

**UFRRJ**

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO,**  
**AGRICULTURA E SOCIEDADE**

**TESE**

**Mangue**  
**A lama, a parabólica e a rede**

**Rejane Calazans**

**2008**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO,  
AGRICULTURA E SOCIEDADE**

**MANGUE  
A LAMA A PARABÓLICA E A REDE**

**REJANE CALAZANS**

*Sob a Orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>*  
**Silvana Gonçalves De Paula**

Tese submetida como requisito parcial  
para obtenção do grau de **Doutor em**  
**Ciências**, no Curso de Pós-Graduação  
em Desenvolvimento, Agricultura e  
Sociedade

Seropédica, RJ  
Setembro de 2008

## **Resumo**

### **Mangue: a lama, a parabólica e a rede**

A tese tem como tema central a Cena Mangue, criada em Recife, no início da década de 1990. A pesquisa percorre desde o final da década de 1980, época embrionária da Cena, até a influência do Mangue nos dias atuais. Neste percurso, os principais temas investigados são a relação da Cena Mangue com a imprensa e sua transmutação em Movimento Mangubeat; os campos de produção da Cena além da música, como o cinema e a moda; a Cena como confluência de fluxos locais e globais; os significados da identidade manguelover; a relação do Mangue com a região Nordeste e com a identidade nacional.

Palavras-chave: Mangubeat; Recife; identidade; cultura pop; local-global

## **Abstract**

### **Mangue: the mud, the parabolic and the net**

The thesis is about the Cena Mangue [Mangue Scene], created in Recife in the beginning of the 1990's. The research developed for the thesis covers the period from the 80's, the embryonic phase of the Scene, through the Scene's cultural influence in current days. Accordingly, the main subjects studied in this thesis are: the relation between the Mangue Scene and the press, and the issue of its transmutation into the Mangubeat Movement; the fields covered by the Scene other than music, such as movies and fashion; the Scene as a confluence of the local and global flows; the meanings of the manguelover identity; the relationship of Mangue with the Northeast region of Brazil, and with Brazilian national identity.

Key words: Mangubeat, Recife, identity, pop culture, local-global

Ao Tio Edvaldo (*in memorian*), porque previu que esse dia chegaria.  
Ao Tio Waldemar (*in memorian*), pelo sorriso que me acompanha até hoje.  
À Simone Lamarca (*in memorian*), eu sei que você gostaria de “ouvir” essa tese.

"Menina Rejane... recebi o material, lerei com o maior prazer e atenção do mundo!  
Você não sabe e nem imagina como o Mangubeat mudou a minha vida! Um beijão!"  
(Hélio)

Em setembro de 2006, recebi um *scrap* na minha página do Orkut. Era de Hélio Jr., meu colega do CPDA. Nesse *scrap*, ele dizia que gostaria de ler meu material de qualificação. Enviei o material por *e-mail* e, em resposta, Hélio me enviou outro *scrap*, agradecendo e fazendo a seguinte revelação: “você não sabe e nem imagina como o Mangubeat mudou a minha vida”. Acredito que muitas pessoas da nossa geração, minha e do Hélio, compartilham esse sentimento, inclusive eu. O Mangubeat não nos arrebatou apenas pela música, mas abriu nossos olhos e ouvidos para novas possibilidades de comportamento e posturas. Assim, agradeço, antes de tudo, à Cena Manguê, por ter tornado os anos noventa muito mais divertidos e por todo universo que veio embutido na sua música. Essa tese é, de alguma forma, um tributo ao Manguê e aos seus idealizadores.

Eu conheci o Manguê através dos primeiros CDs das bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.*, que me foram apresentados por Ricardo Calazans, meu irmão. Ricardo é tão aficcionado por música quanto os idealizadores da Cena Manguê e estava sempre trazendo novidades para casa. Desde que comecei a fazer essa pesquisa, Ricardo foi um grande incentivador, dando sugestões, indicando fontes bibliográficas, CDs, filmes, me ajudando com os contatos e com toques valiosos. Então, é indubitável que tenho muito a agradecer ao meu irmão Ricardo, não apenas pelo incentivo mas, e sobretudo, por trazer o universo da música *pop* e do Manguê para o meu dia-a-dia.

Não poderia faltar aqui o agradecimento a Djalma Agripino de Mello Filho, um médico pernambucano que não me conhece. Como não tão raro acontece, às vezes tropeçamos no tema de nossas pesquisas. Foi quase isso que aconteceu com essa tese. Eu estava ainda no mestrado e pensava em pesquisar sobre Josué de Castro no doutorado. Andando pelo centro do Rio, entrei, como de costume, na Livraria da Travessa, e me deparei com uma coletânea que parecia cair como uma luva nas minhas pretensões doutorais. Foi nesta coletânea, *Josué de Castro e o Brasil*, que li o artigo de Djalma Agripino, relacionando o pensamento de Josué de Castro com os manguéboys. Na mesma hora, a luz se acendeu para mim. Haveria melhor coisa do que pesquisar sobre um tema do qual eu era fã?

De certa forma, o doutorado foi uma continuidade do meu mestrado, já que permaneci sendo orientada por Silvana De Paula. Ao todo, já são seis anos de convivência. E devo dizer que trabalhar com a Silvana é um enorme prazer, e se assemelha muito ao *slogan* da Cena Manguê: “diversão levada a sério”. Sim, com a Silvana até as mais densas discussões conseguem ser divertidas sem perder a profundidade. Esta tese também pertence a ela, não só na orientação, mas afetivamente.

Costuma-se dizer que tese é um trabalho solitário. No entanto, eu tive o privilégio de compartilhar minha pesquisa com muitas pessoas, ainda mais sendo o Manguê um tema que parecia instigar a todos. Assim, tenho agradecimentos a inúmeras pessoas, dentre as quais destaco os amigos que me acompanharam a diversos shows das bandas ligadas à Cena Manguê: Rosane Martins, Joana Pessoa, Carolina Vianna, Jorge Luís Santos, Daniela Londe, Carla Nascimento, Etienne Lins, Heverton Lima, Luiz Benevides e Aline Mesquita. Devo muito também a Oriane Magela, pelo incentivo e pelas boas dicas, à Laura Freitas e Luciano Moura, pela torcida incansável. E especialmente a Cláudia Lamarca e André Dunham, por comprovarem o clichê de um papel de carta que eu tinha quando criança: “a amizade não

depende de coisas como o espaço e o tempo”. Agradeço também Carlos César Motta, pela disposição em me ajudar a compreender o Manguê musicalmente.

Mas, dentre todos, quem certamente mais me ouviu falar sobre a tese foi a Dona Alice, minha mãe, que também é fã de Chico Science. A ela devo agradecer todo o apoio, sempre permeado por muito amor que ela me dedica à semelhança com que faz seus bordados, com delicadezas e cuidados. Da mesma forma, não posso esquecer de agradecer a Seu Hermes, meu pai, pelo apoio logístico que me garantiu paezinhos e refrigerantes na hora que a fome apertava, e balas na hora que eu precisava de um incentivo. Obrigada também a Rogério e Roberto, meus irmãos, que mesmo morando longe, acompanharam todo o desenvolvimento e se empolgaram junto comigo.

E dizer que essa tese não foi realizada sozinha não é uma metáfora. Boa parte do trabalho de campo desta tese foi acompanhada por uma equipe de filmagens e teve como resultado o curta-metragem *A lama, a parabólica e a rede*. Assim, tenho que agradecer especialmente a Clarisse Vianna, que me apresentou o mundo do cinema, participou intensamente de diversos momentos dessa pesquisa e sem a qual não existiria o documentário. A Daniela Ribeiro, por ter topado produzir minha aventura cinematográfica. A Luiz Guilherme Guerreiro, pelas filmagens e pelo companheirismo. A Cláudio Serrano, pelo som e pela amizade. A Sandro Arieta, pela edição. A Laura Chagas, pelas ilustrações. As minhas amigas de longa data, Roberta de Souza e Moema da Costa Dias: Roberta, por todo apoio, particular por abrigar a mim e toda a equipe do filme em nossa passagem por São Paulo; Moema, por se desfazer de um lençol só para nos ajudar. A Julia Baker, que foi muito mais do que uma assistente de produção. Além da ajuda inigualável na transcrição das fitas, Julia acompanhou todo o processo de escrita desta tese, sempre com muito carinho e atenção.

Durante os quatro anos de pesquisa, estive vinculada ao CPDA. Lá tive o prazer de conquistar bons amigos, como o Hélio Jr., o fã do Manguêbeat, e as adoráveis Beatris Duqueviz, Biancca Castro e Silvia Zimmermann. No CPDA, também tive a oportunidade de conviver com Lia Maria Teixeira de Oliveira e Eliane Martins de Oliveira, minhas colegas de turma, com quem também pude compartilhar discussões e questionamentos. Por fim, não poderia esquecer Ilson Gonçalves, que mesmo não trabalhando mais na “xerox”, continua sendo um grande amigo. Obrigada a todos.

Da mesma forma que o Manguê foi iniciado como uma rede de intercâmbio de informações, ao começar a pesquisa, descobri que também havia uma rede de troca entre aqueles que pesquisam ou pesquisaram sobre o tema. Assim, devo agradecer à Anna Paula de Oliveira, Mel Vila Nova, Roberto Azoubel, Aline Monçores, Arthur Bezerra, Mariângela, Geni Pereira, Aline Ribeiro e Luciano Azambuja, que tive a sorte de conhecer pessoalmente. E também àqueles com quem falei apenas por *e-mail* ou telefone: Luciana Mendonça, Paula Lira, Marcelo Didimo e Cláudio Moraes. Agradeço também a Will Straw, que diante da minha dificuldade de encontrar, aqui no Brasil, seus artigos me enviou gentilmente diversos artigos de sua autoria tratando a temática das “cenas musicais”, fundamental para esta tese.

Esta tese não existiria, claro, sem os entrevistados. Dessa forma, agradeço a Pedro Só, Carlos Eduardo Miranda, João Marcelo Bôscoli, Antônio Carlos Miguel, Bia Abramo, André Pomba, José Guilherme Lima, Leonardo Salazar, Paulo André Pires, Ana Garcia, Tathiana Nunes, Gutie, Priscila Mello, José Teles, Renata Stedler, Silvério Pessoa, Fred Zero Quatro, Gilmar Bola Oito, Canhoto, Fábio Trummer, Rogerman, Cannibal, Jorge Du Peixe, Lúcio Maia, Zé Guilherme, João Neto, Silvério Pessoa, Mabuse, Eduardo Ferreira, Geni Pereira, Roberto

Azoubel, Lírío Ferreira, Hilton Lacerda, Lulina, aos integrantes da banda *Bárbara e os perversos* e Roger de Renor. Agradeço especialmente a Silvio Essinger, Renato L. e DJ Dolores, por não serem apenas entrevistados, mas terem contribuído muito em diversos momentos da pesquisa. Agradeço também àqueles que apesar de eu não ter tido a oportunidade de entrevistá-los pessoalmente, responderam aos meus *e-mails* com atenção e alguns dos quais também tive a oportunidade de conversar por telefone: Marcelo Campello, Viviane Menezes e Sabrina Carvalho (da banda *Barbis*), Cláudio N. e Pi-R (da banda *Chambaril*), André Frank (da banda *Astronautas*) e Marcelo Egypto (da banda *Vamoz*). Agradeço a todos os mangueboys e manguegirls que responderam às minhas perguntas no *Orkut*, e aos leitores do meu *blog*. Agradeço também a solicitude de Piky, assessora da Trama, e às produtoras Joli Campello, do *Mombojó*, e Daniela Azevedo, do *Bonsucesso Samba Clube*, e Karina Hoover, produtora de Silvério Pessoa.

Por fim, agradeço ao CNPQ, pela bolsa de doutorado que me permitiu realizar esta pesquisa; à Petrobras, pelo patrocínio do documentário *A lama, a parabólica e a rede*; ao Itaú Cultural, que me proporcionou um prêmio que permitiu a finalização da tese, assim como me proporcionou novas amizades e momentos de troca e prazer.

<b>Introdução: Na lama</b>	01
1. A lama	02
2. A parabólica	06
3. A rede	08
4. A lama, a parabólica e a rede	10
 <b>I. O Mangue</b>	15
1. O início ou o meio (ou o platô)	16
2. Recife, longe de tudo	19
2.1. Os estilhaços do Mangue	21
2.2. A rede	29
3. Os <i>punks</i> da praia	31
3.1. Cuidado! PUNK vem aí!	32
3.2. Entre bonecas e pistolas: os <i>punks</i>	34
3.3. <i>Do it yourself</i>	36
3.4. “Sou um <i>punk</i> da periferia”	38
3.5. <i>Punk</i> – uma comunidade de sentido	41
3.6. <i>Punks, rappers</i> e mangueboys	43
4. A Cena Mangue	46
4.1. Cenas	47
4.2. Comunidades musicais – os maracatus	50
4.3. Caboclo de lança – entre a comunidade e a cena	53
4.4. Recife Antigo, o <i>point</i> da Cena Mangue	55
4.5. Muito além do Recife Antigo	60
 <b>II. Bits e beats do Mangue</b>	65
1. Caranguejos com cérebro	66
1.1. Um <i>chip</i> anti-padronização	67
a. “Que porra é essa?”	71
1.2. Ruídos	77
1.3. “Diversão levada a sério”	83
2. Os <i>bits</i>	90
2.1. Um <i>plug</i> com o mundo	91
2.2. <i>Bits, bytes e overdrives</i> – Manguetronic e MagueBit	95
2.3. <i>Copyleft</i> : mais uma brincadeira levada a sério	99
2.4. <i>Re:combo</i>	103
3. Os <i>beats</i>	106
a. “Os inquietos mudarão o mundo”: o Árido Movie	108
b. A moda Mangue	112
 <b>III. Mangueboys e Cangaceiros</b>	117
1. Um pedido de desculpas	118
1.1. <i>Baile Perfumado</i>	121
2. Nordeste	126
2.1. A invenção do Nordeste	128
a. Gilberto Freyre e o Nordeste açucarado: o Movimento Regionalista	130
b. Ariano Suassuna e o sertão mágico: o Movimento Armorial	133



3.	Mangueboys e a lama: entre os armoriais e os regionalistas	139
3.1.	Oh, Josué	144
3.2.	Mangue não é (só) fusão	149
4.	“É de raiz”	155
4.1.	Dona Lia merecia ser Madonna	160
<b>IV.</b>	<b>Sou Mangueboy</b>	169
1.	Um mangueboy não precisa de carteirinha	170
2.	“Eu nasci assim”: a identidade nacional	178
2.1.	Estranhos (fora) do ninho	180
3.	“Somos todos juntos uma miscigenação”: a identidade brasileira	183
a.	Só a antropofagia nos une	188
b.	Por que não?	194
4.	Estou enfiado na lama	201
4.1.	Mangueboys e tropicalistas	202
4.2.	Pernambuco embaixo dos pés	207
4.3.	Pobre-star	213
4.4.	Brodagem	217
<b>V.</b>	<b>Um <i>piercing</i> em Recife (Considerações finais)</b>	224
1.	Recife, o umbigo do mundo	224
2.	É legal morar aqui	228
3.	Os festivais	230
4.	O circuito	233
5.	Aonde tá esse tal de Mangubeat?	236
6.	Um último passeio pelo Recife Antigo	241
<b>Glossário</b>		244
<b>Bibliografia</b>		250
<b>Periódicos</b>		257
<b>Sites</b>		257
<b>Filmografia</b>		260

## INTRODUÇÃO NA LAMA

Estou enfiado na lama  
(...)  
Fui no mangue,  
catar lixo  
Pegar caranguejo,  
conversar com urubu

“Manguetown”  
(*Chico Science & Nação Zumbi*)

As origens da Cena Mangue remontam à década de 1980, quando um grupo de amigos insatisfeitos com a vida cultural recifense, começou a formar uma rede de intercâmbio de discos e revistas relacionados ao universo *pop*. Esse período de gestação da Cena é tratado no primeiro capítulo, “O Mangue”. O processo de formação da Cena é relatado a partir dos registros de memória dos idealizadores do Mangue acerca daquela época. O interesse em obter informação sobre música vinda de todos os recantos do planeta os levou ao encontro com o *punk* e o *hip-hop*. No entanto, não deixaram também de reverenciar elementos locais. Foi em tal contexto que começou a ser esboçado o ideal de diversidade da Cena Mangue. Dos encontros cotidianos, surgiu a idéia de organizar festas, ampliando a rede de intercâmbio. As festas também consolidaram um princípio aprendido com os *punks*: o *do it yourself*. Seguindo esse princípio, perceberam que poderiam ser os agentes da transformação, e que isso deveria ser feito coletivamente. Assim também se consolidou um princípio fundamental para a Cena Mangue: o coletivismo. As festas se concentravam em torno da Rua da Moeda, no bairro portuário da cidade, o Bairro do Recife Antigo, onde era possível alugar antigos bordéis por valores acessíveis, pagos de forma coletiva. Em 1993, a prefeitura de Recife iniciou um projeto de revitalização daquela porção da cidade. No entanto, a área do Bairro usada para as festas dos iniciadores do Mangue estava excluída desta iniciativa do poder público. Foi apenas com o passar do tempo que tal área foi incluída no plano de revitalização oficial, em um processo que significou tanto o reconhecimento da existência e da importância da Cena Mangue, como também a sua institucionalização.

Apesar do Recife Antigo ter sido, na década de 1990, o *point* da Cena, esta não se restringiu a este bairro, nem mesmo à cidade de Recife, repercutindo não apenas nacionalmente, mas também internacionalmente. A repercussão dos feitos dos mangueboys implicou, por parte da imprensa, a redefinição e a renomeação daquele grupo de jovens e suas atividades. Tal redefinição culminou na denominação Movimento Manguebeat, como a Cena é ainda muito conhecida até hoje. O processo de redefinição da Cena Mangue é abordado no segundo capítulo, “Os *bits* e *beats* do Mangue”. No entanto, como argumentado no decorrer do capítulo, esse processo, iniciado com a publicação do *release Caranguejos com cérebro*, não foi um processo de mão única, mas de duas vias, uma vez que os protestos dos mangueboys em relação à denominação de movimento alimentavam a polêmica, com o que a própria existência do grupo mantinha-se sempre em pauta e era difundida. Na insistente recusa em abandonar a noção de cena se revela alguns dos princípios inerentes à Cena Mangue: a fluidez do termo permitia uma maior desenvoltura frente à indústria fonográfica e à mídia. A partir desse processo de redefinição da Cena Mangue, o capítulo trata de elementos como a importância da tecnologia no ideário Mangue, o uso pioneiro da Internet, a discussão acerca de discursos autorais, e a fluidez da cena que permitia abarcar arenas para além da música, como o cinema e a moda.

“Mangueboys e cangaceiros”, o terceiro capítulo, é uma reflexão acerca da relação entre a Cena Mangue e a região Nordeste. Para encaminhar tal análise, são abordados dois importantes movimentos que se dedicaram a pensar esta região: o Regionalismo de Gilberto Freyre e o Armorial, de Ariano Suassuna. Tal discussão está fortemente ancorada na relação estabelecida entre esses movimentos e a concepção de tradição. Conforme argumentado no capítulo, a Cena Mangue não se alinha literalmente nem a um nem a outro, mas, ao invés disso, inaugura uma forma diferente de pensar o Nordeste e a tradição.

O quarto capítulo, “Sou Mangueboy”, aborda a questão da identidade na Cena Mangue. A partir da afirmação dos articuladores da Cena Mangue de que “não existe carteira de mangueboy”, é analisado o caráter simultaneamente inclusivo e fluido dessa identidade, tendo como pano de fundo a discussão mais ampla acerca da atual multiplicidade de identidades. Considerando que a identidade inerente à Cena Mangue tem como premissa fundamental a convivência entre elementos nacionais e elementos estrangeiros, o capítulo apresenta dois outros movimentos culturais que também operaram através dessa mistura: o Modernismo e o Tropicalismo. Modernismo, Tropicalismo e Mangue representam momentos distintos em que a identidade nacional, via produção artística, foi repensada com o objetivo de relacioná-la com o mundo. Neste capítulo, portanto, são abordadas as especificidades de cada um, suas aproximações e distanciamentos. O foco do capítulo, contudo, é pensar o que significa ser um mangueboy. Por fim, a conclusão, “Um *piercing* em Recife”, é um breve relato da situação atual de Recife, após quase vinte anos de Cena Mangue.

## 1. A lama

Minha jangada vai voar.<sup>1</sup>

Na tarde do dia 24 de março de 2006, eu estava no bar Arco-íris, na Lapa, bairro boêmio da cidade do Rio de Janeiro. Apesar de ser outono, o dia estava quente, como um dia típico do verão carioca. Sentada, eu observava atentamente Fred Zero Quatro, à minha frente. Ele olhava para o garçom, em dúvida sobre qual cerveja escolher. Por fim, ele se decidiu. Cerveja escolhida, Fred Zero Quatro se virou em minha direção e me perguntou em que área eu fazia doutorado. Fui pega desprevenida por essa pergunta. Gaguejei para explicar que fazia doutorado num centro interdisciplinar e que, apesar de ser historiadora, pretendia privilegiar um enfoque antropológico. Ele, jornalista, me revelou que quase havia feito mestrado em Antropologia. Assim começou minha primeira entrevista com Fred Zero Quatro<sup>2</sup>. Foi também meu primeiro encontro face-a-face com um dos protagonistas da Cena Mangue, objeto de estudo da presente tese. A Cena Mangue, mais conhecida como Movimento Manguebeat, eclodiu em Recife<sup>3</sup>, no início da década de 1990, e Fred Zero Quatro foi um de seus idealizadores. Essas primeiras linhas são um demonstrativo de uma peculiaridade dessa pesquisa: a relação estabelecida no começo de minha entrevista com Fred Zero Quatro revela uma relação de paridade em vez da clássica relação de verticalidade entre pesquisador e informante.

<sup>1</sup> “João Galafuz” (letra: Pixel 300 [Jorge Du Peixe]; música: *Nação Zumbi*) In: *Rádio S.A.M.B.A. – Serviço ambulante da afrociberdelia, Nação zumbi*, YBrazilmusic, 2000

<sup>2</sup> Fred Zero Quatro é o codinome de Fred Montenegro, vocalista da banda *mundo livre s.a.*

<sup>3</sup> A referência à cidade de Recife inclui a cidade de Olinda e Jaboatão, pois o desenvolvimento da Cena Mangue abrangeu essas três cidades. No entanto, no discurso dos idealizadores da Cena é mais comum a remissão a Recife, dado que esta cidade, mais propriamente o Bairro do Recife Antigo, era o *locus* privilegiado da Cena. No entanto, Olinda tem um papel destacado como abordado com mais vagar no capítulo “Sou Mangueboy”

A banda de Fred Zero Quatro, *mundo livre s.a.*, junto com a banda *Chico Science & Nação Zumbi*, constituiu o chamado núcleo-base da Cena Mangue. Foi em torno dessas duas bandas que a Cena Mangue foi formada. Neste contexto em que o campo da pesquisa está centrado em um ambiente primordialmente musical, é reconhecidamente importante uma análise atenta às relações entre o discurso dos mangueboys<sup>4</sup> e as melodias e letras de suas músicas. No entanto, não foi objetivo da presente tese a realização de um estudo de etnomusicologia. Apesar de não realizar tal análise, tentei me manter atenta à relação entre as músicas e o discurso da Cena Mangue, inclusive considerando que as músicas também são discursos. Como resultado desse processo, selecionei algumas músicas de bandas relacionadas à Cena Mangue de acordo com os temas abordados nos capítulos. Essa seleção está anexada à tese em um CD que cumpre o papel de ilustrar a reciprocidade e a retro-alimentação entre discurso e produção musical dos mangueboys, tanto nas letras como na diversidade de ritmos que compõem suas músicas.

Durante a pesquisa, como esperado, houve um contato intenso com a produção musical da Cena Mangue. No entanto, não foi a pesquisa que me levou ao contato com esta produção. O caminho foi inverso, pois minha relação com a produção da Cena Mangue, não apenas a musical mas também a cinematográfica, antecede à pesquisa. Desde o lançamento do primeiro CD de *Chico Science & Nação Zumbi*, em 1994, me tornei fã desta banda. E a partir daí, fui conhecendo e também admirando outros grupos ligados ao Mangue, inclusive *mundo livre s.a.*, a banda de Fred Zero Quatro. Então, antes de tudo, nesse primeiro encontro, eu estava ansiosa não apenas por encontrar e conversar com um representante daquele que é meu objeto de pesquisa, o Mangue, como também por encontrar com um ídolo. Por isto, sublinhei acima que o encontro com Fred Zero Quatro foi meu primeiro encontro face-a-face com um representante da Cena Mangue, pois eu já havia assistido inúmeros shows de bandas relacionadas ao Mangue, o que foi intensificado com a pesquisa. Além disso, antes deste encontro, estabeleci outras formas de contato com os mangueboys, como conversas telefônicas e mensagens por *e-mail*.

Mais uma vez isso aponta para a especificidade da minha relação, no papel de pesquisadora, com meus entrevistados, no papel de nativos da pesquisa. Além de estabelecermos uma relação de paridade, a relação estava muito mais afeita à inversão da verticalidade convencional, no qual o entrevistado é um anônimo e o pesquisador está numa posição de maior destaque. No entanto, o fato deles serem artistas não dificultou o contato, como a princípio poderia ser esperado. Ao contrário, o contato parece ter sido facilitado por essa condição, pois todos pareciam se sentir responsáveis em conceder entrevistas. Vale enfatizar que essa responsabilidade não foi manifesta como um fardo, mas as entrevistas foram sempre concedidas com simpatia. A facilidade de acesso, mais uma vez repito, revela uma relação igualitária. Tal subversão do posicionamento do artista visto como uma celebridade, como pude comprovar durante a pesquisa, conduz também a uma relação de paridade com o público das bandas ligadas à Cena Mangue<sup>5</sup>.

É igualmente fundamental sublinhar que os detalhes do primeiro parágrafo, ao descrever meu encontro com Fred Zero Quatro, não são dessimportantes. Minha intenção com tal detalhamento é inserir o leitor na atmosfera que prevaleceu durante a pesquisa, ou seja,

---

<sup>4</sup> Os termos mangueboys e manguegirls são citados no *release Caranguejos com cérebro* para designar todos que se relacionavam com a Cena Mangue, não apenas os artistas, como o público também. O *release Caranguejos com cérebro* é abordado com mais ênfase no segundo capítulo, “*Bits e beats do Mangue*”. E os mangueboys são tratados especificamente no quarto capítulo, “*Sou Mangueboy*”

<sup>5</sup> A relação dos artistas da Cena Mangue com o público é abordada no capítulo “*Sou Mangueboy*”.

encontros regados por uma dose de informalidade. No entanto, isso não significou que tais encontros fossem tratados com ausência de seriedade nem com falta de estratégia de pesquisa. Ao contrário, esta foi a estratégia de pesquisa, uma aproximação informal, porém conduzida e concebida seriamente. A presença marcante do elemento da informalidade revelada nos encontros que aconteceram prioritariamente em bares e em casas de shows me pareceu não apenas a melhor forma de aproximação com a Cena Mangue, mas a única possível, dado que esse é o meio aonde seus representantes circulam. Dessa forma, entendo que apenas na circulação por esses meios é possível apreender os meandros da Cena com mais acuidade. A combinação da informalidade com a seriedade pode causar alguma estranheza, porém a conjugação desses elementos remete a uma expressão usada por Chico Science<sup>6</sup> e que foi convertida em *slogan* da Cena Mangue: “diversão levada a sério”.<sup>7</sup>

A primeira entrevista que fiz com Fred Zero Quatro, além de ser ilustrativa desta combinação de informalidade e seriedade, remete a uma situação comum a outras entrevistas realizadas durante a pesquisa. Encontrei Fred Zero Quatro no mesmo dia em que a banda dele fez um show. Nos encontramos à tarde e a banda *undo livre s.a.* se apresentou à noite. Essa situação se repetiu diversas vezes com outros músicos de Recife, quando estavam no Rio de Janeiro para realizarem shows, que invariavelmente aconteciam na Lapa, denotando assim a formação de um circuito restrito àquele bairro.<sup>8</sup> Antes de me encontrar com Fred Zero Quatro, havíamos nos falado por telefone. A primeira vez que liguei para Fred Zero Quatro, em fevereiro de 2006, ele estava na maternidade, pois seu segundo filho havia nascido naquele dia. Obviamente não pudemos conversar. Depois de um mês, liguei novamente. Nesta ocasião, Fred Zero Quatro estava sendo entrevistado pelo jornalista inglês Paul Sullivan, que foi a Recife participar do *Porto Musical*<sup>9</sup>, aproveitando a oportunidade para entrevistar os articuladores da Cena Mangue. Fred Zero Quatro, então, pediu que eu ligasse novamente no dia seguinte. Dessa vez meu telefonema o surpreendeu no trânsito, dirigindo. Incansável, ele propôs que eu ligasse mais tarde para a sua casa. Era noite do dia 14 de março quando finalmente conseguimos conversar. Ao saber que eu estava telefonando do Rio de Janeiro, ele logo falou que faria um show no Circo Voador, no dia 24, e que poderíamos conversar pessoalmente. Combinamos, então, de eu ligar para ele na quinta-feira antes do show, para saber se nosso encontro seria realmente possível.

Telefonei para Fred Zero Quatro dia 23 de março, quinta-feira anterior ao show, conforme havíamos combinado. Ele me passou os horários dele e me orientou para que eu ligasse para sua produtora, Priscila Mello, e pedisse a ela para me dizer qual o melhor horário para encontrá-lo. Fred Zero Quatro ainda me alertou para avisá-la que eu já havia falado com ele e que estava tudo certo, ela precisava apenas marcar o horário de nosso encontro. Pensei: “Essa produtora vai embarrear, aposto que ela fica com o trabalho de cortar as asas do cara gente boa”. Ao contrário disso, Priscila Mello se mostrou igualmente solícita e de imediato

---

<sup>6</sup> Chico Science era o codinome de Francisco França, líder da banda *Chico Science & Nação Zumbi*, morto em um acidente de carro, em 1997. Após a morte de Chico Science, sua banda continuou a tocar com o nome de *Nação Zumbi*

<sup>7</sup> O tópico “Diversão levada a sério”, que integra o segundo capítulo (“Bits e beats do Mangue”) aborda o especificamente como o *slogan* “diversão levada a sério” se reflete no ideário e nas práticas dos mangueboys.

<sup>8</sup> Em Recife, a Cena Mangue formou um circuito espacial centrado no Bairro do Recife Antigo. A formação deste circuito é tratado no tópico “Recife Antigo, o *point* da Cena” e a ampliação para outros espaços é abordada no tópico “Muito além do Recife Antigo”. Ambos os tópicos constam do primeiro capítulo, “O Mangue”. Tal concentração de shows na Lapa também está diretamente ligada ao público do Mangue, assunto abordado no tópico “Pobre- star”, no quarto capítulo, “Sou Mangueboy”

<sup>9</sup> O *Porto Musical* é uma conferência sobre música e tecnologia que reúne produtores e artistas de todo o mundo em Recife.

marcou para eu ir na passagem de som, às 14 horas, logo após uma filmagem realizada pela MTV. E foi assim, por telefone, que marcamos nossa primeira entrevista na Lapa.

Mais uma vez optei pelo detalhamento porque este recurso é útil para antecipar algumas conclusões a que cheguei durante a trajetória desta pesquisa. Em primeiro lugar, a descrição evidencia a facilidade de entrada no campo. Tal facilidade pode se tornar mais enfática por se tratarem de artistas. Se evidencia assim uma atitude simpática que se repetiu inúmeras vezes e pode ser resumida em um termo utilizado pelos mangueboys: *brodagem*<sup>10</sup>. E tal atitude não se restringiu apenas aos artistas. Como visto no parágrafo anterior, Priscila Mello, a produtora do *mundo livre s.a.* se mostrou tão solícita quanto Fred Zero Quatro. Priscila Mello não foi a única produtora com quem tive contato e mostrou tal solicitude, mas o mesmo ocorreu com outros produtores como, por exemplo, Leonardo Salazar, produtor da banda *Eddie*; Daniela Azevedo, produtora da banda *Bonsucesso Samba Clube*; Joli Campello, produtora da banda *Mombojó*; Gutie, produtor da banda *Cordel do Fogo Encantado* e organizador do festival *Recbeat*; Ana Garcia, organizadora do festival *Coquetel Molotov*; Paulo André Pires, o organizador do festival *Abril pro Rock* e do *Porto Musical*. Uma outra característica evidenciada foi a troca de informações. Assim como eu procurava os artistas ligados à Cena Mangue em busca de informações, eles igualmente pareciam estar interessados em não apenas ser entrevistados, mas em se inteirar de quem eu era e do que se tratava minha pesquisa. Durante nossa entrevista, Fred Zero Quatro fez indicações bibliográficas e conversou sobre a postura da academia diante da Cena Mangue, mostrando conhecimento sobre o que é teorizado acerca da Cena. Tal postura sinaliza para um compartilhamento de códigos. Outro importante ponto foi o local de encontro, que como já indicado acima configura um circuito, e que também é importante para identificar o público das bandas do Mangue. Ao longo desta tese, algumas outras entrevistas serão também detalhadas com o intuito de confirmar tais hipóteses ou de aludir a alguma exceção.

## 2. A parabólica

Um dos objetivos da Cena Mangue, como explicitado no *release Caranguejos com Cérebro*, era conectar os mangues de Recife com o mundo. Em consonância com este intuito, os idealizadores do Mangue escolheram a imagem de uma parabólica fincada na lama como símbolo da Cena. No processo de concretização desse objetivo, a Internet se tornou um elemento importante através da captação de influências do mundo inteiro e também da maior divulgação das produções da Cena Mangue para além de Recife.

A Internet foi convertida não apenas em um importante meio para divulgação da Cena Mangue e das produções de seus artistas mas também como espaço para reflexão sobre a Cena. Assim, durante a pesquisa para esta tese, a Internet foi uma ferramenta fundamental. Na Internet, encontrei um importante arsenal de fontes nos mais diversos formatos. Em texto, encontrei artigos (inclusive dos idealizadores da Cena), dissertações e teses acadêmicas acerca do Mangue. Também encontrei uma quantidade imensa de reportagens sobre as bandas da Cena Mangue, assim como sobre o *Árido Movie*<sup>11</sup>, que pode ser considerado como uma expressão cinematográfica do Mangue. Também encontrei diversas imagens: além de fotos de divulgação e capas de CDs, foi possível encontrar imagens raras como os cartazes das primeiras festas da Cena Mangue.

---

<sup>10</sup> Essa atitude simpática dos mangueboys é analisada no tópico “Brodagem”, que integra o capítulo “Sou mangueboy”

<sup>11</sup> O *Árido Movie* é tratado especificamente no tópico “Os beats” no capítulo “Os bits e beats do Mangue”

Músicas e vídeos de bandas ligadas à Cena Manguê proliferam na Internet. É possível encontrá-los em programas de compartilhamento, como o Soul-seek e o Kazaa, nos quais os usuários compartilham música, muitas vezes sem o consentimento do artista.<sup>12</sup> As músicas também costumam estar disponíveis em *sites* das próprias bandas, como o da banda *Mombojó*<sup>13</sup>, no qual é possível fazer *downloads* de todas suas músicas gratuitamente. Já em *sites* como o do último CD da *Nação Zumbi*<sup>14</sup>, é possível ouvir parte de suas músicas e comprá-las a R\$0,99, cada uma. Um outro espaço importante de divulgação das bandas é o Myspace<sup>15</sup>, no qual as bandas divulgam suas músicas e agenda de shows. Já no *site* Youtube<sup>16</sup>, podem ser encontrados uma grande variedade de vídeos de bandas ligadas à Cena Manguê, disponibilizados, em sua maioria, por fãs. Além de imagens de shows e clipes oficiais, é possível encontrar clipes que os fãs fazem para suas músicas preferidas.

Pela Internet também é possível perceber o alcance da Cena Manguê para além de Recife. No *site* Myspace, por exemplo, um usuário postou um vídeo de um grupo francês denominado *Maracatu Malicioso* tocando músicas de *Chico Science & Nação Zumbi*. No perfil do grupo, o Manguêbeat é listado como principal influência.<sup>17</sup> Um outro exemplo foi uma notícia publicada no portal *on-line* do jornal *Diário de Pernambuco*, divulgando uma palestra dada pelo inglês Paul Barnett sobre estratégias de marketing para venda de produtos brasileiros no exterior. O palestrante citou DJ Dolores como exemplo de uma “(...) marca tipicamente brasileira.”<sup>18</sup> Esses são apenas dois exemplos dentre uma enormidade de casos. Para se ter uma idéia, basta digitar o nome de uma das bandas ligadas à Cena Manguê no *site* de busca Google, ou mesmo Manguêbeat (preferencialmente ao termo Manguê), que centenas de páginas de diversas partes do mundo são elencadas.

A Internet foi igualmente importante no desenvolvimento da presente pesquisa como meio de contato. Pela Internet, por *e-mail*, realizei contatos prévios, e até mesmo algumas entrevistas, com os manguêboys, incluindo nessa categoria não apenas os artistas da Cena mas também o público. O *site* de relacionamentos Orkut<sup>19</sup> foi fundamental para estabelecer contatos com os fãs e observar, através das comunidades dedicadas à Cena Manguê, a relação dos artistas com o seu público. Dessa forma, a Internet não foi apenas instrumento de pesquisa, mas local de realização da pesquisa, se configurando também como campo. Um outro uso que fiz da Internet foi como meio de divulgação, já que desde março de 2007, escrevo alguns passos da pesquisa no *blog* *Na lama*<sup>20</sup>. De maneira assistemática, disponibilizo no *blog* informações acerca da Cena Manguê decorrentes desta pesquisa. Apesar do *blog* existir desde março de 2007, apenas em setembro de 2007 passei a fazer um controle dos acessos do *blog*. De 09 de setembro de 2007 a 18 de julho de 2008, o *blog* recebeu 1112 visitas, por 895 visitantes, com 2177 exibições de visitas. O *blog* é escrito em português e recebe visitas prioritariamente do Brasil (1018), mas também recebeu algumas dos Estados Unidos (25), Portugal (23), Argentina

<sup>12</sup> A questão de compartilhamento de músicas na rede é analisada no capítulo “Os *bits* e *beats* do Manguê”

<sup>13</sup> (<http://www.mombojo.com.br>)

<sup>14</sup> (<http://www.fomedetudo.com>)

<sup>15</sup> MySpace (<http://www.myspace.com/>) é um serviço de rede social que utiliza a Internet para comunicação *online* através de uma rede interativa de fotos, *blogs* e perfis de usuário. A crescente popularidade do *site* e sua habilidade de hospedar MP3s fez com que muitas bandas e músicos se registrassem, algumas vezes fazendo de suas páginas de perfil seu *site* oficial.

<sup>16</sup> O YouTube (<http://br.youtube.com/>) é um *site*, fundado em 2005, que permite que seus usuários carreguem, assistam e compartilhem vídeos em formato digital.

<sup>17</sup> <http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.channel&ChannelID=333869268>

<sup>18</sup> [www.pernambuco.com](http://www.pernambuco.com) (15/05/2008)

<sup>19</sup> O Orkut ([www.orkut.com](http://www.orkut.com)) é uma rede social filiada ao Google, criada em 2004

<sup>20</sup> <http://rejanecalazans.blogspot.com/>

(9), Reino Unido (4), França (6), Espanha (3), Alemanha (3). Além de Venezuela, Rússia, Honduras, México, Japão, Singapura, Índia, Bolívia, Grécia, Taiwan, Mônaco, Emirados Árabes, Cabo Verde, Suécia, Noruega, Austrália e Colômbia. Poucos deixaram comentários, mas alguns me enviaram *e-mails*, especialmente pesquisadores em busca de material. Enfim, isso evidencia a importância do mundo virtual não apenas para esta pesquisa em particular, mas sobretudo para o trabalho de campo antropológico na contemporaneidade. A Internet foi, ainda, importante também para o bom andamento da pesquisa, dado que, em muitas ocasiões, a distância geográfica não possibilitava que eu realizasse encontros presenciais com Silvana De Paula, minha orientadora. Assim, para suprir essa dificuldade, nos valem os instrumentos como o *e-mail* e o *skype*.

### 3. A rede

Nesta tese, o Manguê é pensado como rizoma e de forma rizomática. Ou seja, não só o Manguê é rizoma, mas também o é esta tese. Não encontro outra forma de pensar e abordar a Cena Manguê que não essa, que remete à sua própria constituição, visto que o Manguê foi idealizado como uma rede. Assim como o rizoma não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças, a Cena Manguê também se apresenta fluida e movediça, à semelhança da lama dos manguezais.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, no volume I de *Mil platôs*, elencaram de forma pormenorizada as características do uso de um método rizomático. Seguir os passos de Deleuze e Guattari contribui para compreensão do Manguê e de sua característica rizomática. Um rizoma, no sentido atribuído por Deleuze e Guattari, não deve ser confundido com uma raiz, apesar desta ser rizomórfica. Na acepção desses autores, o rizoma se apresenta de diversas formas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos.<sup>21</sup>

Dentre as características elencadas por Deleuze e Guattari para definir um rizoma estão os princípios da multiplicidade, da conexão e da heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. Um rizoma não fixa um ponto, uma ordem. Ao contrário, o rizoma não cessa de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptíveis, mímicos, gestuais, cogitativos. Em um rizoma, não existe língua em si, nem universalidade de linguagem, mas multiplicidade. Tal multiplicidade pode ser identificada na Cena Manguê e sua diversidade de expressões como a música, o cinema, a moda, assim como posturas, atitudes, gestos, performances.

Deleuze e Guattari citaram Amsterdã como uma cidade rizoma, não enraizada, com seus canais em hastes.<sup>22</sup> Recife, à semelhança de Amsterdã, é uma cidade anfíbia, construída sobre os rios Capibaribe e Beberibe. Dessa forma, a Manguetown, como Recife foi apelidada pelos manguêboys, também pode ser vista como uma cidade rizoma com seus “rios, pontes e overdrives”<sup>23</sup> que formam mapas de interconexões.

---

<sup>21</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. I. São Paulo: Editora 34, 1995

<sup>22</sup> Idem; *ibidem* (p.25)

<sup>23</sup> “Rios, pontes e overdrives” (Chico Science e Fred Zero Quatro) In: *Da lama ao caos*, Chico Science & Nação Zumbi, Sony, 1994; “Rios (smart drugs), pontes e overdrives” (letra e música: Fred Zero Quatro) In: *samba esquema noise, mundo livre s.a.*, Banguela: 1994



A Cena Mangue é conformada à maneira de um rizoma, ou seja, de uma forma flexível e interconectada. Os contornos do Mangue, da Cena Mangue, do Manguêbit, do Movimento Manguêbeat, são fluidos e não existe um início ou um fim claramente identificados tal qual o rizoma mas está sempre no meio, pelo qual cresce e transborda.<sup>24</sup> Ou seja, assim como o rizoma, a Cena Mangue parece estar sempre em uma condição de “meio”, que se perde e se encontra em diversos estilhaços. Como num rizoma, que tem sempre múltiplas entradas, há diversas formas de se entrar e compreender a Cena Mangue.

No rizoma não há lugar para dualismo ou dicotomia, para o bom e para o mau.<sup>25</sup> Como rizoma, o Mangue renuncia à dualidade, apesar de ser comumente tomado como a corporificação de diversas dicotomias: o local e o global, o tradicional e o moderno. No entanto, uma análise mais detalhada, como a feita no decorrer dessa tese, revela que o Mangue é a convivência de elementos variados sem uma hierarquização ou oposição entre eles, ou seja, os manguêboys não se percebem como conciliadores de contrários ou unificadores de elementos em oposição. Tal postura pode ser evidenciada na declaração de DJ Dolores<sup>26</sup> citada a seguir e retomada em outras sessões da presente pesquisa:

Tem uma expressão que eu detesto que é o *mix* da tradição com a modernidade. Como se tocar rabeca não fosse uma coisa contemporânea, não fosse uma coisa tão moderna como você tocar um disco ou tocar um *sampler*. Esse tipo de oposição é irreal e acho que é meramente um estereótipo fácil, uma leitura muito fácil de uma possibilidade musical rica.<sup>27</sup>

A curiosidade em experimentar diversas possibilidades de experiências no campo artístico permitiu tanto que Chico Science tenha cantado cirandas de Lia de Itamaracá quanto que Lúcio Maia<sup>28</sup> fosse influenciado pela poeta e cantora Patty Smith, uma das precursoras do *punk*. Mesmo que influenciados por Lia de Itamaracá, os manguêboys fugiram do estereótipo no qual a cirandeira é categorizada, como uma artista que faz “música de raiz”<sup>29</sup>. Mas também renunciaram ao *rock*, e até mesmo ao *punk*, visto como uma importante influência para os manguêboys.<sup>30</sup> No entanto, a intenção também não foi a construção de um novo gênero musical, uma “música Mangue”, pois os manguêboys não acreditavam em uma música única ou numa única batida, como Manguêbeat, o nome dado pela imprensa, pode sugerir.<sup>31</sup> O desejo dos manguêboys era, nos termos colocados por DJ Dolores, aproveitar as “(...) diferentes possibilidades de se fazer música, seja com máquina, seja com tambor, seja barulhenta, seja calminha, seja lá o que for. Mas que seja uma música instigante que dialogue com os restos das coisas, com o resto do mundo.”<sup>32</sup> O que os manguêboys fizeram foi implodir as categorias da classificação musical brasileira, como observou André Pomba, DJ e jornalista paulistano: “(...) bandas como *mundo livre*, como pessoal do Manguêbeat, trouxeram uma nova leitura. E essa nova leitura para música brasileira foi muito importante porque rompeu com aquela coisa de MPB é MPB, *rock* é *rock*.”<sup>33</sup>

<sup>24</sup> Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *op.cit.* (p.33)

<sup>25</sup> Idem; ibidem

<sup>26</sup> Codinome de Helder Aragão, designer e DJ

<sup>27</sup> DJ Dolores In: CORREA, Mauricio (diretor) *Ensolarado Byte* – documentário, 2005

<sup>28</sup> Lúcio Maia é guitarrista da banda *Nação Zumbi*

<sup>29</sup> No capítulo “Manguêboys e cangaceiros”, há uma apresentação mais detalhada de Lia de Itamaracá e dos significados do uso do termo raiz

<sup>30</sup> A influência do *punk* na formação da Cena Mangue é tratada mais detalhadamente no capítulo “O Mangue”.

<sup>31</sup> A denominação dada pela imprensa é abordada no capítulo “*Bits e beats* do Mangue”.

<sup>32</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>33</sup> Entrevista com André Pomba – 03 de fevereiro de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

Assim, pode-se concluir que a forma do Mangue fazer música é rizomófica na medida em que busca elementos da vida cotidiana e os conecta, gerando novos padrões de comportamento. E também, à maneira de um rizoma, o Mangue se aproxima de um mapa, em oposição ao decalque. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. O decalque, por seu turno, opera como uma foto, um rádio que começaria por eleger ou isolar o que ele tem a intenção de reproduzir, com a ajuda de meios artificiais, como um colorante ou outros procedimentos de coação. É sempre o imitador quem cria seu modelo e o atrai. O Mangue se distancia da forma de operar do decalque posto que mesmo tendo múltiplas influências, o Mangue não age pela cópia, mas por inúmeras combinações, pela estética da colagem e do *sampler*. Como no rizoma, o Mangue não pára de se erigir e de se entranhar, trata-se do processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar.<sup>34</sup>

#### 4. A lama, a parabólica e a rede

Retomando o que foi adiantado, o relato feito no início deste capítulo remete a uma especificidade deste trabalho de campo. Não foi a clássica descrição da entrada em campo na qual o pesquisador se despedia de seu *habitat*, geralmente uma cidade cosmopolita, para encontrar seus nativos em uma distante aldeia isolada. Tal imagem se tornou clássica a partir do relato de Malinowski, na Introdução de *Os argonautas do Pacífico*: “Imagine-se o leitor sozinho, rodeado apenas de seu equipamento, numa praia tropical próxima a uma aldeia nativa, vendo a lancha ou o barco que o trouxe afastar-se no mar e desaparecer de vista.”<sup>35</sup> Ao instituir boa parte dos preceitos do trabalho etnográfico, a descrição de imagens semelhantes a de Malinowski tornou-se quase uma exigência a se cumprir nas apresentações de pesquisas etnográficas. No entanto, se a minha entrada em campo difere deste mergulho em uma afastada aldeia esta não é especificidade apenas desta pesquisa, mas sintoma de um momento de revisão dos paradigmas do trabalho de campo.

Por outro lado, meu relato inicial também denota uma especificidade particular à presente pesquisa. Não apenas o fato de não ir em direção a uma aldeia distante afasta meu relato da descrição clássica do trabalho de campo. Ao contrário, foi Fred Zero Quatro quem estava no papel de viajante e me encontrou na cidade em que eu moro, em um local que faz parte do meu cotidiano. Dessa forma, é possível considerar que essa pesquisa sobre a Cena Mangue foi uma pesquisa-viagem, durante a qual ou eu estava em viagem ou os nativos estavam em viagem. Incluindo entre os nativos não apenas os artistas, mas também jornalistas e público, destacando o papel dos jornalistas na configuração do Mangue em Mangubeat, da Cena em Movimento<sup>36</sup>. Parte das entrevistas foram realizadas no Rio de Janeiro, quando artistas estavam de passagem pela cidade, ou com jornalistas cariocas e até mesmo com artistas recifenses que moram na cidade. Outra parte foi feita em São Paulo, com jornalistas paulistas e artistas que migraram de Recife para lá. Além, claro, das entrevistas feitas em Recife e Olinda.

A realização de uma pesquisa-viagem pode ser compreendida à luz da abordagem de James Clifford em seu livro *Routes*<sup>37</sup>, que remete a uma nova configuração do mundo,

<sup>34</sup> Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *op. cit*

<sup>35</sup> MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural; 1984. (p. 23)

<sup>36</sup> A relação entre mídia e a Cena Mangue e a re-configuração da Cena em Movimento, passando pelas mudanças de nomes (Mangue, Manguabit, Mangubeat) são abordadas no segundo capítulo “Bits e beats do Mangue”

<sup>37</sup> *Routes* (rotas) é um trocadilho com roots (raízes)

ênfatizando a crescente interconexão entre suas partes. *Routes* se inicia com um comentário acerca do encontro de um etnógrafo (Amitav Ghosh) em trabalho de campo com alguns habitantes de uma aldeia egípcia.

Quando eu cheguei naquele canto silencioso do Delta do Nilo, eu esperava encontrar um povo assentado e sossegado naquela antiga região. Eu não poderia estar mais errado. Os homens do aldeia tinham a inquietação de passageiros em uma sala de espera de aeroporto. Muitos deles tinham trabalhado e viajado no Golfo Pérsico, outros na Líbia, Jordânia, e Síria, alguns foram ao Yemem como soldados, outros à Arábia Saudita como peregrinos, poucos visitaram a Europa, alguns deles tinham passaporte que se abriam como concertinas tingidas de preto.<sup>38</sup>

O relato de Ghosh foi citado por James Clifford para ilustrar o contexto pós-moderno<sup>39</sup> de um “novo mundo de mobilidade e histórias desenraizadas”. Para James Clifford, neste contexto, o etnógrafo não pode mais ser definido como um viajante que parte de um centro metropolitano para estudar nativos em uma periferia rural.<sup>40</sup> Condições semelhantes a estas foram abordadas também por Ulf Hannerz, que salientou a necessidade de se trabalhar com uma etnografia da interconectividade, posto que atualmente uma parte considerável das pessoas se encontra envolvida em vários tipos de mobilidade geográfica. Ulf Hannerz também enfatizou a importância da mídia para o adensamento da interconectividade. O autor apontou “fluxos” como uma metáfora útil para pensar esses contextos posto que a noção de fluxos conduz a uma preocupação com os processos que se desenrolam no espaço e no tempo.

Mesmo considerando a importância dos fluxos, Hannerz também sublinhou a importância do local pois, nos termos colocados pelo autor, “(...)ainda gastamos muito do nosso tempo em um único espaço, que frequentemente abriga a maioria das pessoas realmente significativas para nós: parentes, amigos etc.”<sup>41</sup> Assim, Ulf Hannerz salientou que ao analisar os fluxos, a cidade emerge como um lugar de extrema importância:

(...) a cidade tende a ser o lugar onde as relações de distância e curta distâncias coexistem, e onde as pessoas interagem mais intensivamente e a partir das combinações dessas relações. (...) A meu ver, boa parte da antropologia transnacional está baseada nas cidades – ou pelo menos, estas são o *locus* da maior parte da ação. Há, também, uma ênfase na conceitualização relacional. (...) as cidades deveriam ser os lugares estratégicos para pensar a cultura em termos de uma organização da diversidade.<sup>42</sup>

Esses elementos apontados por Ulf Hannerz em sua argumentação acerca da emergência de uma etnografia da interconectividade são facilmente perceptíveis em um estudo de caso sobre a Cena Mangue. Assim, da mesma forma que os fluxos, tanto pela mobilidade geográfica quanto por recursos midiáticos, são apreendidos em um estudo sobre a Cena Mangue, a

<sup>38</sup> CLIFFORD, J. *Route: travel and translation in the twentieth century* Cambridge: Harvard University Press, 1997 (p. 01)

<sup>39</sup> Como sugerido por Michel Mafessoli termo pós-moderno é entendido aqui como um estatuto conceitual, mas de um modo cômodo, como o conjunto das categorias e das sensibilidades alternativas às que prevaleceram durante a modernidade. Cf. MAFESSOLI, M. *No fundo das aparências* Petrópolis: Editora Vozes, 1996

<sup>40</sup> CLIFFORD, J. *op. cit.* 1997

<sup>41</sup> HANNERZ, U. “Os limites de nosso auto-retrato. Antropologia urbana e globalização.” *Mana*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 1999 (Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131999000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131999000100007&lng=en&nrm=iso)) [acessado em: 18 /07/2008] (p. 151)

<sup>42</sup> Idem; ibidem (p.154)

importância do local e da cidade também se faz presente, afinal, foi o desejo de mudar Recife que detonou a criação da Cena Mangue.

Em sua teorização, Ulf Hannerz alertou que a antropologia urbana comumente se esquivava, buscando as menores e mais homogêneas camadas da vida na cidade, como os bairros étnicos, e percebendo-as isoladamente, em vez de imersas na diversidade. O Mangue também deve ser percebido e analisado como imerso na diversidade, não apenas por ser um fenômeno urbano, mas até mesmo pelo ideal de diversidade do Mangue. No entanto, apesar de estar atrelado à realidade de Recife, de ter Recife como seu centro de gravitação, a Cena Mangue não se restringe a esta cidade. Como salientei antes, meu primeiro encontro com Fred Zero Quatro foi no Rio de Janeiro, quando ele estava de passagem pela cidade para fazer um show. Fred Zero Quatro e sua banda chegaram de Recife no mesmo dia do show e no dia seguinte foram para Belo Horizonte, para se apresentarem naquela cidade. Essa experiência se repetiu outras vezes, como quando DJ Dolores, vindo de uma mini-temporada de shows em Portugal, passou pelo Rio para fazer duas apresentações, retornando depois para Recife. Em seguida DJ Dolores viajaria para Rússia e Berlim, com um pequeno intervalo entre as viagens, o qual ficaria em Recife.<sup>43</sup> Vale sublinhar que além dessa mobilidade geográfica, os fluxos da Cena Mangue também incluem aqueles feitos através da mídia, especialmente a Internet. Como já visto, além de informações sobre as bandas, músicas e vídeos também circulam na rede. Neste sentido, esta pesquisa-viagem também não se resumiu a viagens entre Rio, São Paulo e Recife, mas também se realizou em um campo virtual, que não se encontra em nenhuma cidade ao mesmo tempo que se encontra em todas as cidades: a Internet.

É importante salientar que em grande parte do trabalho de campo realizado para esta tese estive acompanhada de uma equipe de filmagens para a produção do documentário *A lama, a parabólica e a rede*. Dividi a direção, a produção e o roteiro do documentário com Clarisse Vianna.<sup>44</sup> A fotografia foi realizada por Luiz Guilherme Guerreiro e o som por Cláudio Serrano. Um aspecto a ser frisado é que a presença de uma equipe de filmagens, em geral, não demonstrou ser um atrativo ou um empecilho às entrevistas. A exceção à regra aconteceu com a banda *Mombojó*, que concedeu entrevistas para a pesquisa mas se recusou a dar entrevistas para o documentário. Os demais artistas relacionados à Cena Mangue mostraram bastante desenvoltura frente às câmeras. De fato, não pude perceber nenhuma diferença significativa entre as posturas nas entrevistas feitas sem a equipe do documentário e as que contaram com a presença da câmera e todo o aparato necessário a um *set* de filmagem.

As filmagens do documentário aconteceram no Rio de Janeiro, Recife e São Paulo. Antes das filmagens, elenquei uma relação de entrevistados com os quais marcamos as entrevistas. No entanto, no decorrer do trabalho de campo, outros entrevistados foram surgindo. Um caso exemplar foi o de Ana Garcia, organizadora do Festival *Coquetel Molotov*. Após ler um comentário que Ana Garcia fez ao texto escrito pelo jornalista Bruno Nogueira, disponibilizado no portal do Overmundo<sup>45</sup>, acerca da atual situação de Recife<sup>46</sup>, entrei em

<sup>43</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>44</sup> Todas as entrevistas que contaram com a participação de Clarisse Vianna encontram indicação nas notas

<sup>45</sup> O Overmundo é um *site* colaborativo. Um coletivo virtual. Seu objetivo é servir de canal de expressão para a produção cultural do Brasil e de comunidades de brasileiros espalhadas pelo mundo afora tornar-se visível em toda sua diversidade. Para funcionar, ele precisa da comunidade de usuários sempre gerando conteúdos, votando, disponibilizando músicas, filmes, textos, comentando tudo e trocando informações de modo permanente. ([www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br))

<sup>46</sup> NOGUEIRA, Bruno. “A nova decadência da cultura pernambucana” (05/11/2006) In: [www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br) (disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-nova-decadencia-da-cultura-pernambucana>) [acessado em novembro de 2006] O texto de Bruno Nogueira é tratado com mais ênfase em “Um

contato com ela, em novembro de 2006, na minha primeira viagem a Recife. De volta a Recife, em fevereiro de 2007, já com a equipe de filmagem, encontrei Ana para a entrevista, para a qual ela levou Tathianna Nunes, também organizadora do festival *Coquetel Molotov*. Durante a entrevista, Ana Garcia e Tathianna Nunes falaram sobre a cantora Lulina, recifense que mora em São Paulo. Já no Rio de Janeiro, encontrei uma página de Lulina no *site* Myspace, através da qual fiz contato com ela. A partir deste contato, entrevistei Lulina em São Paulo, em abril de 2007. Durante esta entrevista, Lulina, indicou o produtor musical José Guilherme Lima, que também foi entrevistado. Essa é apenas uma das diversas redes possíveis. Assim como José Guilherme Lima foi mencionado por Lulina, ele também falou sobre Rogerman, que já havia sido entrevistado, Lulina falou sobre *Mombojó*, Paulo André sobre Ana Garcia e por aí vai. Ou seja, uma forma rizomática.

Após as filmagens, deparei-me com a existência de trinta horas de fitas para serem transformadas em um curta-metragem de quinze minutos, como exigido pela Petrobrás, patrocinadora do documentário. Com a ajuda de Julia Baker, assistente de produção do filme, transcrevi as mais de trinta fitas. Após a transcrição, eu e Clarisse Vianna embarcamos no desafio de construir um roteiro e à difícil tarefa de excluir grande parte do conteúdo das fitas do documentário. Desde o início, a idéia era realizar um documentário que contasse a história da transformação da Cena Mangue em Movimento Mangubeat. Assim, a intenção era realizar um documentário sobre um grupo de amigos que, na década de 1990, se juntaram para construir uma Cena e tentar “viver de música” sem sair de Recife. No entanto é importante frisar que tal Cena não se limitou à música, tendo também expressões no cinema e na moda. Com o impacto que a criação dos manguemoys causou na imprensa, a Cena começou a se transmutar em movimento. A imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo, eixo cultural do país, agiu intensamente nesta transformação. Por isso, a importância de entrevistar jornalistas dessas cidades.

Diante das trinta horas de entrevistas, conseguimos a façanha de chegar à ilha de edição com um roteiro que resultaria em um filme de cerca de trinta minutos. Sandro Arieta, o editor, foi fundamental para reduzir o filme a dezessete minutos sem que o roteiro não fosse substancialmente alterado. Todo o processo de edição foi acompanhado por mim e Clarisse Vianna. Nós e Sandro Arieta concordamos em dar ao filme uma linguagem *pop* e fragmentada como uma forma de tentar ambientar o espectador aos preceitos da Cena Mangue. Assim, além das entrevistas que filmamos, o documentário tem clipes das bandas e clipes feitos com imagens das cidades filmadas durante as gravações, além de trechos de filmes, clipes das bandas, imagens de cartazes de festas, fotografias e desenhos (feitos por Laura Chagas). A idéia foi tentar levar para o documentário a estética de colagem e do *sampler* utilizada pelos manguemoys. E também um pouco de gréia.<sup>47</sup>

*A lama, a parabólica e a rede*, a partir da fala dos entrevistados, conta como foi o começo da Cena Mangue, como era Recife no início da década de 1990, o que significou a Cena Mangue e como os manguemoys foram recebidos no eixo Rio-São Paulo. O eixo condutor do filme é o Seu Zé, um senhor que abordou nossa equipe de filmagem em São Paulo. Seu Zé desconhecia a Cena Mangue e se tornou, durante a escrita do roteiro, personagem ideal para dialogar com os manguemoys. Seu Zé, assim como todos que estão tentando entender determinada situação, se coloca na posição de interlocutor em busca de uma compreensão sobre os significados da Cena Mangue. E nessa tentativa, Seu Zé repete incansavelmente “heim?”.

---

*piercing* em Recife”, capítulo conclusivo desta tese.

<sup>47</sup> Gréia significa brincadeira como abordado mais detidamente no capítulo “*Bits e beats* do Mangue”

Espero que, à maneira de Seu Zé, a presente tese e seus anexos, nos formatos de CD, DVD e *blog* (<http://rejanecalazans.blogspot.com/>)<sup>48</sup> suscitem muitos “heins” no leitor-espectador-ouvinte-internauta. Espero que as respostas para alguns “heins” possam ser dadas ao decorrer das páginas que seguem. No entanto, assim como o mangue se revelou como um ambiente riquíssimo e diversificado, fonte de inspiração para os mangueboys, a Cena Mangue também se revelou um tema diverso, com uma incrível riqueza de aspectos a serem abordados. Assim, apresento esta tese com a certeza de que, como Fábio Trummer<sup>49</sup> declarou, a Cena Mangue ainda dá muito “pano para manga”.<sup>50</sup> Então, terei certeza que esta tese cumpriu seu objetivo não por responder a todas as dúvidas, mas por suscitar interesse por uma Cena criada em Recife no início da década de 1990 e que influenciou não apenas aquela cidade, mas ainda serve de inspiração para além de Recife. Que esta tese suscite muitos “heins”!

## I. O MANGUE

### 1. O início ou o meio (um platô)

Essa é a minha visão de como o Mangubeat começou.<sup>51</sup>

No início da década de 1990, conforme relatado por Renato L.<sup>52</sup>, Chico Science chegou em uma mesa do bar Cantinho das Graças, em Recife, onde estavam reunidos seus amigos e anunciou, sem ao menos se sentar: “Fiz uma *jam session*<sup>53</sup> com o *Lamento Negro*, aquele grupo de samba-reggae<sup>54</sup>, peguei um ritmo de *hip-hop* e joguei no tambor de maracatu...vou chamar essa mistura de Mangue!”<sup>55</sup> O anúncio de Chico Science causou euforia entre seus amigos que ficaram “(...) sem saber o que era mais interessante, o som ou a palavra usada para sintetizá-lo.” Essa história é reiteradamente repetida por Renato L. com intuito de narrar a origem da Cena Mangue. Diante da idéia de Chico Science de nomear de Mangue a batida que ele havia criado, seus amigos sugeriram que a denominação Mangue não ficasse restrita a uma batida, mas que contemplasse as diversas atividades desenvolvidas por eles. Assim, Mangue deixou de nomear apenas uma batida e passou a designar uma cena.<sup>56</sup> Ainda de acordo com as lembranças de Renato L., “(...) numa despretenhosa meia hora surgiram os esboços de quase todos os

<sup>48</sup> No *blog* é possível acessar diversas fontes utilizadas na pesquisa, como arquivos de textos, imagens e vídeos

<sup>49</sup> Vocalista da banda *Eddie*

<sup>50</sup> Fábio Trummer In: CARNEIRO, Pedro Paulo *Manguetown - Uma Viagem ao Centro do Mangue* (documentário), 2005

<sup>51</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>52</sup> Renato Lins, jornalista, DJ e espécie de consultor do Mangue. Renato L foi apelidado como “ministro da informação” do Mangue, por Chico Science, e é uma espécie de porta-voz da Cena Mangue.

<sup>53</sup> *Jam session* é uma reunião descontraída de instrumentistas para improvisar jazzisticamente. O termo também pode ser aplicado para designar um grupo de músicos improvisando, sem arranjos, sobre temas propostos. Cf. BERENDT, Joachim E. *O Jazz: do Rag ao Rock* São Paulo: Perspectiva, 1975; CARNEIRO, Luiz Orlando *As obras-primas do Jazz* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986

<sup>54</sup> Samba-reggae é um ritmo que foi criado pelos blocos carnavalescos de Salvador na década de 1980

<sup>55</sup> L., Renato (entrevista) “Mangue não é fusão” In: *Manguenius* (<http://www.terra.com.br/manguenius/artigos/ctudo-entrevista-renatol.htm>) (acessado em outubro/2003)

<sup>56</sup> Idem, “Mangue Beat – Breve histórico do seu nascimento” In: *Manguetronic* (<http://www.notitia.com.br/manguetronic/newstorm.notitia.apresentacao>) (acessado em outubro/2003)

conceitos básicos do Mangue. Aquela noite, na minha memória, sem que ninguém percebesse, foi um momento-chave.”<sup>57</sup>

(...) nessa turma, tinham pessoas que tinham bandas, como Fred [Zero Quatro]. Outras queriam, sei lá, fazer programa de rádio, como eu. Cada um queria fazer uma coisa numa área diversa, ou na própria música ou em uma outra área. Aí a gente sentiu a força daquele rótulo. E a gente disse “pô, Chico, não vamos usar Mangue só pra denominar uma batida, vamos usar Mangue para ser o rótulo de uma cena, porque você podia abarcar todo mundo, todo mundo podia ir junto na mesma viagem”.<sup>58</sup>

No entanto, mesmo que tal narrativa seja repetida inúmeras vezes por Renato L., ele mesmo ponderou que esta é apenas a forma como ele lembra do início da Cena Mangue, alertando a possibilidade de que “(...) essa história [possa] aparecer ligeiramente modificada ou aparecer uma outra história”<sup>59</sup>, dependendo de quem a conte. Fred Zero Quatro, por exemplo, que foi citado por Renato L. como presente naquela mesa de bar, declarou, como explicitado na citação a seguir, não recordar daquela noite em que Chico Science fez seu anúncio: “Eu não lembro exatamente dessa noite quando [Chico Science] comentou a história. Ele estava sempre vindo com alguma novidade. Renato [L.] e alguns amigos lembram muito bem que ele chegou e talvez eu nem tivesse nesse dia, nessa noite, nessa farra.”<sup>60</sup>

De fato existem outras versões para o momento em que Chico Science teve o *insight* de denominar sua batida de Mangue, mas de todas, a mais conhecida e divulgada é a contada por Renato L., tida como uma das “lendas do Mangue”<sup>61</sup>, conforme observado pelo antropólogo recifense Roberto Azoubel, que vivenciou a efervescência da Cena Mangue durante sua adolescência. No entanto, mesmo considerando a história contada por Renato L. uma lenda, Roberto Azoubel não duvida da veracidade dessa versão dado que o Cantinho das Graças era de fato um bar freqüentado por aquele grupo de amigos.<sup>62</sup> A referência de Roberto Azoubel a um aspecto lendário remete à presença de um componente mitológico na explanação feita por Renato L. que concede à noite referida a condição de mito de origem. A narrativa de Renato L. assume uma maior significação diante da irrefutável consideração de que Chico Science foi alçado ao posto de maior ícone do Mangue, conforme explicitado por DJ Dolores nos seguintes termos:

[a] grande força do Mangue estava em Chico [Science] porque ele era um ícone muito forte. Ele tinha noção de como falar, como se vestir. A figura dele era carismática. Ele não era um intelectual, mas ele sabia pescar as coisas certas e montar o discurso dele a partir do que ele ouvia. Ele sabia ser um ícone (...).<sup>63</sup>

Considerando a existência de um aspecto mitológico no relato feito por Renato L., a análise de Roger Bastide acerca do mito pode contribuir no entendimento das implicações de uma elaboração com *status* de mito. Como observado por este autor, a configuração de um mito não é dada pelo objeto de sua mensagem mas sobretudo pela maneira como esta mensagem é proferida. Dessa forma, o mito é uma fala definida muito mais pela sua intenção do que pela sua

---

<sup>57</sup> Idem; ibidem

<sup>58</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>59</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>60</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>61</sup> Entrevista com Roberto Azoubel – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>62</sup> Entrevista com Roberto Azoubel – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>63</sup> Entrevista com DJ Dolores. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

literalidade.<sup>64</sup> Tomando tal perspectiva, é possível identificar o processo de mitologização não apenas no conteúdo da narrativa de Renato L. mas sobretudo em alguns traços que definem a forma como é contada. A chegada de Chico Science em uma mesa de bar comunicando a criação de uma batida e motivando, assim, a criação de uma cena concede um aspecto de despreensão e espontaneidade à criação da Cena Mangue. Tal aspecto não é exclusividade da narrativa de Renato L. mas perpassa todo o discurso de surgimento e constituição do Mangue, em oposição à definição de movimento dada posteriormente pela mídia.<sup>65</sup> Um outro traço é o registro memorialístico da narrativa de Renato L.. Apesar de Renato L. sublinhar que a história contada por ele é apenas uma forma de ver o surgimento da Cena Mangue, ele também destaca que é “assim que ele se lembra”, i.e. que são suas memórias, conferindo à sua narrativa o aspecto legitimador de quem presenciou o fato. Afinal, Renato L. estava lá, e acompanhado, segundo seu relato, pelos principais nomes que idealizaram a Cena Mangue<sup>66</sup>.

A intenção de Renato L. é claramente fundar um mito de origem para a Cena Mangue, i.e. tem o objetivo de que a noite citada seja tomada como a verdade em relação aos acontecimentos, de acordo com a abordagem de Roger Bastide<sup>67</sup>. De fato, e como destacou Roberto Azoubel<sup>68</sup>, a narrativa de Renato L. contém elementos da experiência vivida, pois remete a um cenário real, o bar Cantinho das Graças que era realmente freqüentado pelos nomes citados em seu relato. Essa associação entre o real e o narrado remete, mais uma vez, ao tratamento da questão do mito feito por Roger Bastide que sublinha a existência de um diálogo entre o conteúdo dos mitos e os fatos da experiência – o real histórico.<sup>69</sup>

Independente do momento e da maneira como transcorreu este marco fundacional, é consensual entre os idealizadores da Cena que a denominação Mangue foi um *insight* de Chico Science, ou, como observado por Lúcio Maia, “(...) um estalo que deu na cabeça de Chico [Science], um estalo que fez ele criar essa metáfora para a diversidade da cidade.”<sup>70</sup> E, apesar de Renato L. enfatizar que “[a]quela noite na minha memória, sem que ninguém percebesse, foi um momento-chave”<sup>71</sup>, ele também frisou que

(...) descobrir o minuto mágico onde Chico [Science] teve sua grande sacada talvez não seja tão importante. Afinal, o Mangue foi produto de um longo processo, algo que se estendeu por anos a fio, com milhares de experiências espalhadas pela vida dos integrantes de uma rede envolvendo estudantes, funcionários públicos, músicos, jornalistas, designers e trabalhadores da aviação civil. (...) Cada estilhaço dessas vidas foi marcado por uma paixão pela música e uma insatisfação com o que era produzido no Brasil em termos de cultura pop, especialmente em Pernambuco, onde a decadência econômica acentuava o negror do quadro.<sup>72</sup>

---

<sup>64</sup> BASTIDE, Roger “O mito, hoje” In: BASTIDE, Roger *Mitologias* Rio de Janeiro – São Paulo: DIFEL, 1978

<sup>65</sup> A definição de movimento dada pela mídia é abordada mais detidamente no capítulo “*Bits e beats* do Mangue”

<sup>66</sup> Em seu relato, Renato L. cita diversos idealizadores da Cena Mangue como Mabuse e Fred Zero Quatro.

<sup>67</sup> BASTIDE, R. *op.cit.*

<sup>68</sup> Entrevista com Roberto Azoubel – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>69</sup> BASTIDE, Roger *op. cit.*

<sup>70</sup> MAIA, Lucio “entrevista à agência Carta Maior” In: <http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=2237661&dataDoJornal=atual> (acessado em maio/2006)

<sup>71</sup> L., Renato “Mangue Beat – Breve histórico do seu nascimento” *op.cit.*

<sup>72</sup> Idem; *ibidem*



A declaração de Renato L. indica que a mitológica noite do anúncio da criação de uma batida por Chico Science era apenas mais uma noite dentre tantas outras “noites sonhadoras”<sup>73</sup>, como DJ Dolores adjetivou os encontros daquele grupo de amigos durante os últimos anos da década de 1980 e os primeiros da década de 1990. Noites que podem ser consideradas como um platô, i.e. como uma região contínua de intensidades, vibrando sobre si mesma, e que se desenvolve sem obedecer a orientações que apontem para a existência de um ponto culminante ou para uma finalidade exterior.<sup>74</sup> Platô é também toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas e superficiais de maneira a formar e estender um rizoma.<sup>75</sup> Assim, a noite mitológica de Renato L. é parte de um platô, uma região que compreende as outras tantas noites em que foram sonhadas a construção de uma cena, e que, tal qual um rizoma, não tem começo nem fim claramente delimitados – i.e., não começa e tampouco acaba –, mas existe, pulsa, e está sempre “lá”, num lugar “no meio”, entre as coisas, num inter-ser: um *intermezzo*.

## 2. Recife, longe de tudo

Anos oitenta, as coisas estão começando a chegar em Recife. Final dos oitenta, pra começo dos noventa. Na verdade, (Recife) era longe de tudo.<sup>76</sup>

Em 26 de novembro de 1990, o *Jornal do Commercio* de Pernambuco informou que Recife era considerada a quarta pior cidade do mundo para se viver<sup>77</sup>. Um anúncio como esse não passou despercebido por Fred Zero Quatro, Renato L. e seus amigos, e foi usado como gancho para a criação do ideário da Cena Mangue. A condição de quarta pior cidade do mundo foi vista por aquele grupo como um símbolo da decadência urbana que eles vivenciavam cotidianamente, como pode ser exemplificado pela seguinte fala de Renato L.:

Eu acho que, para entender o Mangue, é preciso entender o que era o Recife nos anos oitenta. Porque ao contrário do Rio, de Brasília e de São Paulo, que são cidades grandes, aqui, aquela movimentação do *rock* brasileiro não frutificou. Então, (Recife) passou os anos oitenta inteiros mergulhados na pasmaceira. Não acontecia nada na cidade. Mas não acontecia nada no sentido de não haver nenhuma festa legal, pelo menos na opinião da gente. Raramente uma banda de *rock*, tipo *Titãs*\*, aparecia na cidade. E isso era reflexo de uma estagnação cultural muito profunda e que, claro, incomodava muito a gente. E a maior parte das pessoas que se envolveram com o Manguebeat, no início, eram pessoas que não tinham grana pra sair da cidade, pra migrar pra outra cidade. Ou não tinham grana pra migrar ou não era tão interessante

<sup>73</sup> Entrevista com DJ Dolores. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>74</sup> BATERSON, G. *Vers une écologie de l'éspirit* Ed. Du Seuil apud DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *op. cit.*

<sup>75</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *op. cit.*

<sup>76</sup> Entrevista com Jorge Du Peixe (vocalista da Nação Zumbi) – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>77</sup> De acordo com pesquisa do *Institut Population Crisis Committee*, de Washington, conforme publicado em 26 de novembro de 1990 no *Jornal do Commercio* de Pernambuco

\* Os termos marcados com asterisco encontram-se no glossário.

migrar pra São Paulo. Ou porque eram preguiçosos, sei lá. Por vários motivos, todo mundo ficou aqui no Recife. Então quando chegou no final dos anos oitenta, início dos anos noventa, realmente era uma situação bastante sufocante.<sup>78</sup>

A falta de dinheiro, o desinteresse e a preguiça foram acionados por Renato L. para justificar a permanência do seu grupo de amigos em Recife. É perceptível na fala de Renato L. que não havia motivos para permanecer na capital de Pernambuco. Ao contrário, parecia haver motivos de sobra para impulsionar a saída da cidade e a migração para outros lugares, como São Paulo. A descrição feita por Renato L. para caracterizar a situação de Recife na década de 1980 foi repetida por vários dos entrevistados para esta pesquisa. Todos os idealizadores da Cena Mangue que foram entrevistados, ao abordarem a origem da Cena, fizeram referência a esta situação. A forma como a condição de precariedade da cidade foi acionada pelos entrevistados transmite a idéia de que eles viviam em uma atmosfera na qual predominava uma sensação de abandono. Aquele grupo de amigos se sentia abandonado e deslocado em sua cidade por considerar que aquele local não correspondia aos seus anseios. Tal condição pode ser exemplificada pela seguinte fala de Lúcio Maia<sup>79</sup>, que pode ser tomada como uma espécie de síntese da fala dos demais entrevistados, pois a mesma situação foi referida com poucas variações por todos:

Eu lembro no final dos anos oitenta, Recife não tinha lugar pra tocar, não tinha espaço para as bandas. Existia o Centro de Convenções<sup>80</sup> onde uma grande parte da geração das bandas dos anos oitenta tocou. Depois o Circo Voador aportou em Recife, também nos anos oitenta, e deu um *upgrade* muito grande. Mas foi coisa de dois anos, três anos, no máximo. E depois que o Circo saiu, também voltou a ficar aquele marasmo. (...) Então, pra gente era complicado fazer qualquer coisa. Até pra comprar instrumento, pra comprar corda pra guitarra, era uma coisa que era difícil.<sup>81</sup>

Como Renato L. escreveu em seu texto “Mangue Beat – Breve histórico do seu nascimento”, o que unia aquele grupo de amigos era a “(...) paixão pela música e uma insatisfação com o que era produzido no Brasil em termos de cultura *pop*, especialmente em Pernambuco (...)”<sup>82</sup>. Para tentar burlar o marasmo que impregnava Recife, esses amigos mantinham encontros assíduos, quase diários, durante os quais ouviam música e trocavam informações sobre música. Como apontado na declaração de Lúcio Maia, eles encontravam dificuldade até para comprar corda para guitarra. Dificuldade maior era conseguir comprar discos e revistas sobre música, especialmente em uma época em que ainda não existia o facilitador da Internet. Para driblar tais dificuldades, “(...)aquele monte de pirralho juntava os ‘caramingalhos’ pra comprar um disco importado”<sup>83</sup>, nas palavras literais de DJ Dolores. Essa ação conjunta entre amigos foi corroborada em diversas entrevistas, dentre as quais destaco a seguinte fala de DJ Dolores:

Comprar revista tinha no aeroporto, chegava a *Animal Music Express*, chegava a *Melodic Maker*, e era super cara. Então a gente tinha que pegar um ônibus até o aeroporto pra pegar essas revistas, que chegavam com um certo atraso também. Disco era quem viajava pro exterior, a gente dava uma grana e mandava uma puta lista de

<sup>78</sup> Entrevista com Renato L – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>79</sup> Guitarrista da *Nação Zumbi*

<sup>80</sup> O Centro de Convenções de Pernambuco, localizado em Olinda, foi inaugurado em 1979. Com mais de 74 mil metros quadrados, é o terceiro maior pólo de eventos do país.

<sup>81</sup> Entrevista com Lúcio Maia – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>82</sup> L, Renato “Mangue Beat - Breve histórico do seu nascimento” *op.cit.*

<sup>83</sup> Entrevista com DJ Dolores. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

coisas. (...) Então, sempre tinha alguém conhecendo alguma coisa legal. Eu me lembro de ter ouvido *The Smiths*\* no mês que foi lançado no exterior, mesmo na gringa era uma banda desconhecida e a gente já tinha conseguido o disco dos caras. E era sempre ficar muito ligado, lendo tudo que chegava nas mãos, ouvindo programa do Jonh Peel, na BBC, que pegava em rádio de ondas curtas. (...) A gente era muito ligado nessa coisa de música e gastava muito tempo para se informar. Grande parte da pouca grana que a gente ganhava era destinado a isso, a comprar revista, a comprar disco.(...) E se alguém sabia que um cara que mora em Boa Viagem ou em Piedade, tinha conseguido um disco novo do *Cramps*\*, aí a gente saía de ônibus, ia lá batia na porta do cara, pedia pro cara gravar um k7. Funcionava desse jeito.(risadas)<sup>84</sup>

Em seu relato, DJ Dolores enfatizou as estratégias adotadas por ele e seus amigos para conseguirem escapar das dificuldades tanto de acesso a informação quanto do pouco dinheiro para comprar discos e revistas importados. A saída encontrada foi a atuação de forma coletiva. No entanto, tal estratégia não foi apenas uma maneira de lidar com as dificuldades mas também de reforçar os laços de amizade, compartilhando as descobertas. Como apontado por Fred Zero Quatro, “(...) o disco novo de uma banda especial era uma coisa coletiva”<sup>85</sup>. Dessa forma, as estratégias montadas para enfrentar a precariedade em que viviam teve o êxito de transformar aquele período em uma “fase bacana”<sup>86</sup>. Diante da inexistência de locais que proporcionassem a diversão que procuravam, i.e. que tocassem a música que ouviam, aquele grupo formado por jovens insatisfeitos começou a promover festas na capital pernambucana. Essas festas constituíam a oportunidade de divulgar as novidades e ampliar a rede de circulação das informações sobre o mundo *pop*. Para DJ Dolores, conforme a citação a seguir, as festas eram motivadas pela necessidade de transformar a cidade em que viviam:

A gente começou a fazer festa juntos porque o Recife, na década de oitenta, era um lugar muito insuportável, não havia uma cena musical. Havia uma ou outra banda de *rock*, mas não havia espaço pra tocar, não havia clubes com DJs. Isso era impensável. Então a gente começou, todo mundo duro, não podia sair daqui e ir morar em Londres, não podia fugir da cidade, fugir do país. Então a solução era melhorar a cidade. Já que tinha que viver nessa merda, pelo menos fosse uma merda menor.<sup>87</sup>

Na conjugação de festas e encontros em mesas de bar foi constituído o embrião da Cena Manguê. Como observado por Renato L., e citado anteriormente, a Cena Manguê foi formada por um mosaico de “(...) milhares de experiências espalhadas pela vida dos integrantes de uma rede”<sup>88</sup>. No entrelaçamento dessas experiências é possível vislumbrar a formação do Manguê, como abordado na próxima sessão deste capítulo.

## 2.1. Os estilos do Manguê

Só há alguns anos que de fato consegui sentar e escrever uma análise. Mas é isto que fez a coisa ser interessante, você não conseguia escrever uma análise, você não sabia que porra estava acontecendo, estava acontecendo muito rápido.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> Entrevista com DJ Dolores. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>85</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>86</sup> O uso do termo bacana para se referir àquela fase foi citado durante as entrevistas por Fred Zero Quatro, Jorge Du Peixe e Mabuse

<sup>87</sup> Entrevista com DJ Dolores. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>88</sup> L, Renato “Manguê Beat – Breve histórico do seu nascimento” *op.cit.*

<sup>89</sup> MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian *Mate-me por favor - uma história sem censura do punk* (vol.II) Porto Alegre: L&PM, 2004 (p.33)

O trecho citado é uma fala da fotógrafa Mary Harron, que vivenciou a emergência da cena *punk* em Nova York, e exemplifica como o passar do tempo permite uma visão mais apurada e analítica dos acontecimentos. O olhar do presente para o passado implica muitas vezes em uma elaboração e até transformação do significado dos acontecimentos vividos. É importante levar em consideração esse caráter de reelaboração dos acontecimentos para registrar que essa tese foi desenvolvida a partir de depoimentos que foram coletados, em sua maioria, em ocasiões posteriores aos momentos em que os fatos relatados foram vivenciados. Dessa forma, esses depoimentos são elaborações feitas a *posteriori*, com significações atribuídas pela possibilidade de uma análise retroativa. Nesta sessão, reúno trechos de entrevistas realizadas para esta pesquisa. Os trechos selecionados versam especificamente sobre o final da década de 1980 e o início da década de 1990. Este material constitui, portanto, memórias dos principais articuladores da Cena Manguê, e, como tais, merecem algumas considerações.

A memória aciona e articula as preocupações e os temas atinentes ao seu momento de estruturação, ao contexto e ao tempo em que é produzida. Ou seja, a memória recebe incentivos do presente para ser consagrada como um conjunto de lembranças. Dessa forma, a rememoração é uma reconstrução psíquica e intelectual que opera uma representação seletiva do passado, que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social e nacional e, atualmente, até global. Isso significa que a memória não é um evento individual mas um fenômeno processual plural, seletivo e identitário, construído coletivamente e submetido a flutuações e transformações constantes. Essas flutuações acontecem, principalmente, em função das questões em pauta no momento em que a memória é articulada, em que está sendo elaborada e expressa.<sup>90</sup>

Entretanto, é importante salientar que o caráter coletivo não significa a existência de uma memória coletiva monoliticamente unificada, no sentido de constituir “(...) uma representação do passado que seja partilhada nos mesmos termos por toda uma coletividade”, conforme salientado por Henry Russo<sup>91</sup>. A elaboração da memória e o ato de lembrar são sempre individuais pois, como observado por Alessandro Portelli, “(...) as pessoas, e não grupos, se lembram.”<sup>92</sup>. A memória somente é materializada nas reminiscências e nos discursos individuais, e é convertida em coletiva apenas quando é abstraída e separada da individual. A memória individual é, portanto e sobretudo, uma elaboração, no plano pessoal, de elementos pertencentes a uma memória coletiva. Conforme pode ser demonstrado pela fala de Renato L. citada a seguir, os manguêboys parecem estar cientes desse caráter individual do ato de relembrar:

É claro que se vocês entrevistarem [Fred] Zero Quatro, [Jorge] Du Peixe ou Mabuse<sup>93</sup>, talvez, ou essa história apareça ligeiramente modificada ou apareça uma outra história.

---

<sup>90</sup> Cf. MOTTA, Marcia “História e memórias” In: MATTOS, M. Badaró (org) *História: pensar & fazer* Rio de Janeiro: Laboratório Dimensões da História, 1998; ORTIZ, Renato *Cultura brasileira e identidade nacional* São Paulo: Brasiliense, 1994; POLLAK, Michael “Memória e identidade social” In: *Estudos históricos* Rio de Janeiro: vol2. nº3, 1989; POLLACK, Michael “Memória, esquecimento e silêncio” In: *Estudos históricos* Rio de Janeiro: vol. 2, nº3, 1989; RUSSO, Henry “A memória não é mais o que era” In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaina *Usos e abusos da história oral* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996

<sup>91</sup> RUSSO, Henry *op.cit.* (p.94-95)

<sup>92</sup> PORTELLI, Alessandro “O massacre de Civitella Villa di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1994): mito, política, luto e senso comum” In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaina *Usos e abusos da história oral* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996 (p.127)

<sup>93</sup> Apelido de José Carlos Arcoverde, designer e produtor multimídia, espécie de “ministro da tecnologia” do Manguê

Mas na minha memória, o Mangubeat começou numa mesa de bar, num bar chamado Cantinho das Graças, que ficava num bairro chamada Graças, aqui no Recife.<sup>94</sup>

A memória está intimamente ligada à narrativa, tanto ao ato de narrar quanto ao de ler e ouvir narrativas. Ou seja, narra-se a vida e vive-se através da narração. Como observou Ian Chambers, o passado e a memória apenas podem ser conhecidos através dos seus efeitos, ou seja, quando este material é trazido para a linguagem.<sup>95</sup> E é na tentativa de narrar e reconstruir alguns dos estilhaços que formaram o Manguê, que reúno a seguir alguns dos depoimentos coletados durante a pesquisa para este trabalho. As falas não seguem a sequência cronológica na qual as entrevistas foram realizadas. Neste sentido, houve uma edição de forma que tais depoimentos foram organizados à maneira de um diálogo, com a intenção de construir a trajetória da formação da Cena Manguê como um mosaico de diversas vozes que se entrecruzam.

### **Mabuse**

Pra entender mais ou menos o que é o Manguê, é bom lembrar um pouco da história toda, das pessoas que se juntaram pra formar o que na época, a gente chamava de uma cooperativa cultural.

### **Fred Zero Quatro**

Aos 12 anos, tive uma paixão quase doentia pelo som de Jorge Ben\*, na época em que houve um certo ressurgimento da onda de Jorge Ben. Dez anos depois do *Mais que nada* foram relançados vários discos dele. Foi a época do *Tábua de Esmeralda*. De tanto eu ouvir os discos, houve um certo acordo lá em casa que, se eu passasse por média aquele ano, eu ganharia um violão. Um violãozinho pequenininho, foi o meu primeiro instrumento.

### **DJ Dolores**

Eu cheguei aqui no Recife em 1984. Logo na primeira semana, as primeiras pessoas que eu conheci foram o Renato [L.] e o Fred [Zero Quatro]. (...) [C]omo todas as amizades que eu já fiz na minha vida, a identificação foi a música, o amor pela música, isso de ser completamente fanático por música.

### **Fred Zero Quatro**

Nessa época eu já morava em Jaboatão, perto da praia. E, paralelamente, tinha aquela história do adolescente de praia, a cultura do surf, das festinhas de garagem, que todo mundo tinha sua seleçãozinha de *rock'n'rol*. O cara que me deu as primeiras aulas era um vizinho de Piedade. Ele tinha uma banda de baile, gostava muito de *Suzi 4\**, *Kiss\**, *Creedance\**. Comecei, nessa época, a colecionar esse pessoal e tive minha primeira grande paixão do *rock'n'rol*: *Led Zeppelin\**.

Eu conheci Renato [L.] depois que eu já tinha saído do Colégio Militar. (...) Quando eu tinha uns 17, 18 anos, fiquei vizinho de Renato, que era o craque da bola lá da praia. Por incrível que pareça, Renato era um puta ponta-esquerda. Um dia, Renato me viu na praia, e eu estava tocando *Rolling Stones\**. (...)Eu era

---

<sup>94</sup> Entrevista com Renato L – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>95</sup> CHAMBERS, Ian *Border Dialogues: Journeys in Post Modernist*. London: Routledge, 1990 apud HALL, Stuart. “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” In: HALL, S. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (organização Liv Sovik) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

stonemaníaco<sup>96</sup> e ele era um beatlemaníaco<sup>97</sup>. (...) E a gente viu que tinha muita afinidade. E isso foi nos aproximando cada vez mais.

### **Rogerman<sup>98</sup>**

(...) [Eu] morei muito tempo em Brasília , (...) uns seis, sete anos (...). Então, quando eu cheguei aqui, eu fiz amizade com a rapaziada de Olinda que tinha muito a ver com música naquela época. E era amadora, era informal mesmo. A gente começou a brincar de pegar violão, começou a brincar de fazer música, compor. Eu mostrava uma música que fiz pra um amigo meu. E esse cara me mostrava também. Isso foi o embrião do que veio no futuro a ser minha profissão, meu trabalho.

### **Fábio Trummer**

Bom, no final da década de oitenta, eu comecei a tocar. Montei uma banda com uns amigos e comecei a tocar.

### **Rogerman**

(...) Luciana, minha namorada na época, ficou amiga de uma menina chamada Mariana, que era namorada de Fabinho [Fábio Trummer], do *Eddie*. E essa menina disse para a Luciana: “meu namorado é músico”. Eu já tava começando a tocar violão, já tocava direitinho, já compunha, tudo. Tava me enturmado com uma rapaziada de um centro de criatividade musical que tinha em Olinda. Aí elas armaram da gente se conhecer. Nessa brincadeira, eu entrei pro *Eddie*. Conheci Fabinho e a gente trocou uma idéia a noite inteira. Ele chamou “oh, vai ter um ensaio, sei lá, daqui a dois três dias, do *Eddie*, na hora h, a gente vê, você fica com a gente”. Fiquei sete anos com *Eddie*. Nesses sete anos, a gente gravou o *Sonic Mambo*. (...) Mas, antes do *Sonic Mambo*, que demorou sete anos pra ser gravado a partir do momento que eu entrei, a gente começou a criar um circuito na cidade. Olinda e Recife, na época, não tinham a cultura de uma banda local cobrar ingresso. Isso era impensável na época. A gente começou a cobrar e foi um choque, na época, pras pessoas. “Você vai cobrar pô, eu sou seu amigo”. Então, a gente começou a ter um discurso, que não tinha na época: “Se você é meu amigo, você paga pra ver meu show”.

### **Fábio Trummer**

Essa galera passou a ir nesses eventos que a gente fazia, já era o *Eddie* e a gente já organizava festas. (...) Nesses eventos, eu já andava me reunindo com algumas pessoas do núcleo que fizeram o manifesto do Manguê: Mabuse, [Jorge] Du Peixe, Chico [Science]. E a gente se reunia pra ouvir música, gravar K7s e até pra fazer música também.

### **Lúcio Maia**

A gente se conheceu no meio dos anos oitenta porque a gente morava no mesmo bairro. A gente se conheceu porque não era comum ter músicos jovens, uma

---

<sup>96</sup> Fã da banda *Rolling Stones*

<sup>97</sup> Fã da banda *Beatles*\*

<sup>98</sup> Vocalista da banda *Bonsucesso Samba Clube*

galera guri que está começando a tocar guitarra, baixo, bateria. Então, quando tinha alguém no bairro, todo mundo ficava sabendo. Foi assim que a gente se encontrou. Eu tinha uma banda e Chico [Science] e Jorge [Du Peixe] conheciam o guitarrista [Vinicius Enter] que tocava nessa minha banda. Então a gente começou a se conhecer. Depois dessa época, essa bandinha quebrou e a gente formou o *Orla Orbe* que foi a gênese de tudo, o embrião de toda a circunstância de viver de música, de querer formatar uma idéia nova, de querer até revolucionar um pouco as idéias. O *Orla Orbe* foi a gênese da idéia toda.

### **DJ Dolores**

E um tempinho depois, a gente conheceu o Chico [Science] que era b-boy na época. Ele não tinha banda, ele e Jorge [Du Peixe] dançavam. Ele era funcionário público e Jorge trabalhava na VASP.

### **Fábio Trummer**

Um tempo depois, Candeias e Olinda se encontraram através de Mabuse, que tinha amigos em comum em Candeias, que era Renato L. e Fred Zero Quatro, e as pessoas de Olinda, Chico Science e Jorge [Du Peixe].

### **Fred Zero Quatro**

Mabuse era irmão de uma conhecida nossa da faculdade. Ele era irmão de uma menina que um amigo nossa da faculdade estava azarando lá em Olinda. E ele curtia muito *The Clash*\*, tinha muito disco *punk*. Chico [Science] e Jorge [Du Peixe] eram mais ou menos vizinhos de Mabuse, moravam também em Olinda, e tinham uma ligação com quadrinhos, com a cultura do *hip-hop*, da *street dance*, *break* na época. (...) A gente se aproximou mais de Chico [Science] quando ele organizou o primeiro festival de *hip hop* aqui do Recife. Eu tinha acabado de chegar de São Paulo e ele fez o festival numa boate *underground* na Boa Vista. Na época ele já era líder de uma banda chamada *Orla Orbe*. Renato [L.] lembrou outro dia no caderno especial que saiu no *Diário [de Pernambuco]*, dos dez anos da morte de Chico [Science]. Eu nem estava lembrado mas ele escreveu que na época a gente ficou mais impressionado com o vocalista da outra banda, em termos de achar que tinha mais jeito pra coisa. E achou engraçado aquele cara do *Orla Orbe*, com aquele visual Adidas. Renato [L.] tem boa memória pra isso, eu não tenho não. Eu acho que fiquei mais impressionado na outra fase de Chico [Science] quando ele montou o *Louстал*. E aí a gente foi ficando cada vez mais próximo apesar da distância geográfica.

### **Lúcio Maia**

Aí teve a primeira mudança de formação da banda, que virou *Louстал*, já com Dengue<sup>99</sup>. Com o *Louстал* já veio todo o caráter do que seria a *Nação Zumbi*. Algumas músicas, como “Manguetown” e “Etnia”, já eram da época do *Louстал*. Depois Chico [Science] saiu do *Louстал* pra ficar só com *Chico Science & Nação Zumbi*. Jorge [Du Peixe] assumiu os vocais do *Louстал*. Isso também já foi uma pré-construção do que Jorge é hoje também. Tudo naquela época ali, final dos anos oitenta, início dos anos noventa, foi muito embrionário, uma fase de idealização de tudo que a gente é hoje.

---

<sup>99</sup> Baixista da banda *Nação Zumbi*

### DJ Dolores

(...) Esse encontro foi super importante para ambos os lados. Porque eu, Renato [L.] e Fred [Zero Quatro], vínhamos de uma coisa *punk-rock*. Fred e Renato tinham uma banda, eu também tinha uma banda de *punk-rock*. Enquanto que os meninos tinham essa ligação muito forte com *soul*, com *funk*, *hip-hop*.

### Fred Zero Quatro

E éramos os estranhos no ninho, nessa fase, bem no início dos anos oitenta, eu, Renato [L.] e mais meia dúzia. No princípio só uma galera de Candeias, depois a gente viu que tinha uma galera também na Boa Vista, uma galera em Casa Amarela. E começou a se encontrar na rua Sete de setembro. Antes dessa cultura do shopping center, tinha muito essa coisa de se encontrar perto da Livro 7, que era a maior livraria da América Latina e tinha muitos encontros culturais. Então a gente achava que era um lugar estratégico pra disseminar uma coisa diferente. Então, a gente se encontrava na Sete de Setembro perto do parque Treze de Maio. Acho que isso também criou uma afinidade quando a gente conheceu a galera de Chico [Science], que era a *Legião Hip-Hop*, porque eles também tinham essa coisa de ser um gueto e que se encontravam ali por perto, no parque Treze de Maio, no fim de semana, pra fazer roda de *break*, pra trocar figurinha, fazer grafite.

### Jorge Du Peixe<sup>100</sup>

Naquela época era muito difícil, sujeito tinha que vender livro didático pra comprar disco, pra servir de referência. Qualquer pessoa que chegasse com uma fita K7 de um outro lugar era uma referência pra gente, aquilo era um cartucho de informação. Naquela época tinha uma revista em quadrinhos chamada *Animal*, que levou pro país todo o que era mais cultuado na Europa, as BD, as bandas desenhadas, os quadrinhos com temática adulta. E aquilo sem dúvida também era uma fonte de informação. Os argumentos dos quadrinhos podiam ser transformados em música. A gente sempre fez música também muito imagética. Tem muita imagem dentro do que a gente escreve. Até numa música instrumental. (...) A gente sempre encontrava o pessoal que fazia cinema, o pessoal que fazia artes plásticas. As pessoas passaram a ver que se todo mundo se juntasse, a coisa tomaria corpo bem mais rápido do que se poderia imaginar. Isso fez com que as coisas acontecessem da maneira mais rápida também.

### Renato L.

Era uma turma que já andava junto há alguns anos. E mesclava a galera de Rio Doce e Casa Caiada, que era Mabuse, Jorge Du Peixe, Chico Science, com a galera de Jabotão e Candeias, que era eu, Zero Quatro e outros amigos.

### Fred Zero Quatro

Chico [Science] e o pessoal do *Lousta* moravam em Rio Doce, periferia norte. E a gente morava no extremo sul. Então, por contingência geográfica, a gente acabou ficando mais próximo. Muito louco isso porque não dava pra gente ir tomar uma cachaça lá em Rio Doce e voltar, pegar ônibus de madrugada, ficar na parada de ônibus. Aí acabava ficando lá, conhecia a família dele, dormia lá. Ele

---

<sup>100</sup> Jorge Du Peixe foi percussionista da banda *Chico Science & Nação Zumbi*. Após a morte de Chico Science, Jorge assumiu os vocais da banda *Nação Zumbi*



ia pra Candeias, batia bola, comia um caranguejo com a gente e acabava dormindo na minha casa. A gente perdia muito tempo em parada de ônibus.

### **Gilmar Bola Oito<sup>101</sup>**

Eu conheci Chico e ele começou a falar pra mim que queria viver de música. Gostava muito de fazer música. Mas a cidade era estagnada.

### **Fred Zero Quatro**

Uma coisa que impressionava é que Chico [Science] tinha um *sound system*, em termos de ficar toda hora batucando uma batida nova. Ele tinha uma certa obsessão por essa história do *groove*<sup>102</sup>, de achar um *groove* bacana. Quando Chico Science foi trabalhar na Emprel, empresa de processamento da prefeitura, ele conheceu Gilmar Bola Oito. Os dois acabaram descobrindo que tinham essa coisa em comum, Chico [Science] tinha uma banda e Gilmar [Bola Oito] participava de um bloco de percussão, que era o *Lamento Negro* em Peixinhos. E os dois começaram a trocar figurinhas também, um querendo conhecer o som da banda do outro. E foi surgindo esse interesse de juntar a percussão com as guitarras, com a psicodelia do *Loustal*.

### **Gilmar Bola Oito**

Era uma época que a gente aqui em Peixinhos brincava com o bloco afro *Lamento Negro*. Esse bloco tocava samba-reggae e tocava alguns ritmos regionais. Mas a preferência era tocar samba-reggae porque já tocava nas rádios FM, todo mundo conhecia e a gente se divertia com isso. E um dia levei Chico [Science] ao Daruê Malungo, aonde ele se identificou muito por ser uma ONG que trabalhava com crianças do bairro e por trabalhar os ritmos regionais, ensinar frevo, coco. Então ele se identificou muito com isso. E ele sempre disse “eu queria mexer com esse tipo de música”.

### **Fred Zero Quatro**

Eu acho que a gente ouvia junto muita coisa que levava a isso. A vontade de fazer alguma coisa aumentava quanto mais a gente se aproximava de determinados tipos de experiências bacanas que estavam rolando mundo afora, a Wolrd music, os grandes ícones da Wolrd music, como Fela Kuti\*. O próprio *Olodum*\*, o início do *Olodum*, aquela coisa de inventar uma batida nova, diferente. Principalmente o Gilmar, que a ONG aonde ele aprendeu percussão cultuava essa história da negritude, e tinha como ícones principais o Bob Marley\* e o *Olodum*. Antes do *Olodum* se tornar uma coisa meio clichê, porque o *Olodum* virou uma coisa pasteurizada demais. Mas no início a gente admirava.

### **Rogerman**

Coincidentemente, nessa época, eu comecei a frequentar uns bares em Olinda. E um belo dia, eu estava tomando uma cerveja, era moleque na época, meio adolescente, e chegou um cara de boina, camisa toda colorida, panfletando um show. Era Chico [Science]. Chegou na mesa e avisou sobre um show num bairro de Olinda. Casa Caiada ou Jardim? Agora não me lembro. (...) E ele me conhecia

---

<sup>101</sup> Percussionista da banda *Nação Zumbi*

<sup>102</sup> O termo *groove*, no âmbito da música, é associado à propulsão rítmica criada por uma banda, é relacionado a uma espécie de sensação rítmica, um senso intuitivo de musicalidade criado a partir da interação dos instrumentistas.

de vista e eu também já sacava ele de vista. E eu perguntei: “como é esse lance aí?”. Já tava me interessando por música nessa época. “Ah, a gente ta misturando reggae com maracatu, com rap com não sei o que lá, samba.” Quando ele saiu, eu comentei “como esse cara vai conseguir botar tudo isso numa música só?”. Eu lembro que comentei com uma galera e todo mundo falou “é, porra, negócio de doido do caralho, como é que pode?”. E eu achei muito estranho aquilo, como o cara vai misturar isso tudo.

### **Canhoto<sup>103</sup>**

A gente fez uma apresentação em Olinda. O lugar se chama Alto da Sé. Esse dia foi interessante porque já tava rolando uma cooperativa com o pessoal, era *mundo livre*, *Loustal*, *Chico Science e Lamento Negro*, na época, não era nem *Nação Zumbi* ainda. No começo, quando a gente tocava no *Lamento Negro*, não entendia bem a proposta dele [de Chico Science], porque ele falava muito sobre o Mangue, a respeito do que a letra dele fala, que é sobre umas coisas que leva o Recife, leva o jeito que o Recife vive, as coisas que o Recife vive.

### **Gilmar Bola Oito**

Quando a gente ia se apresentar nesses lugares, a gente não tinha ensaio, era tipo uma *jam*. Chico [Science] virava e dizia o que queria, o ritmo que queria, e os percussionistas do *Lamento Negro* faziam o ritmo na hora, ali. Lúcio [Maia] e Dengue colocava a harmonia. Já sabiam o baixo e a guitarra que iam fazer. E Chico [Science] cantava um *rap*.

### **Rogerman**

Aí um belo dia, eu estava na Sé de Olinda, e tinham feito uma propaganda sobre uma banda que ia se apresentar. Se chamava *Lamento Negro*. Achei o nome interessante. Mas não tava com um tostão no bolso. Então não entrei, fiquei do lado de fora. Tinha uma gradezinha, era um terreno enorme, uma casa bem legal lá em Olinda. Não tinha ninguém dentro da festa, dez pessoas no máximo. E eles resolveram fazer um arrastão na Sé, abriram os portões, pegaram a percussão, saíram fazendo um arrastão na Sé, voltaram com cerca de cem pessoas, entraram, fecharam os portões. Nessa eu entrei também, óbvio. Entrei e fiquei com a galera lá dentro. Essa foi a primeira vez que eu vi *Lamento Negro*. Chico [Science] era vocalista. E tinha uma formação ainda um pouco diferente do que veio a ser a *Nação Zumbi*. E eu já achei muito legal.

### **Canhoto**

Chico conheceu, gostou, reuniu o pessoal. Nessa época, era o bloco do *Lamento Negro*, que fez uma apresentação muito boa em Olinda. Desde esse dia, ele falou pra mim e pro Gilmar [Bola Oito] que queria selecionar uma rapaziada pra formar a banda que ele tinha intenção de fazer. Ele me convidou e eu passei quatro anos tocando com eles.

### **Rogerman**

Eu comecei a frequentar os ensaios da *Nação Zumbi*, com Chico [Science], em Rio Doce, na casa de Lúcio [Maia], se não me falha a memória. E eu chegava lá

---

<sup>103</sup> Ex-percussionista da banda *Chico Science & Nação Zumbi*

“e aí, galera, beleza”, sentava no meu cantinho assim, ficava vendo os caras ensaiarem.

### **Mabuse**

Acho que uma das coisas que uniu todo mundo, uniu de Rio Doce até Barra de Jangada, foi a situação que a gente viveu no final dos anos oitenta, de estagnação completa, tanto da cena cultural quanto uma crise econômica absurda na cidade.

Essas são falas dos principais idealizadores da Cena Mangue e remetem ao período que, como é perceptível nos trechos citados, eles consideram como uma época embrionária no processo de formação da Cena Mangue. A forma entremeada como os trechos foram organizados foi com o intuito de ordená-los tal como retalhos que vão sendo costurados. As linhas que costuraram esses retalhos foi a paixão pela música, e o resultado foi a formação de uma rede.

## **2.2 A rede**

Eram “noites sonhadoras”<sup>104</sup>, regadas a cerveja e sem maiores pretensões<sup>105</sup>, durante as quais começou a ser formulada a idéia de “(...) engendrar um circuito energético capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos *pop*”<sup>106</sup>. As narrativas que remetem à formação da Cena Mangue são perpassadas pela dimensão do sonho, da despreensão e da espontaneidade. Como já visto anteriormente, a paixão pela música e o anseio por ter acesso a informação sobre cultura *pop* foi o ponto de união daquele grupo de amigos que formou uma rede de intercâmbio de discos e revistas. No entanto, essa rede não se esgotava em Recife mas era interconectada com outras redes, como a rede de fanzines existente no Brasil. Nas palavras de DJ Dolores: “(...) não tinha Internet, mas tinha fanzines. Todos nós éramos fanzineiros.”<sup>107</sup> E a troca de fanzines com outros lugares do Brasil, e até de outras partes do mundo, possibilitava uma maior circulação de informações e a sintonização com as novidades.

Quando as bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.* conseguiram mobilizar o público local para o ideário da Cena Mangue, a rede local foi ainda mais ampliada conforme a seguinte trecho escrito por Renato L.: “Aqui no Recife lembro bem do “primeiro verão do Mangue”, em 94, palco de uma sucessão incrível de festas e shows. De uma hora para outra, minha rede de amigos passou de quinze para trezentos e tantos mangueboys e manguegirls”<sup>108</sup>. No entanto, a rede formada pelos mangueboys e manguegirls não ficou restrita a esses trezentos e tantos amigos de Renato L.. Em 1994, quando foram gravados os primeiros CDs de *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.*, essas bandas já freqüentavam as

<sup>104</sup> Entrevista com DJ Dolores. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>105</sup> Entrevista com Jorge Du Peixe – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>106</sup> ZERO QUATRO, F. *Caranguejos com cérebro* In: *Da lama ao Caos; Chico Science & Nação Zumbi*, Sony, 1994. O *release Caranguejos com cérebro* é abordado mais detidamente no segundo capítulo “Bits e beats do Mangue”

<sup>107</sup> Entrevista com DJ Dolores. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>108</sup> L., Renato *O sol por testemunha* In: <http://salu.cesar.org.br/manguetronic/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=245&dataDoJornal=atual> (acessado em dezembro/2005)

páginas de jornais e revistas, assim como as transmissões da MTV. O Movimento Mangubeat<sup>109</sup> passava a ser conhecido em vários lugares do Brasil e fãs de *Chico Science & Nação Zumbi e mundo livre s.a.* começavam a surgir fora de Recife, que parecia deixar de ser tão longe de tudo.

Pensar o Manguê como uma rede é pensá-lo em uma configuração arquetípica da sociedade contemporânea. Atualmente, rede é um termo que já faz parte do vocabulário cotidiano, do senso comum. É possível mesmo afirmar que seja uma senha, no sentido apontado por Jean Baudrillard, “(...) um modo quase iniciático de penetrar no interior das coisas, sem ter que ordená-las em um catálogo.”<sup>110</sup> A rede como senha é convertida em metáfora da sociedade na qual penetra para explicá-la, a “sociedade em rede”<sup>111</sup>. Conforme apontado por Manuel Castells, redes são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós, desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação. Uma estrutura social com base em redes é um sistema aberto altamente dinâmico suscetível de inovação sem ameaças ao seu equilíbrio.<sup>112</sup> Mas se o Manguê é rede, essa rede aparece em forma rizomática, como apontado no texto introdutório a esta tese. Rizoma porque não se limita a uma rede, mas é formada por diversas redes interconectadas.

O Manguê é rizomorfo também na conexão com outras artes, no seu caráter fluido e que transborda da música para o cinema, para as artes plásticas, para a moda. E até para outras áreas que não relacionadas à produção artística, como a construção do Porto Digital<sup>113</sup> pode exemplificar. Manguê é rizoma na forma em que é inspirado na vida cotidiana e na forma como influencia comportamentos, transformando “(...) imaginariamente, imagneticamente, sonoramente o lugar”, como salientou Roberto Azoubel<sup>114</sup>. Transformações cujo combustível foram sonhos, palavra que apareceu em diversas entrevistas, sugerindo que os idealizadores do Manguê eram sonhadores que embarcaram em uma viagem coletiva<sup>115</sup>, conseguindo que Recife deixasse de ser longe de tudo, transformando a sensação que sentiam na década de 1980 “(...) de que não havia nada em Recife”<sup>116</sup> em uma “época bacana”, como foi explicitado em várias falas, dentre as quais a de Fred Zero Quatro citada abaixo é um exemplo.

Era uma época muito bacana, porque Chico [Science] tinha muita bagagem em termos da cultura dos bailes de periferia, da subcultura do *funk* e da *black music* em geral. (...) Eu e Renato [L.] tínhamos muito mais bagagem da cultura do *punk*, da *new wave*, do som mais *underground*. Então a gente trocava muita figurinha, muita fita, da época da fita K7 e tal.<sup>117</sup>

Nesse encontro entre “a galera do *punk*” (“galera de Candeias”) e “a galera do *hip-hop*” (“galera de Rio Doce”) foi iniciada a movimentação que deu origem à Cena Manguê, de

---

<sup>109</sup> A definição Movimento Mangubeat é abordada no capítulo “*Bits e beats* do Manguê”

<sup>110</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Senhas* Rio de Janeiro: DIFEL: 2001

<sup>111</sup> CASTELLS, M *A sociedade em rede* São Paulo: Paz e Terra, 1999

<sup>112</sup> Idem; ibidem

<sup>113</sup> Porto Digital é um pólo de tecnologia de software construído no Bairro do Recife Antigo, conforme abordado no capítulo “*Bits e beats* do Manguê”

<sup>114</sup> Entrevista com Roberto Azoubel – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>115</sup> Viagem coletiva foi a forma como Renato L. fez referência ao processo de formação da Cena Manguê [Entrevista com Renato L – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)]

<sup>116</sup> Entrevista com Renato L – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>117</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

acordo tanto com as falas citadas no tópico “Estilhaços do Mangue” quanto no histórico de nascimento da Cena escrito por Renato L.:

A gente havia se apaixonado por música via movimentos que enfatizavam o coletivo e o “faça você mesmo”, coisas comuns ao *punk* e ao *hip-hop*. Daí veio a idéia de criar uma “cena”, uma palavra que permitia a integração orgânica entre nossas diferentes atividades e gostos, que era pouco usada no Brasil.<sup>118</sup>

Em outro texto, intitulado “Arqueologia do Mangue”, Renato L. frisou que o *hip-hop* e o *punk* mostraram também a necessidade de “(...) se agir em conjunto, de pensar independente, de se criar um circuito de informações próprio”.<sup>119</sup> Esses foram importantes pontos na formação da rede do Mangue, foram os nós que a conectou ao *punk* e ao *hip-hop*, em um processo de negociação, adaptação e apropriação, como abordado no seguinte tópico.

### 3. Os punks da praia

Fui até as Grandes Galerias e conheci a Punk Rock Discos. Voltei com uma cópia do Grito Suburbano e me tornei o primeiro punk de Recife.<sup>120</sup>

*Grito Suburbano* é um disco em vinil composto por músicas de bandas *punks* de São Paulo. Ao voltar para Recife, após um congresso de estudantes de jornalismo na capital paulistana, Renato L. apresentou este disco a seus amigos. Naquela época, década de 1980, Fred Zero Quatro ainda morava em Jaboatão, cidade da Grande Recife, aonde Renato L. mora até hoje. Colegas de faculdade e de bairro, Renato L. e Fred Zero Quatro ficaram fascinados pelo *punk*. Os dois passaram, então, a vestir a indumentária característica que identificavam os *punks* no mundo inteiro, isto é, roupas pretas, alfinetes no rosto, coturnos e coleiras. No trecho citado a seguir, Fred Zero Quatro relatou como buscavam inspiração para compor o estilo *punk* que adotaram:

Na época não tinha essa história de “vou ali na galeria” e bota um *piercing*. Não existia nem esse termo, *piercing*. Se existia era só no *underground* do *underground* da Inglaterra. Mas a gente via foto, em algumas publicações, da galera com alfinete colocado em tudo que é canto. E a gente aprendeu a colocar alfinete sozinho, pegava coisa de farmácia, limpava com álcool, esterilizava e colocava alfinete na cara. E rasgava roupa, botava alguns *slogans* na camiseta.<sup>121</sup>

O visual *punk* adotado pela dupla de amigos de Jaboatão causou espanto na mãe de Fred Zero Quatro. A dona-de-casa da classe média recifense ficou chocada ao ver seu filho vestido daquela forma. Ela repudiava seus alfinetes e coturnos, e ameaçava expulsá-lo de casa, dizendo que “não pariu nenhum *punk*”, frase que depois virou verso de uma música composta por Fred Zero Quatro<sup>122</sup>. Esse período foi relatado por Fred Zero Quatro nos seguintes termos:

<sup>118</sup> L, Renato “Mangue Beat – Breve histórico do seu nascimento” *op.cit.*

<sup>119</sup> L, Renato “Arqueologia do Mangue” In: *Manguetronic*, 1998 (<http://www.notitia.com.br/manguetronic/newstorm.notitia.apresentacao>) (acessado em outubro/2003)

<sup>120</sup> L, Renato “Saudades de SP” In: *Manguetronic* - <http://salu.cesar.org.br/manguetronic/> (acessado em dezembro/2005)

<sup>121</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

E minha mãe, obviamente, não gostava muito dessa idéia. E teve uma época que ela falou assim “eu não criei nenhum *punk*, se você quiser ser *punk*, vai morar com os *punks*”. Ela ficava meio horrorizada de me ver saindo de casa daquele jeito. Era um prédio, então tinha os vizinhos. Mas eu não tinha como morar com os *punks*, porque não existia. Os *punks* eram eu e Renato [L.].<sup>123</sup>

A família de Renato L. também não via com simpatia aquela nova moda. Foi no esforço de ludibriar a vigilância familiar que Fred Zero Quatro e Renato L. ficaram conhecidos como os “*punks da praia*”, conforme relatado por Fred Zero Quatro na seguinte fala:

Então a gente criou uma certa forma de burlar essa repressão, burlar o sistema familiar. A gente saía com os alfinetes e as roupas rasgadas na mochila e ia pra casa de algum conhecido. Se encontrava às vezes na praia, ou voltava de uma farra e ia pra praia. Às vezes acordava na praia e ficava um tempão na praia, de coturno. Então, a gente assustava algumas pessoas conhecidas, até os pais de alguns amigos nossos, que encontrava na praia de manhã, maior sol, e a gente de roupa preta e tudo isso. E ficou conhecido como os *punks da praia*.<sup>124</sup>

No entanto não eram apenas as famílias de Renato L. e Fred Zero Quatro que estranhavam o comportamento e as roupas deles. Até seus amigos de faculdade estranhavam o estilo da dupla de *punks* de Jaboatão, como ficou explícito em um texto escrito por Denise Arcoverde, irmã de Mabuse, em seu *blog*:

(...) nós ficamos amigas de Fred Zero 4 e Renato L, uns meninos estranhos que andavam com alfinetes de segurança na roupa e falavam de umas bandas da Inglaterra. (...) mas só depois de sair de casa, pra mãe não brigar...sempre muito revoltados com o sistema e ouvindo “London Calling”. (Perdão, Renato! Hehehe...)<sup>125</sup>

A estranheza causada pelos *punks da praia* gerava um sentimento de que eram “estanhos no ninho”, como pontuado por Fred Zero Quatro:

Assustava um pouco o pessoal da faculdade. Nessa época a gente fazia Federal<sup>126</sup> aqui, eu e Renato [L.]. Mas eu acho que foi um período onde a gente vivenciou muito essa história de ser um estrangeiro na sua própria terra, como se fosse o estrangeiro, aquela coisa de um desajustado no seu próprio lugar. Então, a gente provocava um constrangimento muito grande em todos os lugares que a gente ia, no ônibus, na rua.<sup>127</sup>

A nomenclatura *punks da praia* é, pelo menos à primeira vista, uma contradição em si. Como bem observou Santuza Naves, na ocasião do exame de qualificação da presente tese, o Mangue remete a explosão de sons e cores, a um aspecto solar, enquanto que *punk* remete a um aspecto soturno. Durante o exame de qualificação, a professora Santuza Naves, membro da banca, fez referência à cena *punk* como uma cena *noir*, citando como exemplo o relato, contido em uma monografia sobre a rua Ceará, reduto *punk* carioca, de um *frison* causado por uma

<sup>122</sup> “Compromisso de morte” (letra: Fred Zero Quatro; música: *mundo livre s.a.*) In: *Carnaval na obra; mundo livre s.a.* Abril music: 1998

<sup>123</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>124</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>125</sup> ARCOVERDE, D. “As tribos musicais dos anos 80” In: *Síndrome de Estocolmo* ([http://sindromedeestocolmo.com/archives/category/artes/musica/anos\\_80/](http://sindromedeestocolmo.com/archives/category/artes/musica/anos_80/)) (acessado em julho/2008)

<sup>126</sup> Universidade Federal de Pernambuco

<sup>127</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

menina com um casaco amarelo entre um mar de roupas pretas. Esse caso é paradigmático da associação entre *punks*, indumentárias pretas e escuridão e da oposição entre *punks* e cores. No entanto, isso também denota apenas uma faceta da cena *punk*, que foi convertida em estereótipo. Vale então enveredar pela história do *punk*, para entendê-lo para além desse aspecto soturno e vislumbrar a influência que teve sobre o Mangue, e como a relação entre *punks* e *mangueboys* ultrapassou os coturnos e alfinetes que aterrorizavam os familiares e vizinhos de Renato L. e Fred Zero Quatro.

### 3.1. “Cuidado! PUNK vem aí!”<sup>128</sup>

Era uma atitude muito punk antes de haver uma atitude punk.<sup>129</sup>

No início da década de 1970, a palavra *punk* ainda não constava nos dicionários como “pessoa jovem que gosta de música *punk* e se veste de uma forma chamativa e não convencional (...)”; “(...) uma música tocada de forma rápida, alta e agressiva e freqüentemente é um protesto contra atitudes e comportamentos convencionais.”<sup>130</sup>; “(...) movimento contestador reunindo jovens que exibem vários signos exteriores (cortes de cabelos, roupas) de provocação e escárnio com relação à ordem social vigente”; “(...) corrente musical surgida na Inglaterra na Grã-Bretanha”<sup>131</sup>; “(...) membro de movimento não conformista surgido na Inglaterra ao final dos anos 1970 que adota diversos sinais exteriores de provocação por completo desprezo aos valores estabelecidos pela sociedade.”<sup>132</sup> Naquela época, *punk* ainda era uma palavra restrita à língua inglesa e, de acordo com James Chance, “[o]riginalmente, punk significava um cara na cadeia que é estuprado. E ainda significa isso para o pessoal na cadeia”<sup>133</sup>. James Chance foi vocalista da *The Contortions*\*, uma das bandas relacionadas ao que ficou conhecido como movimento *punk*, que além de agregar as acepções citadas acima ao significado original de *punk* tornou essa palavra conhecida em todo o mundo.

*The Contortions* foi formada no final dos anos setenta, influenciada por uma série de grupos que circularam durante toda a década de 1970 em clubes no Leste de Manhattan. Esta região de Nova York foi cenário de uma vida noturna que acontecia à margem da grande onda que dominava o mercado fonográfico na época, o *rock* progressivo. Em oposição à consagração das músicas de longa duração e plenas de virtuosismo do *rock* progressivo, os frequentadores dos clubes no Leste de Manhattan eram adeptos de uma regeneração do *rock* básico.<sup>134</sup> As bandas que rechaçavam o *rock* progressivo propuseram uma regeneração do *rock*, e além disso diminuíram a duração média das músicas. No entanto, como colocado por Tommy Ramone, da banda *Ramones*\*, essa inovação ocorreu quase que ao acaso: “Basicamente crescemos ouvindo músicas de três minutos. O que aconteceu é que como tocávamos muito rápido, as músicas de três minutos passaram a ter um minuto e meio.”<sup>135</sup>

<sup>128</sup> MCNEIL, L.; MCCAIN, G. *op.cit.* (vol.1) (p.266 - 271)

<sup>129</sup> Lee Childers In: MCNEIL, Legs; MCCAIN *op. cit.* (vol.1) (p.131)

<sup>130</sup> COLLINS COBUILD *Advanced learner's –english dictionary* HarperCollins Publishers, 2003

<sup>131</sup> HOUAISS, A.; VILLAR, M.S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

<sup>132</sup> FERREIRA, A.B.H *Novo Aurélio do século XI: o dicionário da língua portuguesa* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

<sup>133</sup> LETTS, Don. (diretor) *Punk Attitude* (documentário); 2005

<sup>134</sup> PUJOL, Sergio. *Las ideas del rock: Genealogía de la música rebelde* Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2007 (p.128)

<sup>135</sup> LETTS, D. *op.cit.*

*Ramones\**, *Television\**, *New York Dolls\**, *Stooges\** e *Dictators\** eram algumas das bandas que circulavam pelos clubes CBGB's, Mercer Arts Center e Max's Kansas City. Deste circuito também fazia parte o *Velvet Underground\**, grupo ao qual Andy Warhol se associou por considerar que o que a banda fazia na música era equivalente ao que ele estava realizando na pintura e no cinema.<sup>136</sup> Segundo a fotógrafa Roberta Bayley, freqüentadora daqueles clubes, foram as bandas que começaram a tocar naquele circuito *underground* que plantaram as sementes do *punk*. No entanto, como também sublinhado por Roberta Bayley, “(...) nenhuma das bandas se dizia *punk* ou queria ser *punk*. E as bandas eram tão variadas que nem sei se eram isso.”<sup>137</sup> Não queriam ser *punks* porque os motivos para serem consideradas assim era a associação com aqueles significados que então constavam no dicionário, que iam desde “madeira podre usada para acender facilmente um fogo” até “vagabundo de pouca idade”<sup>138</sup>, o que pode ser exemplificado pela fala de Lou Reed citada abaixo:

Há um tempão a gente tocava junto num apartamento de trinta dólares por mês não tinha grana pra nada; comia mingau de aveia todo dia e vendia sangue, entre outras coisas, ou posava pra aqueles tablóides semanais baratos. Quando posei pra eles, minha foto saiu dizendo que eu era um maníaco sexual assassino que tinha matado quatorze crianças e gravado tudo, e que rodava aquelas fitas num celeiro do Kansas à meia-noite. E quando a foto de John Cale saiu no tablóide, dizia que ele tinha matado o amante porque o cara ia casar com a irmã dele, e ele não queria ver a irmã casada com um veadinho.<sup>139</sup>

Para o cineasta Jim Jarmusch, o uso do termo *punk* passou a agregar outros significados a partir da criação, em 1976, de uma revista por Legs McNeil e John Holmstrom<sup>140</sup>, dois adolescentes que desejavam circular entre as bandas que formavam o circuito *underground* do Leste de Manhattan. Com esse intuito, McNeil e Holmstrom tiveram a idéia de representar alguma revista e conseguirem discos e bebidas de graça. No entanto, não existia nenhuma revista que os dois jovens pudessem representar, “(...) pois ninguém ligava para essa música”. Eles então, resolveram criar a própria revista. E assim nasceu a PUNK Magazine.<sup>141</sup>

Holmstrom queria que a revista fosse uma combinação de tudo em que a gente se ligava — reprises de televisão, beber cerveja, trepar, *cheeseburguers*, quadrinhos, filmes B e aquele *rock & roll* esquisito que ninguém além de nós parecia gostar: *Velvets\**, *Stooges\**, *New York Dolls\** e agora os *Dictators\**. A palavra “punk” pareceu ser o fio que conectava tudo que a gente gostava — bebedeira, antipatia, esperteza sem pretensão, absurdo, diversão, ironia e coisas com um apelo mais sombrio. (...) A próxima coisa que fizemos foi sair e cobrir a cidade com uns pequenos pôsteres que diziam: “Cuidado! PUNK vem aí!” Todo mundo que via aquilo dizia: “Punk? O que é punk?”<sup>142</sup>

### 3.2. Entre bonecas e pistolas: os *punks*

---

<sup>136</sup> PUJOL, S.. *op.cit*

<sup>137</sup> LETTS, D. *op.cit*.

<sup>138</sup> BIVAR, Antonio *O que é punk* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000

<sup>139</sup> MCNEIL, L.; MCCAIN, G. *op.cit*. (vol.1) (p.13)

<sup>140</sup> LETTS, D. *op.cit*.

<sup>141</sup> Bob Gruen In: LETTS, D. *op.cit*.

<sup>142</sup> Legs McNeil In: MCNEIL, L.; MCCAIN, G. *op.cit*. (vol.1) (p.266 - 271)



Decadência parece muito tolo, porque decadência sugere que ainda há algum tempo e não havia mais tempo algum. As coisas tinham entrado em colapso. Comparado com o que estava acontecendo no mundo real, decadência parecia meio antiquado. Assim, o punk não tinha a ver com decadência, o punk tinha a ver com o apocalipse. Punk tinha a ver com aniquilação. Nada deu certo, então vamos direto pro Armagedon. Sabe como é, se você descobrisse que os mísseis estavam a caminho, provavelmente iria começar a dizer o que sempre quis, provavelmente ia se virar pra sua mulher e dizer: “Sabe, sempre pensei em você como uma vaca gorda.” E foi assim que a gente se comportou.<sup>143</sup>

Para John Holstrom, um dos fundadores da *Punk Magazine*, o início do *punk-rock* foi marcado pelo fim da banda *New York Dolls\** que representou não apenas o término de uma banda, mas de uma vertente do *rock*, o *glitter rock*. Na transição do *glitter rock* para o *punk-rock* estavam os *New York Dolls\** e os *Sex Pistols* e entre as duas bandas, Malcolm McLaren. No início da década de 1970, Malcolm McLaren tinha uma loja de roupas em Londres, na parte mais pobre do elegante bairro de Chelsea, conhecida como “fim do mundo” (*Wolrd’s End*). Sua loja era freqüentada por *teddy boys\**, músicos e “gente da vanguarda visual”. E também pelos integrantes da banda *New York Dolls\**, quando estiveram em Londres, em 1973.<sup>144</sup> Malcolm McLaren lembrou da passagem da banda *New York Dolls\** por sua loja nos seguintes termos:

Os *Dolls* tinham vindo muitas vezes na minha loja quando estavam em Londres e ficaram completamente espantados e chocados com a loja naquela época, porque não havia nada absolutamente parecido em Nova York. Em Nova York ninguém vendia cultura *rock & roll* na forma de roupas e música num lugar específico. E a loja, Sex, tinha uma ideologia definida, o lance não era vender coisa nenhuma, era criar uma atitude. (...) Comecei a empresariar os *Dolls* mais ou menos uns dois anos depois de eles terem vindo pra Inglaterra. (...) Os foram uma aventura que eu quis ter e através dela ver o mundo.<sup>145</sup>

Em Nova York, Malcolm McLaren não foi muito bem sucedido como empresário da banda *New York Dolls\**. A aventura de McLaren como empresário dos *New York Dolls\** terminou com a dissolução da banda. Com o fim dos *New York Dolls*, Malcolm McLaren voltou para Londres com algumas idéias inspiradas nas suas vivências nova-iorquinas, como a idéia de anti-moda, inspirada nas roupas com alfinetes usadas por Richard Hell.<sup>146</sup> Malcolm McLaren relatou, nos seguintes termos, o impacto que sentiu ao ver Richard Hell pela primeira vez:

Achei Richard Hell simplesmente incrível.(...) Era um cara desmantelado, arrasado, parecendo que tinha recém-rastejado para fora de um bueiro, parecendo que estava coberto de lodo, parecendo que hão dormia há anos, parecendo que não se lavava há anos e parecendo que ninguém dava a mínima pra ele. E parecendo que na verdade ele não dava a mínima pra você! Era um cara maravilhoso, entediado, acabado, marcado, sujo, com uma camiseta rasgada. E esse visual, a imagem desse cara, aquele cabelo todo espetado, tudo nele. Ao ser inspirado por essa imagem, eu iria imitá-la e transformá-la em algo mais inglês.<sup>147</sup>

<sup>143</sup> Legs McNeil In MCNEIL, L.; MCCAIN, G.*op.cit.* (vol.II) (p.244)

<sup>144</sup> BIVAR, A. *op.cit.* , 2000 (p. 41-43)

<sup>145</sup> Malcolm McLaren In: MCNEIL, L.; MCCAIN, G.*op.cit.* (vol.1) (p.247-248)

<sup>146</sup> Bob Gruen In: LETTS, D. *op.cit.*

<sup>147</sup> Malcolm McLaren In: MCNEIL, L.; MCCAIN, G.*op.cit.* (vol.1) (p.259 - 260))

Malcolm McLaren retornou a Londres em uma época difícil para a economia britânica. Era o ano de 1976 e a sociedade britânica vivia um expressivo aumento do desemprego e da violência. Tendo este contexto como cenário, os jovens Steve Jones e Paul Cook perambulavam por Londres, nas imediações da Sex, loja de Malcolm McLaren. Segundo a lenda, a dupla de jovens roubava instrumentos musicais, amplificadores e microfones de bandas e casas de show. Foram equipados com os frutos desses roubos que Steve Jones (guitarra) e Paul Cook (bateria) convidaram Glen Matlock (baixo), vendedor da Sex, e formaram uma banda. O trio ensaiava músicas dos anos 1960, especialmente do *The Who*\* e do *Small Faces*\*. Posteriormente, John Lydon, conhecido como John Rotten por causa de seus dentes estragados, foi incorporado ao grupo. Assim nasceu os *Sex Pistols*, a banda que disseminou o *punk* por todo o mundo.<sup>148</sup>

Uma banda formada com integrantes como os que formaram a *Sex Pistols* era exatamente o que Malcolm McLaren procurava ao voltar de Nova York para Londres. Foi por este motivo que a criação banda *Sex Pistols* recebeu muitas críticas ao ser considerada como uma fraude, “(...) uma onda arquitetada por Malcolm McLaren”, como colocado pela fotógrafa Mary Harron.<sup>149</sup> A suposição da formação dos *Sex Pistols* como uma armação de Malcolm McLaren não era infundada já que, com o fim dos *New York Dolls*\*, ele não escondeu seus planos de criar uma banda, como explicitado por Syl Sylvain, que fazia parte dos *New York Dolls*\*

(...) a conversa [de Malcolm McLaren] foi de: “Não se preocupe com os Dolls”, a: “Olha só, tem uns caras que circulam pela frente da loja da minha mulher em Londres e, sabe como é, eles adorariam ter uma banda, e a gente poderia montar uma banda junto.” No começo era só conversa, mas depois ele ficou mais sério sobre isso.<sup>150</sup>

A banda *Sex Pistols* durou menos de dois anos e gravou apenas um disco. No entanto, essa breve carreira não impediu que fosse convertida na banda-ícone do *punk-rock*. Entre os estudiosos da temática do *punk*, há autores, como Sergio Pujol, que consideram que o fim da banda *Sex Pistols* significou igualmente o fim do *punk*. Porém, é preciso considerar que a influência que a banda exerceu no cenário do *rock* extrapolou o seu período de existência. Mesmo após o fim do grupo, várias bandas, auto-definidas como *punks*, continuaram a ser formadas tendo os *Sex Pistols* como principal referência. O surgimento dessas bandas não se limitou a Londres, mas a identificação com o *punk* foi disseminada por todo o mundo. Até hoje, existem jovens em diversas partes do mundo que se identificam como *punks*. Um dos princípios que unifica os *punks* de todo o mundo em torno dessa identidade comum é o mote *do it yourself*.

### 3.3. *Do it yourself*

As pessoas que viram os *Dolls*\* disseram: “Diabos, qualquer um pode fazer isso”. Acho que o que os *Dolls*\* fizeram, além de serem uma influência no *punk*, foi mostrar que qualquer um podia fazer aquilo.<sup>151</sup>

<sup>148</sup> A formação inicial da banda *Sex Pistols* foi alterada com a substituição de Glen Matlock por Sid Vicious. Cf. BIVAR, A. *op.cit.* 2000 (p. 43- 45) e FRIEDLANDER, P. *Rock and Roll* Rio de Janeiro: Record, 2002 (p. 351)

<sup>149</sup> MCNEIL, L.; MCCAIN, G. *op.cit.* (vol.II) (p.30)

<sup>150</sup> Idem; *ibidem* (vol.I) (p.258)

<sup>151</sup> Idem; *ibidem* (vol.II) (p.157)

O lema *do it yourself*, ou seja, “faça você mesmo”, é considerado o princípio-guia dos *punks*. O *punk* não é uma vertente musical, como à primeira vista pode parecer. Mais do que isso, *punk* é um estilo de vida presidido pelo livre arbítrio: “faça você mesmo” – sua roupa, sua música, sua gravação, sua revista – e da maneira que você quiser, isto é, não como os outros desejam que você faça. A inclusão de outros campos de produção artística, além da música, foi seguido pela inauguração de novas linguagens estéticas como o *fanzine* e o uso de adornos.<sup>152</sup>

As bandas conhecidas como *punks* são também conhecidas pelo seu trato direto, e até mesmo violento, com a platéia. O músico *punk*, de acordo com Sergio Pujol, busca ser parte desse público, um igual sem ego e sem poder.<sup>153</sup> Conforme descrito por Craig O’hara, “(...) um concerto é o que os punks chamam de show. É diferente de um show comum porque há objetivo de acabar com a separação público/músico.”<sup>154</sup> Ou seja, em um show *punk*, artista e platéia interagem e todos são *punks*.<sup>155</sup>

O termo *punk*, com vem sendo argumentado ao longo desse capítulo, designa um estilo que envolve um determinado modo de vestir assim como posturas, atitudes e comportamentos compartilhados. Com a aparência de simples, feios, sujos e grosseiros, os *punks* inverteram a ordem das coisas e dos valores.<sup>156</sup> A melhor descrição foi a feita por Malcolm McLaren, ao fazer referência a Richard Hell, citada anteriormente.<sup>157</sup> Neste sentido, é preciso marcar a diferenciação entre *punks* e *hippies*, outro estilo jovem que foi propagado na década de 1970. Os *hippies* também ofereciam, com seus códigos de vestuário e seus cabelos compridos, um modelo de vida alternativo. No entanto, diferentemente do vestuário *punk*, as roupas dos *hippies* eram coloridas e remetiam a uma atmosfera primaveril. As diferenças entre *punks* e *hippies* não estavam apenas nas roupas mas era sobretudo uma diferença ideológica. Enquanto os *hippies* acreditavam num mundo melhor, os *punks* zombavam de tanto otimismo, o que pode ser resumido no refrão da música “No future”, dos *Sex Pistols*: “Não há futuro para mim, não há futuro para você”.<sup>158</sup> De acordo com John Holmstrom, existia a intenção de “(...) que o movimento punk acabasse com os hippies, explodisse o rock’n’roll e começasse tudo de novo.”<sup>159</sup> Para Ed Sanders, conforme citação a seguir, a diferença entre *punks* e *hippies* estava que enquanto os *hippies* escolhiam viver padrões de vida alternativos, os *punks* não tinham escolha:

O problema com os hippies foi que se desenvolveu uma hostilidade dentro da contracultura entre aqueles que tinham o equivalente a um fundo de crédito – uma espécie de poupança familiar – e aqueles que tinham que se virar sozinhos. (...) Assim, ali surgiu um outro tipo de hippie lúmpen, que vinha de uma verdadeira infância de maus tratos – com pais que o odiavam, pais que o haviam rejeitado. A garota talvez viesse de uma família religiosa que a chamava de vagabunda ou dizia: “Você fez um aborto, vá embora daqui”, ou: “Encontrei pílulas anticoncepcionais na sua bolsa, saia

---

<sup>152</sup> FEIXA, Carles “De punks” In: *De jovenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1999 (disponível em [www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales)) (acessado em março/2006)

<sup>153</sup> PUJOL, S. *op.cit.* (125)

<sup>154</sup> O’HARA, C. *A filosofia do punk: mais do que barulho* São Paulo: Radical Livros, 2005 (p. 22)

<sup>155</sup> FEIXA, C. *op.cit.*

<sup>156</sup> Idem; *ibidem*

<sup>157</sup> Ver p.49 (nota 90)

<sup>158</sup> PUJOL, S. *op.cit.*

<sup>159</sup> LETTS, D. *op.cit.*

daqui, vá embora.” E esses garotos se transformaram num tipo hostil de gente da rua. Tipos punks.<sup>160</sup>

Assim como o *punk* foi disseminado em escala mundial, a oposição entre *punks* e *hippies* também foi, sendo manifestada inclusive na Grande Recife, onde os “*punks* da praia” debochavam dos *hippies* de Olinda, como pode ser exemplificado pela fala de Fred Zero Quatro citada abaixo:

E a gente até chegou a aparecer na televisão ironizando e debochando dessa coisa de patrimônio, que Olinda era a capital do *hippies*, piolhentos, que a gente ia chegar lá com uma tesoura e ia cortar a cabeleira de todo mundo. A gente chegou a aparecer na Globo falando isso.<sup>161</sup>

Mas essa rivalidade entre *punks* e *hippies* é apenas um traço estereotipado que foi agregado pelos *punks* recifenses e pouco contribuiu para a formação da Cena Manguê. Os princípios do *punk* que influenciaram a formação do ideário Manguê foram o lema *do it yourself*, o senso de cooperação e a atitude contestadora.

### 3.4. “Sou um *punk* da periferia”<sup>162</sup>

Sem dúvida, Manguê nasceu do *punk*, por mais louco que isso possa parecer.<sup>163</sup>

O mote *do it yourself* aliado à forma de tocar que não requer conhecimento de teoria musical possibilitou uma rápida e ampla difusão do *punk*, como descrito por Silvio Essinger nos seguintes termos:

Em qualquer lugar do mundo, por mais carente que seja a comunidade, haverá sempre uma guitarra vagabunda *plugada* num amplificador podre e uma bateria de lata para que garotos descubram a inigualável experiência de fazer os seus próprios sons. E, uma vez que montem suas primeiras bandas, eles decerto quererão escrever letras que falem do seu cotidiano e de suas inquietações, seja de forma brincalhona ou sisuda, coerente ou delirante. Pois bem, isso é *punk rock*.<sup>164</sup>

No Brasil, o *punk* foi disseminado por diversas cidades, principalmente São Paulo e Brasília que, inclusive, disputam o título de terem iniciado a onda *punk* no país.<sup>165</sup> Independente desta disputa, para os manguêboys, a referência era o *punk* feito em São Paulo, conforme observado por DJ Dolores na fala citada abaixo:

[A]cho que, de música brasileira, pra mim, a referência eram as bandas *punk* de São Paulo: *Cólera\**, *Olho Seco\**, o *Fellini\**, a banca do Cadão Volpato que era bem esquisita, o *Akira S\**. Aquelas bandas de Brasília não interessava a gente, era *Legião Urbana\**, *Plebe Rude\**, a gente achava meio bobo. *Legião Urbana\** era um arremedo do Joy Division\*, *Plebe Rude\** era uma coisa meio, sei lá. Realmente não interessava pra gente, a gente era profissional (risadas). A gente gostava dos originais.<sup>166</sup>

<sup>160</sup> MCNEIL, L.; MCCAIN, G. *op.cit.* (vol.1) (p.37-38)

<sup>161</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>162</sup> “Punk da periferia” (letra e música: Gilberto Gil) In: *Extra, Gilberto Gil*, Warner Music, 1983

<sup>163</sup> Entrevista com Rogerman – 10 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>164</sup> ESSINGER, Silvio. *Punk. Anarquia planetária e a cena brasileira* São Paulo: Editora 34, 1999 (p.15)

<sup>165</sup> MOREIRA, Gastão. (diretor) *Botinada* (documentário), 2006

<sup>166</sup> Entrevista com DJ Dolores. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

Como visto anteriormente, na década de 1980, Renato L. levou o disco *Grito Suburbano*, uma coletânea de músicas de bandas *punks* paulistanas, de São Paulo para Recife. Foi a partir do contato com este L.P. que Fred Zero Quatro e Renato L. descobriram suas afinidades com o *punk*, o que resultou na formação de várias bandas na capital pernambucana, como declarado por Fred Zero Quatro na seguinte formulação:

Então, influenciados por aquele som cru e agressivo, todo mundo resolveu fazer a sua banda punk. A minha era *Serviço Sujo*; Renato fundou a *Sala 101*<sup>167</sup>. O som era basicamente *hardcore*. Nesse tempo, todo mundo se reunia na rua Sete de Setembro, no centro de Recife. Vinha gente de Casa Amarela, Afogados e até neguinho de São Paulo.<sup>168</sup>

Clemente, da banda paulistana *Inocentes\**, destacou que as bandas *punks* de São Paulo tinham uma promessa a cumprir: “(...) revolucionar a música popular brasileira; pintar de negro a asa branca; atrasar o trem das onze; pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer.”<sup>169</sup> Mas, segundo o escritor Antonio Bivar, apesar da proposta ser genial, os *punks* de São Paulo não conseguiram concretizá-la. Para Antonio Bivar, a asa branca, o trem das onze e a Amélia ainda não foram superadas.<sup>170</sup> No entanto, se os *punks* de São Paulo não conseguiram cumprir a revolução prometida, o passo adiante em termos da música popular brasileira parece ter sido dado pelos *punks* de Recife. De acordo com a jornalista paulista Bia Abramo, esse passo adiante foi dado porque “(...) eles leram melhor o *punk*. Porque eles leram Malcolm McLaren. Eles não leram simplesmente a rebeldia. Eles leram a armação.”<sup>171</sup> De fato, os idealizadores da Cena Mangue consideram Malcolm McLaren como o “criador do *punk*”<sup>172</sup> e o cultuam desde os primórdios da Cena como um anti-herói, conforme observado por Mabuse.<sup>173</sup> Porém, é importante frisar que o passo à frente não foi dado propriamente por *punks*. Mais correto seria dizer que foi dado por ex-*punks* pois apesar de ter sido influenciada pelo *punk*, a Cena Mangue é também fruto de uma decepção com o *punk*, conforme por Renato L. declarou nos seguintes termos:

E eu acho que leva a gente um pouco pra ortodoxia esse tipo de música, mas ainda assim a gente continua conhecendo novas coisas. E foi muito louco isso porque por exemplo, no pico, eu tava recebendo carta de *punk* de São Paulo, do Rio ou sei lá de onde, cobrando que só se ouvisse *punk* com letra em português. Uma coisa quase já beirando um fascismo, um nacionalismo de direita, vamos colocar assim. E era época que eu tava descobrindo *funk*, bom pra caramba, *funk* James Brown\*. E aí eu larguei o *punk* e aí chegou toda aquela leva de banda inglesa, bandas inglesas tipo *Smiths\**, *Joy Division\**, *Siouxsie and the Banshees\**. Foi um período de expansão do repertório musical.<sup>174</sup>

<sup>167</sup> Alusão à sala de tortura do romance *1984*, de George Orwell

<sup>168</sup> LUNA, Adelson. “mundo livre s.a./ Fred” (entrevista com Fred Zero Quatro) In: *Manguenius* (<http://www.zaz.com.br/manguenius/numero-00/num-00/ctudo-chamada-fred04.html>) (acessado em outubro/2005)

<sup>169</sup> L., Renato “Com a palavra, o eterno *punk* brazuca (entrevista com Antônio Bivar) In: *Diário de Pernambuco*, 26 de novembro de 2005

<sup>170</sup> Idem; ibidem

<sup>171</sup> Entrevista com Bia Abramo – 23 de abril de 2007 – São Paulo ( com participação de Clarisse Vianna)

<sup>172</sup> L., Renato “Arqueologia do Mangue” *op.cit.*

<sup>173</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>174</sup> RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue (1980-1991)* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2006 (p. 91-92)

Essa espécie de fundamentalismo que foi instaurado entre os *punks* e a sua caricaturização foram os motivos apontados por Renato L. e Fred Zero Quatro para justificarem sua desilusão e o abandono do estilo *punk* de vestir e de tocar:

Ficamos muito desanimados por causa de um show do *Câmbio* (ia ser o primeiro) que fora cancelado e também havia aquela história: Jô Soares já tinha um personagem *punk*, Gilberto Gil gravara “Punk da Periferia”, em novela da Globo havia um *punk*.<sup>175</sup>

Até porque, eu e Fred, a gente foi do movimento *punk* quando a gente era moleque assim, parte dos anos 80. E a gente viu, sofreu na pele, toda a distorção que a grande mídia fez em cima do *punk* aqui no Brasil, a caricatura, Gilberto Gil, o Jô Soares, personagem de novela, e os próprios integrantes do movimento. Virou um uniforme, ser *punk* era quase como se você estivesse vestindo um uniforme. Tinha o corte x de cabelo, a camisa assim.<sup>176</sup>

Se por um lado, o *punk* foi tão disseminado a ponto de virar motivo de ridicularização, como o exemplo dos personagens de Jô Soares e da novela da Globo, por outro, o *punk* ganhava um aspecto fundamentalista. Um exemplo desse fundamentalismo pode ser dado pela seguinte declaração de Cannibal<sup>177</sup>, sobre uma época em que já existia a Cena Mangue:

Tanto que quando a gente (*Devotos*, banda de Cannibal) começou a aparecer com a rapaziada do Mangue, começamos a fazer shows, a participar dos eventos, de festivais, a maioria da rapaziada do movimento *punk* disse que a gente era uns vendidos, que a gente ia mudar o som, que a gente tava fazendo só para aparecer. E na realidade não era isso, a gente não queria ta pregando a missa pro padre, só cantar pra galera *punk*.<sup>178</sup>

Renato L. chegou a considerar o envolvimento do seu grupo de amigos com o *punk* como uma recaída, pois ao iniciarem o processo de identificação com o *punk*, através da adoção da indumentária e da formação de bandas, a “turma” de Recife já tinha interesse também por New Wave, considerada como *pós-punk*.

A gente tem uma formação musical engraçada, porque, antes de se envolver com o *punk* ... *Punk* de uniforme, vamos dizer assim, a gente já curtia o que na época, no final dos anos setenta se chamava New Wave, antes da New Wave virar sinônimo de *Blitz*\*, esse tipo de coisa. A New Wave que a gente curtia na verdade era o que na Inglaterra se chamou depois de *pós-punk*, que é, era som, som *pop* né... Mas eu gostava de *Sex Pistols*, *The Clash*\*, David Bowie\*, Patti Smith\* esse tipo de som. Quando a gente, aí a gente tem uma recaída, de se envolver com o *punk* enquanto movimento, vamos dizer assim, por conta da influência do movimento *punk* de São Paulo<sup>179</sup>

A uniformização e caricaturização dos *punks* foi sentida não apenas pelos recifenses, mas em todo o mundo, como explicitado por integrantes das bandas *The Damned*\*, *The Clash*\* e

<sup>175</sup> LUNA, Adelson. “mundo livre s.a./ Fred” (entrevista com Fred Zero Quatro) In: *Manguenius* (<http://www.zaz.com.br/manguenius/numero-00/num-00/frme-chamada-fred04.html>) (acessado em outubro/2005)

<sup>176</sup> Entrevista com Renato L – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>177</sup> Cannibal é vocalista da banda *Devotos*, morador do Alto Zé do Pinho, maior reduto *punk* de Recife, até hoje

<sup>178</sup> Entrevista com Cannibal – 08 de fevereiro de 2007 – Recife

<sup>179</sup> RIBEIRO, G. *op.cit.* (p.91)

*The Buzzcocks*\*, que vivenciaram a efervescência do *punk* no final da década de 1970 em Londres:

Tornou-se regra depois quando todos usavam jaqueta de couro com tachas e cortes moicanos e tudo mais.<sup>180</sup>

Quando a bola estava rolando para todo mundo, começou a ficar um certo clichê.<sup>181</sup>

De repente, o país todo conhecia e todo mundo ia aos shows com aquilo que achavam que era o *look* do *punk rock* que era o alfinete na bochecha e as roupas pretas. Mas se olhar as bandas, nenhuma delas tinha alfinete nas bochechas, ninguém usava sacos de lixo, era criação dos tablóides.<sup>182</sup>

No entanto, essa decepção não significou descartar o *punk*, mas significou uma depuração dos significados do *punk* e uma migração. *Punk* começou a significar uma “(...) comunidade internacional de idéias”, conforme observado pelo cineasta Jim Jarmusch.<sup>183</sup>

### 3.5. *Punk* – uma comunidade de sentido

Não é algo que coloque em palavras e comece a rotular. É algo espiritual a qual vai além de pessoas com visual punk rock.<sup>184</sup>

Ao ser disseminado de Nova York para Londres e dali para o mundo, o *punk* passou a configurar uma “comunidade de sentido”, ou seja, uma agregação de indivíduos que partilham interesses comuns, vivenciam determinados valores, gestos e afetos, privilegiam determinadas práticas de consumo, enfim, manifestam-se obedecendo a determinadas produções de sentido em espaços desterritorializados, através de processos midiáticos que fazem uso de referências globais da cultura atual.<sup>185</sup> Como uma comunidade de sentido, o *punk* transcende a periodização que comumente lhe é atribuída, ou seja, o *punk* deixa de ser uma forma de vestir, um jeito de fazer música e mesmo as cenas de nova York ou de Londres da década de 1970 e passa a ser, nos termos colocados por Jim Jarmusch, “(...) uma coisa filosófica sobre como [se] observa as coisas.”<sup>186</sup> Ou, como observado por Craig O’hara:

(...) se torna uma comunidade e uma verdadeira via para se compartilhar idéias e fazer mudanças tanto no âmbito pessoal como no mundial.(...) nosso movimento é um ato de fé. Uma crença de que a vida tem importância (...). São essas coisas intangíveis que unem os punks que nunca se encontraram ou trocaram palavras. São essas as crenças que nos mantêm envolvidos.<sup>187</sup>

Mac Bayard, um professor da Tufts University que se identifica como *punk*, observou que “(...) o *punk* e sua música não podem ser reduzidos à imagem de um homem branco de

<sup>180</sup> Captain Sensible (*The Damned*) In: LETTS, D. *op.cit.*

<sup>181</sup> Howard Devoto (*The Buzzcocks*) In: idem; *ibidem*

<sup>182</sup> Paul Simon (*The Clash*) In: idem; *ibidem*

<sup>183</sup> LETTS, D. *op.cit.*

<sup>184</sup> Jello Biafra (*Dead Kennedys*) In: idem; *ibidem*

<sup>185</sup> JANOTTI Jr., J.S. “Mídia, cultura juvenil e rock and roll, comunidades, tribos e grupamentos urbanos.” Anais do 26º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte-MG, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003

<sup>186</sup> LETTS, D. *op.cit.*

<sup>187</sup> O’HARA, C. *op.cit.* (p.17-18)

cabelos espetados que usa jaqueta de couro com milhares de rebites e ouve música no volume máximo.” Para Mac Bayard, o maior problema de tentar explicar o *punk* é que não é uma coisa que é possível rotular ou categorizar com facilidade, o que não configura propriamente uma surpresa, “(...) já que o *punk* havia tornado explícito seu objetivo de destruir todos os rótulos e categorias.”<sup>188</sup>

A percepção do *punk* como uma comunidade de idéias, que transcende seu aspecto musical, foi igualmente apontado pelos mangueboys, como pode ser evidenciado na seguinte fala de DJ Dolores:

Essa coisa do *punk rock* pra minha geração, gente que tem quarenta anos hoje em dia e que via na música não só uma nota atrás da outra mas a música como uma forma de expressão, como uma forma de arte urbana, de arte contemporânea e tal. Viam no *punk-rock* essa coisa super explícita. A música não é só música, é uma forma de comportamento, é um jeito da gente falar com as outras pessoas, da gente se comunicar com o resto do mundo, né. O *punk rock* era uma música que vinha embutida, você comprava um disco de *punk rock* vinha embutido comportamento, atitude. Talvez por isso que tenha sido uma coisa tão marcante pra nós nessa época.<sup>189</sup>

A existência deste amplo espectro na definição do *punk* ofereceu-se como terreno para mais um ponto de associação entre o *punk* e o Manguê, como explicitado nas seguintes declarações de João Neto<sup>190</sup> e Lúcio Maia:

E o Manguê (...) [p]arece o *punk* em Nova York. Se no *punk* inglês, a maioria das bandas pegou aquela base sonora dos *Ramones*\* e transformaram, vamos dizer, o *punk* num estilo musical, todas as bandas injetavam alguma coisa nova. Tipo *Sex Pistols*\*, *Buzzcocks*\*, *The Clash*\*, todas botavam alguma coisa nova no som. Mas a base, era a base sonora dos *Ramones*\*. Isso o *punk* inglês, já em Nova York, existia a idéia do *punk*, mas havia uma total diversidade musical. Tipo *Talking Heads*\* não parecia com som de *Ramones*\* que não parecia com som de *The Sets*\* que não parecia com som de *Television*\*. O *punk* não era um estilo musical, era aquela atitude de fazer música ali naquele lugar, naquele barzinho. Mas não era, não tinha uma comunidade sonora, não era um estilo musical. Depois quando foi pra Inglaterra, se tornou. E o Manguê tem a ver com isso(...)<sup>191</sup>

Eu acho que o *punk* não chegou a ser um movimento. Porque se você parar e for ver a fundo, não existiu uma estética própria.(...) Ao mesmo tempo aquilo ali, a idéia do despojamento e do impacto visual, da contra-cultura, isso foi mais importante do que a estética musical, que quase não existiu. Não existiu uma estética *punk*. Então é muito mais uma parada intelectualizada do que uma estética musical. Era mais comportamental. Assim como o Movimento Manguê também. Não era uma estética musical, nunca foi.<sup>192</sup>

Marc Bayard sublinhou que mesmo entre os *punks* não há um consenso entre o que significa *punk*.<sup>193</sup> No entanto, apesar da diversidade de opiniões, prevalece um traço de união entre todas elas, o de que *punk* é mais do que uma determinada forma de vestir ou um tipo de

<sup>188</sup> BAYARD, Marc “Introdução” In: O’HARA, C. *op.cit.* (p. 16 – 17)

<sup>189</sup> Entrevista com DJ Dolores – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>190</sup> Vocalista da banda *The Playboys*

<sup>191</sup> Entrevista com João Neto – 08 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>192</sup> Entrevista com Lúcio Maia – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>193</sup> BAYARD, Marc *op.cit.*



música. Como pode ser exemplificado pelas seguintes falas de Jim Jarmusch, Glen Matlock e Henry Rollins, o nó que amarra todas as significações de *punk* é a sua atitude contestadora.

Acho que a luta contra esta condescendência é o punk rock. Mas o verdadeiro espírito é reagir de si mesmo às coisas como ser humano e não obedecer a autoridade e não aceitar a autoridade e não aceitar o que está estabelecido.<sup>194</sup>

Punk é uma atitude questionadora. Entender o que está nas entrelinhas e não aceitar o que lhe dizem. Isso é punk. Nada a ver com música.<sup>195</sup>

Nem precisa gostar de punk rock para ser punk rock. Hoje em dia você faz coisas que são punk rock. Isso está embrenhado e acho que é legal. Há milhões de jeitos de encontrar isso no punk rock e não tem nada a ver com guitarra e é uma atitude e um movimento que teve, e ainda tem, relevância. E nenhuma banda pop ou líder na parada de sucessos vai conseguir mudar isso.<sup>196</sup>

Conforme já apontado anteriormente, foram essa atitude contestadora, o coletivismo e o mote *do it yourself* que definiram a influência do *punk* na formação da Cena Manguê. Portanto, por mais que à primeira vista o visual, o discurso e as músicas dos manguéboys difiram do estereótipo do *punk*, a postura e o comportamento configuram um ponto de identificação entre manguéboys e *punks*, como explicitado por Rogerman nos seguintes termos:

Todos os cabeças do Manguébeat, Chico [Science], Mabuse, Renato L., [Fred] Zero Quatro... Zero Quatro era *punk* mesmo. Zero Quatro era *punk*! Tinha filosofia *punk* de vida. (...) Então, a própria estrutura do *Eddie* na época, mesmo sem querer, a gente não tinha tanto esse foco como os meninos tinham, do *punk*, mas virou *punk*, porque a gente que fazia tudo. (...) Então, a atitude *punk* na época era sangue, suor e cerveja. Era se divertir, era fazer eventos, ir de encontro ao padrão vigente na época, musical, estético, você ir de encontro àquilo.<sup>197</sup>

### 3.6. *Punks, rappers e manguéboys*

Faça você mesmo(...). A gente é dessa estética, se aproximando da estética *punk*, de atitude e musicalmente falando também. É de você tentar correr atrás, o máximo, correr mesmo, tentar se agarrar ao que você quer fazer. Chico [Science] era um cara muito determinado nesse sentido. É o que dava o empurrão em todo mundo, que batia de porta em porta, chamando os caras.<sup>198</sup>

Na citação acima, Jorge Du Peixe associou a atitude de Chico Science à atitude *punk*, ao “faça você mesmo”. Mas além do *punk*, o *funk* e o *hip-hop* foram outras influências fundamentais tanto para Chico Science quanto para Jorge Du Peixe. Os dois, na adolescência, fizeram parte da *Legião Hip-Hop*, um grupo de *break*, modalidade de dança ligada ao universo do *hip-hop*. Alguns dos ídolos de Chico Science na época eram Sugar Hill Gang\*, Kurtis Blow\*, Grand Master Flash\* e outros ícones da *black music*. Chico Science foi influenciando tanto pela vertente da *black music* ligada ao *soul*, que surgiu na década de 1950 com James Brown\* e Ray Charles\*, quanto pelas inovações criadas na década de 1970 com o *hip-hop* e o *funk*.

<sup>194</sup> Jim Jarmusch In: LETTS, D. *op.cit.*

<sup>195</sup> Glen Matlock (*Sex Pistols*) In: idem; ibidem

<sup>196</sup> Henry Rollins (*Black Flag*) In: idem; ibidem

<sup>197</sup> Entrevista com Rogerman – 10 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>198</sup> Entrevista com Jorge Du Peixe – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

O *funk* e o *hip-hop* são herdeiros do *soul*, que “(...)durante boa parte dos anos 60 entou a luta pelos direitos civis dos negros americanos.”<sup>199</sup> Enquanto o *funk* radicalizou o *soul*, empregando ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos<sup>200</sup>, o *hip-hop* surgiu como um empreendimento coletivo, abarcando manifestações artísticas nos campos da música (o RAP, sigla derivada de *rhythm and poetry* – ritmo e poesia, uma espécie de canto falado ou fala rítmica), das artes visuais (grafite) e da dança (*break*).<sup>201</sup>

O termo *funky* – ou *funk*, como é mais conhecido – surgiu na virada da década de 1960 para a de 1970, momento em que o *soul* havia sido massificado. Diante da intensa presença do *soul* no mercado, alguns músicos mais engajados passaram a articular o *funk* como uma vertente da *black music* ainda capaz de produzir uma música dirigida para os afro-americanos. No entanto, contrariando o objetivo de seus idealizadores, o *funk* também passou por um processo de massificação, especialmente a partir de 1975, com o lançamento do LP *That’s the way of the world* da banda *Earth, Wind and Fire*\*, que projetou internacionalmente o *funk*. O sucesso alcançado pelo disco foi resumido nos seguintes termos por Micael Herschmann:

(...) [o disco] sintetizava um funk alegre, extremamente vendável, descompromissado com a questão étnica. Este disco abriu caminho para outros músicos e para o modismo “disco” (discoteca) que atingiu várias regiões do mundo e tomou conta da música negra norte-americana durante alguns anos.<sup>202</sup>

A partir de então, como ressaltado pelo antropólogo Hermano Vianna, “(...) tudo podia ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como *funk*”<sup>203</sup>. Ou seja, o *funky* foi convertido em um estilo de vida. Ainda na década de 1970, DJs como o jamaicano Kool-Herc\* e seu discípulo Grand Master Flash\* começaram a dar festas nos guetos afro-caribenhos, afro-americanos e porto-riquenhos do Bronx, em Nova York, utilizando-se de técnicas que posteriormente foram fundamentais para a música eletrônica. Dentre essas técnicas, eles introduziram os *sound systems*<sup>204</sup>, mixadores<sup>205</sup>, *scratch*<sup>206</sup> e os repentes eletrônicos que ficaram posteriormente conhecidos como *raps*. Naquelas festas surgiram também os outros elementos associados ao *hip-hop*, como destacado por Micael Herschmann:

<sup>199</sup> Cf.HERSCHMANN, Micael *O funk e o hip-hop invadem a cena* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000 (p.19)

<sup>200</sup> Cf. DAYRELL, J. *O rap e o funk na socialização da juventude* In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, nº1, p. 117-136, jan./jun. 2000 ([http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/edp/edp28n1/edp28n1\\_07.pdf](http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/edp/edp28n1/edp28n1_07.pdf)) (acessado em maio de 2006)

<sup>201</sup> Cf. SCANDIUCCI, Guilherme *Cultura hip hop: espaço de pertença aos jovens negro-descendentes e moradores das periferias de São Paulo* In: <http://www.pirex.com.br/gui/artigo.pdf> (p.2)

<sup>202</sup> HERSCHMANN, M. *op.cit.* (p.19/20)

<sup>203</sup> Idem; *ibidem* (p.19)

<sup>204</sup> Grupo de DJs e técnicos de som trabalhando juntos para compor e tocar músicas. A noção de *Sound system* surgiu na Jamaica, em 1950, e é vista como um importante elemento da cultura jamaicana e pela ascensão dos estilos musicais jamaicanos como o *reggae*, o *ska* e o *dub* Com a massiva migração de jamaicanos para a Inglaterra, a cultura do *sound system* se difundiu para aquele país e de lá para o mundo.

<sup>205</sup> Mixador é um aparelho que possibilita a realização de misturas sonoras através da articulação de toca-discos de forma que as músicas se sucedam ou se sobreponham.

<sup>206</sup> *Scratch* é a utilização de toca-discos como instrumento musical, destacando determinadas partes de uma canção ou movimentando os discos no sentido anti-horário de forma a produzir o som de arranhado. Consiste na obtenção de sons girando manualmente o disco sob a agulha em sentido contrário, produzindo efeitos sonoros próprios. In: DAYRELL, Juarez *op.cit.*

(...)o *break* – dança em que o dançarino Crazy-Legs\* teve um papel de destaque; as grafitagens de muros e trens do metrô – estilo popular de “muralismo” contemporâneo que tem nos grafiteiros Phase2\* e Futura 2000\* suas grandes referências; e, finalmente, um estilo de se vestir despojado – com calças de moletom, jaquetas, camisetas, boné, tênis, gorro, etc., das principais marcas esportivas. Todos esses elementos passaram a compor o chamado mundo *hip-hop*<sup>207</sup>.

Juntas, essas linguagens artísticas constituem os pilares da chamada “cultura *hip-hop*”, fazendo da rua o espaço privilegiado da expressão cultural de jovens das periferias urbanas. Um dos aspectos que tornam o *rap*, expressão musical do *hip-hop*, como uma das expressões musicais mais populares entre jovens da periferia é o seu processo de produção. A base da produção de *raps* reside na apropriação musical, ou seja, músicas novas são produzidas a partir da seleção e combinação de partes de faixas já gravadas. Esse processo de mixagem que domina a produção de *raps* torna essa vertente musical acessível a jovens da periferia e por isso mesmo é comumente utilizada como um canal de denúncia das situações de injustiça e da opressão em que vivem.<sup>208</sup>

No Brasil, a difusão do *funk* e do *hip-hop* ocorreu pela proliferação dos chamados “bailes *black*” nas periferias dos grandes centros urbanos, na década de 1970. Embalados pelo *soul* e o *funk* americanos, milhares de jovens brasileiros encontraram uma alternativa de lazer nos bailes de finais de semana. No entanto, os jovens brasileiros não ficaram restritos a serem apenas público e criaram suas próprias composições através da apropriação das técnicas musicais do *funk* e do *hip-hop*.<sup>209</sup> Tanto em termos de música quanto em termos de produção, o *rap* e o *funk* continuam apresentando algumas semelhanças, fiéis à sua origem, tendo como base as batidas, a utilização de aparelhagem eletrônica e a prática da apropriação musical. Para os jovens da periferia que, geralmente, não têm acesso a uma formação musical, o *rap* e o *funk* permitem que eles trabalhem como produtores musicais e artistas. Os dois estilos não têm como pré-requisito a utilização de instrumentos musicais, o domínio de habilidades técnicas musicais nem mesmo implicam grandes custos com a montagem e a organização dos locais para exibição pública. Mas, apesar da origem comum, o *funk* e o *hip-hop* tenderam a um distanciamento no cenário brasileiro. Enquanto o *hip-hop* perpetuou uma postura de engajamento político<sup>210</sup>, o *funk* foi visto como simplesmente diversão, e até mesmo alienação, como apontado por Micael Herschmann nos seguintes termos:

O termo hip-hop tem se notabilizado no Brasil entre os b-boys na tentativa de demarcar uma fronteira mais clara com o funk, apesar de os jovens que participam de ambos os universos utilizarem vocabulário muito similar. Todos eles chamam os cantores de rappers, MCs e referem-se a suas músicas como raps. Segundo os rappers da linha hip-hop, a utilização de expressões iguais ou similares tem sido a grande responsável pela indistinção que a mídia faz entre eles e os funkeiros. Há um clima de hostilidade em relação ao funk, considerado como um gênero musical no qual são produzidas músicas melodicamente pobres e de conteúdo leve, isto é, o funk não

<sup>207</sup> HERSCHMANN, M. *op.cit.* (p.19/20)

<sup>208</sup> DAYRELL, J. *op.cit.*

<sup>209</sup> Idem; *ibidem*

<sup>210</sup> Heloisa Buarque de Hollanda e Ilana Strozemberg sublinham que no Brasil, a sigla Rap, que originalmente significa *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesia), tornou-se a abreviação de Ritmo, Atitude e Política. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; STROZENBERG, Ilana *News from urban periphery* – texto apresentado no Workshop “Globalização: Dinâmicas sociais e culturais”, organizado por Silvana Gonçalves de Paula e Ilana Strozemberg - Multidisciplinary Inter-institutional Network on Development and Strategies – MINDS, no BNDES, no dia 23 de março de 2006.

contribui para a “conscientização desses indivíduos quanto a sua condição social ou mesmo racial.”<sup>211</sup>

Assim como o *punk*, o *funk* e o *hip-hop* não são estilos musicais, mas formas de se fazer música aliadas a um conjunto de posturas e atitudes, que vão desde a roupa até a maneira de pensar o mundo. Em todos os três também está implícita uma relação entre arte e vida. As músicas e todas as artes correlatas se originam e se confundem com a vida cotidiana. Tal imbricação entre arte e vida pode ser visto como um reflexo do atual processo de estetização da vida cotidiana que, de acordo com Mike Featherstone, implica um duplo movimento. Em primeiro lugar, há o desafio direto contra a obra de arte, o desejo de eliminar sua aura, dissimular seu halo sagrado e questionar sua posição de respeitabilidade no museu e na academia. Em segundo lugar, há ainda a suposição de que a arte pode estar em qualquer lugar ou em qualquer coisa.<sup>212</sup>

Um outro elemento de conexão entre o *funk*, o *hip-hop* e o *punk* está na atitude. Heloísa Buarque de Hollanda e Ilana Strogenberg, ao tratarem dos novos movimentos culturais urbanos brasileiros, especialmente o *funk* e o *hip-hop*, observaram que a bandeira política do momento é: “Agir é o mais importante a se fazer”<sup>213</sup>. Tal preceito é semelhante ao mote *do it yourself* do *punk* e pode ser igualmente detectado no processo de construção da Cena Manguê. Como visto anteriormente, a Cena Manguê nasceu do encontro entre adeptos do *punk* e adeptos do *hip-hop*. Um dos principais encontros entre essas tribos acontecia na rua Sete de setembro. Para Fred Zero Quatro esses encontros foram importantes para gerar um espírito de convivência entre os diferentes grupos e inspirar a formação da Cena Manguê, conforme a seguinte declaração:

Acho que é engraçado essa coisa de uma cidade como Recife, como é diferente de São Paulo, por exemplo. É uma metrópole, mas não é uma megalópole como São Paulo. E essa coisa dos guetos em São Paulo é muito mais sectário, pelo menos quando a gente conheceu, a gente achava muito improvável em São Paulo uma balada de *hip-hop* fosse se misturar com a galera do skate, do *punk*. (...) Então, pelo menos, a gente nunca sentiu da parte da galera do *hip-hop*, nem da nossa parte também, essa coisa, dessa intolerância em relação a outras subculturas que de alguma forma tentavam conviver no *underground* aqui de Recife. (...) E isso foi uma das conexões possíveis desse lance do *punk* com o lance do *hip-hop*. (...) Acho que o ambiente cultural na cidade era tão opressivo no sentido de conservador e patrulhador, essa coisa de uma certa rejeição a qualquer coisa contemporânea, urbana, que vinha do universo do armorial, que eu acho que todas as subculturas que existiam espalhadas pela cidade, traçavam suas próprias estratégias de sobrevivência.<sup>214</sup>

#### 4. A Cena Manguê

A gente, na época, lia a palavra cena, encontrava muito essa palavra nas matérias que falavam da cena *rave* inglesa. No final dos anos oitenta, início dos anos noventa, foi o período que as *raves*<sup>215</sup> explodiram na Inglaterra. E tinham muitas bandas, *Stone*

<sup>211</sup> HERSCHMANN, M. *op.cit.* (p. 183)

<sup>212</sup> Cf. FEATHERSTONE, Mike *Cultura de consumo e Pós-modernismo* São Paulo: Studio Nobel, 1995

<sup>213</sup> In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; STROZENBERG, Ilana *op.cit.*

<sup>214</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>215</sup> *Raves* são festas de longa duração, normalmente acima de 12 horas, onde DJs e artistas plásticos, visuais e performáticos apresentam seus trabalhos, interagindo, dessa forma, com o público. O termo “rave” foi originalmente usado por caribenhos de Londres em 1960 para denominar suas festas. Em meados da década de 1980, o termo começou a ser usado para descrever uma cultura que cresceu do movimento “acid house” de

*Roses\**, *Happy Mondays\**, que eram bandas que faziam festa, misturavam DJ com banda, trabalhavam com moda e tal. Era uma coisa bem coletiva, o cara fazia camisa, fazia clipe, aí a gente pescou, *sampleou*<sup>216</sup> essa palavra, pelo menos a minha memória guarda desse jeito.<sup>217</sup>

Na citação acima, Renato L. explicitou que o uso do termo *cena* foi *sampleado* pelos *mangeboys*, inspirados na Madchester, como era conhecida a Cena de Manchester. Apesar de ser considerada como *pós-punk*, a Madchester deu continuidade a dois preceitos herdados do *punk*: o *do it yourself* e o coletivismo. Para Renato L., o advento da Cena Manguê estabeleceu de maneira mais completa a conexão entre Manchester e Recife: “Foi a cena de lá, com suas implicações de fazer coletivo que inspirou a cena de Recife.”<sup>218</sup>

No início da década de 1990, quando o Manguê despontava em Recife auto-intitulado como *cena*, esse termo ainda era pouco usado no Brasil como elemento de referência a um contexto musical. Gradualmente, o uso dessa noção foi disseminado nos meios musicais para definir um determinado conjunto de posturas e atitudes que são configuradas em um ambiente primordialmente musical. É neste sentido que as denominações como *Cena Punk*, *Cena Grunge*<sup>219</sup> e *Cena Hip-Hop* são usadas. Esses são poucos exemplos da disseminação do uso da noção de *cena* musical como um importante componente do vocabulário tanto de fãs quanto de críticos de música. No entanto, a noção de *cena* não ficou restrita ao meio musical, o termo passou a ser apropriado também pelo meio acadêmico.<sup>220</sup>

#### 4.1. Cenas

A noção de *cena* musical vem sendo progressivamente apropriada por sociólogos, geógrafos e antropólogos, de forma sistemática e teoricamente refinada, para descrever e analisar espaços localizados de produção e consumo cultural (notadamente musical). Tais análises apontam, como um aspecto comum às cenas musicais, a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia.<sup>221</sup> Ou seja, o uso da noção de *cena* é uma referência a ambientes notadamente musicais que são caracterizados por seu caráter de coletivismo.

---

Chicago e evoluiu na Inglaterra.

<sup>216</sup> *Samplear* é uma referência ao uso do *sampler*, é um equipamento que consegue armazenar sons numa memória digital, e reproduzi-los posteriormente. É um dos grandes responsáveis pela revolução da música eletrônica pois através dele e usando ciclos (*loops* em inglês), pode-se manipular os sons para criar novas e complexas melodias ou efeitos. Como instrumento musical é usado em vários gêneros musicais e a prática do *sampleamento* é semelhante à prática da colagem ou da bricolagem.

<sup>217</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>218</sup> L, Renato “Madchester era aqui” (<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22375760&dataDoJornal=atual>) (acessado em dezembro/2005)

<sup>219</sup> *Grunge* é um movimento da música independente, que se tornou comercialmente bem-sucedido, como sendo uma “ramificação” de *hardcore*, *punk*, *heavy metal* e *rock alternativo* no final dos anos 1980 e começo da década de 1990. Bandas das cidades do noroeste dos Estados Unidos, como Seattle, Olympia, e Portland, foram responsáveis pela criação do *grunge* e o tornaram popular para a maior parte da audiência.

<sup>220</sup> FREIRE FILHO, João.; FERNANDES, Fernanda M.. *Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical* – Intercom 2005 (<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1261-1.pdf>) (acessado em março/2006)

<sup>221</sup> Idem; ibidem

A apropriação teórica da idéia de cena está vinculada, principalmente, às análises propostas pela perspectiva interdisciplinar dos Estudos Culturais e constitui uma alternativa à noção de subcultura. Vinculada às análises de grupos juvenis, a elaboração da noção de subcultura resultou de um esforço dos teóricos do Centre for Contemporary Cultural Studies para retratar meticulosamente as raízes sociais, econômicas e culturais das variadas “tribos” juvenis, bem como, de suas vinculações com a divisão de trabalho e as relações de produção.<sup>222</sup> Não se tratava meramente, pois, de produzir inventários de padrões de consumo e estilos de vida subculturais; era impreterível avaliar que função o uso (criativo, insólito, espetacular) de artefatos da cultura de consumo, do tempo e de espaços territoriais assumia perante as instituições dominantes, ou seja, hegemônicas da sociedade. Posteriormente, o uso da noção de subcultura foi expandido para além dos estudos de grupos juvenis e foi convertida em uma vertente dos Estudos Culturais.

Nesse contexto, a noção de subculturas passou a definir os grupos sociais organizados em torno de interesses e práticas compartilhadas. O termo subcultura foi usado tanto para posicionar grupos sociais específicos quanto para designar estudo desses grupos em relação às amplas formações sociais, variadas, designadas por termos como “comunidade”, “público”, “massas”, “sociedade”, “cultura”.<sup>223</sup> Geralmente, o termo subculturas era usado em referência a grupos vistos como desviados dos padrões normativos da cultura dominante, e a como este fator era variadamente definido de acordo com a idade e gosto, em termos econômicos, raciais e de sexualidade. As subculturas, portanto, eram freqüentemente posicionadas social e analiticamente como subordinadas, subalternas ou subterrâneas. Os estudiosos de subculturas comumente as distinguiam como sendo de oposição, isto é, como perspectivas alternativas e contra-culturais, definidas em oposição aos grupos conservadores ou ao *mainstream*.<sup>224</sup>

A partir da década de 1990, as análises críticas aos estudos dedicados às chamadas subculturas foram intensificadas. De acordo com os críticos, a noção de subculturas estava datada frente à atual profusão e volatilidade de estilos, formas e práticas. Nesse processo de revisão crítica dos temas, pressupostos e metodologia do Centre for Contemporary Cultural Studies, surgiu uma nova área de investigação: os estudos pós-subculturais. Os principais marcos dessa revisão foram a sociologia do gosto, de Pierre Bourdieu; a teoria da performatividade, de Judith Butler; o conceito de tribalismo, de Michel Maffesoli; as noções cognatas de sociedade do espetáculo e de consumo revisitadas por Baudrillard. De acordo com João Freire e Fernanda Fernandes, baseados em um ou mais desses referenciais,

(...) os pós-subculturalistas aspiram reavaliar a relação entre jovens, música, estilo e identidade, no terreno social cambiante do novo milênio, em que fluxos globais e subcorrentes locais se rearticulam e reestruturam de maneira complexa, produzindo novas e híbridas constelações culturais. Como consequência deste esforço revisionista, proliferam novas terminologias (*canais, subcanais; redes temporárias de subcorrentes; cenas; comunidades emocionais; culturas club; estilos de vida; neotribos*), em substituição ao conceito de *subcultura*, cujo valor heurístico – alega-se – solapa diante

---

<sup>222</sup> CLARKE, John et al. “Subcultures, cultures and class: a theoretical overview” In HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony (eds.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*, London: Hutchinson, 1976. apud FREIRE FILHO, J.; FERNANDES, F. *op. cit.*

<sup>223</sup> HERZOG, A., MITCHELL, J.; SOCCIO, L. “Interrogating Subcultures” In: *In[visible Culture - An Electronic Journal For Visual Studies* ([http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue2/introduction.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/introduction.htm)) (acessado em novembro/2005)

<sup>224</sup> Idem; ibidem

das mutáveis sensibilidades e múltiplas estratificações e interações das culturas juvenis do pós-punk.<sup>225</sup>

A noção de cena foi uma dessas alternativas apresentadas à concepção de subcultura, oferecendo meios diferenciados para abarcar a complexidade de circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que informam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias de determinados grupos no contexto dos espaços urbanos contemporâneos, especialmente no que diz respeito à produção musical. A versatilidade embutida na idéia de cena problematiza a suposição de que um simples determinante (classe, gênero, raça) age como princípio organizador da expressão cultural coletiva. Graças ao seu caráter flexível e *antiessencialista*, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, a acepção de cena permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana.

Com a crescente atenção dos Estudos Culturais para a vida urbana, recortes como subcultura, comunidade ou movimento parecem cada vez menos capazes de abarcar a variedade de atividades que pulsam em seu interior ou a mobilidade fluida nas quais elas participam. Will Straw, principal proponente da noção de cena, sublinha que este termo é um eficiente padrão de designação para unidades culturais cujas fronteiras são praticamente invisíveis e elásticas. Dessa forma, a apropriação da acepção de cena flexibiliza a análise sociológica em vez de lhe dar forma.<sup>226</sup> De maneira menos flexível que a oferecida pela noção de cena, existe uma gama de tentativas de caracterizar os sistemas sociais em que certos tipos de produção artística e social acontecem, dentre as quais estão incluídas as idéias de Howard Becker sobre “mundo de arte”, através das noções de escola e círculo.<sup>227</sup>

A categoria “mundo da arte” foi elaborada por Howard Becker para descrever as relações entre as obras de arte e seu contexto social. Neste sentido, este autor chamou a atenção para a rede de atividades que existe subjacente a toda obra de arte, da divisão de trabalho necessária para a produção da arte, enfim, atividades baseadas em convenções estabelecidas, que constituem “[s]istemas interdependentes de convenções e estruturas de laços cooperativos [que] parecem muito estáveis e difíceis de mudar”<sup>228</sup> Nos termos colocados pelo autor: “Todas as artes que conhecemos envolvem redes elaboradas de cooperação. Uma divisão do trabalho necessário ocorre. (...) Em caso algum o caráter da arte impõe uma divisão natural de trabalho; a divisão sempre resulta de uma definição consensual da situação.”<sup>229</sup>

Will Straw, ao propor o uso da noção de cena, criticou tanto a idéia de subculturas quanto a de “mundo da arte”. De acordo com este autor, estudos de subculturas debruçam-se usualmente mais sobre significados, enquanto que os estudos de “mundos arte” (*world-art*) tratam sobretudo de questões relacionadas ao trabalho cultural. Will Straw optou, então, por encetar uma análise que tenha elementos de ambos. No processo de definição da noção de cena, Will Straw adotou o pressuposto de que as práticas que tomam forma em torno dos tipos de

---

<sup>225</sup> FREIRE FILHO, J.; FERNANDES, F. *op.cit.* (p.4)

<sup>226</sup> STRAW, Will. “Scenes and Sensibilities” In: *Public*, no. 22/23 (2002) (<http://www.arts.mcgill.ca/ahcs/html/Pubscene.pdf>) (acessado em julho/2008)

<sup>227</sup> Idem; “The Thingishness of Things” In: *In[]visible Culture - An Electronic Journal For Visual Studies* ([http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue2/straw.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/straw.htm)) (acessado em novembro/2005)

<sup>228</sup> BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva* Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1977 (p. 217)

<sup>229</sup> Idem; *ibidem* (p. 207)

música ou formas de consumo musical são intervenções no campo de significado, mas, ao mesmo tempo, são também passos que fortalecem ou afrouxam as fronteiras sociais.<sup>230</sup>

Em suas análises, Will Straw chegou à conclusão que uma cena musical é aquele espaço cultural em que uma multiplicidade de práticas musicais, de origens diversas, locais ou não, coexistem, interagindo entre si e dentro de variados processos de diferenciação, conforme trajetórias de mudanças de ampla variação e hibridização. Em um ambiente como esse, i.e. em uma cena musical, as práticas musicais contemporâneas são articuladas com heranças musicais. Tais articulações são efetivadas por grupos que têm uma relação de afetividade com as heranças musicais, pois, normalmente, são práticas passadas de geração a geração, vivenciadas em um ambiente familiar. Os processos de mudança histórica que ocorrem na cultura musical internacional são absorvidos pelas práticas musicais da cena de forma que a afetividade que os músicos depositam nas práticas musicais herdadas estimulam uma produção que privilegie a interação entre elementos contemporâneos e os herdados. Nestes contextos, os processos internacionais de mudança são uma base significativa na forma como as práticas musicais são manifestadas no nível local da cena.<sup>231</sup>

Nesse sentido, o Mangue pode ser tomado como um caso exemplar de cena musical, ao ser influenciado tanto por elementos da cultura local (cirandas, maracatus, cocos etc.), como por elementos da cultura nacional (samba) e elementos da cultura global (*punk, hip-hop, dub, rock* etc.). Por outro lado, é importante sublinhar que os limites entre o que é local, o que nacional e o que é global não são estanques e muitas vezes essas fronteiras se entrecruzam, como acontece nas produções artísticas da Cena Mangue.

Will Straw examinou as diferenças entre cenas musicais, entendidas como novos terrenos de atividade musical, e comunidades musicais, compreendidas como fenômenos musicais geograficamente enraizadas. Em contraste com as cenas musicais, as comunidades musicais pressupõem um grupo populacional cuja composição é relativamente estável. Nessas comunidades, o envolvimento com a música é concretizado através da contínua exploração de uma ou mais linguagens musicais, enraizadas em uma herança histórica geograficamente específica. As práticas musicais contemporâneas também têm espaço nas comunidades musicais, exercendo uma ligação afetiva, como a verificada nas cenas musicais. Contudo, nas comunidades musicais, a tendência é enfatizar um contexto de continuidade e permanência.<sup>232</sup>

Parece plausível e interessante pensar que os maracatus pernambucanos possam ser tomados como exemplos de comunidades musicais, no sentido apontado por Will Straw. A remissão aos maracatus é justificável não apenas pelo estatuto de exemplos de comunidades musicais, mas, sobretudo, porque no final da década de 1980 e no início da década de 1990, os maracatus alcançaram um destaque que não usufruíam antes, justamente na mesma época da criação da Cena Mangue. Dessa forma, focalizar os maracatus contribui para a compreensão do contexto de Recife naquele momento.

## 4.2. Comunidades musicais – Os maracatus

---

230

STRAW, W. "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music"

*Cultural Studies*, Volume 5, Number 3, October 1991, pp. 368-388(21)

<sup>231</sup> Idem; ibidem

<sup>232</sup> Idem; ibidem



Existem duas modalidades de maracatu: os de baque solto e os de baque virado. Algumas das diferenças entre essas duas modalidades de maracatus são evidentes no ritmo, na indumentária, nos personagens, nas métricas das loas e na forma como a religiosidade influi no folguedo. E no interior de cada modalidade, também existem variações de modo que cada uma dessas modalidades não configura uma unidade homogênea.<sup>233</sup>

As origens do Maracatu Nação, também conhecido como maracatu de baque virado, residem na festa de Nossa Senhora do Rosário, durante a qual acontecia o tradicional ritual de coroação do Rei Congo, sobrevivência em terras brasileiras do ritual africano. O ritual em homenagem à Nossa Senhora do Rosário foi trazido pelos africanos escravizados que foram enviados da África para o continente americano. Ainda na África, o culto à Nossa Senhora do Rosário era um ritual híbrido que mesclava componentes da herança cultural de tribos africanas com elementos advindos da religião católica, introduzida naquele continente pela colonização portuguesa. Na América, os colonizadores portugueses incentivaram a instituição de reis e rainhas negros nos rituais realizados pelas irmandades de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito como um instrumento de barganha para garantir o controle sobre as populações escravizadas, bem como para facilitar a conversão dos escravos ao catolicismo. Com este intuito, os escravos recebiam apoio não só dos seus senhores, mas do governo e da própria Igreja. Uma evidência do caráter religioso pode ser constatado na forma de organização do cortejo do Maracatu Nação, muito semelhante às procissões católicas.<sup>234</sup>

As irmandades de africanos e seus descendentes oscilavam entre dois caminhos: abandonar suas crenças para participar da sociedade colonial ou usar as irmandades como fachada para permitir a sobrevivência de manifestações culturais e religiosas africanas. Na cidade de Recife, o folguedo de Nossa Senhora do Rosário foi perpetuado, durante os séculos XVIII e XIX, e era diretamente ligado às nações africanas de linhagem nagô. Assim, mesmo que inspirado em um ritual preponderantemente católico, o Maracatu Nação guarda também influências de religiões africanas, como as figuras dos mestres, reis e rainhas que, não raro, têm fortes relações com terreiros de candomblé.<sup>235</sup>

A origem do Maracatu Rural, ou maracatu de baque solto, por sua vez, tem várias explicações que convergem para a idéia comum de que este tenha nascido da fusão de vários folguedos populares existentes no interior de Pernambuco: Pastoril e Baianas, Cavalo Marinho, Caboclinhos, Folia (ou Rancho) de Reis etc. Ascenso Ferreira e Olímpio Bonald apontaram a possibilidade desta modalidade do maracatu ter surgido como uma variação do “maracatu-tradicional” ou “urbano-antigo”, sucessor dos autos dos congos na Zona da Mata Norte de

<sup>233</sup> SANTOS, Climério de Oliveira “Baque virado e baque solto” SANTOS, Climério de Oliveira *Batuque book maracatu: baque virado e baque solto* Recife: Ed. do Autor, 2005 (p. 30/31)

<sup>234</sup> Cf. SOUZA, K. F. B. “O consumo do espetáculo” e VICENTE, Biu “Maracatu em Pernambuco” In: SANTOS, C. *op.cit.* 2005; VICENTE, Ana Valéria *Maracatu rural - O espetáculo como espaço social* Recife: Ed. Associação Reviva, 2005; SOUZA, Tárík. “Baque com um olho no passado e outro no futuro” ([http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=14](http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=14)) (acessado em outubro/2007); LIMA, Cláudia. “Maracatus de baque virado ou nação” (In: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=309&textCode=885&date=currentDate>) (acessado em outubro/2007)

<sup>235</sup> Cf. SOUZA, K. F. B. “O consumo do espetáculo” e VICENTE, Biu “Maracatu em Pernambuco” In: SANTOS, C. *op.cit.* 2005; VICENTE, Ana Valéria *Maracatu rural - O espetáculo como espaço social* Recife: Ed. Associação Reviva, 2005; SOUZA, Tárík. “Baque com um olho no passado e outro no futuro” ([http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=14](http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=14)) (acessado em outubro/2007); LIMA, Cláudia. “Maracatus de baque virado ou nação” (In: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=309&textCode=885&date=currentDate>) (acessado em outubro/2007)

Pernambuco. Para o folclorista Roberto Benjamin, os maracatus rurais são uma variante das cambindas, folguedo composto por uma orquestra de percussão. A ligação entre os maracatus e as cambindas foi levantada inicialmente por Câmara Cascudo, que, no livro *Made in Africa*, afirmou que as cambindas podem ser entendidas como a modalidade primitiva dos maracatus de Pernambuco. A presença no Maracatu Rural quanto nas cambindas, de homens vestidos de baianas, a existência da boneca e a larga utilização da palavra cambinda nos nomes dos maracatus reforçam a hipótese de uma origem comum, modificada com o passar dos anos pelo acréscimo de elementos, como o caboclo de lança, seu personagem de maior destaque. O maracatu de baque solto chegou a Recife na década de 1930 com a massiva migração da Zona da Mata para a cidade, devido às mudanças ocorridas na política agrícola da cana-de-açúcar.<sup>236</sup>

Antes da década de 1930, não se tinha notícia da existência do maracatu de baque solto na cidade de Recife, sendo limitado à zona rural, daí seu nome de Maracatu Rural. Diante de tal ausência de maracatus de baque virado na capital pernambucana, no âmbito da Federação Carnavalesca, instituição criada por comerciantes e folcloristas, o uso do termo maracatu era restrito aos maracatus de baque virado, não só aceitos como estimulados pelos folcloristas. Nesse contexto, o maracatu de baque solto era visto como uma degeneração do maracatu de baque virado. Com o passar dos anos, o maracatu de baque solto foi aceito pela Federação, porém, com várias restrições que exigiram modificações em sua formação. Esses maracatus tiveram que incorporar os personagens da corte real, que configura o núcleo do Maracatu Nação, permitir a participação de mulheres e ter uma ala mirim cujo intuito era o de garantir a continuidade do folguedo. Apesar de incorporar as mudanças exigidas, a adesão do Maracatu Rural à Federação Carnavalesca foi como um maracatu de segunda categoria, hierarquicamente inferior ao Maracatu Nação, que desfilava na primeira categoria, considerado como legítimo e tradicional.<sup>237</sup> Porém, isso não impediu que o Maracatu Rural fosse difundido, como salientado por Biu Vicente:

O resultado dessa negociação fez o Maracatu Rural crescer e difundir-se. Nos maracatus encontram-se rebeldia, acomodação e negociação para a manutenção da cultura. E sabemos que a manutenção da tradição cultural só é possível na adaptação e renovação, sempre negociadas (...). Manteve-se a tradição da religião ancestral tomando posse dos espaços contemporâneos, fazendo dos pátios das igrejas católicas e das ruas com tendências modernas, espaços para desfile dos orixás, senhores da natureza, ao som dos tambores (...).<sup>238</sup>

Em 28 de abril de 1990, foi fundada uma associação específica para o Maracatu Rural. Sem fins lucrativos, a Associação dos Maracatus de Baque Solto tem como objetivos principais preservar, valorizar e divulgar as expressões culturais referentes ao Maracatu Rural e apoiar a criação e existência legal desses maracatus, como a criação de CGCs. A Associação faz a mediação nos contratos de apresentação, exerce poder de barganha com prefeituras, além de estabelecer vínculos com empresas privadas como, por exemplo, agências de produção. A Associação dos Maracatus de Baque Solto é um importante instrumento de adaptação do Maracatu Rural ao processo de espetacularização do maracatu.<sup>239</sup>

Durante o período que separara a incorporação do Maracatu Rural à Federação Carnavalesca até a criação da Associação dos Maracatus de Baque Solto, na década de 1990,

---

<sup>236</sup> Cf. VICENTE, Ana. *op. cit.*

<sup>237</sup> Idem; *ibidem*

<sup>238</sup> VICENTE, Biu *op.cit.*” In: SANTOS, C. *op.cit.* 2005 (p.19)

<sup>239</sup> VICENTE, Ana. *op.cit.*

houve, no âmbito do Maracatu Rural, uma permanente tensão entre continuidade e ruptura. No momento da aceitação do Maracatu de Baque Solto na Federação, este não era considerado como tradicional e por isso houve a imposição de alterações. Porém, isso não significou uma total ruptura, pois é inegável a existência de continuidade, especialmente porque o maracatu, em suas duas modalidades, é uma herança familiar.<sup>240</sup> Além da herança familiar, a herança histórico-geográfica é igualmente fundamental na linha de continuidade do maracatu.<sup>241</sup> Essa tensão entre mudança e permanência, na qual a continuidade é o fio condutor leva a pensar nos diversos maracatus como comunidades musicais, no sentido apontado por Will Straw.

#### 4.3. Caboclo de lança – entre a comunidade e a cena

O *Maracatu Nação Pernambuco* foi fundado em 15 de dezembro de 1989. Conjugando a manutenção de certos elementos da tradição com a dispensa e modificação de outros, o *Maracatu Nação Pernambuco* exerceu um importante papel na popularização da manifestação do maracatu durante a década de 1990. No entanto, ao mesmo tempo que é visto como responsável pela popularização do maracatu entre os jovens de classe média de Recife, o *Maracatu Nação Pernambuco* é também frequentemente acusado de inautenticidade.<sup>242</sup> Visto como um ícone da espetacularização do maracatu, não como um autêntico maracatu, mas como uma estilização, a *Nação Pernambuco* foi um dos primeiros grupos representados pela África Produções, produtora atuante no período de 1992 a 2002, com grande destaque no processo de ampliação do espaço social dos maracatus.

Em 1997, a África Produções criou o Encontro dos Maracatus, cuja primeira versão foi realizada durante o Festival de Inverno de Garanhuns. Três anos depois, esse projeto foi desdobrado no Encontros de Maracatus de Nazaré da Mata, que atualmente integra os eventos oficiais do Governo Estadual de Pernambuco. Em 1998, a mesma produtora estreou o Projeto Maracatu Atômico, composto por encontros mensais de artistas locais e maracatus tradicionais no centro histórico de Recife. Outra ação da produtora foi o projeto itinerante Maracatus de Pernambuco que circulou, em 2001, por Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Belo Horizonte. Em 2002, o mesmo projeto circulou pela Europa, apresentando maracatus na Bélgica, Portugal, Alemanha, Espanha e Itália. Ao investir em uma estrutura profissional, a produtora assumia o mercado cultural como possibilidade para a difusão e o fortalecimento de grupos periféricos e populares. Com este intuito, a África Produções dialogava com interesses de diversos setores – governos, empresas privadas e artistas. Para viabilizar recursos, a produtora criava projetos com estruturas e mídia que os legitimavam para a sociedade, para os brincantes e para os órgãos financeiros.<sup>243</sup> A atuação da África Produções é um exemplo da cultura como recurso, no sentido apontado por George Yudice:

(...) a cultura como recurso é muito mais do que uma mercadoria; ela é o eixo de uma nova estrutura epistêmica na qual a ideologia e aquilo que Foucault denominou sociedade disciplinar (isto é, a imposição de normas e instituições como a educacional,

<sup>240</sup> RESENDE, Tarcisio S. “Por dentro do baque – a percepção de um batuqueiro” In: SANTOS, *op.cit.*, 2005 (p. 34)

<sup>241</sup> SANTOS, Climério. *Op.cit.* In: SANTOS, C. *op.cit.*, 2005 (p. 31)

<sup>242</sup> GALINSKY, P. “Maracatu Atômico” – *tradition, modernity, and posmodernity in the Mangue Movement of Recife, Brazil* Nova York: Routledge, 2002

<sup>243</sup> VICENTE, A. *op.cit.*

a médica, a psiquiátrica etc.) são absorvidas por uma racionalidade econômica ou ecológica, de tal forma que o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento – em “cultura” e seus resultados – tornam-se prioritários. (...) [A] cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania.<sup>244</sup>

A grande repercussão alcançada pelo *Maracatu Nação Pernambuco* estimulou tanto a criação de novos grupos quanto a espetacularização dos já existentes. Valéria Vicente destacou o exemplo do Maracatu Rural. Se antes esta modalidade era identificada como divertimento de um segmento social específico (trabalhadores rurais e migrantes) cujo sentido consistia na sua relação com seus integrantes, a partir da década de 1990, vários grupos de Maracatu Rural passaram por um processo de reconfiguração como espetáculo. A razão do folguedo passaria de sua representatividade e organização interna para sua relação com o externo, com outros segmentos sociais, já que o espetáculo implica a construção de uma apresentação para ser vista, admirada, para servir, também ou principalmente, de diversão para um determinado público. O diálogo com diversos setores da sociedade urbana foi ampliado na mesma proporção em que os grupos de maracatu passaram pelo processo de adequação à lógica dessa sociedade, sendo configurado também como um produto.<sup>245</sup>

Seguindo a espetacularização dos maracatus, o personagem do Caboclo de Lança foi escolhido como ícone e utilizado fartamente pela imprensa e pela publicidade. O impacto visual do personagem foi percebido pelos publicitários do Estado que, de diversas formas, ao longo dos últimos anos, relacionaram o caboclo de lança a produtos e empresas variados, contribuindo, assim, para tornar a figura desse personagem comum à sociedade pernambucana. Em todas essas campanhas, o caboclo de lança aparece isolado do restante do maracatu. Recortado do fundo da fotografia e recolocado para o contexto da peça publicitária, o caboclo é uma afirmação em si mesmo, sem referentes fora de cada publicidade.<sup>246</sup>

Os caboclos de lança são personagens com figurino singular que misturam óculos escuros e tênis com bermudões de chitão, uma grande gola bordada com lantejoulas, que cobre todo o tronco até o joelho, e um chapéu de grande cabeleira colorida. Se a espetacularização do maracatu e a apropriação do personagem do caboclo de lança pelas publicidades locais tornaram essa figura comum no estado de Pernambuco, Chico Science foi responsável pela sua popularização no restante do Brasil. Em determinado momento do seu show, Chico Science se vestia como um Caboclo de Lança, o apresentando a distintas platéias. A apropriação do caboclo de lança por Chico Science pode ser elucidada pela forma como Fred Zero Quatro retratou esse personagem. Fred Zero Quatro definiu o caboclo de lança como uma figura que representava uma síntese, pois ao mesmo tempo que representa a paisagem seca da caatinga, o Caboclo traz um brilho e todo ano acrescenta algum novo detalhe à sua fantasia<sup>247</sup>, i.e. uma síntese entre a herança cultural e as inovações.

Retornando às concepções de cenas e comunidades, a distinção entre comunidades musicais e cenas musicais delineia a configuração de duas pressões opostas nos espaços de atividade musical: uma em torno da estabilização das continuidades históricas locais, que são as comunidades; e outra que opera no sentido de romper com tais continuidades para

<sup>244</sup> YUDICE, George. *A conveniência da cultura - usos da cultura na era global* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004 (p.13 - 26)

<sup>245</sup> VICENTE, Ana Valéria *op.cit.*

<sup>246</sup> Idem; *ibidem*

<sup>247</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 24 de março de 2006 – Rio de Janeiro

cosmopolitizá-las e relativizá-las, as cenas. Nas comunidades, agem forças centrípetas que, orientadas para o reforço das características locais, são enraizadas na localidade. Já nas cenas existem forças centrífugas que, colocadas na localidade, são orientadas para o cenário internacional, trazendo elementos de outras culturas para o local.

No entanto, como alertado por Will Straw, a questão não é designar rigidamente os espaços culturais como pertencendo a um ou outro tipo particular, mas a análise dos caminhos que determinadas práticas musicais percorrem para produzir o sentido de comunidade nos contextos que apresentam condições de cenas musicais metropolitanas.<sup>248</sup> O próprio maracatu, que indiquei como sendo um exemplo de comunidade musical, precisa ser relativizado quando levamos em consideração o seu processo de espetacularização. No processo de repercussão do maracatu, inclusive mundialmente, foi notória a importância da Cena Mangue, especificamente da banda *Chico Science & Nação Zumbi*. De acordo com Aline Albuquerque, *Chico Science & Nação Zumbi* conseguiu construir um tipo de percepção e estabelecer uma eficácia comunicativa que abriu novas possibilidades num duplo sentido: tanto conseguiu atingir uma geração de jovens que almejava a novos referenciais de identidade e “brasilidade” quanto abriu um novo campo de possibilidades para “grupos tradicionais” que passaram a ser reconhecidos.<sup>249</sup> Ou seja, foi a partir de uma leitura mais cosmopolita do maracatu que houve igualmente um fortalecimento do maracatu mais “enraizado”. *Chico Science & Nação Zumbi* contribuiu para uma difusão do maracatu para além de Pernambuco e novos grupos foram criados em cidades como o Rio de Janeiro, Florianópolis e até mesmo Nova York.

Cenas, analogamente a vetor, sugerem tanto a direção de um movimento como a sua escala. Assim, o termo cena pode designar diversas situações: (a) a recorrente congregação de pessoas em um lugar particular; (b) o movimento daquelas pessoas entre este lugar e outros espaços de congregação; (c) as ruas ao longo das quais o movimento se localiza; (d) todos os lugares e atividades que circundam e fomentam uma preferência cultural particular.<sup>250</sup> Se o uso da noção de cena implica a centralidade de um lugar como palco aonde os processos relacionados à cena são desenrolados, no caso da Cena Mangue este lugar foi o Bairro do Recife Antigo.

#### 4.4. Recife antigo, o *point* da Cena Mangue

No final da década de 1980, o bar Cantinho das Graças era o local freqüentado pelo grupo de amigos que articulou a Cena Mangue, como visto no início deste capítulo. No entanto, no início da década de 1990, um outro bar começou a disputar a freqüência dos mangueboys. Foi a Soparia do Pina, de Roger de Renor. Rogério Proença Leite colocou, nos seguintes termos, tanto a importância de Roger de Renor quanto de seu bar para a Cena Mangue:

Roger [de Renor] é uma dessas pessoas que não apenas formam opinião, como também congregam pessoas e tendências em torno de seus projetos. Carismático e inovador, Roger [de Renor] criou no Bairro do Pina (na Praia de Boa Viagem) uma soparia que foi “o mais Mangue dos bares recifenses”. A Soparia virou ponto de

<sup>248</sup> STRAW, Will “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Poplar Music” In: *Cultural Studies* 5, 1991 apud SHARP, Daniel Berson *A satellite dish in the Shantytown Swamps: musical hybridity in the ‘New Scene’ of Recife, Pernambuco, Brazil*, The University of Texas at Austin, 2001

<sup>249</sup> ALBUQUERQUE, Aline Valentim de “As Nações de Maracatu do Recife e o maracatu do Rio - algumas reflexões sobre tradição, ressignificação e mediação cultural” Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2005

<sup>250</sup> STRAW, Will *op.cit.*, 2002

encontro dos manguelboys e parada obrigatória para o circuito alternativo da noite recifense.<sup>251</sup>

A Soparia era localizada na Praia do Pina. Na época em que foi inaugurada, os manguelboys já realizavam suas festas, que geralmente aconteciam “(...) um lugar totalmente *off* da cidade, que eram os puteiros do Recife Antigo. É um lugar que durante o dia tinha loja de ferragem, durante a noite tinha putaria, era o lugar perfeito pra gente, porque era tudo muito barato”, conforme relatado por DJ Dolores.<sup>252</sup> Apesar da distância entre o Recife Antigo e a praia do Pina, os freqüentadores das festas organizadas pelos manguelboys também freqüentavam a Soparia, assim como Roger de Renor freqüentava as festas, estimulando um circuito que integrava a Soparia às festas promovidas pelos manguelboys no Recife Antigo. Posteriormente, Roger de Renor fechou a Soparia do Pina e abriu um outro bar, o Pina de Copacabana, no Recife Antigo.<sup>253</sup> De acordo com Rogério Proença Leite, a ida de Roger de Renor para a Rua da Moeda, no Bairro do Recife Antigo mudou a paisagem do local: “Com ele, vários grupos e pessoas, que antes freqüentavam a Soparia, também migraram para o Bairro do Recife, reencontrando um espaço que já retinha enorme carga simbólica, por ter sido um dos primeiros palcos do Movimento Manguel.”<sup>254</sup> É preciso salientar que o Recife Antigo é um bairro portuário, com uma localização geográfica peculiar, conforme foi apropriadamente demonstrado por Rogério Proença Leite nos seguintes termos:

Não se passa pelo Bairro: vai-se a ele. Sua localização no extremo leste da cidade, em uma ilha, quase o desloca dos fluxos rotineiros do andar pelo centro do Recife. É fácil evitar o Bairro, sem transtornos e prejuízos a qualquer itinerário: as vias axiais não impõem um trajeto que obrigue uma passagem pelo Bairro, ainda que fugidia ao olhar da velocidade.<sup>255</sup>

Foi este velho bairro portuário, com sua má fama de local abandonado, perigoso, boêmio e marginal, que os manguelboys escolheram para concretizar seus sonhos de agitar a cidade. Conhecido como Bairro do Recife ou Recife Antigo, o bairro foi escolhido pelos articuladores da Cena Manguel especialmente porque ali era mais fácil e barato conseguir espaços para realizar suas festas. O local priorizado pelos manguelboys foi a rua da Moeda e suas cercanias, posteriormente conhecido como pólo Moeda. Durante o dia, a rua da Moeda nada tinha que pudesse configurar um espaço praticado, isto é, um espaço ocupado por uma rede de sociabilidades. Como outras ruas do Bairro, a rua da Moeda limitava-se a ser um estacionamento para os inúmeros veículos que ocupavam a pequena ilha, sendo difícil imaginar que ali tivesse lugar qualquer tipo de atividade ou movimentação de pessoas. No entanto, à noite, quando outras sociabilidades eram desenvolvidas, os espaços desta rua passavam a ficar preenchidos por significados, deixando de ser meros logradouros públicos para serem convertidos em *lugares*.<sup>256</sup>

Posteriormente à movimentação promovida pelos manguelboys no Recife Antigo, este bairro foi escolhido como ponto de partida para um amplo processo de revitalização empreendido pela prefeitura de Recife. A revitalização visava promover o enobrecimento do

<sup>251</sup> LEITE, Rogério Proença “Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown” In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 17, nº 49, junho/2002 (p.125)

<sup>252</sup> Entrevista com DJ Dolores – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>253</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>254</sup> LEITE, R. P. *op.cit.* (p.125)

<sup>255</sup> Idem; *ibidem* (p. 122)

<sup>256</sup> Lugar é um espaço de representação, cuja singularidade é constituída pela “territorialidade subjetivada” apud: LEITE, R. P. *op.cit.*

Bairro do Recife em um processo conhecido como *gentrification* – a implementação de intervenções urbanas como empreendimentos que elegem certos espaços da cidade e os transformam em áreas de investimentos públicos e privados, cujas mudanças nos significados de uma localidade histórica faz do patrimônio um segmento do mercado. Tal processo de enobrecimento tanto pode referir-se à reabilitação de casarios antigos como pode englobar construções totalmente novas.<sup>257</sup>

No caso do Recife Antigo, o processo de *gentrification* implementado pela prefeitura reinventou o bairro alterando profundamente a sua paisagem urbana ao transformá-la em uma espécie de “paisagem cívica” depurada pelo deslocamento dos sentidos tradicionais da história e da cultura pública para a esfera do consumo. Reconstruído como uma nova centralidade, o Bairro do Recife teve sua memória – inscrita em seu patrimônio edificado e na vida cotidiana dos moradores mais antigos – subsumida pelas estratégias de *marketing* urbano. A construção da imagem do Recife Antigo como símbolo de recifidade esteve ancorada, desde o início, na idéia de transformação do patrimônio em mercadoria cultural.<sup>258</sup>

Atualmente, o Recife Antigo ocupa cada vez mais os espaços das narrativas sobre a singularidade do local para a cidade do Recife, inclusive como lócus de fermentação da Cena Mangue. No entanto, inicialmente os sentidos conferidos ao bairro pelos promotores da Cena Mangue não foram incorporados no processo de *gentrification*. O local escolhido para o início do processo de revitalização não foi aquele que era ocupado pelos mangueboys, mas outra porção do bairro, o entorno da rua do Bom Jesus, que foi denominado como pólo do Bom Jesus.

Como um lugar típico de consumo e lazer, o pólo Bom Jesus tornou-se paradigmático para o processo de *gentrification* do Bairro: ruas limpas, bem iluminadas, com diversificação de serviços e um eficaz sistema de vigilância. Parte significativa dos recursos públicos e privados foi investida nesse pólo, tido como catalisador de um projeto mais amplo de revitalização urbana de todo o Bairro do Recife Antigo. Ao contrário do pólo Moeda que surgiu da re-significação social de um espaço, que foi operada pelos próprios agentes que o tornaram realidade, o pólo do Bom Jesus passou a contar com a presença dos seus usuários porque tal foi induzido pela intervenção urbana realizada, como comumente acontece nos processos de *gentrification*. De acordo com Rogério Proença Leite, os usos promovidos por processos de *gentrification* podem alterar a paisagem e imprimir outros sentidos às realocações da tradição e aos lugares nos espaços da cidade.<sup>259</sup>

À revelia do processo de revitalização do Bairro, sem ser planejado ou incentivado, com um caráter espontâneo, o pólo Moeda conquistou força e visibilidade que não puderam ser ignoradas e passou a ser um pólo de animação alternativo dentro do Bairro do Recife. O pólo Moeda permaneceu como um elo de continuidade de certas práticas e sentidos que já existiam antes da revitalização. O lazer na rua da Moeda surgiu como um catalizador de manifestações culturais alternativas, por vezes, ligadas à periferia da cidade ou pretendendo esta ponte. Foi um espaço construído, inclusive, pelo discurso contra a prática e a estética da cultura oficial. Esta alternatividade significa, entre outras coisas, códigos de sociabilidade, comportamentos e linguagens (visuais, sonoras e corporais) específicos<sup>260</sup>. Tais significações que diferem daquelas operadas pelas políticas urbanas podem ser definidas como contra-usos e contribuem para uma

---

<sup>257</sup> LEITE, R. P. *op.cit.*

<sup>258</sup> Idem; *ibidem*

<sup>259</sup> Idem; *ibidem*

<sup>260</sup> OLIVEIRA, Luis Antonio Chaves de “Nem ‘cara’ nem ‘coroa’, eu quero é Moeda: o lazer e a identidade, entendendo a rua da Moeda” In: Anais da 25ª reunião brasileira de antropologia, Goiânia, 2006 (cd-room)

diversificação dos sentidos dos lugares. Essa polissemia dos lugares é constantemente – mas não invariavelmente – subsumida pelas políticas oficiais de patrimônio, que estriam os centros históricos como “reliquias”.<sup>261</sup>

É interessante marcar que a não incorporação do pólo Moeda ao processo de enobrecimento implementado pela prefeitura de Recife implicou um contra-enobrecimento daquela parte do Bairro do Recife. Não apenas porque a rua da Moeda e suas cercanias não foram alvo do processo *gentrification* mas sobretudo porque ali foi configurado um espaço de resistência. De acordo com Rogério Proença Leite, as experiências de sociabilidade que se desenvolviam no pólo Moeda, em sentido oposto ao que acontecia no pólo do Bom Jesus, pareciam, em geral, ter pouco vínculo com a dimensão propriamente econômica do consumo. As pessoas que o freqüentavam pareciam estar ali pelo que aquele espaço significava. As diferenças, que se codificavam nos gestos, roupas e adereços, tornavam mais fluidas as fronteiras simbólicas que separavam as pessoas, permitindo interações múltiplas.<sup>262</sup>

A sonoridade constituía uma importante componente do lazer no pólo Moeda, as músicas e os shows oferecidos ao público distinguiam o pólo Moeda em relação à rua do Bom Jesus. Passando da sonoridade à visualidade nos trajes e no corpo dos seus freqüentadores, na Rua da Moeda, a cultura ganhava visibilidade adquirindo cores cosmopolitas. Neste território de lazer, *punks*, *rastas*, *black powers*, metaleiros, mangueboys, roqueiros em geral, entre outros tipos possíveis, circulavam e se relacionavam sem serem incomodados por olhares de estranheza ou reprovação.<sup>263</sup> Assim, no Pólo Moeda, estava circunscrito um estilo de vida que só poderia ser vivenciado naquele espaço. No carnaval, por exemplo, quando todas as fronteiras ficam mais fluidas, o festival *Recbeat* se mantinha como um diferencial da Rua da Moeda: *rock*, *funk*, maracatu, frevo e embolada faziam do Moeda um “antropofágico espaço-mangue”, com apresentações de grupos e artistas como Lia de Itamaracá, *Eddie*, *Bonsucesso Samba Clube*, *Devotos*, *mundo livre s.a.*, entre outros. Diferentemente das atrações do palco central do largo do Marco Zero, cuja programação tendia ao gosto médio e mais abrangente dos freqüentadores do Bairro, o pólo Moeda continuava identificado como circuito alternativo.<sup>264</sup>

Era comum ver, neste pólo, uma cena quase cinematográfica: marinheiros recém-chegados de outro país dançavam, à meia luz e ao som de radiola de ficha, com prostitutas que se misturavam aos demais freqüentadores, oferecendo um momento suspeito de volúpia, sem tanta cautela e receio. Meninos cheiravam cola, jovens dançavam reggae e andavam em bandos. Mal iluminado e sem nenhuma obra de restauração, o pólo Moeda conseguiu também “revitalizar” um espaço do Bairro, imprimindo sua própria dinâmica de usos. Os meninos que eram impedidos de permanecer no Bom Jesus sempre ressurgiam no Moeda, surpreendendo o crédulo transeunte que pensava não existir menores em situação de rua no cenário enobrecido. Um dos “pontos de fuga” do Bairro do Recife era exatamente outro pólo que se desenvolveu à revelia do *Plano de Revitalização*.<sup>265</sup>

O chamado pólo Moeda foi um caso de ocupação espontânea, i.e. não induzida por uma medida política pública, em uma área do Bairro do Recife que ainda não tinha sido revitalizada. O surgimento do pólo Moeda radicaliza o que Rogério Proença Leite chamou de contra-uso exatamente porque pode ser compreendido como uma resposta às fronteiras enobrecidas que

---

<sup>261</sup> LEITE, R. P. *op.cit.*

<sup>262</sup> Idem, *ibidem*

<sup>263</sup> OLIVEIRA, L. *op. cit.*

<sup>264</sup> Cf. LEITE, *op.cit.*; OLIVEIRA, L. *op.cit.*

<sup>265</sup> LEITE, R. P. *op.cit.*



demarcavam sócio-espacialmente o pólo Bom Jesus. Assim, o pólo Moeda era um contra-espço: nele, subvertiam-se quase todas as sociabilidades que não podiam ocorrer em outras áreas do Bairro. Se inicialmente a rua da Moeda não fazia parte do processo de revitalização, posteriormente o conteúdo simbólico existente nas práticas sociais cotidianas do Pólo Moeda foi apropriada pelas políticas de *gentrification* empreendidas pela prefeitura na revitalização do Bairro do Recife. As sociabilidades, mesmo que aparentemente não se pautassem na dimensão econômica do consumo, engendraram uma potencialidade comercial que foi apropriada pelo poder público.<sup>266</sup>

A incorporação do pólo Moeda no processo de revitalização não significou uma adequação da Cena Mangue aos intentos da prefeitura, mas sobretudo um reconhecimento da ocupação espacial implementada pelos mangueboys. A ocupação do pólo Moeda pelos mangueboys pode ser pensada como uma ação política vernacular. Tendo como referencial teórico as abordagens de Sharon Zukin e Michel de Certeau, Rogério de Proença Leite observou que a política vernacular que ocorre no contexto urbano promove uma reapropriação e uma qualificação dos espaços a partir das chamadas trajetórias táticas, ou seja, dos percursos temporais dos destituídos de poder e de um lugar que lhes seja próprio. Tais trajetórias táticas podem ser entendidas como percursos vernaculares, ou seja, daqueles destituídos de poder, no interior das “paisagens de poder”. Assim, quando associadas à dimensão espacial do lugar que as transformam em vernaculares, as táticas constituem-se em um contra-uso capaz não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado, como também de possibilitar que o espaço que resulta das “estratégias” seja cindido para dar origem a diferentes lugares, a partir da demarcação sociespacial da diferença e das ressignificações que esses contra-usos realizam.<sup>267</sup> A partir dessa abordagem é possível vislumbrar que ao ser apartado do processo de revitalização implementado pelo poder público, o contra-uso vernacular do Bairro do Recife pela Cena Mangue constituiu um uso político do espaço. Político aqui aproximado àquilo que Hannah Arendt qualificou como ação, ou seja, como a criação da possibilidade para o exercício da liberdade e, conseqüentemente, a instauração do novo.<sup>268</sup> Nessa dimensão política da ocupação do Bairro do Recife, os mangueboys conseguiram subverter as premissas que guiavam o processo de revitalização realizado pelo poder público.

Diante de todas essas considerações da importância do pólo Moeda como espaço de ocupação simbólica pelos mangueboys é possível pensar nesta porção do Bairro do Recife a partir da noção de cena musical proposto por Will Straw. Ou seja, como um espaço cultural em que uma multiplicidade de práticas musicais, de origens diversas, locais ou não, coexistem, interagindo dentro de si e dentro de variados processos de diferenciação, conforme trajetórias de mudanças de ampla variação e hibridização. Na cena, as práticas musicais contemporâneas são articuladas com a herança musical e os processos de mudança histórica que ocorrem na cultura musical internacional são absorvidos. Esses processos internacionais de mudança configuram uma base significativa na forma como as práticas musicais se manifestam no nível local da cena.<sup>269</sup>

A noção de cena convida a um delineamento da ordem latente da sociabilidade urbana, dando visibilidade às lógicas obscuras que são desenroladas em bares, restaurantes, cafés e outros espaços de congregação e sua participação no realinhamento de energias sociais. Assim, cenas permitem a introdução do sentido da cidade como um espaço de sensação e de encontro

---

<sup>266</sup> Idem; ibidem

<sup>267</sup> Idem; ibidem

<sup>268</sup> ARENDT, Hanna *A condição humana* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

<sup>269</sup> STRAW, W. *op. cit.* 2002

teatralizado.<sup>270</sup> Will Straw destacou que “as redes microeconômicas de atividades que promovem sociabilidade e ligam isto ao processo de auto-reprodução da cidade”<sup>271</sup> também podem ser consideradas como uma cena. Tal teorização acerca da concepção de cena pode ser exemplificada pelo pólo Moeda. Ali estavam os bares voltados para um público jovem, formando o perfil *underground* do lugar, chamado muitas vezes de Berlim Oriental<sup>272</sup>. A articulação da Cena Manguê neste cenário *underground* possibilitou não apenas a revitalização daquela parte da cidade inicialmente ignorada pela prefeitura, mas se articulou de tal forma que permitiu um realinhamento da vida cultural da cidade, que passou a ser chamada de Manguetown, como expresso por Renato L.:

De repente, um pequeno grupo passou a se divertir como Shaun Ryder\*, a fazer festas nos puteiros do centro – muito antes que os Cadoca<sup>273</sup> da vida planejassem suas malditas revitalizações – e a ignorar completamente a onda grunge que dominava a mídia. Nirvana\*? Não, obrigado. Tédio, depressão e camisas de flanela? Sai pra lá! A parada tornou-se outra. Mudar a cidade, criar a Manguetown. Mostrar, entre outras coisas, que Madchester podia ser aqui.<sup>274</sup>

#### 4.5. Muito além do Recife Antigo

Pensar no Pólo Moeda como um ponto importante na construção da Cena Manguê não significa afirmar que esta cena estivesse limitada a este local. Como bem salientou Rogério Proença Leite, “(...) o movimento não desenvolveu uma associação com um local específico, mas com a cidade como um todo, a Manguetown.”<sup>275</sup> O próprio *Recbeat* é um exemplo do transbordamento da Cena Manguê para outros espaços de Recife e também extrapolando a cidade. O festival *Recbeat* existe desde 1995, e, atualmente, seu formato de diversidade se expandiu, sendo que desde 2003 existe o Carnaval Multicultural, com vários pólos espalhados pela cidade, do qual o *Recbeat* continua sendo um deles. Ou seja, não apenas o Pólo Moeda foi incorporado pela política de revitalização da Prefeitura, mas o festival que se ligava à Cena Manguê também foi incorporado pelas políticas culturais e sua forma de organização se disseminou, conforme colocado por Gutie, organizador do festival, nos seguintes termos:

E eu comecei a fazer aqui no Recife Antigo, essas festas, que eu chamei de projeto *Recbeat*. A idéia era reunir nos finais de semana algumas bandas novas, pra fomentar aquela cena, fazer com que as coisas criassem uma unidade. E ali foi o embrião do festival, do *Recbeat*. Depois eu pensei em fazer um festival durante o carnaval, pra mostrar um pouco da nova música pernambucana, principalmente para as pessoas que vinham de fora. Aí eu fiz em Olinda, no Centro Luiz Freyre, que é um casarão, no quintal, aonde cabem mil pessoas. Eu comecei a fazer o festival muito focado na nova música pernambucana, com esse objetivo. O evento foi crescendo e chegou um momento que não cabia mais em Olinda, e nós recebemos um convite pra vir pro Bairro do Recife, pra rua da Moeda. Também aqui não existia nenhuma tradição de carnaval, era ainda meio abandonado, não tinha o que se vê hoje, esse foco de movimentação, de palcos, não tinha nada. O *Recbeat* foi pioneiro nisso. Acho até que por conta do *Recbeat* é que se criou isso que se vê aqui no bairro, principalmente nessa

<sup>270</sup> Idem; ibidem

<sup>271</sup> Idem; ibidem

<sup>272</sup> Sobre a alcunha de Berlim Oriental, conferir OLIVEIRA, L. *op. cit.*

<sup>273</sup> Carlos Eduardo Cintra da Costa Pereira, foi vereador de Recife na época de surgimento da Cena Manguê.

<sup>274</sup> L., Renato “Madchester era aqui” *op.cit.*

<sup>275</sup> LEITE, R. *op.cit.*

área, com esses bares, com palcos, aqui funcionando quase que o ano todo. Quando a gente veio pra rua da Moeda, em 1999, foi quando o festival começou a ganhar mais corpo, foi crescendo.<sup>276</sup>

Ou seja, o projeto do *Recbeat* se iniciou no Recife Antigo, naquela movimentação constituída à revelia do poder público, depois migrou pra Olinda, por falta de espaço, e finalmente retornou ao Pólo Moeda, já com o apoio da prefeitura. O festival *Recbeat* também ganhou versões no Rio e em São Paulo, em 2005. No Rio de Janeiro, o *Recbeat* aconteceu na Lapa, como a maior parte dos shows de bandas ligadas à Cena Mangue, o que sinaliza para a formação de um circuito espacial também no Rio de Janeiro. Assim como em Recife, o Bairro do Recife Antigo foi consolidado como espaço privilegiado para encontro dos mangueboys, no Rio de Janeiro, a Lapa se configura como um espaço que reúne um público, em grande parte universitário, interessado por bandas do cenário independente.<sup>277</sup>

A recepção da música das bandas que formavam a Cena Mangue por um público que não era local pode ser exemplificada pela afirmação que o estudante americano Daniel Berson Sharp fez na introdução de sua dissertação, relatando a primeira vez que assistiu a uma apresentação de *Chico Science & Nação Zumbi*:

O que eu mais me lembro, como um ouvinte norte-americano que estava há apenas seis meses no Brasil, era a mistura de algo ao mesmo tempo familiar e estranho em vários níveis. Ouvindo a seção rítmica, eles passavam de ritmos reconhecíveis como o rock, o *funk* e o *hip-hop* para outros polirritmos que me lembravam a música carnavalesca local. o baixo e a guitarra elétricos acompanhavam de forma consistente o *hard rock* e pausavam para encaixar-se em uma nova estrutura rítmica. (...) O carismático líder cantor se transformava de um momento para o outro, evocando a postura do *rapper*, *punk*, *rock* cantor, e, para minha surpresa, como isto contrastava sua mais agressiva linguagem corporal, um ágil dançarino folclórico. Sua voz revelava e enfatizava a fala regional dos nordestinos pobres. Seu timbre vocal e melodias eram coordenados com essas mudanças, mudando entre o a fala cantada rítmica do rap, gritos do rock e aquilo que eu percebi como brasileiro.... parte da minha excitação com a performance foi o fato de que, depois de meses sem sucesso nas tentativas de aprender a dançar samba e forró, eu finalmente encontrei uma música brasileira que eu conseguia dançar...eu vi que a forma da multidão dançar também refletia a mistura de estilos, enquanto uns dançavam no ritmo do rock, outros dançavam samba e coco, uma dança regional, que Chico ocasionalmente incluía na sua performance<sup>278</sup>.

A narrativa de Daniel Berson Sharp confirma a dimensão cosmopolita da música de *Chico Science & Nação Zumbi* e da Cena Mangue. Após assistir ao show de *Chico Science & Nação Zumbi*, Daniel Sharp decidiu estudar a cena recifense. Em seu estudo, o autor localizou a Cena Mangue entre as definições de cena – que não são geograficamente baseadas – e as comunidades – que são enraizadas em uma certa área geográfica –, exibindo algumas das características de ambas.<sup>279</sup> No entanto, a noção de cena de Will Straw, que constitui o referencial teórico de Daniel Sharp, já contempla essas duas dimensões. No artigo “Scenes e sensibilities”, Will Straw sublinhou que cena é utilmente flexível e anti-essencialista, sendo capaz de evocar tanto a aconchegante intimidade da comunidade quanto a fluidez do

<sup>276</sup> Entrevista com Gutie – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>277</sup> O público das bandas da Cena Mangue é abordado com mais detalhe no capítulo “Sou Mangueboy”, no tópico “Pobre star”

<sup>278</sup> SHARP, Daniel Berson *op.cit.*

<sup>279</sup> Idem; *ibidem*

cosmopolitismo inerente à vida urbana. No caso da comunidade, isto adiciona um senso de dinamismos; já no caso da cena, o reconhecimento de círculos íntimos e histórias importantes dão a cada superfície aparentemente fluida uma ordem secreta. A noção de cena nos conduz para espaços marcados por níveis diferenciados de intimidade, sem que isto signifique um olhar nostálgico, como se fossem rememorações celebrativas de um mundo pré-urbano.<sup>280</sup>

A noção de cena designa a idéia de um espaço cujas fronteiras são pouco claras e o grau de organização formal é altamente variável. Como exemplo disso, Will Straw citou a cena de Seattle, como referência a uma localidade específica, designando um apego geograficamente disperso a um particular tipo de música, a música *grunge*.<sup>281</sup> Sendo assim, é possível vislumbrar que a Cena Mangue tenha em Recife seu espaço de efervescência, pois que todas suas manifestações nascem em Recife, inicialmente no Pólo Moeda, mas, ao mesmo tempo, tais manifestações não se limitam a este Pólo, nem a esta cidade.

A criação da Cena Mangue foi impulsionada pelo desejo de transformar a capital pernambucana. Então, à primeira vista, pode até parecer incoerente, ou mesmo contraditória, a afirmação de que a Cena Mangue não se manteve restrita à cidade de Recife. Ou seja, se o impulso foi local, nada mais esperado que o resultado também fosse. Porém, é oportuno lembrar que o anseio pela mudança de Recife esteve sempre ancorado na visão da necessidade de conectar a cidade com o mundo. Ou seja, o enraizamento em solo exclusivamente local nunca foi objetivo dos mangueboys; ao contrário, o objetivo sempre se colocou em termos de enraizamento no solo do cosmopolitismo.

Desde o final da década de 1980, i.e. antes mesmo de se falar explicitamente em Cena Mangue, o desejo de conexão com o mundo estava colocado, sendo que a arquitetura deste desejo passava pelo senso de local. Assim, a eleição de Recife como *locus* privilegiado das vivências dos mangueboys foi sempre muito claramente expressa. Uma das demonstrações disso está no fato de, à diferença de muitos pernambucanos, os idealizadores da Cena Mangue decidiram permanecer em Recife, ao invés de migrar para o Sudeste do Brasil, ou mesmo para o exterior. Entretanto, isto não significava uma imersão no local que fosse alheia ou isolada em relação ao restante do mundo. Vivendo em Recife, as opções eram ou viver em uma cidade que ficava “longe de tudo”, ou transformar esta cidade, aproximando-a do mundo do qual desejavam fazer parte: o da cultura *pop*. Este anseio pela transformação de Recife foi a inspiração para a imagem-símbolo da Cena: uma parábola fincada na lama.

A imagem de uma parábola na lama simboliza a idealização de Recife como o epicentro de duas forças contrárias, mas complementares: uma força centrípeta, que atrai os elementos da cultura *pop* para Recife; e outra, centrífuga, que envia os feitos e as vibrações da Cena Mangue para além de Recife. A fase de prevalência do vetor de fora para dentro teve início ainda na década de 1980, quando aquele grupo de amigos se juntava para comprar discos e revistas e compartilhar informações relativas à música e ao universo *pop*. É preciso frisar que isso não significou um abandono de elementos culturais locais, mas, sim, uma convivência do que é de “fora” com o que é de “dentro”. A batida criada por Chico Science é um exemplo dessa conjugação de elementos externos e internos.

Como descrito no início deste capítulo, as lembranças da chegada de Chico Science em uma mesa de bar anunciando a invenção de uma nova batida são narradas por Renato L. com a estatura de mito fundador. A criação de uma batida por Chico Science constituiu, para os

---

<sup>280</sup> STRAW, W. *op. cit.* 2002

<sup>281</sup> STRAW, W. “The Thingishness of Things” *op.cit.*

entrevistados, um momento crucial e importante na formação da Cena Manguê. Mais do que isso, foi o pré-requisito da existência daquela noite, por assim dizer, inaugural da Cena. Contudo, é preciso atentar para o fato de que a batida criada por Chico Science estava conectada ao seu longo tempo de experiências anteriores junto ao grupo *Lamento Negro*. Isto significa dizer que tal criação não ocorreu de maneira súbita, ou seja, como fruto de uma inspiração repentina, ou de um lampejo de epifania. Tendo isso em mente, é possível, então, abrir a perspectiva de análise na qual a noite narrada por meus entrevistados ganha o estatuto de noite mitológica precisamente pelo fato de ser uma elaboração acerca de um processo, isto é, de ser a condensação e a alegoria de um processo. E exatamente por isso, tal perspectiva permite focalizar a Cena Manguê não como um fenômeno, mas, sim, como um processo, no qual esteve em operação um conjunto de momentos e posturas, em consonância dialógica com os contextos específicos que se fizeram presentes ao longo da trajetória daquele grupo.

A forma como o anúncio de Chico Science é narrado por Renato L. revela a ansiedade e a excitação no compartilhamento da notícia com seus amigos, pois, como foi frisado na entrevista, Chico Science comunicou sua invenção “sem ao menos se sentar”. A atmosfera da narrativa é reveladora também do princípio de colaboração mútua como uma tônica importante na Cena Manguê. Chico Science estava ansioso por socializar sua criação com amigos com os quais já partilhava muitas outras experiências, tais como discos, revistas e sonhos. Ao receberem a notícia dada efusivamente por Chico Science, os amigos não apenas comemoraram sua criação, mas ficaram entusiasmados com o nome que Chico Science pretendia dar àquela batida: Manguê. Propuseram, então, que o nome não ficasse restrito à batida, mas denominasse uma cena, pois assim poderia abarcar outras atividades que eram realizadas de forma coletiva. O uso do termo cena, como será abordado no segundo capítulo, “Bits e beats do Manguê”, também foi uma estratégia para aproximação do grupo com a indústria fonográfica.

Chico Science concordou com a proposta de ampliar o uso da termo Manguê. A anuência de Chico Science em usar Manguê para denominar uma cena foi reverenciada por seus amigos como um ato de generosidade.<sup>282</sup> Sem dúvida, Chico Science foi generoso em permitir que o seu *insight* em usar o nome Manguê não ficasse restrito à sua batida, mas também fosse usado para denominar outras atividades, realizadas pelo conjunto de seus amigos. Todavia, é possível também tomar a decisão de Chico Science para além do seu aspecto individual. Ao concordar em ampliar o uso do nome Manguê, Chico Science demonstrou compromisso com o princípio do coletivismo inerente à Cena Manguê. O princípio do coletivismo é reiteradamente citado pelos idealizadores do Manguê como elemento fundamental para a formação da Cena. E, com igual veemência, tal princípio é associado à influência exercida pelo *punk* no *modus operandi* dos manguêboys. No entanto, para além da inegável influência do *punk*, as reminiscências relacionadas à fase de gestação da Cena Manguê indicam que tal associação foi realizada *a posteriori*. Foi quando tomaram conhecimento do *punk* e dos princípios associados a ele, que se deram conta de que tais princípios estavam em sintonia com o que já vinham praticando. Assim, é possível afirmar que a associação com o *punk* não foi o detonador do espírito de coletividade, mas foi definitivamente um fator de reforço para a postulação e a prática deste princípio.

O princípio do coletivismo acompanha esse grupo de amigos desde o final da década de 1980, quando começaram a juntar dinheiro para comprar discos e revistas. Não apenas a compra era partilhada, mas os discos também eram ouvidos coletivamente, e não exclusivamente por

---

<sup>282</sup> Generosidade citada por Fred Zero Quatro em entrevista realizada em 11 de fevereiro de 2007.

aqueles que integravam o grupo. As festas organizadas pelos idealizadores da Cena Mangue eram momentos privilegiados para a socialização das descobertas musicais. Organizadas coletivamente, estas festas não eram restritas ao grupo, mas abertas a todos que desejassem participar. Como será abordado no capítulo “Sou Mangueboy”, esse aspecto inclusivo no consumo e na produção de músicas configura um aspecto central na definição da identidade mangueboy.

Essas festas aconteciam prioritariamente no Bairro do Recife Antigo. Na época que começaram a organizar festas nesse bairro, aproveitando os baixos custos do aluguel de velhos prostíbulos, o Recife Antigo era um bairro decadente e abandonado pelo poder público. Na década de 1990, quando a Rua da Moeda e seu entorno já desfrutavam do *status* de *point* da Cena Mangue, a prefeitura de Recife iniciou o projeto de revitalização daquele bairro. No entanto, como visto, tal revitalização não contemplava a porção do bairro ocupada pelos mangueboys. Mas isso não durou muito. Na sua segunda fase, o projeto de revitalização incorporou as ruas que eram freqüentadas pelos participantes da Cena. Esse fato é revelador do reconhecimento da Cena Mangue pelo poder público. Tal reconhecimento, entretanto, não constituiu um movimento de mão única, em que o poder público percebeu o potencial de algo que se desenvolvia à revelia de seu controle. A Cena Mangue também foi protagonista do seu reconhecimento pois seus idealizadores foram em busca de instrumentos e ferramentas para concretizar seus ideais, como por exemplo, o uso destacado da Internet<sup>283</sup> e a ocupação vernacular do espaço público. Esses processos são sinalizadores da institucionalização da Cena. Institucionalização não no sentido de oficialização, mas de estabelecimento da Cena e de seus princípios, o que garantiu um reconhecimento para o Mangue, assim como uma articulação com as instituições no sentido de entrar para a esfera de ação das mesmas, como por exemplo, a participação de Fred Zero Quatro no Conselho de Cultura da cidade de Recife.

A institucionalização da Cena Mangue significa reconhecimento, inclusive de seu caráter fluido. O uso da noção de cena remete a essa fluidez, como também diz respeito à recusa de seus integrantes em serem tomados como um movimento, como abordado no capítulo “*Bits e beats* do Mangue”. Tal questão está imbricada com o princípio da não-rotulação. Os mangueboys se recusaram a aderir a qualquer rótulo, o que é expresso também em suas composições, que não podem ser consideradas *rock*, *maracatu*, ou *rap*. Os mangueboys rejeitam até a postulação de um ritmo Mangue. Tanto o princípio da não-rotulação quanto o do coletivismo fazem parte de uma espécie de rol de compromissos assumidos pelos articuladores da Cena Mangue. Compromissos não no sentido estatutário, mas vivenciados e constituintes da formação de um *ethos*, conforme ficará mais evidente ao longo dos demais capítulos.

## II. BITS E BEATS DO MANGUE

### 1. Caranguejos com cérebro

Em 01 de junho de 1991, os mangueboys promoveram a festa Black Planet, no Espaço Oásis, em Olinda. Nesse evento, Chico Science se apresentou com o grupo *Lamento Negro* e Renato L. e Mabuse fizeram as vezes de DJs. Essa também foi a ocasião em que o termo

<sup>283</sup> O uso da Internet é tratado mais detalhadamente na seção “Os *bits*” no segundo capítulo “Os *bits e beats* do Mangue”.

Mangue apareceu na imprensa recifense pela primeira vez, em uma matéria publicada no *Jornal do Commercio*. Na reportagem “Sons negros no Espaço Oásis”, o Mangue foi apresentado por Chico Science como um gênero musical.

“O ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de samba-reggae rap ragamuffin e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em iorubá significa companheiro de luta) e que é um núcleo de apoio à criança e à comunidade carente de Chão de Estrelas” define Chico. O Mangue será apresentado por ele junto com o grupo Lamento Negro (banda de samba-reggae, versão pernambucana do Olodum\*). “É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los, junto com a visão mundial que se tem. Eu fui além” comenta, sem modéstia.<sup>284</sup>

A referência de Chico Science a Mangue como o nome de um ritmo revela que tal declaração foi dada em um momento que ocorreu durante o decorrer do processo em que o uso do termo Mangue foi ampliado da denominação de uma batida para designar uma cena, o que aponta para uma ampliação processual e não imediata. Foi também durante este processo de ampliação do uso da denominação Mangue, algum tempo depois desta reportagem, que Fred Zero Quatro teve acesso a diversas informações sobre o ecossistema dos manguezais. Ao trabalhar para um vídeo sobre os mangues, produzido pela TV Viva, Fred Zero Quatro tomou conhecimento que aquele é o ecossistema biologicamente mais rico do planeta. Como Renato L. escreveu no seu artigo “Breve histórico do Mangue”, as afirmações adquiridas por Fred Zero Quatro foram fundamentais para a montagem da Cena como uma analogia entre a diversidade cultural que desejavam construir e a diversidade dos manguezais. Nos termos escritos por Renato L.: “(...)o último elo para a montagem do conceito chegou...queremos construir uma cena tão rica e diversificada como os Manguezais! Algo capaz de tirar o Recife de coma e conectar sua criatividade com os circuitos mundiais.”<sup>285</sup>

Aproveitando, então, as informações adquiridas no trabalho sobre os manguezais, Fred Zero Quatro escreveu o *release* *Caranguejos com cérebro*, que foi enviado para a imprensa com o intuito de divulgar a Cena Mangue. Como lembrado por Renato L., “[q]uando o *release* chegou nas redações, até pelo tipo de texto como foi construído, a imprensa começou a chamar aquilo de manifesto.”<sup>286</sup> Ao considerarem *Caranguejos com cérebro* como um manifesto, os jornalistas recifenses também substituíram o termo Cena por Movimento. As duas redefinições dadas pela imprensa, do *release* como sendo um manifesto e da Cena como sendo um movimento foram, pelo menos a princípio, recusadas pelos criadores do Mangue. Renato L. justificou, nos seguintes termos, o motivo para tal recusa: “Inicialmente, não queríamos chamar de movimento, pois achávamos esse termo muito pretensioso, pois pressupõe um código estético, regras, um conjunto de princípios e nós não queríamos isso.”<sup>287</sup>

A justificativa dada por Renato L., e partilhada pelos outros articuladores da Cena, estava pautada na concepção de que o termo movimento era pretensioso, o que não correspondia ao despojamento que, de acordo com os idealizadores, caracterizou a formação do Mangue<sup>288</sup>. Complementando o motivo alegado por Renato L., Fred Zero Quatro argumentou que a definição de movimento conferia um certo quê de vanguarda à Cena. Tal associação entre Mangue e vanguardismo, de acordo com Fred Zero Quatro, era atraente para alguns setores de

<sup>284</sup> TELES, Jose *Meteoro Chico* Recife: Bagaço, 1998 (p. 2)

<sup>285</sup> L, Renato “Mangue Beat – Breve histórico do seu nascimento” *op.cit.*

<sup>286</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>287</sup> Entrevista com Renato L. – 25 de janeiro de 2006 (por telefone)

<sup>288</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

formação de opinião, como a imprensa cultural e até a academia. No entanto, as bandas ligadas ao Mangue desejavam ser incorporadas à indústria fonográfica e, no entender dos articuladores da Cena, a insígnia de movimento poderia ser um empecilho para tal empreitada, como explicitado por Fred Zero Quatro nos seguintes termos:

[H]avia esse desejo inconsciente dos pensadores da cultura de que houvesse um novo movimento, de que tivesse surgindo um novo movimento. Mas se, para um lado da academia e dos ideólogos do *pop* e da cultura brasileira, essa idéia de movimento sempre foi meio sedutora e atraente, pra indústria fonográfica, principalmente pra indústria fonográfica neo-liberal – da época da música única que coincidiu com o pensamento neo-liberal –, a idéia de movimento não é tão atraente assim.<sup>289</sup>

A fala de Fred Zero Quatro revela que a resistência dos articuladores da Cena Mangue em aceitar a definição de movimento pode ser entendida também como uma estratégia para conquistar espaço na indústria fonográfica. Nessa mesma direção, Renato L. argumentou que a necessidade de aproximação com a indústria cultural foi um dos motivos que impulsionou a idéia de ampliar o uso do título Mangue de uma batida para designar uma cena. Tal alegação pode ser constatada na fala de Renato L. a seguir:

Esse foi um dos argumentos que a gente usou pra convencer Chico [Science] a não chamar de Mangue uma batida. A gente falava “se você for chamar essa batida que você fez hoje de Mangue, você vai ter que passar a vida inteira tocando esse tipo de música. Então é melhor não usar Mangue pra rotular uma batida, melhor usar Mangue pra rotular uma coisa mais fluida. Porque isso vai te dar mais margem de manobra, mais fluidez, pra você atuar dentro da indústria cultural.” A indústria cultural trabalha uniformizando, (...) reduzindo, aparando qualquer nuance. Era por isso que a gente rejeitava essa idéia de chamar de movimento no início. (...) A gente usava muito a palavra cena, sem nenhuma conceituação mais elaborada, nada disso, era só porque o termo cena, na cabeça da gente, era um termo mais ambíguo, mais fluido, que ia permitindo um jogo de cintura necessário para dar conta da complexidade da cidade, e pra gente poder se movimentar com mais facilidade dentro da indústria cultural.<sup>290</sup>

A fala de Renato L. explicita a importância do aspecto de fluidez na elaboração do Mangue, o que justifica o uso do termo cena. Como será abordado no tópico a seguir, o uso da noção de cena e a recusa da definição do movimento são manifestações da intenção de autonomia do Mangue frente à indústria fonográfica.

### 1.1. Um *chip* anti-padronização

As postulações de Renato L. e Fred Zero Quatro sobre a necessidade de um relacionamento mais desenvolvido com a indústria cultural incitam a pensar na existência de um elemento estratégico na recusa da definição do Mangue como movimento, e na preferência pela idéia-noção de cena. Em artigo publicado na revista *Continente Multicultural*, Renato L. e Fred Zero Quatro salientaram que a Cena Mangue trazia embutida um “*chip* anti-padronização”<sup>291</sup>, o

<sup>289</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>290</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>291</sup> ZERO QUATRO, Fred; L., Renato “Todo poder às ruas” In: *Continente Multicultural*, ano III, n.28, abril 2003. apud MENDONÇA, Luciana F. M. *Do Mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira* Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004



que apontava para o intuito dos mangueboys de fugirem ao suposto caráter padronizador da indústria cultural.

A suposição que a indústria cultural opera e impõe uma padronização foi, e continua sendo, discutida intensamente por teorias sociológicas e da comunicação. Tais reflexões teóricas foram certamente levadas em consideração por Fred Zero Quatro e Renato L., ambos formados em Jornalismo<sup>292</sup>, ao elaborarem a idéia de um *chip* anti-padronização. No amplo escopo de reflexões acerca da padronização efetuada pela indústria cultural, um estudo seminal é o livro *A dialética do esclarecimento*, de Max Horkheimer e Theodor Adorno, publicado em 1947. O texto “A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas” é provavelmente a porção mais conhecida do livro e no qual seus autores refutaram a tese sociológica de que a diferenciação técnica e social e a extrema especialização teriam promovido um caos cultural. Para Horkheimer e Adorno, os filmes, rádios e semanários constituíam um esquema que conferiam à cultura um ar de semelhança. Em suma, os autores apontavam a padronização da produção cultural.<sup>293</sup>

Theodor Adorno e Max Horkheimer sublinharam que nesse contexto, a dimensão técnica adquiriu enorme poder sobre a sociedade. A primazia da técnica produziu a standardização e a produção em série, sacrificando a lógica da diferenciação pela qual a obra de arte era distinguida da lógica do sistema social. Conseqüentemente, a indústria cultural passou a moldar igual e uniformemente o todo e as partes, a tudo formatando para atender aos quesitos do esquema da reprodutibilidade mecânica. Emergia, assim, o reino da mesmice, no qual ficava comprometido o surgimento de algo novo, diferente e criativo. Como foi textualmente observado pelos autores, “[o] esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados revelam-se, no final das contas, como sempre os mesmos. (...) As qualidades e as desvantagens discutidas pelos conhecedores servem apenas para manifestar uma aparência de concorrência e possibilidade de escolha.”<sup>294</sup>

Um outro efeito da indústria cultural salientado por Theodor Adorno e Max Horkheimer foi a fetichização dos bens culturais. Os autores destacaram que a indústria cultural reprimia e sufocava os processos verdadeiramente criativos em prol dos processos comerciais. No processo de transformação da cultura e da arte em mercadorias, o sentido diferenciador da obra de arte era eliminado. Aquilo que pode ser chamado de valor de uso na recepção dos bens culturais foi substituído pelo valor de troca. Em lugar do prazer estético, era disseminada a idéia de “tomar parte e estar em dia”, ou seja, de estar na moda, de estar afinado com os ditames em voga.<sup>295</sup>

Os primeiros elementos para a teorização do processo de fetichização realizada por Theodor Adorno podem ser encontrados em seu estudo intitulado “O fetichismo na música e a regressão da audição”, sobre o caráter de fetiche da música. Neste texto, Adorno abordou a “consciência musical das massas”, afirmando que a o valor da música não residia mais na música em si, mas no fato de a canção ser conhecida por todos, ou seja, obter sucesso. Na

---

<sup>292</sup> Atualmente, Fred Zero Quatro se dedica integralmente à sua banda e Renato L. é uma referência no jornalismo cultural recifense, trabalhando atualmente no jornal *Diário de Pernambuco*.

<sup>293</sup> HORKHEIMER, Max.; ADORNO, Theodor W. – “A indústria cultural - o iluminismo como mistificação das massas” In: ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade* São Paulo: Paz e Terra, 2002

<sup>294</sup> idem; ibidem. (p.12)

<sup>295</sup> idem; ibidem.

argumentação de Adorno, o gosto fora ultrapassado pelo mercado, tornando o comportamento valorativo uma ficção para quem estava cercado por mercadorias musicais padronizadas.<sup>296</sup>

Nesta análise da transformação da música em um tipo de mercadoria, Theodor Adorno criou duas esferas de classificação musical: a música séria (clássica) e a música ligeira. A música clássica era definida como séria por ser produzida com o objetivo exclusivo da fruição artística. Por seu turno, a música ligeira já nascia destinada ao consumo e ao entretenimento. Porém, Adorno observou, em sinal de alerta, que tal distinção estava sendo empalidecida na medida em que a música séria passava a ser considerada de forma semelhante à música ligeira, ou seja, com base nas chances de venda, na conquista de mercado e de sucesso. E era no processo de fetichização que residia o segredo do sucesso. Ou seja, o valor de uma música passou progressivamente a ser o reflexo do seu desempenho no mercado, i.e. daquilo que a música conseguia auferir no campo das vendas. Nestes termos, a magnitude das vendas passava progressivamente a funcionar como medida de valor da música. A rigor, portanto, isso significava que, por exemplo, o consumidor passava a medir o valor de um concerto pelo dinheiro pago pelo bilhete de entrada, e não pelas performance e qualidade musicais do concerto em si.<sup>297</sup> Dessa forma, nas próprias palavras escritas por Adorno:

As relações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição mas, antes, parece comandando pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio.<sup>298</sup>

Ainda segundo a abordagem Theodor Adorno, tal processo revela um círculo vicioso na formação do gosto e, portanto, na atribuição de valor às peças musicais. Assim, o mais conhecido é aquele que alcança mais fama por intermédio do sucesso. Conseqüentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto é cada vez mais conhecido e mais vendido, e assim por diante, com esta seqüência sendo repetida indefinidamente. Neste processo circular, contudo, interfere o fato de que a própria escolha das produções-padrão, inclusive as das músicas classificadas como sérias, passou a ser orientada pela eficácia que desde sempre regeu a música ligeira, i.e. em termos de critérios de valor e sucesso antenados com o mercado.<sup>299</sup> Esse princípio é válido até hoje para as grandes gravadoras.

Este processo, de acordo com Theodor Adorno, determinou que os valores fossem consumidos e atraíssem os afetos sobre eles, sem que suas qualidades intrinsecamente musicais fossem sequer compreendidas ou apreendidas pelos consumidores. Esta incapacidade de transcendência da música de entretenimento determinaria, por fim, a perda de sua principal característica, ou seja, a de entreter, tanto como contribuiria para o emudecimento, para a morte da linguagem como expressão, para a impossibilidade de comunicação. Este consumo superficial evidenciaria a característica de mercadoria da música. Adorno, assim, denunciava a modificação da função da música ocorrida pela via da banalização.<sup>300</sup> Essa interpretação dada por Adorno partiu do pressuposto de que era impossível haver qualquer interação entre receptor e emissor, i.e. o poder da mensagem estaria todo sob controle do emissor e, neste processo, o receptor seria meramente passivo. Tal hipótese foi revista por diversos autores, dentre os quais

---

<sup>296</sup> Adorno, Theodor. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In: BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Textos escolhidos* São Paulo: Abril Cultural, 1983.

<sup>297</sup> Idem; ibidem

<sup>298</sup> Idem; ibidem (p.170)

<sup>299</sup> Idem; ibidem (p.170)

<sup>300</sup> Idem; ibidem (p.166)

Stuart Hall ao salientar que o processo comunicativo não pode ser reduzido, de forma alguma, à instância de produção *strictu sensu*. A produção em seu sentido mais amplo engloba o momento do consumo ou recepção da mensagem. Portanto, apesar de produção e recepção serem etapas diferenciadas, estão relacionadas: são momentos distintos dentro da totalidade formada pelas relações sociais do processo comunicativo como um todo.<sup>301</sup> Neste sentido, o receptor não é passivo, mas parte integrante do processo, seu consumo de artefatos culturais não pode ser pensado como meramente formado pela indústria e pelo mercado, mas é preciso considerar que sua reação aos produtos também formam mercados e canalizam a produção.

A análise de Theodor Adorno do caso específico da música trouxe muitas contribuições para a reflexão acerca da indústria fonográfica. Em outro artigo, “On popular music”, Adorno tratou de um assunto-chave para compreender o mercado fonográfico: a formação de um *hit parade*. Neste artigo, conforme apontado por Renato Ortiz, Adorno se apoiou no estudo “The popular music industry”, no qual Duncan MacDougald, o autor, mostrou empiricamente o percurso de fabricação de um *hit parade*, i.e. a elaboração do processo de *plugging* que visa fixar o ouvinte à mercadoria oferecida. Em termos bastante enxutos, a estratégia acionada é a de que tudo consiste em repetir inúmeras vezes um determinado tipo de música para que se rompa uma possível resistência do receptor. Neste contexto, ganha existência uma política de gravadoras e distribuidoras que faz com que os radialistas atuem de acordo com seus interesses, repetindo no rádio o que foi produzido para ser transformado em sucesso.<sup>302</sup>

Na década de 1990, quando as bandas do Mangue davam seus primeiros passos no campo da indústria cultural, a atuação da indústria fonográfica parecia não diferir tanto da indicada por Adorno. Isto pode ser exemplificado a partir da seguinte avaliação que o jornalista Silvio Essinger fez da época em que a banda *Chico Science & Nação Zumbi* foi contratada pela gravadora multinacional Sony:

A Sony, que contratou Chico Science, esperava que fosse uma nova Axé Music, sem perceber que o buraco estava muito mais embaixo. A indústria se movia ainda por modas, pela expectativa de movimentos musicais que alavancassem um monte de artistas. A expectativa era que eles fossem aproveitar e sugar até não dar mais e aí partir pra próxima onda. Só que a coisa foi bem mais complicada.<sup>303</sup>

Ao afirmar que na relação da Sony com a banda *Chico Science & Nação Zumbi*, “a coisa foi bem mais complicada”, Silvio Essinger indicou que a negociação entre a Sony e o grupo não foi pautada pelos parâmetros que comumente direcionavam as relações das grandes gravadoras com os artistas que contratavam. Desde as primeiras reuniões com a multinacional, a banda demonstrou seguir um princípio pouco comum para iniciantes: a autonomia. Era a autonomia que estava em pauta quando Fred Zero Quatro e Renato L. ressaltaram que a Cena Mangue trazia embutida um *chip* anti-padronização. A postura da banda frente à Sony causou espanto nos empresários da gravadora, como tratado no próximo tópico.

#### **a. “Que porra é essa?”**

“Que porra é essa?”. Foi com o uso desta expressão que os empresários da Sony reagiram na primeira reunião realizada para tratar da contratação da banda *Chico Science & Nação Zumbi*. Como relatado por Renato L., e da mesma forma que apontado na citação

<sup>301</sup> HALL, Stuart “Codificação/decodificação”. In: HALL, S. *op.cit.* 2003

<sup>302</sup> ORTIZ, Renato “A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura” In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 1, vol. 1, junho de 1985

<sup>303</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

anterior de Silvio Essinger, os negociadores da gravadora acreditavam que se tratava de uma nova Axé Music, fenômeno de música baiana campeão de vendas. A Axé Music não é propriamente um gênero ou movimento musical, mas uma rotulação mercadológica que agrega uma série de artistas da cidade de Salvador, que fazem uma fusão de ritmos nordestinos, caribenhos e africanos com uma embalagem *pop*.<sup>304</sup> Ao contratarem a banda *Chico Science & Nação Zumbi*, os empresários da Sony acreditavam ter descoberto a versão recifense da Axé Music. Tal associação entre Mangue e Axé Music feita pelos empresários da Sony pode ser corroborada pela seguinte declaração de Fred Zero Quatro, na qual é visível que a intenção da gravadora era não apenas contratar um grupo, mas alavancar Recife como fomentador de uma nova safra de bandas para atender ao mercado:

E tem aquele lance que a Sony estava investindo pro cara [Chico Science] ser meio que ponta de lança de uma história que ia colocar o Recife no mapa. Aquele lance de grande gravadora, de multinacional, tem que vender pra imprensa que o cara é o líder de todos. Eles ficaram meio putos também porque a proposta inicial era a Sony contratar o Mundo Livre também e eu tava na reunião junto quando eles contrataram o Chico e eles queriam que o Mundo Livre saísse numa coletânea, ia sair um álbum de Chico e o Mundo Livre ia sair numa coletânea, com outras bandas. Fuck you, velho! O Mundo Livre já tinha dez anos e já tinha uma proposta de [Carlos Eduardo] Miranda para sair um disco pelo Banguela.<sup>305</sup>

Renato L. enfatizou que o foco da Sony eram as vendas e o lucro. Dessa forma, não resta dúvida dos motivos que geraram a expectativa de que em Recife estivesse surgindo um fenômeno semelhante à Axé Music. As intenções da Sony, na percepção de Renato L., eram descobrir e contratar bandas que produzissem um trabalho que simplesmente respondesse às demandas do mercado.

Em entrevista à pesquisadora Paula Lira, Renato L. sublinhou que os mangueboys acreditavam, e continuam a acreditar, que o caminho a seguir não deveria ser o preconizado pela Sony, i.e. “puramente comercial”. O trecho abaixo, extraído da dissertação de mestrado defendida por Paula Lira, contém partes da entrevista dada por Renato L. à autora e remonta como foram as negociações com a Sony.

(...) E a gente dizia: ‘não, não; eu acho que quem tem que produzir o disco é o produtor do Beast Boys\*, Rick Robbin, que vai dar peso à Nação Zumbi. Tem que dar peso e tal...’ Eu já ficava falando de carreira internacional! Era tão engraçado. Eu ficava: ‘Não cara, tem que ser Ryck Robbin, idealmente.’ (...) Para Renato L, essa atitude dos mangueboys surpreendeu os executivos da gravadora. ‘Primeiro que era engraçado, o que é que tava fazendo na reunião, né? Não apenas os líderes, ou até mesmo os produtores das bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. participaram das negociações com a gravadora.’ No escritório da Sony chega um cortejo de pernambucanos. E nas apresentações, ‘esse aqui é Fernando Jujuba, produtor...’, então voltam-se para Renato dizendo, ‘esse aqui é o Ministro da Informação, Renato L...’ e os caras ficavam, ‘que porra é essa?’ (...) E eu falava pra caramba, sabe? (...) Ficava mais eu e Fred [Zero Quatro] falando, agora Fred biritado, ia tomando Pau do Índio, e ele chegava já embriagado na reunião. A gente ficava rebatendo: ‘não, a gente não quer uma batida assim.’ Imagina!’<sup>306</sup>

<sup>304</sup>ESSINGER, Silvio “O Carnaval de Salvador embala o país” ([http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=1](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=1)) (acessado em julho/2008)

<sup>305</sup> MAXX, Matias; MARÇAL, Marcus “Fred Zero Quatro (entrevista com Fred Zero Quatro) (<http://www.cucaracha.com.br/entrevistas/20000515ZeroQuatro001.html>) (acessado em julho/2008)

A fala de Renato L. contida na passagem citada explicita alguns aspectos da relação dos mangueboys com a indústria fonográfica, além de reiterar alguns princípios da Cena Mangue, a saber, o coletivismo, a autonomia, a postura crítica e a ironia. Apesar da única banda contratada pela Sony ter sido a *Chico Science & Nação Zumbi*, “um cortejo de pernambucanos” comparecia às reuniões, o que reforça o aspecto de coletivismo do Mangue. Como o cineasta Hilton Lacerda declarou, *Da lama ao caos*, o primeiro disco de *Chico Science & Nação Zumbi*, foi uma espécie de manifesto por contar com a participação de muita gente, além dos membros da banda, em sua criação<sup>307</sup>.

Renato L., ao fazer parte das reuniões de negociação do contrato da banda *Chico Science & Nação Zumbi* com a Sony, era apresentado como Ministro da Informação. Diante de tal apresentação, os executivos da Sony ficavam confusos quanto ao significado de uma banda ter um Ministro da Informação. Renato L. teve um importante papel na divulgação das bandas da Cena, sendo por isso apelidado como Ministro da Informação do Mangue. Ou seja, Renato L. não representava uma única banda, mas toda a Cena. Subjacente ao posto de Renato L. estava uma atitude irônica, era mais uma brincadeira do que propriamente um cargo delimitando atribuições e tarefas a serem seguidas. Neste sentido, a existência deste posto não supunha uma hierarquização, mas uma inversão, uma mundanização zombateira dos altos cargos de poder, burocráticos e administrativos. Era uma forma de, à maneira de Tom Zé\*, “esclarecer para confundir; confundir para esclarecer”<sup>308</sup>. Assim, ao apresentar Renato L. como ministro, o grupo jogava com as possibilidades críticas e políticas abertas pela ironia. Isto significa dizer que o grupo confundia, produzia um mal-estar nos seus interlocutores, para trazer algo à tona – e, neste sentido, esclarecer, na medida em que despertavam um certo estranhamento destes interlocutores quanto às hierarquias vigentes. Ou seja, a presença de um ministro não significava um alto grau de formalidade. Ao contrário, o contato era desengomado, o que também fica patente na afirmação de que Fred Zero Quatro chegava “biritado” nas reuniões.

No entanto, a jocosidade e a desengomação postas a serviço da ironia e, portanto, da crítica não significavam ausência de seriedade da parte do grupo da Cena Mangue nas reuniões com a Sony. Ao contrário, tal comportamento informal e irônico se prestava justamente à firme – e séria – deliberação de não serem submetidos às imposições da multinacional e manterem, portanto, sua autonomia. Um exemplo da afirmação de autonomia é a fala de Fred Zero Quatro, citada anteriormente, na qual ele disse ter recusado a proposta da Sony de contratar sua banda, o *mundo livre s.a.*, pois a proposta da gravadora era que fizessem parte de uma coletânea e isso não correspondia às expectativas da banda.

Um outro exemplo da afirmação de autonomia frente à empresa ocorreu quando da criação da capa do disco de *Chico Science & Nação Zumbi*, pela dupla Dolores & Morales, formada por Hilton Lacerda e Helder Aragão<sup>309</sup>. Apesar da Sony ter um departamento de design destinado a cuidar dos projetos gráficos dos discos lançados pela gravadora, a banda exigiu que a capa de *Da lama ao caos* fosse criada por Hilton Lacerda e Helder Aragão, que já faziam cartazes para as festas promovidas pelos mangueboys. No entanto, mesmo aceitando a

---

<sup>306</sup> LIRA, Paula *Uma antena parabólica enfiada na lama – ensaio de diálogo com o imaginário do MangueBit* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2000

<sup>307</sup> Entrevista com Hilton Lacerda – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>308</sup> “Tô” (Elton Medeiros; Tom Zé) In: *Estudando o samba; Tom Zé* Gel Continental, 1975

<sup>309</sup> Helder Aragão é mais conhecido por seu codinome DJ Dolores

exigência da banda, a gravadora ainda tentou interferir no processo de criação do projeto gráfico da capa, como explicitado na declaração de Hilton Lacerda, citada a seguir:

[F]oi bem confuso porque a gente terminou meio que fazendo questão de fazer [a capa do disco]. E Chico fazendo questão que a gente fizesse. Era tudo muito complicado ali. E teve uma hora que eles [a Sony] queriam fazer uma coisa que chamasse o mercado e começaram a falar pra gente que queriam fazer uma capa, como se Chico Science estivesse relacionado com *Asa de Águia\**, que era da Bahia. E era uma foto colorida, uma foto com um pessoal na beira da praia, fazendo pose de Axé Music. Aí Chico [Science] ficou puto, falou ‘cara, vocês estão doidos’.<sup>310</sup>

A fala de Hilton Lacerda explicita, por um lado, a tentativa da Sony de aproximar a banda do modelo da Axé Music. Por outro lado, na fala de Hilton Lacerda ficam enunciadas a busca por autonomia em relação à Sony bem como a busca de coerência, manifesta pela explicitação da necessidade de construir uma imagem que correspondesse ao trabalho da banda. Este último ponto foi, por assim dizer, mais desdobrado por DJ Dolores, para quem a construção da imagem de uma banda não está restrita a capa de discos, mas inclui a postura e o discurso:

(...) imagem pública é como você vai vender o seu trabalho, isso é fundamental hoje em dia. Um produto, que acho que é o mais importante hoje no mercado fonográfico, do que a própria música. (...) Imagem não é só aquilo que você vê, mas também a história que o cara inventa, que fulaninho de tal foi expulso da casa dos seus pais, porque tomava drogas, tudo...toda essa história. (...) Acho que tinha essa intenção também; intenção de fazer as coisas acontecerem de verdade, ou seja, criando um mercado.<sup>311</sup>

A fala de DJ Dolores revela uma sutileza que contribui para a compreensão da divergência entre as posturas dos empresários da Sony e dos articuladores da Cena Manguê. DJ Dolores sublinhou a importância da imagem na criação de um mercado. Tal constatação, à primeira vista, coloca Sony e Cena Manguê lado a lado. Ora, a gravadora também estava interessada em atingir o mercado. No entanto, a sutileza está no detalhe revelado na fala de DJ Dolores da intenção de criar um mercado, e não de se curvar às suas demandas. Ao contrário da Sony que queria adequá-los ao mercado, a intenção dos manguêboys era transmitir uma imagem correspondente ao seu discurso e, com isso, criar um mercado para sua música junto a um público sintonizado com aquele universo simbólico transmitido não apenas pela música mas pelas capas, pelas roupas, pela postura e pelo discurso.

A intenção de criar um mercado foi um dos motivos que levaram os manguêboys a percorrerem um caminho diferente do preconizado pela Sony. Na percepção de Renato L., como visto anteriormente, as intenções da gravadora multinacional eram descobrir e contratar bandas que produzissem um trabalho “puramente comercial”. Mas Renato L. declarou que até hoje ele acha que este “não era, nunca foi, o caminho”. O caminho escolhido pelas bandas era o da autonomia e da independência, que atualmente é conhecido como cena independente, ou seja, de bandas que atuam à margem das grandes gravadoras, e sobretudo seguindo o princípio *do it yourself* preconizado pelo *punk*<sup>312</sup>. A postura dos articuladores da Cena Manguê podem ser pensadas como um embrião da cena independente.

<sup>310</sup> Entrevista com Hilton Lacerda – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>311</sup> LIRA, P. *op.cit* 2000 (p.108-109)

<sup>312</sup> A influência do *punk* e do mote *do it yourself* foi abordado mais detalhadamente no capítulo “O Manguê”.

A banda *Chico Science & Nação Zumbi* continuou a trilhar um caminho independente mesmo após ser contratada pela Sony. Independência que não é um atributo apenas dessa banda, mas de toda a Cena, conforme Gilmar Bola Oito declarou nos seguintes termos:

Essa cena é totalmente independente. Quando a gente entrou na Sony, a gente ainda continuou a ser independente. A gente não esperava pela gravadora pra que ela armasse uma turnê nem aqui no Brasil nem fora. A gente continuou trabalhando independente, procurando os grandes festivais e vendo o que era preciso pra se manter nesse meio, sem precisar de uma grande gravadora. E depois que acabou o contrato, veio um selo chamado YB, que era só um selo mesmo. A gente já tinha uma experiência assim de ser independente, de correr atrás pra isso, até porque o mercado só oferecia mais isso mesmo. A gente não era uma banda vendável. E a gente começou a andar com nossas próprias pernas mesmo. Aí depois veio uma gravadora do porte médio, que era a Trama, na época. E ficamos mais independente ainda, porque a gravadora, ela não oferece muita coisa.<sup>313</sup>

O produtor recifense José Guilherme Lima observou que as bandas da Cena Mangue tentaram, em um primeiro momento, percorrer os caminhos convencionais para a conquista do mercado. No entanto, ao perceberem que este percurso não era garantia de êxito, os artistas ligados à Cena buscaram outras saídas, como produzir discos localmente e inclusive formar seus próprios selos para distribuição dos discos.<sup>314</sup> O interesse das grandes gravadoras pelas bandas do Mangue foi murchado quando a expectativa de uma nova Axé Music foi frustrada. A declaração a seguir, de Silvio Essinger, indica os caminhos trilhados pelas bandas do Mangue após o desinteresse das grandes gravadoras:

O Mangue eventualmente foi sugado. As grande gravadoras se desinteressaram e ele acabou criando seu próprio mercado. Inicialmente com CDs independentes que as bandas vendiam em shows. Aí vem a Internet, a divulgação se acelera. E sempre tiveram à frente, eles logo aprenderam e desenvolveram seus meios de distribuir música digitalmente.<sup>315</sup>

É importante frisar que o desinteresse não ocorreu apenas da parte das grandes gravadoras, mas também por parte das bandas. Após a experiência da *Nação Zumbi* com a Sony e do *mun-do livre s.a.* com a Abril Music, os músicos e produtores das duas bandas consideraram que as grandes gravadoras não atendiam às suas necessidades. A trajetória da *Nação Zumbi* foi abordada na fala de Gilmar Bola Oito citada anteriormente. No caso do *mun-do livre s/a*, após lançar dois discos pelo selo Banguela, a banda foi contratada pela Abril Music, uma gravadora de grande porte. O *mun-do livre s.a.* lançou dois discos pela Abril Music, *Carnaval na obra* e *Por pouco*, mas insatisfeitos com a gravadora, os integrantes da banda resolveram buscar outros caminhos. O quinto CD da banda, *O outro mun-do de Manuela do Rosário* foi lançado pelo selo independente Candeeiro, fundado por Pupilo, baterista da *Nação Zumbi*, em parceria com Marcelo Soares, proprietário de um estúdio de gravação em Recife. Depois disso, a banda montou seu próprio selo, o Óia records. Antes de lançar *O outro mun-do de Manuela do Rosário*, Fred Zero Quatro chegou a cogitar a hipótese de não lançar mais músicas no suporte de CDs e apenas disponibilizá-las na Internet, diante do sucesso alcançado

---

<sup>313</sup> Entrevista com Gilmar Bola Oito – 12 de fevereiro de 2008 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>314</sup> Entrevista com José Guilherme Lima – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>315</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

quando a banda disponibilizou a música *Caiu a ficha*, que atingiu a marca de 54 mil *downloads* em apenas dois dias.<sup>316</sup>

As trajetórias das duas principais bandas da Cena Mangue demonstram que a persistência pela autonomia simbolizada na idéia do *chip* anti-padronização surtiu efeito tanto desinteressando as grandes gravadoras quanto conscientizando os próprios artistas que era possível percorrer outros caminhos, o que marcou um *turning point* não apenas na Cena Mangue mas no cenário da música independente em seu sentido mais amplo. Tal movimento de guinada foi bem detalhado por João Marcelo Bôscoli, produtor musical, e um dos sócios da Trama, maior gravadora independente do Brasil.

[A música de bandas como a *Nação Zumbi*] é um tipo de música que trafega melhor nos veículos independentes. Num país aonde esses veículos independentes começam agora a se desenvolver, é um período de transição mesmo. (...) E eu acho que a cena independente hoje passa por essa transição. É sobre tomar o poder. Mas não tomar o poder aquele lá e pegar pra você. Não. É criar outras ferramentas, é criar outros modelos do que é ser bem sucedido. Mas é curioso [porque] no Brasil, sem jogar o jogo, sem fazer o ritmo do momento, a estrada é longa. (...) Porque o simples fato de você não dialogar editorialmente com as coisas que estão vigentes, isso [te] transforma em um OVNI. Mas é interessante. Antes disso do que entregar os pontos.(...) [A]s bandas dessa geração são bandas que serão lembradas, que abriram as portas desse século para a música independente. Definitivamente colocaram a música independente na cena aqui no Brasil.<sup>317</sup>

A fala de João Marcelo Bôscoli é bastante elucidativa de que a formação da cena independente implica uma mudança de paradigmas. Nos termos ditos por Bôscoli, se trata da criação de “outros modelos do que é ser bem sucedido”. Foi neste mesmo sentido que Roger de Renor<sup>318</sup> criou duas categorias de classificação para diferenciar as bandas que fazem parte da cena independente das que não fazem: banda de êxito e banda de sucesso. A expressão bandas de êxito qualifica bandas que fazem parte de um determinado circuito independente. Não são bandas de padrões milionários, tampouco seus membros são celebridades nacionais, não estão nos topos das paradas musicais, na maioria das vezes nem tocam nas rádios, e não vendem grandes cifras de CDs. No entanto, seus membros conseguem viver de música, i.e. os proventos advindos do trabalho como músico são suficientes para garantir uma vida confortável. Já bandas de sucesso são aquelas que se ligam aos objetivos e ditames das grandes gravadoras, à fabricação dos *hit parades*, ao círculo vicioso do sucesso e das vendas e ao glamuroso mundo das celebridades. Como exemplo de banda de sucesso, Roger de Renor fez referência a *Charlie Brown Júnior*, uma banda *pop* paulistana que vende milhões de discos. Como banda de êxito, o exemplo de Roger de Renor foi o *mundo livre s.a.*, o que pode ser corroborado pela seguinte declaração de Silvio Essinger sobre esta banda:

Acho que o melhor exemplo da auto-suficiência hoje é o *mundo livre*. Lança seus próprios discos, montou uma estrutura de shows que eles se apresentam em vários lugares do Brasil. Estão na linha de frente da distribuição digital de música e da discussão de qual vai ser o futuro da música. E ajudaram a fornecer subsídios para que bandas novas não precisassem tão cedo deixar Recife pra desenvolver suas carreiras.<sup>319</sup>

---

<sup>316</sup> BARBOSA, Marco Antonio “Independência ou morte para o mundo livre s/a” [http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu\\_Materia=3167](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=3167) (acessado em julho/2008)

<sup>317</sup> Entrevista com João Marcelo Bôscoli – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>318</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna).



O depoimento de Silvio Essinger traz para a discussão um outro importante fator nas etapas seguidas pela indústria fonográfica: a distribuição. Neste ponto, é importante relembrar que o conceito de indústria cultural não se restringe à produção, mas é extensivo às fases da reprodução e da distribuição. Na etapa intermediária entre a produção, a reprodução e a distribuição está a publicidade, a divulgação. Neste íterim, é fundamental o papel dos meios de comunicação que atualmente constituem espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural, conforme foi destacado por Jesus Martins-Barbero.<sup>320</sup> No caso da música, o processo conta com o auxílio dos radialistas e jornalistas que atuam em conjunto com os meios produtores, reforçando assim a legitimidade do material distribuído no mercado.<sup>321</sup> Os artistas da Cena Mangue obtiveram pouco êxito na tarefa de conseguir espaço nas rádios, obviamente o principal meio de divulgação de obras musicais.

Diante da dificuldade de encontrarem espaço nas rádios, os articuladores da Cena Mangue se engajaram no movimento de reivindicação para implementação da rádio Frei Caneca FM. A rádio Frei Caneca é um projeto de lei elaborado em 1960 pelo vereador Liberato Costa Junior para implementação de uma rádio administrada pela prefeitura de Recife, mas que não foi concretizado até hoje. Desde o início do Mangue, os articuladores da Cena viram na implementação da rádio Frei Caneca uma maneira de conseguirem divulgar suas músicas sem precisar sucumbir ao “jabá”, propina cobrada pelas rádios para tocar músicas. Em 2005, João Paulo Lima, prefeito de Recife assinou um decreto nomeando uma comissão para instalar a Rádio Frei Caneca FM. Fred Zero Quatro, Renato L. e Roger de Renor foram alguns dos nomeados para integrarem a comissão, além de representantes da secretaria de cultura e sindicatos. Recentemente, em março de 2008, foi anunciada a existência de um espaço físico para a implementação da rádio, que a princípio está apenas aguardando a concessão do Ministério das Comunicações.<sup>322</sup>

A escassez de espaço das bandas do Mangue nas rádios não foi acompanhada pela mídia impressa, que foi bastante receptiva desde o princípio da Cena Mangue. No entanto, o considerável espaço dedicado à Cena Mangue na imprensa foi iniciado por uma série de mal-entendidos, como a publicação do *release Caranguejos com cérebro* como um manifesto. A relação entre o Mangue e a imprensa é o tema do próximo tópico.

## 1.2. Ruídos

(...) alguns acasos, alguns equívocos e alguns lapsos (...) fizeram com que uma coisa que seria concebida como cena, inspirada em outras cenas que a gente achava interessante como a cena de Manchester, a cena de Berlim, a cena da Jamaica, (...) por conta de várias coisas que aconteceram, ruídos, foi disseminado como movimento.<sup>323</sup>

<sup>319</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>320</sup> MARTINS-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001

<sup>321</sup> ORTIZ, R. *op.cit.*, 1985

<sup>322</sup> MOURA, Guilherme “Rádio Frei Caneca FM já tem um teto” In: [www.reciferock.com.br](http://www.reciferock.com.br) (<http://www.reciferock.com.br/2008/03/13/radio-frei-caneca-fm-ja-tem-um-teto/>) (acessado em julho/2008)

<sup>323</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

Os ruídos mencionados por Fred Zero Quatro na citação acima, como já aludido, tiveram início com a divulgação de *Caranguejos com cérebro*. Apesar de ter sido enviado às redações dos jornais de Recife como um *release* da Cena Manguê, *Caranguejos com cérebro* foi publicado como manifesto. Se este mal-entendido é considerado um marco na veiculação da Cena Manguê pela imprensa, não foi a primeira vez que o Manguê esteve presente nas páginas de jornais. Antes da polêmica em torno do *release*, as festas e shows promovidos por manguêboys já eram divulgados e contavam, principalmente, com o apoio dos jornalistas José Teles e Marcelo Pereira, ambos do *Jornal do Commercio*. Em entrevista para esta pesquisa, José Teles fez remissão àquele contexto nos seguintes termos:

E a imprensa daqui era meio careta. O *Jornal do Commercio* estava falido e praticamente só tinha um jornal aqui, o *Diário de Pernambuco*. Depois o *Jornal do Commercio* foi reformulado, em 1987, voltou um pessoal mais novo, mais aberto. Essa cena era meio nova, ninguém se tocava, ali pelo centro da cidade. Meio nova mas grande. Funcionava no centro da cidade, ali pelos lados da Sete de setembro. Era cheio, nove horas da noite, sexta-feira. Eu comecei a fazer matéria com aquele pessoal dali. E muitos do Manguêbeat faziam parte daquela cena ali, e eu comecei a acompanhar a história deles. Esses caras foram deixando de fazer *rock'n'roll* pesado pra começar a usar coisas regionais, mais *pop*. Eu fui acompanhando até que deu nessa coisa do Manguêbeat.<sup>324</sup>

De acordo com Luciana Mendonça, cuja tese de doutorado trata da repercussão do Manguê, no início da Cena havia uma clara oposição entre o *Jornal do Commercio* e o *Diário de Pernambuco*, os dois principais jornais de Recife. O *Diário de Pernambuco*, com uma orientação mais conservadora em termos culturais, não deu espaço nem ouvidos à efervescência da nascente Cena. Já o *Jornal do Commercio*, como explicitado na declaração de José Teles citada anteriormente, estava em processo de renovação. Marcelo Pereira, que na época era editor do caderno cultural do *Jornal do Commercio*, procurava torná-lo mais flexível e aberto às novas tendências culturais. Os dois jornalistas eram recorrentemente procurados pelos participantes da Cena, no fim dos anos 1980 e início da década seguinte, para divulgarem *releases* das bandas e anúncios de festas e shows. José Teles passou a escrever constantemente notícias sobre a Cena em sua coluna semanal, *Toques*. E Marcelo Pereira criou a coluna *Recbeat*, para divulgar shows e assuntos relacionados às bandas recifenses, além de entrevistas e matérias especiais.<sup>325</sup>

As notícias sobre a agitação promovida pelos manguêboys não ficaram restritas a Recife mas foram disseminadas pelo país. Em dezembro de 1992, uma equipe da MTV foi de São Paulo a Recife para verificar o que estava acontecendo e produziu uma matéria para o programa *MTV no ar*. A reportagem foi exibida várias vezes, em rede nacional, na segunda semana de janeiro de 1993, inclusive nos intervalos da transmissão do Hollywood Rock, mega evento que reunia atrações musicais nacionais e internacionais. Em março de 1993, foi a vez de ser publicada a matéria “Da lama para a fama” na revista *Bizz*, que naquela época era a mais importante revista brasileira dedicada à música *pop*. Na fala citada abaixo, o produtor Carlos Eduardo Miranda, que na época era jornalista da *Bizz*, narrou como a Cena Manguê chegou às páginas da revista:

Eu trabalhava na *Bizz*. Eu tinha um monte de demo, de um monte de lugar, um monte de coisa legal acontecendo. De Recife, eu não sabia nada. Tinha um correspondente lá,

<sup>324</sup> Entrevista com José Teles – 07 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>325</sup> MENDONÇA, L. *op.cit.*

eu perguntava pra ele “o que tá acontecendo aí?”. Ele respondia “não tá acontecendo nada”. “Mas não é possível!”. (...) Falei pro [André] Forastieri, que era o editor da revista: “Vamos fazer uma matéria sobre o que tá acontecendo no Brasil, no subterrâneo, só que de Recife e Brasília eu não sei nada, os correspondentes dizem que não sabem de nada.” Forastieri falou “fala que não tem nada, põe na matéria que não tem nada, porque quando sair a revista, não dá meia hora tem alguém ligando pra cá”. Não deu outra. Publicou a matéria, deu meia hora, ligou José Teles: “mas como não tem nada aqui, pô? Nunca ouviu falar em Movimento Mangubeat, *Chico Science & Nação Zumbi, mundo livre s.a.*?”. Eu: “pô, cara, é o seguinte, manda a matéria agora, a gente vai publicar página inteira. Já manda com foto, tudo”. Eu nem tinha ouvido e falei “pode mandar que tamos dentro, já sei que é bom”.<sup>326</sup>

Em 25 de abril de 1993, um mês após as bancas de jornal de todo o Brasil terem vendido a *Bizz* que dedicou uma página inteira à Cena Manguê, *Chico Science & Nação Zumbi e mundo livre s.a.* subiram ao palco da primeira edição do festival *Abril pro Rock*. A matéria publicada na *Bizz* e a repercussão do *Abril pro Rock* foram passos importantes para a Cena Manguê conseguir notoriedade nacional. Como pode ser inferido do seguinte trecho, escrito por Renato L., a primeira edição do *Abril pro Rock* contou com uma ampla divulgação e contribuiu para a difusão nacional da Cena Manguê:

O *Abril pro Rock* foi responsável pela consolidação da cena graças à competentíssima divulgação nacional. Jornais e revistas do sudeste deram farta cobertura ao festival. No ano seguinte a influente MTV mandou uma equipe para a cobertura in loco. O VJ Gastão até escreveu uma matéria bem simpática à cena pernambucana no primeiro número do Mixer, falecido jornal de música paulistano. No último parágrafo da matéria, Gastão escreveu sua ordem do dia: “Dar força total aos manguéboys é acreditar na renovação da nossa música.”<sup>327</sup>

O *Abril pro Rock* foi criado por Paulo André Pires, que após a primeira edição desse festival se tornou empresário da banda *Chico Science & Nação Zumbi*. No início da década de 1990, Paulo André havia retornado a Recife depois de uma temporada nos Estados Unidos, aonde testemunhou o nascimento do rock alternativo que balançou a indústria fonográfica com grupos como *Red Hot Chili Peppers\** e *Faith no More\**. De volta a Recife, Paulo André montou uma loja de discos, a Rock Xpress, além de produzir shows, não só de bandas locais como de outros lugares, inclusive do exterior, como o alemão Kreator\* e o americano Morbid Angel\*.<sup>328</sup> Paulo André vinha trabalhando com shows cada vez mais ousados, mas frequentemente com prejuízo financeiro, quando teve a idéia de fazer um festival com bandas locais.<sup>329</sup> Surgia, assim, o *Abril pro Rock*, um dos mais importantes festivais independentes – senão o mais importante – de música brasileira dos anos 1990. Tendo edições anuais desde então, o *Abril pro Rock* é até hoje uma referência em termos de festival independente. Atualmente, o rol de apresentações do *Abril pro Rock* foi expandido e não contempla apenas atrações locais, mas também conta com artistas e bandas nacionais e internacionais, além de versões fora de Recife, como as que aconteceram, em 2007, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

A participação na primeira edição do *Abril pro Rock* não apenas garantiu repercussão nacional como também comprovou a ampliação crescente do público das bandas *Chico Science*

<sup>326</sup> Entrevista com Carlos Eduardo Miranda – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>327</sup> TELES, José *Do frevo ao manguêbeat* São Paulo: Ed. 34, 2000 (p. 286-7)

<sup>328</sup> Cf. TELES, J. *op.cit.* 1998 (p.15) ; TELES, J. *op.cit.* 2000 (p.283)

<sup>329</sup> TELES, J. *op.cit.* 2000 (p.285)

& Nação Zumbi e mundo livre s.a.. Este foi o impulso que as bandas precisavam para realizar a primeira turnê. Juntas, as duas bandas embarcaram para uma viagem rumo a São Paulo e Belo Horizonte. As passagens foram pagas com recursos conseguidos junto à Fundação de Cultura do Governo de Pernambuco (Fundarpe). As demais despesas da viagem foram custeadas com a renda arrecadada nos shows “Da lama ao caos” e “Mangue Trip”, do qual participaram *Chico Science & Nação Zumbi*, *mundo livre s.a.*, *Loustal* (com Jorge Du Peixe, que na época era percussionista de *Chico Science & Nação Zumbi*, como vocalista), *Cérebro Esquerdo* (na qual tocavam Tony e Bactéria, ambos do *mundo livre s.a.*) e *Eddie*.

O primeiro show na capital paulistana aconteceu no dia 09 de junho de 1993. Na segunda-feira anterior, dia 07 de junho, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma pequena nota sobre as bandas na sessão “A Semana”, que informava a programação cultural da cidade. Com uma foto de *Chico Science & Nação Zumbi*, a nota era: “Chico Science e Nação Zumbi (mais o grupo Mundo Livre S/A) invadem São Paulo com a mangue beat, uma saudável mistura de ritmos regionais do nordeste com rap e funk. Com programa a conferir no Aeroanta, somente na quarta-feira.”<sup>330</sup> No dia do show, com a manchete “Aeroanta mostra som pop que vem de Pernambuco”, um espaço maior foi dedicado às bandas vindas de Recife:

Hoje é dia de conferir o som pernambucano pop atual, a mangue beat que aterrissa no Aeroanta (Rua Miguel Isaisa, 404 Pinheiros). Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A fazem a noite mostrando uma música que já chamou a atenção das grandes gravadoras, um som que mistura elementos regionais como a embolada e o samba reggae com guitarras distorcidas e discurso de rap.

(...)

Guitarra com wah wah acompanha o balanço nordestino universal de Chico Science na canção A Cidade. Por esses mesmos caminhos vai a Mundo Livre, misturando mais funk com sotaque regional. Interessados na teoria do caos e world music, a turma da mangue beat entoa versos de imagens fragmentárias pinçadas de notícias de jornais e televisão com uma linguagem muito particular, compondo o cenário do novo pop pernambucano.

Chico Science, nome próprio ao lado da Nação Zumbi e vocalista da Loustal diz que o movimento quer misturar os dramas e mistérios do mangue com a cultura pop e universal. Assim, mesclam-se, sem preconceitos, maracatu autêntico com moderna tecnologia, gerando um produto diferente, revelando novas visões do pop brasileiro.”<sup>331</sup>

Os textos veiculados pelo jornal *O Estado de São Paulo* no primeiro show de bandas ligadas ao Mangue na capital paulistana revelam que as bandas já eram abordadas como sendo parte de um movimento. O nome usado era Manguebeat em referência a uma batida como é possível inferir do emprego do artigo *a* em “a turma da mangue beat”. O show no Aeroanta superou as expectativas mais otimistas, com um público de 700 pessoas. Naquela época, *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.* exultavam quando conseguiam juntar 500 pessoas para uma apresentação em Recife (300 pagantes foi a contabilidade do show de despedida no Via Brasil). As bandas não foram apenas sucesso de público mas a estréia delas em São Paulo também atraiu produtores, como Jorge Davidson, da Warner. Outra presença no show foi Edu K, da banda *De Falla\**, da qual os mangueboys eram fãs. Durante a apresentação de *Chico Science & Nação Zumbi*, Edu K subiu no palco, improvisou e dividiu os microfones com Chico Science.<sup>332</sup> Além do show, as bandas, *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.*

<sup>330</sup> *O Estado de São Paulo* – 07 de junho de 1993

<sup>331</sup> *O Estado de São Paulo* – 09 de junho de 1993

<sup>332</sup> TELES, J. *op.cit.* 2000 (p. 292)

participaram dos programas *Metrópolis* e *Fanzine* <sup>333</sup>, da TV Cultura, e *Programa Livre*, do SBT. <sup>334</sup>

Exatamente um mês depois desse show, em 09 de julho de 1993, o *Jornal do Brasil* foi o primeiro jornal carioca a publicar uma matéria sobre a Cena Mangue. A reportagem “A poesia da miséria” foi escrita pelo jornalista Pedro Só que, no início da década de 1990, escrevia para “Caderno B”, caderno cultural do *Jornal do Brasil*, além de ser colaborador da *Bizz*, onde atuava especialmente como crítico de música *pop*. Nesta reportagem, Renato L. foi apresentado como o Ministro da Informação e questionou o termo movimento, alegando que a palavra era pretensiosa. <sup>335</sup> Quase quinze anos após essa contestação, Renato L. declarou: “E no começo a gente dizia que ‘não, peraí isso não é um movimento’. Mas depois de um tempo, a gente deixou pra lá, desistiu de dizer que não era movimento. E até hoje a gente tá aqui falando sobre o Movimento Mangue”. <sup>336</sup>

Esse trecho de entrevista realizada em fevereiro de 2007, por mim e Clarisse Vianna, pode ser visto no documentário que acompanha esta tese. Continuando a entrevista, comentamos com Renato L. sobre o texto *Quanto vale uma vida*, assinado por ele e Fred Zero Quatro. Se *Caranguejos com cérebro* foi enviado à imprensa como um *release*, *Quanto vale uma vida* foi divulgado pelos próprios autores como “segundo manifesto do Mangue”. Ao comentarmos essa ambigüidade com Renato L., ele mostrou surpresa e riu da situação como pode ser inferido do trecho a seguir, presente também no documentário.

Não, o segundo manifesto já é assumido como manifesto mesmo. Deixa quieto.

(E segundo.)

Como?

(Segundo. Não tem um primeiro, mas tem um segundo.)

É o segundo, exatamente. É verdade, não tem o primeiro, mas tem o segundo, é verdade. É verdade, pois é, esse movimento é cheio de falhas na construção. É um fracasso, é um fracasso. (risos) <sup>337</sup>

*Quanto vale uma vida*, o segundo manifesto do Mangue, foi escrito em homenagem a Chico Science, logo após a sua morte, em 1997. A morte de Chico Science foi um período crítico para os mangueboys dado que ele era considerado como um ícone do Mangue. Quando, em 2 de fevereiro de 1997, o carro dirigido por Chico Science colidiu com um poste na avenida que liga Recife a Olinda, a morte do cantor foi vista pela imprensa como a morte do Mangue. A dúvida quanto ao fôlego de sobrevivência da Cena Mangue já rondava a imprensa desde 1996, com os lançamentos dos CDs *Afrociberdelia*, segundo CD de *Chico Science & Nação Zumbi*, e *Guentando a ôia*, segundo CD de *mundo livre s.a.*. A polêmica atingiu seu ápice com a morte de Chico Science. Foi esse contexto que levou Renato L. e Fred Zero Quatro a definirem *Quanto vale uma vida* como o “segundo manifesto Mangue”. De acordo com Renato L., naquele momento, os mangueboys acreditaram que era preciso um posicionamento firme diante das diversas previsões de que o Mangue acabaria. <sup>338</sup>

---

<sup>333</sup> A participação das duas bandas no programa *Fanzine* é abordada no capítulo “Mangueboys e cangaceiros”

<sup>334</sup> TELES, J. *op.cit.* 2000 (p. 292)

<sup>335</sup> Cf. SÓ, Pedro “A poesia da miséria” In: *Jornal do Brasil* – 09 de julho de 1993

<sup>336</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>337</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>338</sup> Entrevista com Renato L. – 25 de janeiro de 2006 (por telefone)

A existência de um “segundo manifesto” sem que houvesse um primeiro revela uma via de mão-dupla, ou seja, significa que se a imprensa alçou o *release Caranguejos com cérebro* à condição de manifesto, isso foi de alguma forma incorporado pela Cena Mangue. No entanto, essa atitude não significa subserviência aos ditames da imprensa. Ao contrário disso, como observado DJ Dolores, havia reciprocidade entre o Mangue e a imprensa: os mangueboys queriam espaço na mídia e os cadernos culturais buscavam assunto.<sup>339</sup> Ora, o Mangue constituía um assunto riquíssimo e atraente para a mídia pois não se tratava de uma nova banda surgindo, mas de uma cena. O aspecto atrativo da condição de cena do Mangue pode ser ilustrado pela seguinte declaração de Pedro Só:

(...) [N]ão é assim uma banda legal, um cara que tem talento lá no interior de Minas Gerais ou Zezinho de Manaus que é sensacional. Tem uma cena, são várias pessoas, tem uma orientação cultural, tem um significado político. Tudo isso é um paraíso pro jornalista, pra quem vê a pauta. Pra quem criou essa pauta, o Renato [L.] e o pessoal lá do Recife, isso tava maravilhosamente envelopado e vendido pra mídia. E era irresistível.<sup>340</sup>

Pedro Só complementou sua argumentação considerando que Mangue “[e]ra apenas mais um nome, mais um rótulo para vender a coisa (...). É mais um nome midiático, de propaganda (...)”<sup>341</sup>. Para o jornalista, o sucesso do Mangue reside no manejo comunicacional conjugado com a conceituação cultural:

[O] pulo, o segredo do sucesso, o segredo da coisa ser bem sucedida está em duas coisas: está na comunicação, que era absolutamente genial, a maneira de nomear, de fazer, de contar histórias, de fazer manifestos, de criar um glossário, o *release*, a apresentação da comunicação da coisa. As declarações do [Fred] Zero Quatro e a coisa como era envelopada. A comunicação do Mangue era sensacional. E também a conceituação cultural que foi algo que é o grande legado e o poder transformador da coisa.<sup>342</sup>

Na primeira matéria que Pedro Só dedicou ao Mangue, citada anteriormente, Renato L., ao se apresentar como Ministro da Informação, disse que cuidava da organização de shows e admitia usar estratégias de marketing para divulgar a cena: “(...) ‘[t]emos a parte de marketing, para entrar nos esquemas’, admite.”<sup>343</sup>. Como já observado anteriormente, Renato L. e Fred Zero Quatro são jornalistas. Para Pedro Só, a formação de ambos foi importante para a repercussão do Mangue<sup>344</sup>. Tal suposição foi corroborada por Fred Zero Quatro ao lembrar que durante o curso de Comunicação na Universidade Federal de Recife frequentou disciplinas das áreas de publicidade e marketing, o que, segundo ele, foi fundamental para as posturas adotadas na divulgação da Cena Mangue.<sup>345</sup>

As estratégias de marketing apontadas por Renato L. como existentes para entrar “nos esquemas”<sup>346</sup> revelam um grau de planejamento. No entanto, é recorrente nas falas dos idealizadores do Mangue que o surgimento da Cena ocorreu espontaneamente. A fala de

<sup>339</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>340</sup> Entrevista com Pedro Só – 03 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>341</sup> Entrevista com Pedro Só – 03 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>342</sup> Entrevista com Pedro Só – 03 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>343</sup> Cf. SÓ, Pedro “A poesia da miséria” In: *Jornal do Brasil* – 09 de julho de 1993

<sup>344</sup> Entrevista com Pedro Só – 03 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>345</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>346</sup> Cf. SÓ, Pedro “A poesia da miséria” In: *Jornal do Brasil* – 09 de julho de 1993

Rogerman, citada a seguir, é um resumo da visão dos mangueboys acerca do surgimento da Cena Manguê: “(...) [não houve] planejamento, não foi planejada uma ação. Existia uma vontade de realizar. Com todas dificuldades, com falta de grana, falta de incentivo(...)”.<sup>347</sup> Espontaneidade, acaso e até preguiça são acionados pelos mangueboys para sublinhar a construção do Manguê. Por outro lado, a vontade de transformação do local em que viviam é igualmente acionada como motivador para a formação da Cena, assim como o desejo e o sonho. O discurso dos mangueboys que negam uma ação planejada e prezam as dimensões do desejo e do sonho podem revelar sutilezas. A presença da vontade é um elemento relativizador do grau de espontaneidade na formação da Cena. No entanto, a noção de planejamento remete a uma dimensão de enquadramento oposto à libertação desejada pelos mangueboys. Seguir a análise de Frantz Fanon, psicanalista da Martinica, acerca do potencial libertador e transformador do desejo pode ser esclarecedor dos motivos pelos quais os mangueboys preferem a remissão ao desejo.

No momento em que *desejo*, estou pedindo para ser levado em consideração. Não estou meramente aqui-e-agora, selado na coisitude. Sou a favor de outro lugar e de outra coisa. Exijo que se leve em conta minha *atividade negadora* na medida em que persigo algo mais do que a vida, na medida em que de fato batalho pela criação de um mundo humano – que é um mundo de reconhecimentos recíprocos.

Eu deveria lembrar-me constantemente de que o verdadeiro *salto* consiste em introduzir a invenção dentro da existência. No mundo em que viajo, estou continuamente a criar-me. E é passando além da hipótese histórica, instrumental, que iniciarei meu ciclo de liberdade.<sup>348</sup>

Em Recife, a insatisfação daquele grupo de amigos com o local conduziu ao desejo de viver em uma realidade diferente, que incorporasse os elementos do mundo *pop* que tanto admiravam. Foi esse desejo que conduziu à libertação da sensação de que estavam aprisionados a uma realidade estagnada, levou à transformação do cotidiano deles e ao reconhecimento não apenas pelo restante da cidade quanto do país. No entanto, apesar do desejo de transformação, esta não ocorreu de forma planejada no sentido de não ter sido direcionada por uma racionalidade excessiva, como explicitado por Fred Zero Quatro e Renato L. no artigo “Utopia revisitada”, um balanço sobre a Cena Manguê publicado em dezembro de 2004:

Não se trata aqui de forjar uma impressão de excessiva seriedade ou racionalidade objetiva, na construção do que estamos descrevendo. Não desejamos minimizar o lado lúdico que esteve sempre presente nessa aventura. O toque do acaso, somado a farras monumentais, foram imprescindíveis nesses anos todos. *Diversão levada a sério* era um slogan constante nas tiradas de Chico Science. Relaxados, conseguíamos deixar nossos egos de lado e apurar um senso coletivo que ridicularizava o complexo de “capital da inveja” - tradicional no meio artístico da cidade. Se tínhamos que escapar do caldeirão fervente da estagnação, que fôssemos todos juntos.<sup>349</sup>

No trecho de “Utopia revisitada” citado acima, Renato L. e Fred Zero Quatro chamaram a atenção para o *slogan* “diversão levada a sério”. Esse *slogan* não se resume a uma tirada bem humorada de Chico Science mas pode ser a chave para conduzir a uma compreensão da forma de atuação dos mangueboys, como tratado a seguir.

---

<sup>347</sup> Entrevista com Rogerman – 06 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>348</sup> BHABHA Homi K. *O local da cultura* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007 (p. 29)

<sup>349</sup> ZEROQUATRO, Fred e L., Renato. “Manguebeat: utopia revisitada”, in: *Arrecifes*, pp.49-51. Recife: Conselho Municipal de Cultura, 2004

### 1.3. “Diversão levada a sério”

Eu acho que a diferença que existe entre o *grunge* e o Mangubeat é que o Mangubeat foi de fato um movimento com um manifesto que as bandas assinaram. Na verdade, elas assinaram embaixo desses ideais que as nortearam na época. O *grunge* é uma outra história, foi uma rotulação criada pela imprensa. E depois foi muito bem aproveitada pela indústria do disco. Ali, as bandas tinham toda razão de rejeitar esse rótulo. Agora o Mangu foram as próprias bandas que criaram isso e tiveram que aceitar as consequências desse manifesto que elas assinaram. Mas acho que, no final das contas, a gente vê o que sobra, do que vale esse manifesto, ele me parece muito mais um clamor por novos tempos da música brasileira, do que algo de fato programático, de que a gente vai ter que seguir isso pra vida toda.<sup>350</sup>

A citação é um trecho da entrevista feita com o jornalista Silvio Essinger. Em sua fala, Silvio Essinger diferenciou o *grunge* do Mangubeat pelo fato do primeiro ter sido uma rotulação criada pela imprensa e o último não. Tal afirmação desperta curiosidade posto que os manguboys frisam reiteradamente que tanto a denominação Mangubeat quanto as categorias movimento e manifesto foram rótulos criados pela imprensa. No entanto, as afirmativas de Silvio Essinger não devem por isso serem descartadas pois são reveladoras de uma faceta do processo vivenciado pelos idealizadores da Cena Mangu. Após o *release* ser publicado como manifesto e o Mangu ter sido considerado como movimento, os articuladores do Mangu oscilaram entre a recusa e a incorporação dessas categorias. O mesmo aconteceu com a denominação Mangubeat.

A citação da fala de Silvio Essinger é um recurso útil para demonstrar como a definição de Movimento Mangubeat foi um processo de construção. Processo este iniciado a partir da publicação de *Caranguejos com cérebro*. A observação de Silvio Essinger de que o manifesto não era programático mas, sim, um clamor, está afinada com o valor que os manguboys conferem a *Caranguejos com cérebro*. No entanto, mesmo sem um teor programático, mesmo sem a pretensão de ser um manifesto de um movimento, *Caranguejos com cérebro* funcionou como um documento organizador das idéias dos manguboys. Como tal, seu texto foi dividido em três partes. A primeira, “Mangu, o conceito”, trata dos mangues recifenses e de como são símbolos de diversidade, fertilidade e riqueza, apontando assim para a sonhada analogia entre o ecossistema e a vida cultural. Na segunda parte, “Manguetown, a cidade”, é feito um breve histórico de Recife desde a expulsão dos holandeses até o quadro de miséria que a assolava no início da década de 1990. Por fim, na terceira parte, “Mangu, a Cena”, são explicitados os objetivos da Cena Mangu: “injetar energia na lama e estimular o que ainda restava de fertilidade nas veias do Recife, engendrar um circuito energético, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama”<sup>351</sup>.

Uma leitura atenta de *Caranguejos com cérebro* revela algo a mais do que apenas um texto para divulgar bandas. Suas três partes explicitam, de forma organizada, as idéias, as críticas à cidade e os objetivos dos idealizadores da Cena Mangu. Um *release* apresentado nesse formato causou confusão na imprensa e no público. É possível concluir que a tentativa de organização através da divulgação do *release* resultou em uma desorganização não só da imprensa mas dos próprios parâmetros da Cena. O processo seguido pelo *release* pode ser

<sup>350</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>351</sup> ZERO QUATRO, Fred *op.cit.* 1994



comparado aos versos “[c]omecei a pensar, que eu me organizando, posso desorganizar. E eu desorganizando, posso me organizar”<sup>352</sup>, da música “Da lama ao caos”, de *Chico Science & Nação Zumbi*. Ou seja, *Caranguejos com cérebro* embaralhou as categorias de *release* e manifesto. E tal desorganização terminou por determinar uma nova organização da Cena Mangue, posto que as categorias de movimento e manifesto foram, em alguma medida, incorporados pelos mangueboys.

É importante, no entanto, enfatizar que esta oscilação entre organização e desorganização aconteceu no decorrer do processo de repercussão da Cena. Como foi apontado pelo jornalista José Teles, *Caranguejos com cérebro* foi mais uma gréia de Fred Zero Quatro<sup>353</sup>. Gréia é um termo falado apenas na região Nordeste e foi definido nos seguintes termos por Fred Zero Quatro:

A *gréia*, é uma gíria lá, nunca ouvi fora do Recife, uma coisa que nem sei se existe similar, correspondente em outros lugares. (...) Mas não tem uma definição muito objetiva assim, *gréia*. Mas tem um pouco disso que você tava falando da armação, da pilhéria, do jocososo assim, mas tem um pouco também, tem mais a ver, não sei, de uma certa forma, com pulha, no sentido, não sei se existe aqui essa expressão, de você deixar o cara empulhado; empulhado é justamente assim, perder o rebolado, é ficar vermelho, ficar corado. Então tem cara lá que é especialista em pulha, se você conversar cinco minutos com o cara, ou você também é muito bom em pulha também ou você que dar um soco no cara, ou você vai embora porque o cara lhe deixa empulhado... O cara fica te tirando, sabe como é?<sup>354</sup>

Como visto no tópico “Um *chip* anti-padronização”, a relação dos mangueboys com a indústria fonográfica foi marcada por uma postura que fazia uso da ironia como estratégia para reivindicação de autonomia. A atitude irônica frente à indústria cultural adotada pelos mangueboys remete à conjugação de ironia e humor, apontada por Nestor Garcia Canclini como um sábio distanciamento que possibilita que os percursos habituais sejam desviados em direção a um incessante deslocamento e uma contínua vontade de experimentar.<sup>355</sup> Frente à eficiência produtivista, tal postura reivindica o lúdico; frente à obsessão do lucro, reivindica a liberdade de retrabalhar as heranças e as experiências não capitalizáveis, o que pode conduzir à libertação da monotonia e da inércia.<sup>356</sup> Para Garcia Canclini, a burla é fecunda frente às modalidades triunfantes na organização da cultura, como o mercado e a mídia. De acordo com este autor, apesar de não ser a única resposta possível, a burla mantém certas perguntas e abre a possibilidade de diferentes formas de experimentação. Nos termos colocados por Garcia Canclini: “Porque não alcançam repercussões espetaculares e imediatas, porque às vezes não têm repercussão, a ironia e a auto-ironia estão no núcleo dessas experiências. (...) ironia, auto-ironia, reelaboração lúdica são três traços fecundos das práticas culturais modernas em relação aos desafios pré-modernos e à industrialização dos campos simbólicos.”<sup>357</sup>

<sup>352</sup> “Da lama ao caos” (Chico Science) In: *Da lama ao caos*, Chico Science & Nação Zumbi, Sony, 1994

<sup>353</sup> Entrevista com José Teles – 07 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>354</sup> AZAMBUJA, Luciano “Entrevista com Zero Quatro da banda mundo livre s/a” In: *Revista de Estudos Poético-Musicais* Universidade Federal de Santa Catarina, nº3, junho de 2006 (disponível em: <http://www.repom.ufsc.br/repom3/zeroquatro.htm>) (acessado em março/2007)

<sup>355</sup> Tal foi a postura burlesca que o escritor argentino Jorge Luiz Borges estabeleceu com a indústria cultural, como exemplificado por Nestor Garcia Canclini. ( GARCIA CANCLINI, Nestor *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000)

<sup>356</sup> GARCIA CANCLINI, N. *op.cit.*

<sup>357</sup> Idem; *ibidem* (p.114)

Assim, Canclini apontou três traços nessa postura burlesca frente à indústria cultural: ironia, auto-ironia e reelaboração lúdica – que podem ser todos detectados na Cena Mangue. O traço irônico, como vem sendo demonstrado, é claramente perceptível na relação com a mídia, a indústria e o mercado fonográficos. Relação que também revela a auto-ironia na maneira dos mangueboys representarem a si mesmos, como, por exemplo, a auto-denominação de pobre-star, ironizando com a designação de pop-star.<sup>358</sup> O aspecto lúdico, por sua vez, é materializado na gréia, isto é, na brincadeira, sempre presente, inclusive nas conversas embrionárias da Cena durante as quais foram criados os conceitos do Mangue, como apontado por DJ Dolores:

Acho que essa idéia de se juntar parte dessas conversas em mesa de bar, aliás muitos conceitos dessa história de Mangue é coisa de mesa de bar mesmo, é coisa de amigos bebendo cerveja, os caras inventam alguma gréia e acaba pegando mesmo... É engraçado que a imprensa foi tão receptiva aos manifestos que acabou colando essa história de ‘caranguejo’ e pra gente era gréia isso daí então ficava inventando: ‘caranguejo com cérebro’, ‘antena parabólica enfiada na lama’. Isso é gréia, mas que acaba tendo certo sentido pra quem não sabe que existe uma certa dose de ironia nisso daí...<sup>359</sup>

Nas conversas em mesas de bar foram criados diversos termos que deram origem a um glossário. Mesmo sendo mais uma gréia, o glossário foi publicado na reportagem escrita por Pedro Só apresentando o Mangue à imprensa carioca. Ao rever a matéria “A poesia da miséria”, Pedro Só fez as seguintes considerações acerca do conteúdo do glossário:

Essa materinha aqui, achada no fundo do meu baú, de 1993. E aí tem o Renato [L.] falando, tem o Chico [Science], tem o glossário, que o editor adora. Que isso aqui devia ser tudo caô. Essas coisas aqui: “da lama: muito bom, ótimo! Exemplo: o show ontem foi da lama”. (risadas) Agora, eu tava consciente ao escrever. A armadilha pro editor.<sup>360</sup>

Nesta passagem, Pedro Só esclareceu que a receptividade da imprensa não significava que os jornalistas não estivessem conscientes da dose de gréia presente nas criações do Mangue. O jornalista fez referência a esta presença usando o termo caô, uma gíria carioca que significa embromação, mentira. A constatação de Pedro Só é corroborada pelo texto que acompanhou a segunda versão do glossário, lançada no *site* MangueBit. O *link* que dava acesso ao glossário apresentava as seguintes explicações: “as gírias, biografias, fatos e lugares que você ouviu falar, mas não tinha a quem perguntar o que diabos era!. Compilado por h.d.mabuse.” e “Onde fica a Ilha Grande? O que é um Aratu? para responder a essas e outras perguntas, nós do Mangue Bit preparamos esse pequeno glossário do Mangue. Pessoas, lugares, datas e, inclusive, alguma verdade”. A brincadeira era assumida de modo que a falta de verdade não era escondida. Em mensagem eletrônica à pesquisadora Paula Lira, Mabuse declarou que “(...) ‘é curioso lembrar que aquele glossário é completamente *fake*, criado quase que na hora, para fazer uma onda com a imprensa: é mais cínico do que você imagina’, termina sorrindo em sinais de teclado(...)”<sup>361</sup> O glossário é apenas um exemplo da incorporação dos traços de ironia, auto-ironia e ludicidade nas produções da Cena Mangue, como apontado anteriormente. Esses três aspectos que são

<sup>358</sup> A auto-denominação como pobre-star é abordada mais detidamente no capítulo “Sou mangueboy”.

<sup>359</sup> DJ Dolores In: LIRA, Paula “Samba esquema noise: A brincadeira como alquimia de criação no mangueBit” In : *Vivência*. Nº 27, Natal: UFRN 2004 (p. 58)

<sup>360</sup> Entrevista com Pedro Só – 03 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>361</sup> LIRA, P. *op. cit.* 2004(p. 58)

identificáveis facilmente tanto nas produções quanto nos discursos dos mangueboys podem ser resumidos no *slogan* “diversão levada a sério”.

O *slogan* “diversão levada a sério” aponta para uma configuração bipolar, ou seja, uma oposição de dois elementos opostos: a diversão e a seriedade. Essa oposição é uma das expressões do reducionismo que prevalece no pensamento ocidental dualista, como observou o sociólogo Éric Dunning. Nessa lógica, os aspectos tidos como sérios e racionais da vida se opõem às tendências irracionais e inconscientes. Ou seja, a diversão é situada no lado avaliado de modo negativo no complexo dicotômico de sobreposição convencionalmente aceito, como, por exemplo, entre os fenômenos de “trabalho” e “lazer”, “espírito” e “corpo”, “seriedade” e “prazer”, “econômico” e “não-econômico”.<sup>362</sup> Em resumo, a modernidade estabeleceu uma dicotomia abrupta entre a razão e o imaginário ou entre a razão e o sensível.<sup>363</sup>

No entanto, apesar desse esforço do pensamento moderno de opor seriedade e diversão, é preciso sublinhar que se a seriedade procura excluir a diversão, esta inclui a seriedade. Isso significa dizer que dentro de toda atividade que visa à diversão há um componente de seriedade. Tal inclusão de uma dimensão séria no campo da diversão foi abordada por Johann Huizinga, especificamente no que diz respeito ao jogo. Entendendo que o jogo está inserido no amplo escopo de atividades abarcadas pelo campo da diversão, a análise de Johann Huizinga é bastante instigante e elucidativa. De acordo com Huizinga, o cômico, o jogo e o lúdico podem ser entendidos como uma espécie de loucura dado que nesses contextos são cortados os nexos com o tempo do cotidiano. Porém, estão igualmente situados entre as atividades regradas que participam da sensatez, posto que são conduzidos por códigos próprios que vigoram durante o período de duração de cada atividade.<sup>364</sup>

Assim a regra de determinada atividade de divertimento pode até ser a ausência de seriedade, mas para ela ser levada a cabo essa regra precisa ser respeitada, i.e. precisa ser levada a sério. Dessa forma, a dimensão séria na diversão não significa uma invasão ou penetração do mundo externo, cotidiano, na esfera de divertimento, mas é intrínseca à própria atividade de divertimento. Tanto que quando investida de alguma finalidade para além de si mesma, ou seja, quando adquire alguma utilidade para o que lhe é externo, a diversão perde seu sentido, na medida em que perde os traços de ludicidade e gratuidade que a caracterizam. A essência de não-seriedade é inerente a toda atividade que visa ao divertimento, que é sempre levada a sério, sabendo-se sempre tratar-se de mera diversão. Contudo, relacionada à vida ordinária, o mundo da diversão se opõe ao mundo da seriedade e particularmente ao trabalho. Por outro lado, quando o mundo da seriedade invade o mundo da diversão, esta tem fim. Este é o elemento-chave do capítulo final de *Homo Ludens*, no qual é argumentado que as sociedades contemporâneas perderam o senso de ludicidade, o que pode ser comprovado pela tecnificação da indústria do entretenimento que transformou a diversão em negócio.<sup>365</sup>

O pensamento dual que situa diversão e seriedade em campos opostos guarda afinidade com aquilo que Boaventura de Souza Santos designou como o conhecimento-regulação, ou seja, uma trajetória que parte de um estado de ignorância designado por caos em direção a um estado de saber designado por ordem. A ordenação do mundo nos termos do conhecimento-regulação

<sup>362</sup> DUNNING, Eric “Prefácio” In: ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992

<sup>363</sup> Cf. MAFFESOLI, Michel *No fundo das aparências* Petrópolis, RJ: Vozes, 1996

<sup>364</sup> HUIZINGA, Johann *Homo Ludens*. Perspectiva: São Paulo, 1999

<sup>365</sup> Cf. Huizinga, Johann *op.cit.*; DE PAULA, Silvana Gonçalves. *O Campo na cidade: esportes country e ruralidade estetizada* Tese (Doutorado) IUPERJ-Instituto Brasileiro de Pesquisa do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

empreendeu a proscrição daquilo que não era facilmente codificável, como o riso, o divertimento e a alegria. Neste sentido, a modernidade capitalista declarou guerra à alegria da mesma forma que o riso passou a ser considerado frívolo, impróprio, excêntrico e até blasfemo, sendo admitido apenas nos contextos altamente codificados da indústria do entretenimento. O processo que determinou a proscrição do riso, do divertimento e da ludicidade faz parte daquilo que Max Weber denominou de desencantamento do mundo moderno.<sup>366</sup>

Nobert Elias apontou nesta mesma direção ao sublinhar que o elevado e complexo nível de diferenciação das sociedades atuais conduzem a rotinas públicas e privadas que exigem das pessoas um perfeito domínio sobre os seus estados de espírito e sobre os seus impulsos, afetos e emoções. Neste contexto, as ocupações de lazer e de algumas formas remanescentes da sua realidade exterior autorizam, de um modo geral, que as pessoas fluam mais livremente num quadro imaginário especialmente criado por estas atividades. Neste contexto, as atividades de lazer são destinadas a apelar diretamente para os sentimentos das pessoas e animá-las, ainda que segundo maneiras e graus variados. Enquanto a excitação é bastante reprimida na ocupação daquilo que é entendido habitualmente como as atividades sérias da vida, muitas ocupações de lazer fornecem um quadro imaginário destinado a autorizar o excitamento.<sup>367</sup>

Boaventura de Souza Santos propôs o reencantamento do mundo a partir da construção de uma nova subjetividade individual e coletiva em que as dimensões da ludicidade e do riso não estejam apartadas em rotinas específicas mas estejam presentes em todas as dimensões da vida social. O arcabouço para tal construção estaria no conhecimento-emancipação, uma das duas principais formas de conhecimento comportado pelo paradigma da modernidade. A outra é o conhecimento-regulação, já referido anteriormente. O conhecimento-emancipação constitui uma trajetória entre um estado de ignorância designado por colonialismo e um estado de saber designado por solidariedade. Na sociedade ocidental moderna, o paradigma da regulação preponderou sobre o da emancipação, assim como o conhecimento-regulação conquistou a primazia sobre o conhecimento-emancipação: a ordem transformou-se na forma hegemônica de saber e o caos na forma hegemônica da ignorância.<sup>368</sup>

A transição paradigmática do conhecimento-regulação para o conhecimento-emancipação implica a transformação da solidariedade na forma hegemônica do saber. A solidariedade é o conhecimento obtido no processo, sempre inacabado, de nos tornarmos capazes de reciprocidade através da construção e do reconhecimento da intersubjetividade. Nesta transição paradigmática, um certo nível de caos também deve ser aceito como forma de saber, não de ignorância, o que já começou a acontecer com as teorias do caos. A aceitação e a revalorização do caos e da solidariedade como formas de saber constituem as duas estratégias epistemológicas que tornam possível reequilibrar o conhecimento a favor da emancipação.<sup>369</sup>

Para Boaventura de Souza Santos, o barroco constitui uma excelente metáfora cultural para designar uma forma de subjetividade e de sociabilidade capaz de explorar as potencialidades emancipatórias. Quer como estilo artístico, quer como época histórica, ou ainda como *ethos* cultural, o barroco foi, essencialmente, um fenômeno latino e mediterrânico, uma forma excêntrica de modernidade, o Sul do Norte, por assim dizer. A relativa ausência de poder central nos contextos onde o barroco emergiu conferiu-lhe um caráter aberto e inacabado, permitindo que as margens e as periferias exercessem a autonomia e a criatividade.<sup>370</sup>

---

<sup>366</sup> Cf. SANTOS, Boaventura de Souza *op.cit.*

<sup>367</sup> ELIAS, Nobert “Introdução” In: ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric *op. cit.*

<sup>368</sup> SANTOS, Boaventura de Souza *op.cit.*

<sup>369</sup> Idem; *ibidem*

<sup>370</sup> Idem; *ibidem*

A festa barroca implicava um exercício de desproporção: um investimento extremamente grande que, no entanto, era consumido num instante extremamente fugaz e num espaço extremamente limitado. No entanto, a desproporção gerava uma intensificação especial que, por sua vez, deu origem à vontade de movimento, à tolerância para com o caos e ao gosto pela turbulência. As majestosas festas fizeram da cultura barroca o primeiro exemplo de cultura de massas da modernidade.<sup>371</sup>

Boaventura de Souza Santos observou também que a geometria da subjetividade barroca não é euclidiana, mas fractal.<sup>372</sup>, ou seja, é fragmentada. As raízes conceituais dos fractais remontam justamente a tentativas de medir o tamanho de objetos para os quais as definições tradicionais baseadas na geometria euclidiana falham.<sup>373</sup> Os fractais possuem formas geométricas abstratas com padrões complexos que são repetidos infinitamente, mesmo que limitados a uma área finita, e são, muitas vezes, caracterizados como sendo a linguagem do caos posto que suas estruturas são complexas e fragmentadas. Dessa forma, a geometria fractal está intimamente ligada à Teoria do caos.<sup>374</sup> As situações que não podem ser explicadas facilmente pela geometria clássica e configuram o campo da geometria fractal também foram aplicadas em ciência, tecnologia e arte gerada por computador. Arte fractal é aquela criada utilizando-se funções matemáticas fractais e transformando os resultados dos cálculos em imagens, animações, música ou outro tipo de mídia.<sup>375</sup>

Michel Maffesoli também convocou a sensibilidade barroca como elemento comparativo para compreender o aspecto fragmentado da atualidade. Para Maffesoli, na época atual, nada mais é verdadeiramente importante, o que faz com que tudo adquira importância, todos os detalhes, os fragmentos, as pequenas coisas, os diversos acontecimentos que constituem um mosaico colorido, um caleidoscópio de figuras cambiantes e matizadas. Tal situação concede ao presente um valor central na vida social. Esse “presenteísmo” pode ser comparado à sensibilidade barroca, mas um barroco capilarizando-se na vida cotidiana. A barroquização das sociedades contemporâneas, na acepção de Michel Maffesoli, significa que o prazer pode ser vivido como um modo de apropriação do mundo, em oposição às doutrinas ascéticas, para as quais mundo só pode ser medido pela produção.<sup>376</sup> Assim, nos termos colocados pelo autor:

É a presença obsedante do objeto, servindo de totem emblemático ao qual nos agregamos, será o ouropel da luminosidade, a efervescência das grandes megalópoles contemporâneas, poderá ser a excitação do prazer musical ou esportivo, sem esquecer o jogo da aparência, onde o corpo se exhibe em uma teatralidade contínua e onipresente. De ponta a ponta, tudo isso delimita uma “aura” específica, na qual nos banhamos e que condiciona, *volens nolens*, as maneiras de ser, os modos de pensar, os estilos de comportamento. Decididamente, a estética (*aisthesis*), o sentir comum, parece ser o melhor meio de denominar o “consenso” que se elabora aos nossos olhos,

---

<sup>371</sup> Boaventura de Souza Santos observou que na sua argumentação não considerou o caráter ostentatório e celebratório das festas barrocas utilizado pelos poderes político e eclesiástico para dramatizar e espectacularizar a sua grandeza e para reforçar o seu controle sobre as massas. De acordo com o autor, este uso manipulador da festa não tem qualquer interesse para a subjetividade na transição paradigmática. (Cf. SANTOS, Boaventura de Souza *op.cit.*)

<sup>372</sup> SANTOS, Boaventura de Souza *op. cit.*

<sup>373</sup> Cf. Fractal (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fractal>) (acessado em novembro/2007)

<sup>374</sup> A palavra fractal vem do latim atino *fractus*, que significa irregular ou quebrado – “O que é um fractal?” (<http://www.educ.fc.ul.pt/icm/icm99/icm14/nocoos.htm>) (acessado em novembro/2007)

<sup>375</sup> Cf. “Arte Fractal” ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte\\_fractal](http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_fractal)) (acessado em novembro/2007)

<sup>376</sup> MAFFESOLI, M. *op.cit* 1996

o dos sentimentos partilhados ou sensações exacerbadas. Parece, de fato, que uma estética descompartimentada permite compreender esse estar-junto desordenado, versátil e completamente inatingível sem isso: a socialidade.<sup>377</sup>

A incursão aqui empreendida pelo barroco como uma metáfora para a emergência de um paradigma emancipatório encontra justificativa no fato de contribuir para o entendimento do caráter lúdico<sup>378</sup> e irônico do Manguê como um dos caminhos que podem ser percorridos na trajetória do conhecimento emancipação, ou seja, do colonialismo para a solidariedade. As obras de Michel Maffesoli e Boaventura de Souza Santos referidas aqui apresentam, além de uma crítica à regulação imposta pelo pensamento moderno que determinou a dicotomização do mundo, propostas de inversão dessa ordem e a incorporação da ludicidade à vida ordinária, ao cotidiano. Neste sentido, é possível pensar a postura adotada pelos manguêboys como uma concretização dessa incorporação do lúdico ao cotidiano, como uma diluição das fronteiras entre trabalho e lazer. Tal re-ordenação do mundo significa uma rejeição da regulação e um anseio por emancipação, manifestos também no princípio de não-rotulação que guia as posturas dos manguêboys.

Como vem sendo mostrado no decorrer desta tese, o coletivismo e a solidariedade são princípios constituintes da Cena Manguê.<sup>379</sup> Mas não apenas estes princípios aproximam o Manguê do paradigma da emancipação. Como observado por Boaventura de Souza Santos, um dos grandes pilares da tópica da emancipação é o senso comum encantado que abarca tanto as práticas emancipatórias do riso, do divertimento e da ludicidade quanto carnavaliza as práticas sociais emancipatórias. Tal carnavalização tem uma importante dimensão auto-reflexiva: possibilita a descanonização e a subversão das práticas.<sup>380</sup> Neste sentido, é possível pensar que a Cena Manguê operou um processo não apenas de carnavalização de diversos níveis de produção cultural, como a música, mas que carnavalizou o próprio carnaval. Tal carnavalização se deu com o estabelecimento do Carnaval Multicultural em Recife, que, além das tradicionais manifestações do frevo e maracatu, abarca ritmos aparentemente opostos ao carnaval, como o *rock* e o *hip-hop*. Atualmente, a marca do carnaval de Recife é justamente a diversidade de manifestações que ocorrem durante o período carnavalesco em diferentes palcos espalhados pela cidade. Ou seja, as antigas práticas carnavalescas foram descanonizadas e subvertidas.

Um outro ponto que aproxima os manguêboys da proposta de Boaventura de Souza Santos é a percepção do caos como uma forma de conhecimento. O caos está presente tanto em versos de músicas como faz parte do discurso dos manguêboys, constituindo um elemento do universo simbólico do Manguê. Para os manguêboys, caos e ordem, desorganização e organização não configuram pares diametralmente opostos, como pode ser exemplificado pelos seguintes versos, já citados anteriormente: “Posso sair daqui para me organizar, posso sair daqui para desorganizar. Da lama ao caos. Do caos à lama”. Assim, os manguêboys zombam da regulação, da ordem e da seriedade com o *slogan* “diversão levada a sério”. A junção desses elementos que são opostos no paradigma regulatório não significa a intenção de ultrapassar as contradições em uma síntese perfeita. Tal configuração remete ao termo organicidade proposto por Michel Maffesoli como a capacidade de manter juntos elementos contrários, até opostos. Nessa *coincidentia oppositorum*, o conflito, a desordem e a disfunção fortalecem seus

---

<sup>377</sup> Idem; ibidem (p.13)

<sup>378</sup> Cf. ZEROQUATRO, Fred e L., Renato. *Op.cit.* 2004 Utopia Revisitada

<sup>379</sup> Esses princípios são abordados mais detidamente no tópico “Brodagem”, constituinte do capítulo “Sou manguêboy”

<sup>380</sup> SANTOS, Boaventura de Souza *op.cit.*

opostos.<sup>381</sup> O não-reconhecimento de dualidades e oposições é manifesto também na estética da colagem e do *sampler*. Nas produções da Cena Mangue, as diversas influências se fazem presentes sem necessariamente se fundirem.

## 2. Os *bits*

*Bit* vem do inglês, *bi(nary) (digi)t*, ou seja, dígito binário e significa a unidade mínima de informação em um sistema digital, que pode assumir apenas um de dois valores (0 ou 1)<sup>382</sup>. O acréscimo *bit* ao rótulo Mangue foi inspirado no título da música “Manguebit”, uma das faixas do primeiro CD da banda *undo livre s.a.*. A letra da música “Manguebit” é uma analogia entre corpo humano e os circuitos eletrônicos feita através do emprego de palavras do vocabulário computacional:

Sou eu um transistor / Recife é um circuito / O país é um *chip* / Se a terra é um rádio / Qual é a música? / Manguebit/ Mangue/ Manguebit/ O vírus contamina pelos olhos, ouvidos/ língua, narizes, fios elétricos/ ondas sonoras/ vírus conduzidos a cabo uhf, antenas, agulhas/ Mangue/ Manguebit/ Mangue/ Eletricidade alimenta tanto quanto oxigênio/ meus pulmões ligados/ informações entram pelas narinas/ e a cultura sai mau hálito (ideologia)<sup>383</sup>

Fred Zero Quatro, o autor da música, considerou que a denominação dessa canção de “Manguebit” representou, sem intenção pré-estabelecida, um momento crucial para toda a experiência do Mangue:

[Eu] acho que entra essa história de estratégia de sobrevivência, de instinto de sobrevivência, (...) alguma coisa me impulsionou a escrever *bit* com i, o nome da música. E eu acho que isso provocou também, entortou o parafuso da mídia, ajudou a coisa a se tornar mais complexa ainda, e de certa forma, pra alguns setores, mais atraente. Deu um pouco mais de riqueza à história.(...) Mas acho que tinha tudo a ver com a letra da música. (...)essa coisa da cibernética, do estudo da informação.<sup>384</sup>

A referência à tecnologia não é exclusividade dessa música composta por Fred Zero Quatro. Como foi destacado por Mabuse, a “gênese do Mangue” estava intrinsecamente relacionada com a tecnologia.<sup>385</sup> Assim como Renato L. foi nomeado Ministro da Informação, Mabuse foi declarado Ministro da Tecnologia do Mangue. Esses eram os dois únicos ministérios da Cena. Mesmo que seja mais uma brincadeira, isso denota a importância desses dois elementos para o Mangue: informação e tecnologia. A importância da tecnologia foi, muitas vezes, representada por *chips* e *plugs* no vocabulário e na indumentária dos mangueboys. Na primeira turnê que as bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *undo livre s.a.* fizeram a São Paulo, os mangueboys presentearam o público e a imprensa com um kit que incluía garrafinhas de Pau-de-índio, bebida típica de Pernambuco, e um colar cujo pingente era um *plug*.

### 2.1. Um *plug* com o mundo

<sup>381</sup>MAFFESOLI, M. *op.cit.* 1996

<sup>382</sup>FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda *op.cit.*

<sup>383</sup> “Manguebit” (letra e música: Fred Zero Quatro) In: *Samba esquema noise, undo livres s/a*, Banguela Records, 1994

<sup>384</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>385</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

No figurino manguelboy não podem faltar o chapéu de palha e o colar de *plug* \_ explicado pelo slogan “*Plugue-se*” e vendido para os fãs. No recente show que Chico & Nação Zumbi fizeram no Aeroanta, em São Paulo, a platéia foi brindada com doses da cachaça Pau do índio.<sup>386</sup>

O *plug* é um excelente símbolo para expressar o desejo dos manguelboys de conectarem Recife com o mundo e de que uma das vias para essa conexão era a tecnologia. No entanto, não significou o abandono de elementos como a cachaça e o chapéu de palha. Mais uma vez, isso revela a atitude de bipolaridade e de conjunção de dualidades. Os acessórios que remetem à tecnologia convivem harmoniosamente com os acessórios que remetem a uma postura que comumente está relacionada a um comportamento tido como tradicional ou enraizado.<sup>387</sup> No entanto, não é demais retomar a imagem-símbolo: uma parabólica enfiada na lama. Ou seja, desde o início, o ideal é uma conexão do local com o mundo através da tecnologia, como explicitado na seguinte fala de DJ Dolores:

E outra coisa que eu acho que acontece no Norte e Nordeste e em qualquer outra área do mundo que é isolada economicamente, geograficamente, é uma puta sede de participar do resto do mundo. Pra gente que era moleque então, a tecnologia representava isso daí, representava você tá incluído dentro do mundo, tá inserido no resto do mundo.<sup>388</sup>

Desde o início da Cena Manguel, a relação com a tecnologia esteve presente de variadas formas: nas letras das músicas, nos cartazes produzidos, nas capas dos discos, na produção, etc. No entanto, se para alguns, como DJ Dolores e Mabuse, a tecnologia da computação já fazia parte da vida cotidiana desde o fim da década de 1980, para outros a proximidade não era tão efetiva. A constatação de que o discurso de afinidade com a tecnologia nem sempre correspondia com a prática levou a questionamentos sobre a veracidade da importância da tecnologia para a Cena Manguel. O jornalista Pedro Só, por exemplo, duvidou provocativamente da relação do Manguel com a tecnologia, especulando que se tratava de mais um “caô”, ou seja, mais uma jogada de marketing dos manguelboys, mais uma embromação ou, como os manguelboys diriam, uma gréia. Pedro Só fez suas provocações nos seguintes termos:

(...)é aquela coisa, um caô bem jogado, um rótulo bem sacado, um nome bacana.(...) Porque na verdade eles contam que, quando eles criaram, eles chamavam de Cena Manguel, e aí a mídia colocou o *bit*, por causa da música do *mundo livre*. É, porque dava dupla leitura do *bit/beat*. Na época, o Chico (...) nunca tinha pegado num computador, em 93. Negócio de *bit* não era com ele.<sup>389</sup>

No entanto, a afinidade com a tecnologia não é resumida a uma simples questão de ser efetivada na prática. Mais do que uma questão de ser ou não usuário de computador, de ter ou não propriamente uma relação praticada com a tecnologia, a importância estava no aspecto de ícone assumido pela tecnologia no discurso dos manguelboys. Mais do que um instrumento de ordem prática, a tecnologia é um símbolo, como foi colocado por DJ Dolores nos seguintes termos:

<sup>386</sup> Cf. SÓ, Pedro “A poesia da miséria” In: *Jornal do Brasil* – 09 de julho de 1993

<sup>387</sup> A questão acerca de um caráter tradicional e da tensão com o cosmopolitismo é tratada com mais vagar no capítulo “Manguelboys e cangaceiros”

<sup>388</sup> Entrevista com DJ Dolores – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>389</sup> Entrevista com Pedro Só – 03 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)



A tecnologia era um ícone tão importante que se você for ver direitinho nos discos dos meninos, nos primeiros discos, isso daí é super explícito. No disco do *mundo livre* tem uns desenhos de *chips*, eles colavam *chips* pelo corpo e tal. Embora Fred seja até hoje um completo analfabeto tecnológico. Como símbolo era uma coisa importante. E a [Chico Science &] *Nação Zumbi* usou mpc no *Da lama ao caos*, que era, mpc era o grande instrumento do *hip hop*, a guitarra do *hip hop*. Eu fiz a capa da [Chico Science &] *Nação Zumbi*, eu fiz questão de usar um computador, acho que era um 286. Então também se vocês forem ver, a resolução é uma merda, se a gente fizesse com outra técnica ia ficar muito melhor. Mas era importante pra gente usar computador, era importante pra gente gerar som e imagem que dissesse que a gente usou a tecnologia mais de ponta que a gente tinha nas mãos naquele momento.<sup>390</sup>

O fascínio dos manguelboys pela tecnologia não pode ser deslocado de um contexto mais amplo, de dimensão global: a revolução tecnológica iniciada nas últimas décadas do século XX, concentrada nas tecnologias da informação. Desde a década de 1970, um novo paradigma tecnológico foi constituído com base na tecnologia da informação e tem, até hoje, remodelado a sociedade tanto em sua base material quanto culturalmente. Os primórdios desta revolução podem ser situados entre as décadas 1940 e 1960, com o papel decisivo do financiamento militar e dos mercados nos primeiros estágios da indústria eletrônica. No entanto, o grande progresso tecnológico ocorreu no início dos anos 1970 e pode, de certa forma, ser relacionado à cultura da liberdade, de inovação individual e de iniciativa empreendedora oriunda da cultura dos *campi* norte-americanos da década de 1960. Ao serem disseminadas e apropriadas em diferentes lugares, por diferentes culturas e com objetivos diversos, as novas tecnologias da informação se prestaram a todos os tipos de aplicações e usos.<sup>391</sup> Em Recife, no final da década de 1980, o contato com a tecnologia aconteceu através da já citada paixão que aquele grupo de amigos tinha pela música, como foi colocado por Mabuse e DJ Dolores:

Eu acho que essa relação com a tecnologia começou, pra todo mundo, com a relação com a música mesmo, com experimentar pedais, e eletrônica mesmo. Pra todo mundo, todo mundo. Fred [Zero Quatro] tinha uns pedais antigos da Gianini, que eram maravilhosos.<sup>392</sup>

[A] bateria eletrônica é um símbolo super forte de inclusão social no resto do mundo. A gente adorava. Mabuse tinha uma bateria ridícula, pequenininha, que tocava com dedos, não era programável nem nada, a gente achava aquilo o máximo. Quando, em comum também eu e ele, a gente teve contato com os primeiros computadores que chegaram no Brasil. Então já que a gente tava tão isolado de tudo, a tecnologia te dava essa sensação que a gente tava compartilhando alguma coisa com aquele vasto mundo lá fora.<sup>393</sup>

A relação entre música e tecnologia não ficou restrita ao grupo de idealizadores da Cena Mangue mas virou uma marca de Recife. Um exemplo é o Porto Musical, uma feira de música e tecnologia que já teve três edições na capital pernambucana, com a quarta prevista para 2009. Na segunda edição da feira, em 2006, foram filmadas diversas entrevistas sobre a relação entre música e tecnologia e o resultado foi agregado ao documentário *Ensolarado Byte*, dirigido por Mauricio Corrêa. *Ensolarado Byte* aborda a relação entre música e tecnologia em Recife a partir das perspectivas de DJ Dolores, Mabuse e Neilton<sup>394</sup>. Neste filme, DJ Dolores relatou sua forma de fazer música com a colaboração de computadores nos seguintes termos:

<sup>390</sup> Entrevista com DJ Dolores – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>391</sup> CASTELLS, Manuel *op.cit.* 1999

<sup>392</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>393</sup> Entrevista com DJ Dolores – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

Mas eu só fui começar a fazer música quando eu comprei um 286, muito simples. A vontade era tanta que logo um mês depois já estava pronto o “Enjaulado”, que é aquela trilha sonora que eu fiz pro filme do Kleber. O programa era bem simples, dois canais apenas, mixou, já era. Mas meu instrumento é o computador.<sup>395</sup>

Entretanto, o uso da tecnologia pelos mangueboys não ficou restrito à música. Como também descrito por DJ Dolores, os cartazes para festas e shows da Cena Mangue envolviam tecnologia não apenas nas técnicas de confecção quanto na identidade visual.

Eu sempre gostei da idéia da máquina de você usar a máquina pra desenhar. (...) A primeira vez que comecei a trabalhar com imagem e máquina foi usando máquina *xerox*. Era muito legal, você desenhar e depois dissociar tudo na *xerox*, já gerava uma imagem, muitas vezes, randômica, que você não tem nenhum controle, e você era o próprio a se surpreender com o resultado final. Ou então pegar fotografia. Já é uma idéia de trabalhar com o *sampler*, com coisas que os outros tinham feito, você vai lá e simplesmente interfere, monta uma coisa com outra, cola, e gera um híbrido que não tem nada a ver com o original. Acho que isso está bem presente na identidade visual dos primeiros cartazes do Manguebeat, tem essa cara de imagem que não foi feita pela mão humana, foi concebido por um cérebro humano, mas é imagem gerada através de máquina.<sup>396</sup>

Ainda em *Ensolarado byte*, Mabuse relacionou o uso da tecnologia pelos mangueboys à influência exercida pelo *punk* na construção da Cena Mangue. Ao citar a influência do *punk* no uso da tecnologia, estava implícita na fala de Mabuse a referência a dois princípios que compõem o ideário *punk*. Um deles já foi abordado no primeiro capítulo, trata-se do mote *do it yourself*. O outro é o da incorporação da vida à arte. Focalizando este princípio é possível ver uma identificação entre as estéticas *punk* e anarquista, já que o traço primordial da estética anarquista era a continuidade da arte com a vida<sup>397</sup>. Tal associação é reforçada pela identificação política do *punk* com o anarquismo.<sup>398</sup>

A estética anarquista encarnou o ideal de lutar contra a separação entre arte e vida, sustentando o princípio de que a arte residia na experiência. De uma forma breve, a estética anarquista pode ser resumida em três linhas principais. A primeira, baseada na espontaneidade e na imaginação, proclamava uma arte anti-autoritária. Ao mesmo tempo, a estética anarquista não estava amparada em uma expressão restrita da subjetividade individual, mas no princípio da capacidade de expressão da coletividade. Por fim, colocava a cotidianidade em pauta, escolhendo a face visível da experiência, a realidade física da miséria.<sup>399</sup>

Esses princípios, espontaneidade, coletivismo e cotidianidade, são traços de identificação não apenas entre o *punk* e o anarquismo mas entre anarquismo e o Mangue. Basta retomar várias declarações dos mangueboys que vêm sendo citadas ao longo desta tese para comprovar o aparecimento desses princípios. Uma outra aproximação ocorre pelo vínculo estabelecido entre arte e tecnologia na estética anarquista. Inicialmente, a tecnologia foi tratada

---

<sup>394</sup> Neilton é guitarrista da banda *Devotos* e ficou mundialmente conhecido por ter construído sua própria guitarra, usando sucata

<sup>395</sup> DJ Dolores In: CORREA, Mauricio (diretor) *Ensolarado Byte* (documentário), 2005

<sup>396</sup> DJ Dolores In: idem; ibidem

<sup>397</sup> Cf. MARTINS-BARBERO, Jesus. *op.cit.*

<sup>398</sup> Cf. BIVAR, Antonio *op.cit.*

<sup>399</sup> MARTINS-BARBERO, Jesus. *op.cit.*

como tema mediante a referência recorrente às novas ferramentas e aparatos técnicos – as fábricas, as estações de trem, a iluminação elétrica, os postes com os fios do telégrafo – nas produções artísticas dos anarquistas. No entanto, em um segundo momento já não se tratava apenas da inclusão de elementos mecânicos figurativos na esfera da arte, mas que esses temas testemunhavam a mudança da estrutura social e sugeriam novos caminhos sociais. O mundo da indústria incluía a participação artística do homem não apenas como espectador, mas como autor.<sup>400</sup>

A tecnologia foi igualmente incorporada à arte pelos mangueboys mas, obviamente, em um momento diferenciado ao da estética anarquista, e com outras conseqüências. Fábricas, trens, eletricidades e telégrafos deram lugar a fractais, realidade virtual, computadores e teoria do caos, alguns dos componentes constituintes do discurso e das produções artísticas dos mangueboys. Como visto anteriormente, a tecnologia era, e ainda é, usada na produção de músicas, cartazes e capas de discos, assim como está presente nas letras e na identidade visual.

Além da associação com a tecnologia, o discurso dos mangueboys está, desde o início, associado com a ficção científica. O propósito da ficção científica é retratar, em termos racionais e realistas, tempos futuros e ambientes que diferem dos reais. Tendo iniciado como um gênero literário, uma forma de literatura fantástica, o campo da ficção científica foi expandido para outras áreas como a produção cinematográfica, televisiva, de história em quadrinhos, jogos de computador e produtos como bonecos, camisetas e muitos outros objetos mercadológicos. Apesar de sua característica marcante ser o fantástico, a ficção científica mostra estar consciente das preocupações do momento em que é escrita e provê um comentário implícito sobre a sociedade contemporânea, explorando os efeitos, materiais e psicológicos, que qualquer tecnologia nova possa ter sobre ela. No campo da ficção científica, o futuro surge como a temporalidade preferencial, juntamente com ambientes insólitos. No entanto, mais do que uma predição, mesmo se esta for feita, a ficção científica configura um terreno de experimento de idéias e serviços relacionados ao presente, mesmo se este aparece disfarçado de futuro.<sup>401</sup> A presença de elementos da ficção científica junto com o recurso à tecnologia no ideário da Cena Manguê concedeu uma aparência de “coisa do outro mundo” à fala dos mangueboys, como apontado por Silvio Essinger nos seguintes termos:

(...) outra coisa importante do Manguê, que na época parecia uma coisa de outro mundo, mas o tempo veio a mostrar que eles realmente estavam fazendo uma coisa grande, é a relação do terceiro mundo com a tecnologia. Acho que é a questão central do Manguê. Em 93 já falaram de realidade virtual, de fractais, de computadores, já antecipando a internet. E mostrando que a gente não tinha mais como deixar de se relacionar com a tecnologia.<sup>402</sup>

A antecipação que Silvio Essinger vislumbrou no ideário da Cena Manguê foi, de fato, um reflexo da fascinação dos mangueboys pela ficção científica, como explicitado por Mabuse na citação a seguir:

[C]aiu nas mãos da gente uns livros sobre teoria do caos, e todo mundo ficou doido, na época, com isso. Acho que esse momento foi muito curioso, porque não é só tecnologia por tecnologia, tem ciência envolvida, desde o nome de Chico. É muito

---

<sup>400</sup> Idem; ibidem

<sup>401</sup> Cf. CARDOSO, Ciro Flamarion “Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado?” In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento), p. 17-37, outubro 2006.

<sup>402</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

curioso. Eu acho que tem uma tendência muito grande de usar a tecnologia. Tem uma frase que acho muito boa de William Gibson, escritor de ficção científica, escritor de *Neuromance*, que era outro livro que todo mundo leu na época, que ele disse que a ficção científica não prevê o futuro, a ficção científica escreve o futuro, define o futuro. A situação tava ruim pra todo mundo aqui, que tinha uma urgência, uma necessidade tão grande de escrever o futuro, que o que tinha de recursos na mão, a gente usou, a gente tem usado. Acho que é mais ou menos por aí.<sup>403</sup>

Uma das concretizações dessa urgência aliada ao interesse pela tecnologia foi a criação do Manguetronic, o primeiro programa de rádio da América Latina a ser pensado exclusivamente para a Internet. O Manguetronic surgiu para suprir a falta de espaço nas rádios locais e o desejo de alcançar um público mais amplo.

## 2.2. Bits, bytes e overdrives - Manguetronic e ManguBit

A gente teve uma situação justamente a partir de 94, quando saíram os primeiros discos, que a gente começou a perceber a reação da imprensa e começou a ter preocupação de ter uma forma de registro oficial dos fatos. Acho que em outra época, a gente faria um *fanzine* e tudo mais, só que nesse momento, a saída mais barata e mais eficaz, que funcionava melhor era a *web*. Aí em 94, a gente começou, teve contato com o pessoal da prefeitura, da Emprel [Empresa de processamento da prefeitura], da prefeitura do Recife e o convite pra fazer um *site*, que virou o ManguBit, que entrou no ar em 95. (...) Em 96 entrou no ar o Manguetronic, que era um programa de rádio pela internet, pensado em ser pra *web*, e desse jeito foi o primeiro na América Latina.<sup>404</sup>

O *site* Manguetronic esteve ativo durante quase dez anos, de 1996 a 2005. Além de divulgar as bandas ligadas ao Manguê, o programa de rádio veiculado pelo *site* apresentava músicas de artistas de todo o mundo, a maioria dificilmente encontrava espaço nas rádios convencionais. Esta sempre foi uma preocupação da Cena Manguê, a parabólica fincada na lama deveria captar informações de todo o mundo, como foi explicitado na página principal do *site* Manguetronic:

O Manguetronic foi o primeiro programa de rádio pensado especialmente para a Internet em toda a América Latina. Uma maneira eficiente e barata de expandir o som da nova cena do Recife para todo o planeta e, paralelamente, difundir informações consideradas relevantes por dois dos mais importantes integrantes do núcleo-base do movimento, Doktor Mabuse e Renato L..<sup>405</sup>

Além do programa de rádio, o *site* Manguetronic divulgava textos dos mangueboys, e foi uma das concretizações de um dos objetivos preconizados em *Caranguejos com cérebro*: “(...)engendrar um circuito conectado à circulação de conceitos *pop*”. No entanto, o Manguetronic não foi o primeiro passo na viabilização deste objetivo. Em 1995, um ano antes do lançamento do Manguetronic, foi inaugurado o *site* ManguBit. Em um texto de divulgação do ManguBit, a criação do *site* é relatada da seguinte forma:

<sup>403</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>404</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>405</sup> L., Renato “Glossário Manguê” In: *Manguebit- a maré encheu* (<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=645&dataDoJornal=atual>) (acessado em outubro/2004)

Na época, a revolução da microeletrônica começava a se popularizar e já eram patentes as facilidades que a internet oferecia para a comunicação barata, eficiente e longe das marras das corporações e governos. Doktor Mabuse, como bom “ministro da tecnologia”, farejou essa alternativa e, com ajuda dos textos de Renato L., criou um espaço que, até hoje, ainda serve como guia de consulta para simpatizantes e pesquisadores dos quatro cantos do planeta<sup>406</sup>

Em entrevista para a presente tese, Mabuse explicou que um dos motivos para a criação do *site* ManguéBit foram as especulações que aconteciam na mídia acerca da Cena Mangué. Diante disso, os manguéboys sentiram a necessidade de um canal de divulgação oficial que não passasse pela imprensa. Assim, o *site* era uma forma de estabelecer contato diretamente com o público, sem a mediação da imprensa. E, de certa forma, diminuir as distorções iniciadas com a repercussão na mídia.<sup>407</sup> Mais uma vez, isso revela um aspecto ambivalente no Mangué: apesar da sempre auto-referida espontaneidade, houve a necessidade de um canal oficial de divulgação. No entanto, a oficialidade do *site* não implicava um abandono da ironia. Conforme vem sendo demonstrado ao longo deste capítulo, a presença da ironia, muitas vezes transfigurada no formato da gréia, é um traço constitutivo da atuação dos manguéboys. E não foi diferente com o *site* ManguéBit. Oficialidade significava liberdade e autonomia para a incorporação da gréia, para concretizar, sem intervenção, o *slogan* “diversão levada a sério”.<sup>408</sup>

Assim como o Manguetronic, o *site* ManguéBit não está mais ativado. No entanto, isso não significa uma interrupção no objetivo da Cena Mangué de formar uma rede. Ambos os *sites* lançaram sementes que renderam muitos frutos. Atualmente, proliferam *sites* dedicados à Cena Mangué, sejam *sites* dedicados exclusivamente a bandas, sejam *sites* como o *blog* Manguetronic que, tomando emprestado o nome do antigo *site*, divulga notícias sobre a vida cultural de Recife. Ao que tudo indica o *blog* Manguetronic é escrito por Renato L. pois apesar de não ser assinado, divulga diversos textos publicados pelo jornalista no *Diário de Pernambuco*, algumas vezes antes mesmo da publicação no próprio jornal.<sup>409</sup> Nesse processo, os usos da Internet pelos manguéboys não foi apenas intensificado mas também diversificado, como indicado pela seguinte declaração de Fred Zero Quatro:

Foi depois do 11 de setembro<sup>410</sup> e a letra da música tinha tudo a ver com o momento. Era uma música urgente e eu quis colocá-la na internet, de qualquer jeito. E do jeito que estava mesmo, naquela versão demo. O tema era urgente e exigia um posicionamento urgente. Então colocamos a música no nosso *site*. A música virou manchete do UOL via o *site* do jornalista Xico Sá, O Carapuceiro, e a gente teve 54 mil *downloads*. Isso numa época bem complicada pra gente: a gente não tinha gravadora, tava sem o empresário anterior. Deu pra ter uma idéia de como a internet funcionava, na prática.<sup>411</sup>

A repercussão da música do *mundo livre s.a.* já foi referida anteriormente, ao tratar da formação de uma cena independente. No entanto, o relato de Fred Zero Quatro mostra uma

---

<sup>406</sup> “Editorial – A maré encheu” In: <http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=723&dataDoJornal=atual> (acessado em outubro/2004)

<sup>407</sup> MABUSE In: In: CORREA, Mauricio *op.cit.*

<sup>408</sup> O *slogan* “diversão levada a sério” é tratado no tópico “diversão levada a sério”, neste mesmo capítulo

<sup>409</sup> <http://manguetronic.zip.net/>

<sup>410</sup> Referência ao ataque às torres gêmeas do World Trade Center em 11 de setembro de 2001

<sup>411</sup> Matias, Alexandre “Entrevista com Fred Zero Quatro” In:

<http://www.gardenal.org/trabalhosujo/archives/005250.html> (acessado em outubro/2003)

outra face do uso da Internet. A urgência de Fred Zero Quatro em disponibilizar a sua música revela um uso político da rede, já que a urgência estava pautada na sua necessidade de posicionamento diante da queda das torres do World Trade Center, em 11 de setembro de 2001. Esse uso da Internet por Fred Zero Quatro para expressar, através da música, sua opinião acerca de um fato de repercussão global condiz com o potencial democratizante da Internet, que tem sido, inclusive, alvo de diversas reflexões sociológicas, como a feita por Manuel Castells acerca da utilização da Internet por movimentos sociais. Um exemplo citado por este autor foi o caso do *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, do México, considerado por Castells como o “primeiro movimento de guerrilha informacional”, conforme o trecho citado abaixo:

A difusão amplamente difundida da Internet permitiu aos zapatistas disseminarem informações e sua causa a todo o mundo de forma praticamente instantânea, e estabeleceram uma rede de grupos de apoio que ajudaram a criar um movimento internacional de opinião pública que praticamente impossibilitou o governo mexicano de fazer uso da repressão em larga escala.<sup>412</sup>

O uso da Internet pelos zapatistas<sup>413</sup> foi saudado pelos mangueboys, como expresso na letra da música “Desafiando Roma”, do *mundo livre s.a.*: “Salve Marcos<sup>414</sup>!!/Salve, Salve/ Combatente da contra-informação/ Envenenando as redes/ Cyberpunk com fuzil na mão/ Disseminando a contra-hegemonia.”<sup>415</sup> A música foi veiculada pelo Manguetronic e ecoou em terras mexicanas. Simpatizantes do zapatismo, ao conhecerem a música, convidaram a banda para uma turnê pelo México, conforme relatado pelo jornalista Xico Sá.<sup>416</sup>

Os usos que os artistas da Cena Manguê fazem do ciberespaço apontam para um outro potencial da Internet: a interação entre emissor e receptor. Não que a possibilidade desta interação estivesse ausente de outros meios de comunicação. No entanto, na Internet este contato é mais direto e, sobretudo, horizontalizado. Um exemplo desse papel ativo são os *chats*, em que se conversa através do computador. Os *chats* são amplamente usados pelos internautas para encontros virtuais, paqueras, debates e uma ampla variedade de empregos. São igualmente utilizados por artistas como um meio de contato direto com o público, não apenas pelos artistas ligados ao Manguê mas por diversos artistas. Um outro exemplo são as comunidades virtuais do *site* de relacionamento Orkut. No Orkut, há diversas comunidades de bandas ligadas ao Manguê, nas quais os fãs debatem diversos assuntos relacionados às bandas e os quais contam, eventualmente, com a participação dos próprios artistas.

Assim fica claro que além de meio para divulgar as produções artísticas da Cena Manguê, a Internet configura um importante meio que estabelece novas formas de relacionamento com o público e de compartilhamento das produções. Mas não só isso. A Internet também possibilitou novas formas de produção cultural. Um exemplo são os clipes genéricos<sup>417</sup> inaugurados pela banda *mundo livre s.a.*, conforme o convite feito aos internautas, veiculado pelo *site* da banda: “Ouça as músicas do disco *O outro mundo de Manuela Rosário*,

<sup>412</sup> CASTELLS, Manuel *O poder da Identidade* São Paulo: Paz e Terra, 1999 (p. 105)

<sup>413</sup> ““Ejército Zapatista de Liberación Nacional” (<http://www.ezln.org.mx/>) (acessado em julho/2008)

<sup>414</sup> Sub-comandante Marcos, líder e principal porta-voz dos Zapatistas

<sup>415</sup> “Desafiando Roma” (música: Zero Quatro, Tony Regalia, Bactéria Maresia. Letra: Zero Quatro) In: *Guentando a ôia, mundo livre s.a.* Banguela records, 1996

<sup>416</sup> Cf. MENDONÇA, L. M. *op.cit.*

<sup>417</sup> Cf. Teles, José *mundo livre s.a.: Política como nos tempos de 68*

([http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu\\_Materia=4091](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=4091)) (acessado em outubro/2003)

escolha uma música e faça um videoclipe para o Mundo Livre!”<sup>418</sup>. Atualmente tal mecanismo é utilizado por outras bandas, como a *Nação Zumbi* que a cada lançamento de CD propõe um concurso para que os fãs produzam clipes para a banda, conforme foi relatado por Gilmar Bola Oito.<sup>419</sup>

No entanto, com a crescente facilidade de acesso à tecnologia e de divulgação, atualmente a produção de clipes por fãs acontece independentemente das campanhas promovidas pelas bandas. Em entrevista, para esta pesquisa, em novembro de 2006, Fred Zero Quatro e sua produtora, Priscila Mello, relataram que ao navegarem pela Internet, encontraram no *site* youtube um clipe feito para música “Soy loco por sol”<sup>420</sup>, do CD *Bebadogroove*. Os dois enfatizaram que o clipe era uma animação muito bem feita. Tentaram, então, entrar em contato com os autores do clipe, mas não receberam resposta. Para Priscila Mello, os criadores da animação não responderam aos contatos pois desconfiaram que a banda cobraria direitos autorais por terem usado a música sem autorização. Porém, a produtora da banda queria, ao contrário, pedir autorização dos criadores para fazer uso do clipe.<sup>421</sup>

Esse episódio expressa uma posição interessante. O clipe veiculado no youtube poderia ter sido entendido pela banda como uma violação de seus direitos autorais. Como de fato era, dado que a banda não havia cedido os direitos da música para a produção do clipe. No entanto, a banda não interpretou dessa forma. Ao mostrarem não se incomodarem com o fato de que a música tivesse sido apropriada por internautas para a criação de um clipe, a postura adotada Fred Zero Quatro e Priscila Mello aponta para uma importante discussão acerca do *copyright*, ou seja, o direito à cópia, aplicado a obras artísticas, literárias e científicas. Tal postura aponta para a atual e crescente variedade de modelos alternativos ao *copyright*, pautados no chamado *copyleft*.

### 2.3. *Copyleft*: mais uma brincadeira levada a sério

O símbolo do *copyleft* é uma letra C invertida, i.e. a imagem especular do C do *copyright*. O termo *copyleft* foi criado no início da década de 1980 pelo Movimento do Software Livre e desde então tem sido mundialmente propagado. *Copyleft* é a junção das palavras *copy* e *left* significando “deixar copiar”, dado que *left* é o particípio passado do verbo *to leave*, cujo significado é deixar. Assim, *copyleft* é uma oposição a *copyright*, ou seja, “permissão de cópia” em oposição ao “direito de cópia”. No entanto, *left* também se opõe a outras significações de *right*. *Left* significa esquerda em oposição a *right* como direita. Apesar da dupla leitura possibilitada por *left*, isso não significa propriamente um posicionamento político, alinhando automaticamente os defensores dos *copyright* à direita e os partidários do *copyleft* à esquerda. Mais do que isso, à maneira do paradigma emancipatório discutido anteriormente, é uma brincadeira com essa possibilidade, uma ironia. No vocabulário dos mangueboys, poderia ser considerado uma gréia, mas sempre balizada pelo princípio de “diversão levada a sério”.

<sup>418</sup> “mundo livre s.a.” ( <http://www.manguebit.org.br/mlsa/>) (acessado em outubro/2003)

<sup>419</sup> Entrevista com Gilmar Bola Oito – 12 de fevereiro de 2008 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>420</sup> “Soy loco por sol” In: ( <http://br.youtube.com/watch?v=F7PQTFsmNCU>)

<sup>421</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro e Priscila Mello – novembro de 2006 – Recife (com participação de Clarisse Vianna) (mais informações sobre essa entrevista estão disponíveis no post “soy loco por sol” no *blog* que escrevi sobre a pesquisa – (<http://rejanecalazans.blogspot.com/2008/05/recife-livraria-cultura-tomo-um-caf-com.html>))

Atualmente, o conceito de *copyleft* é aplicado a uma ampla variedade de campos como a produção musical, literária e cinematográfica. Sua origem, no entanto, remonta à década de 1970, na então embrionária indústria da informática. Naquela época, o programador e *hacker*<sup>422</sup> Richard Stallman elaborou um *software* e o vendeu para a empresa Symbolic, que aceitou proporcionar uma versão sem restrições iniciais acerca do direito de cópia. Posteriormente, a Symbolic melhorou o *software* original e restringiu o direito de cópias a esta versão melhorada de forma que nem mesmo o próprio Richard Stallman teve acesso às modificações realizadas pela empresa. Motivado por isto, Stallman decidiu investir na erradicação dessa postura, batizada por ele como “monopólio de *software*”. Em 1984, Richard Stallman criou sua própria licença de direitos autorais: a Licença Pública Geral do GNU.<sup>423</sup> Richard Stallman também fundou a Free Software Foundation (Fundação para o Software Livre). O texto a seguir foi retirado da *homepage* do projeto GNU e é um resumo das intenções do projeto:

A forma mais simples de fazer que um programa seja livre é colocá-lo em domínio público, sem direitos reservados. Isto permite compartilhar o programa e suas melhorias com as pessoas, se assim o desejarem. Mas também permite que as pessoas não cooperativas convertam resultado como um produto privado. As pessoas que recebem o programa com essas modificações não tem a liberdade que o autor original lhes deu; o intermediário lhes retirou. No projeto GNU, nosso objetivo é dar todo usuário a liberdade de redistribuir e modificar o software GNU. Sem que os intermediários pudessem retirar essa liberdade, nós teríamos muitos usuários, mas esses usuários não teriam liberdade. Assim em vez de colocar software GNU no domínio público, nos os protegemos com Copyleft. Copyleft implica que qualquer pessoa que redistribua o software, com ou sem modificações, deve dar liberdade de copiar e modificá-lo mais. O Copyleft garante que cada usuário tenha liberdade.<sup>424</sup>

A difusão do *copyleft* e sua ampliação para outras áreas além da dos *softwares* é um sintoma das possibilidades abertas pelas novas tecnologias digitais, com o barateamento significativo dos custos de produção e divulgação. Atualmente, por exemplo, qualquer banda pode gravar seu próprio CD com alguns programas de computador especializados, de forma caseira, e a custos cada vez mais reduzidos. Na década de 1990, quando o Manguê começou, era impossível gravar um CD sem sair de casa. Ao mesmo tempo, a Internet propicia o compartilhamento rápido e eficiente, que está transformando a criação e a circulação de informações e dados, entre eles, obras artísticas. No entanto, é importante frisar que o *copyleft* não significa, necessariamente, ausência total de direitos, como salientado por Ronaldo Lemos, representante do projeto Creative Commons no Brasil<sup>425</sup> :

Em outras palavras, não se trata de repudiar o direito autoral como um todo, mas de restabelecer o balanço para devolvê-lo à sua função originária de propulsor cultural. Decai um modelo de negócios, surgem vários outros em paralelo. E socialmente mais benéficos, porque garantem a principal premissa para inovar e criar acesso sem fronteiras à informação<sup>426</sup>

---

<sup>422</sup> Originalmente, e para certos programadores, são *hackers* (singular: *hacker*) indivíduos que elaboram e modificam *software* e *hardware* de computadores, seja desenvolvendo funcionalidades novas, seja adaptando as antigas

<sup>423</sup> GNU is Not Unix (em português: GNU não é Unix).

<sup>424</sup> GNU: *The GNU Project* ([www.gnu.org](http://www.gnu.org)) (acessado em julho/2008)

<sup>425</sup> O Creative Commons é um projeto sem fins lucrativos que disponibiliza licenças flexíveis para obras intelectuais (<http://www.creativecommons.org.br/>) (acessado em julho/2008)

<sup>426</sup> LEMOS, Ronaldo “A revolução das formas colaborativas” In: *Folha de São Paulo*, 18 de abril de 2004 (disponível em [http://www.ritla.net/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=3873](http://www.ritla.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=3873)) (acessado em julho/2008)



A difusão crescente de obras associadas ao *copyleft* exemplifica também a reconfiguração do mercado de bens culturais e das novas tecnologias de comunicação. A criação e disseminação do *copyleft* deve ser analisada como parte integrante da cibercultura, definida por Pierre Levy como o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), práticas, atitudes, modos de pensamento e valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.<sup>427</sup> Entretanto, grande parte das obras que circulam na Internet, senão a maior parte, não estão associadas a nenhuma licença de *copyleft*, ou seja, não têm a prévia autorização do autor, ou do detentor de direitos de divulgação da obra, como editoras e gravadoras, para serem compartilhadas. E o compartilhamento de obras sem prévia autorização do autor configura uma ilegalidade. Toda obra, em princípio, está protegida pelo *copyright*. Para que possa ser copiada, é preciso que a obra seja liberada explicitamente da proteção concedida pelo *copyright*, o que é feito por diferentes licenças alinhadas às idéias do *copyleft*, permitindo a reprodução da obra.

O caso do Napster, programa que compartilhava arquivos de música, que foi judicialmente proibido, é um caso exemplar de como a indústria cultural se posiciona diante da disseminação de arquivos pela *web*. O Napster foi o primeiro programa de compartilhamento massivo de arquivos através de tecnologia P2P ou Peer to Peer<sup>428</sup> Criado por Shawn Fanning, o programa proporcionava o compartilhamento de arquivos de música no formato MP3<sup>429</sup>. Assim, o Napster criou uma imensa comunidade global com milhares de músicas disponíveis, onde um usuário disponibilizava suas músicas para toda a rede de usuários.<sup>430</sup>

O programa Napster foi lançado em 1999 e permaneceu ativo até março do ano 2001, quando seus servidores foram desligados após uma batalha judicial travada entre seus operadores e a Recording Industry Association of America (RIAA). Os processos contra o Napster foram movidos por grandes empresas da indústria fonográfica, como a Sony e a Warner, que acusaram o Napster de violar a Lei de Copyright, ajudando a disseminar ilegalmente arquivos protegidos por tal lei, promover a pirataria e possibilitar a troca de arquivos de áudio protegidos por *copyright*. Em dezembro de 2002, o *software* desenvolvido pelo Napster foi comprado pelo grupo Roxio, fabricante de *softwares* para gravação de CDs e DVDs, que passou a vender arquivos de músicas para seus usuários. No entanto, o fim do Napster não significou o fim das trocas de arquivos sem autorização. Ainda hoje é possível obter música MP3 de forma ilegal e não autorizada através de aplicações como eMule, Kazaa, o Soul Seek, Bittorrent, entre outros.<sup>431</sup>

A proibição do Napster foi a culminância de uma polêmica acerca do entendimento sobre a significação das trocas de arquivos através da Internet. A questão era se o Napster promovia ou não a pirataria, já que os arquivos trocados através do programa não eram necessariamente licenciados por *copyleft*. No entanto, o Napster não propiciava uso comercial, era apenas troca de arquivos. Tal intercâmbio de arquivos até poderia, em última instância, facilitar um uso comercial posterior mas não era este o princípio que guiava o programa. E,

<sup>427</sup> LÉVY, Pierre *Cibercultura* São Paulo: Ed. 34, 1999

<sup>428</sup> O P2P ou Peer-to-Peer é uma tecnologia para estabelecer uma espécie de rede de computadores virtual, onde cada estação possui capacidades e responsabilidades equivalentes. Difere da arquitetura cliente/servidor, no qual alguns computadores são dedicados a servirem dados a outros. (ponto a ponto)

<sup>429</sup> O MP3 (*MPEG-1/2 Audio Layer 3*) foi um dos primeiros tipos de compressão de áudio com perdas quase imperceptíveis ao ouvido humano. Cf. "MP3" (<http://pt.wikipedia.org/wiki/MP3>) (acessado em julho/2008)

<sup>430</sup> "Napster" (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>) (acessado em abril/2007)

<sup>431</sup> "Napster" (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>) (acessado em abril/2007)

sobretudo, o Napster não lidava com música em suporte físico, mas com arquivos digitais, o que não estava previsto na legislação de *copyright*. O caso do Napster contribuiu, no entanto, para uma ampliação da legislação que passou a abarcar obras em formato digital. Atualmente, mesmo que seja para uso pessoal, sem fim comercial, o compartilhamento de arquivos sem autorização do detentor de seus direitos (artista, mas principalmente os intermediários, como gravadoras e editoras) é crime. O caso do Napster é um exemplo de como as leis de *copyright* também são modificadas para abarcar a nova realidade. Entretanto, a modificação das leis não é suficiente para deter a disseminação de arquivos digitais. No trecho citado abaixo, Lessig abordou a extensão das leis para outros mecanismos de controle:

[c]ada vez mais, as leis de copyright, e principalmente a interpretação delas pelo detentor do direito, são acopladas à tecnologia que distribui o conteúdo protegido. São os códigos, e não a lei, quem domina (...). Esse é o futuro das leis de copyright; não mais *leis*, mas *códigos* de copyright. Os controles sobre o acesso a conteúdos não serão mais controles que podem ser ratificados por tribunais. Serão controles codificados por programadores. E se os controles previstos por lei devem ser sempre aplicados por um juiz segundo critérios objetivos, os controles estão livres desse tipo de avaliações.<sup>432</sup>

No Brasil, um exemplo de tecnologia acoplada ao produto foi dado pelo lançamento, pela EMI, de dois CDs da cantora Marisa Monte, em abril de 2006. *Universo ao meu redor* e *Infinito Particular* foram protegidos por um programa que controla o número de cópias, restringindo a utilização dos CDs ao impedir a cópia digital para programas como os populares *players* (tocadores de música) iTunes e Windows Media Player. Tal medida visava evitar a disseminação das músicas na Internet. O mesmo *software* também bloqueia a transferência de músicas para aparelhos portáteis como iPods e MP3 players.

Todas essas restrições estão indicadas tanto na contracapa dos CDs quanto no Contrato de Licença do Usuário Final que prevê a instalação do programa anti-cópias. Ao ser questionada sobre esses procedimentos, a gravadora alegou que os mesmos eram válidos e juridicamente legais e justificou a postura restritiva como um combate à pirataria.<sup>433</sup> Tal validade do procedimento foi corroborada pelo presidente da Associação Brasileira de Direito Autoral, o advogado Manoel Pereira dos Santos:

Se a gravadora informa o público sobre as restrições, compra quem quer. As pessoas estão criticando o conceito disso, estão dizendo que o usuário, quando compra, tem o direito de usar o CD como quiser. E quem disse que isso é verdade? Quem disse que o usuário pode copiar os arquivos para o seu computador ou o seu iPod? A lei restringe a cópia privada.<sup>434</sup>

No entanto, a alegação de legalidade não impediu que os compradores se sentissem lesados ao constatarem que adquiriram um produto de uso restrito. Em oposição ao dito por Manoel Pereira dos Santos, Ronaldo Lemos defendeu que esse tipo de programa é ilegal: “O principal problema desse tipo de programa é que ele é eterno, enquanto o prazo de proteção de direito autoral é finito. Quando a obra autoral cair em domínio público, o programa continuará protegendo o conteúdo indevidamente.”<sup>435</sup>

---

<sup>432</sup> LESSIG, Lawrence *Cultura livre*. São Paulo: Trama, 2005 (p.160 -3)

<sup>433</sup> CANÔNICO, Marco Aurélio “ Novos CDs de Marisa Monte restringem uso no computador” In: *Folha de São Paulo*, 01 de abril de 2006

<sup>434</sup> Idem; *ibidem*

A decisão da EMI de acoplar um dispositivo restritivo aos seus discos é um reflexo da reconfiguração tanto do mercado quanto da indústria fonográfica, como pode ser comprovado nos dados que seguem:

Com o (...) crescimento do mercado pirata – 52% das vendas no Brasil em 2004, segundo a Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI, pela sigla em inglês) – e a disseminação dos arquivos de compressão de áudio (como o MP3), as grandes gravadoras seriam duramente atingidas. De acordo com dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), as vendas totais no Brasil encolheram de R\$ 891 milhões, em 2000, para R\$ 706 milhões, em 2004 – números ainda mais expressivos se considerarmos que foram dois anos de forte crescimento do Produto Interno Bruto (PIB). A retração foi acompanhada pelo volume comercializado, que caiu de 94 milhões de unidades para 66 milhões, no mesmo período. O resultado se agravava se retirarmos da conta as vendas de vídeos musicais (em franca extinção) e DVDs.<sup>436</sup>

Diante da nova situação, e em resposta a ela, surge uma enormidade de selos independentes no país. Dentre as gravadoras independentes, a mais robusta é a Trama, de João Marcelo Boscoli e dos irmãos Cláudio e André Szajman. Em sentido contrário ao da EMI, a Trama é um exemplo de gravadora que tenta estar em sintonia com as novas tecnologias e inclusive com a facilidade de disseminação possibilitada pela Internet. Um exemplo é o da banda *Mombojó*, ligada ao Mangue. Seu segundo CD, *Homem espuma*, foi lançado pela Trama e ao mesmo tempo disponibilizado para *download* tanto no *site* da gravadora<sup>437</sup> quanto no *site* da banda<sup>438</sup>. O primeiro CD do *Mombojó*, *nadadenovo*, também foi disponibilizado. A decisão do *Mombojó* de disponibilizar seus CDs foi inspirada nas ações do *Re:combo*, um coletivo que trabalha em projetos de arte digital e música de uma forma descentralizada e colaborativa<sup>439</sup> e que, de acordo com Mabuse, é um desdobramento do Mangue<sup>440</sup>.

## 2.4. *Re:combo*

O *Re:combo* começou a tomar forma em outubro de 2001, quando um grupo inicial de 4 pessoas decidiu fazer música. Em função da falta de tempo, determinou-se que não haveria ensaios (apenas seções de gravação de samples) e os arquivos seriam trocados através de CD-RW. Como desenvolvimento natural da idéia, o CD-RW foi trocado pela Internet, e daí para abrir o conteúdo para todo mundo foi um pulo. O projeto *Re:combo* tornou-se um coletivo colaborativo e generoso de produção de música, vídeo e mídias digitais.<sup>441</sup>

Esse depoimento foi dado pelo coletivo *Re:combo* ao coletivo *Wu-Ming*, uma expressão em mandarim que significa “sem nome” e, no caso aqui abordado, designa um coletivo italiano formado por cinco autores. Em sua declaração de intentos, de janeiro de 2000, o coletivo *Wu*

<sup>435</sup> “OUTRO LADO : Programa anticópia é apropriado e efetivo, diz EMI” In: *Folha de São Paulo*, 01 de abril de 2006

<sup>436</sup> KISCHINHEVSKY, M. *Manguebit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica* In: 1º Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro.. Rio de Janeiro:UFRJ, 2006 (p.4)

<sup>437</sup> [www.trama.com.br](http://www.trama.com.br) (<http://trama.uol.com.br/portalv2/home/index.jsp>)

<sup>438</sup> [www.mombojo.com.br](http://www.mombojo.com.br)

<sup>439</sup> MABUSE In “Perguntas mais freqüentes” (<http://www.recombo.art.br/11/Set/2002>) (acessado em setembro/2005)

<sup>440</sup> “Programa” In: *Folha de Pernambuco*, 02 de fevereiro de 2005

<sup>441</sup> (wu ming entrevista *Re:combo*)

*Ming* foi definido como “um coletivo de agitadores da escrita que se constitui como uma empresa independente de ‘serviços narrativos’”.<sup>442</sup> O *Wu Ming* é um desdobramento do Luther Blisset Project, uma comunidade aberta que utilizava o pseudônimo multiusuário Luther Blisset, uma “identidade em aberto”, adotada e compartilhada por centenas de *hackers*, ativistas e operadores culturais, que existe desde 1994.<sup>443</sup>

O coletivo *Re:combo*, por sua vez, surgiu em Recife, e foi definido como um ensaio teórico sobre autoria e propriedade intelectual no século XXI feito para dançar.<sup>444</sup> O princípio que guia a produção do *Re:combo* é a recombinação aliada à estrutura funcional da estética dos Combos de Jazz<sup>445</sup> e à intertextualidade.<sup>446</sup> Tanto a prática quanto a estética perseguidas pelo *Re:combo* o coloca em sintonia com a cultura do *remix*, a cultura da colagem, definida por Ronaldo Lemos nos seguintes termos:

É a cultura como matéria-prima da própria cultura.(...) A cultura do *remix* está em toda parte. (...) A cultura do *remix* é a peça central do processo criativo contemporâneo. (...) Lessig sempre defendeu que a cultura do *remix* é aquela que vai derrubar as barreiras entre criador e “consumidor” da cultura. Entre artista e público.<sup>447</sup>

A derrubada das barreiras entre criador e consumidor, artista e público, é premissa do modo de criação do *Re:combo*, que convida todos ao diálogo. Mas não apenas convida, como também se disponibiliza a ser convidado.<sup>448</sup> O *Re:combo* foi disseminado de Recife para outras cidades do Brasil e recebe imagens e sons de vários lugares do mundo. Uma das experiências neste sentido foi o “call for noise”, realizado em 2001. O “call for noise”, uma brincadeira com os “call for papers” do mundo acadêmico<sup>449</sup>, foi uma experiência na qual os internautas foram convidados a enviar ruídos e imagens para serem usados como elementos de recombinação<sup>450</sup>.

Os arquivos enviados ao *Re:combo* foram incorporados ao *software* de composição do coletivo, que foi desenvolvido pela célula de engenheiros de *software* e designers de interface do *Re:combo*. Após serem incorporados ao *software*, os arquivos do “call for noise” foram disponibilizados no *site* do *Re:combo* para que qualquer internauta interessado pudesse não só “baixá-los” como modificá-los, compondo e criando seus próprios *samplers*. O resultado das composições foi re-enviado ao *Re:combo* que veiculou o resultado na *web*, através do seu *site*, e em apresentações promovidas por membros do *Re:combo*<sup>451</sup>. Todos os ruídos – ou *samplers* – coletados, foram também recombinados durante uma série de apresentações ao vivo do grupo,

<sup>442</sup> DORIGATTI, Bruno *Ascensão e declínio do autor*. In: Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Oral Rio de Janeiro. 2004 (p. 5)

(disponível em: <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/brunodorigatti.pdf>) (acessado em julho/2008)

<sup>443</sup> (<http://www.wumingfoundation.com/>) Além do *Re:combo* e do *Wu Ming*, vários coletivos estão espalhados pelo mundo, propagando a idéia do *copyleft*, como o Sarai (<http://www.sarai.net/>), na Índia, o PingFM (<http://pingfm.org/>), na Alemanha, o Detritus (<http://www.detritus.net/>), nos EUA. (acessados em abril/2007)

<sup>444</sup> (<http://www.recombo.art.br/>) (acessado em julho/2008)

<sup>445</sup> Combo - Pequeno conjunto de jazz, até oito membros. A palavra é uma abreviação de "combination of musicians" (combinação de músicos). In: [http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/dicionario\\_c.php](http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/dicionario_c.php) (acessado em abril/2007)

<sup>446</sup> “Perguntas mais frequentes” (<http://www.recombo.art.br/11/Set/2002>) (acessado em setembro/2005)

<sup>447</sup> LEMOS, Ronaldo “Prefácio à edição brasileira” In: LESSIG, Lawrence *op.cit.*(17-18)

<sup>448</sup> “Perguntas mais frequentes” (<http://www.recombo.art.br/11/Set/2002>) (acessado em setembro/2005)

<sup>449</sup> ASSIS, Diogo “Pernambuco troca a parabólica pelas fibras óticas” In: *Folha de São Paulo*, 31 de maio de 2002

<sup>450</sup> “Programa” In: *Folha de Pernambuco*, 02 de fevereiro de 2005

<sup>451</sup> BEIGUELMAN, Gissele “Entrevista com o *Re:combo* para a revista Trópico” In: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=136&secao=colagem> (acessado em julho/2008)

inclusive na edição do *Abril pro Rock*, de 2002. Além dos dados digitais, retrabalhados usando *softwares* simples de edição disponíveis gratuitamente na internet, as faixas receberam a adição de guitarras e vocais e foram compilados em um CD de tiragem limitada, batizado informalmente de *Dragão Chinês*. Também disponibilizadas no *site* do projeto, as músicas – construídas a partir dos *remix* – foram produzidas numa espécie de código aberto, possibilitando que qualquer pessoa possa fazer *download* delas e refazê-las.<sup>452</sup> Ou seja, é o exemplo máximo de cultura do *remix*, em que a obra nunca se encerra podendo ser refeita *ad infinitum*.

A abertura de suas produções para permanentes remixagens por qualquer usuário faz com que o *Re:combo* seja um dos exemplos mais radicais do uso do *copyleft*. Neste sentido, o *Re:combo* lançou uma licença que permite o uso, a cópia, a distribuição, a execução, a modificação e a comercialização. De acordo com Mabuse, a Licença de Uso Completo *Re:combo* (LUCRE) é um dos melhores trabalhos do coletivo:

Eu, pessoalmente, acho que um dos melhores trabalhos do *Re:combo* é a Licença de uso completo *Re:combo*, LUCRE, que é extremamente radical. Se for fazer uma síntese bem rápida, em duas frases é o seguinte: você tem direito, você não pode impedir ninguém de ganhar dinheiro com a venda de nada que o *Re:combo* produziu. Desde que, se a pessoa fizer isso, o que ela produzir, tem que tá dentro da mesma licença, nesse aspecto viral.<sup>453</sup>

Além de sua própria licença, o nome *Re:combo* foi adotado pelo projeto Creative Commons para denominar uma licença para recombinação que, além de permitir a reprodução e difusão, permite que uma determinada obra possa ser transformada, recriada, *remixada* e *sampleada*.

Como afirmado anteriormente, o *Re:combo* é considerado como um desdobramento das idéias preconizadas pela Cena Mangue. Mas não é o único. No que tange à tecnologia, o Mangue é considerado como inspirador para a criação do Porto Digital<sup>454</sup>, um parque tecnológico de informação e comunicação localizado no Bairro do Recife Antigo. O Porto Digital é uma ampliação da idéia original de Silvio Meira, professor de engenharia de *software* da UFPE, de criar o Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife (C.E.S.A.R.). De acordo com Silvio Meira, a atitude dos idealizadores da Cena Mangue foram inspiradoras para que o potencial tecnológico de Recife fosse concretizado:

Para nós, de tecnologia, foi e é o mesmo. Aprendemos com Chico e o povo do Mangue que é possível conceber, criar e fazer aqui. E levar tudo, pro mundo, a partir daqui. Estamos e vamos continuar fazendo isso. Com parabólicas e fibras óticas apontadas para o mundo, os pés no mangue, na periferia, na história da qual não podemos e não queremos fugir, fazemos do e no Recife o liquidificador de coisas ao qual nada é imune. Entra dia, sai ano, haverá alguém escrevendo um manifesto. Outro alguém atrás de mais uma batida ideal. Outros escrevendo software, gente fazendo design e interfaces, uns tantos testando, outros criando robôs, fazendo circuitos integrados, celulares, o que vier.<sup>455</sup>

---

<sup>452</sup> ASSIS, D. *op.cit.*

<sup>453</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>454</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>455</sup> MEIRA, Silvio “Mangue beat. Mangubeat. Manguemit”. (publicado em 02 de fevereiro de 2007 na coluna de Silvio Meira no portal virtual G1 (<http://g1.globo.com/Noticias/Colunas/0,,7421,00.html>). (acessado em fevereiro/2007)

O Porto Musical erigiu Recife a uma posição de referência na área de informática. No entanto, Recife não é apenas uma referência na área de produção de *software*, mas é uma cidade conectada. Andando por suas ruas é possível encontrar diversas *lan-houses*, a custos baixos<sup>456</sup>. Contudo, mesmo as *lan-houses* contando com frequência assídua dos recifenses, não significa que haja um uso de todas as potencialidades da Internet. De forma não sistemática, ao frequentar *lan-houses* em Recife, pude observar que o uso mais frequente era do *site* de relacionamento Orkut e do programa de conversação MSN. Talvez isso não se diferencie do uso médio de *lan-houses* em todo o país, mas é indicativo de que muitas vezes o acesso não significa o domínio de todas ferramentas disponíveis. Um outro ponto a indicar é que talvez a frequência acentuada signifique também que poucas pessoas possuam computadores em casa. Afinal, mesmo estando conectada, Recife permanece sendo uma cidade economicamente pobre. De certa forma, o excesso de *lan-houses* denota uma semi-inclusão. De qualquer forma o acesso disseminado, mesmo que não explorando todas as potencialidades da Internet, também é um indício de que o discurso dos mangueboys que mais parecia um conto de ficção científica foi tornado realidade, como observado por Sílvia Essinger nos seguintes termos:

E tudo daqui pra frente iria passar por ali. E acho que o que parecia conto de ficção científica estava cada vez mais palpável. O Mangue abrindo isso, abrindo os olhos do pessoal, e ainda mais vindo de uma capital que não era Rio, não era São Paulo, era Recife, cidade fora daquele eixo do sudeste, e que depois veio a se revelar um grande pólo de tecnologia, de pesquisa de internet, de *creative commons*, acho que é um ponto a se ressaltar no Mangue, é que pela primeira vez ali se abriu os olhos de quem lidava com música pop pra emergência da assimilação da tecnologia. Não só pra fazer música eletrônica, mas pra fazer música em geral. Como a tecnologia ia afetar a sua vida num futuro muito próximo e sem que aquilo parecesse um conto de ficção científica. A realidade estava cada vez mais computadorizada, internetizada e as pessoas tinham que se tocar disso. Acho que o Mangue acende essa luz ali. Eu pelo menos demorei a ver um pouco. Hoje eu vendo em retrospecto, eu fico impressionado o quão importante foi esse aspecto do Mangue.<sup>457</sup>

### 3. Os beats

Após receber o adendo *bit* e ser convertido de Mangue em Manguebit houve mais uma transmutação que resultou na forma mais consagrada de denominação da Cena: Manguebeat. Tal transmutação deveu-se tanto à confusão da sonoridade de *bit* com *beat* quanto pela presença marcante da batida da banda *Chico Science & Nação Zumbi*. De acordo com relato de Fred Zero Quatro, tal confusão teria sido iniciada por Antônio Carlos Miguel, jornalista do caderno de cultura do jornal carioca *O Globo*.

E aí, outro dia, o Antônio Carlos Miguel tava me dizendo que acha que foi ele que causou essa confusão, na hora do primeiro texto dele no *Globo* sobre isso. E ele ter se confundido e ter colocado beat de batida, ele não prestou atenção que o nome da música tinha “Manguebit” com i.<sup>458</sup>

No documentário anexo a essa tese, consta um trecho da entrevista concedida por Antônio Carlos Miguel na qual ele confirma esta versão para a criação do termo Manguebeat.

<sup>456</sup>Em Recife, o preço da hora em uma *lan-house* é 1,00. No Rio de Janeiro, o custo médio é 1,00 por 10 minutos.

<sup>457</sup>Entrevista com Sílvia Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>458</sup>Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

Ou seja, o uso da denominação Mangubeat teria sido detonado por um engano seu: “Ah, depois eu comecei a ver. Depois eu recebi o *release* e aí estava lá “bit”, aí eu pensei: Putz, eu acho que eu grafei errado esse negócio (risos).<sup>459</sup> No entanto, a confusão já era anterior. Na primeira matéria da *Bizz* sobre a Cena Manguê, referida anteriormente, José Teles escreveu “O manguê beat nasceu de uma repulsa de duas bandas, agora são quatro, contra os modelitos anuais pop importados.”<sup>460</sup>

A importância não reside em saber quem ou quando tal confusão foi iniciada. Como observou Pedro Só, foi a dupla leitura de *bit/beat* que gerou tais desentendimentos. Não foi apenas a semelhança sonora que provocou a dupla leitura de *bit/beat*, mas porque o Manguê suscitava essa dúvida. Mangubeat ou Manguêbit atendia às produções dos manguêboys. E com tantos rótulos, “a coisa fugiu do controle”<sup>461</sup> dos idealizadores do Manguê, como declarou Fred Zero Quatro em uma entrevista realizada em 2000. No desenrolar deste processo, prevaleceu a denominação Mangubeat, o que não significou o desaparecimento das nomeações Manguê e Manguêbit. No entanto, a consagração da denominação Mangubeat definiu também a consagração da visão do Manguê como um gênero musical caracterizado pela batida que funde ritmos regionais com ritmos *pop*. Tal visão pode ser comprovada no trecho a seguir:

Ana Garcia: A gente fala a palavra Manguê, logo, eu penso em que? Chico Science.

Tathianna Nunes: *Nação Zumbi*

Ana Garcia: É, *Nação Zumbi*. Então e o que é o *Nação Zumbi*? Aquele lance maracatu com...

Tathianna Nunes: *rock*

Ana Garcia: É, com *rock*. Mas você vê, ele é super influenciado pelo *Beastie Boys*, sabe como é que é.

Tathianna Nunes: Exato. Foi uma releitura, assim

Ana Garcia: Sim, sim. Mas tá entendendo? Então, por isso, quando a gente pensa em Manguê, a gente pensa logo nessas bandas. Logo se transformou num gênero musical. É quase isso, né?<sup>462</sup>

Ana Garcia e Tathianna Nunes, organizadoras do Festival *Coquetel Molotov*, relataram que eram muito novas quando a Cena Manguê começou e não acompanharam o seu início. A conclusão de Ana Garcia de que o Manguê se transformou em uma batida é reflexo, em grande medida, da influência da mídia na conformação do rótulo Mangubeat. Mesmo que Ana Garcia e Tathianna Nunes não tenham citado o termo Mangubeat, suas colocações remetem à existência de um gênero musical que tem como referência a batida de Chico Science. Como já referido anteriormente, Manguê realmente nasceu de uma batida, mas migrou para designar uma cena<sup>463</sup>. E desde que os manguêboys tomaram esse caminho, eles não quiseram voltar atrás. Logo após entrevistarmos Ana Garcia e Tathianna Nunes, fomos entrevistar Mabuse. E uma fala da entrevista com o *web-designer* reafirma a importância da imprensa neste processo, sublinha o reducionismo do rótulo Manguê e contrasta com as colocações das organizadoras do *Coquetel Molotov*:

<sup>459</sup> Entrevista com Antonio Carlos Miguel – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>460</sup> TELES, J. *op.cit.* 2000 (p.288)

<sup>461</sup> MOFFA, Luiz Guilherme “Manguê Beat: da lama dos manguezais para o mundo (entrevista com Fred Zero Quatro)”, 2000 In: <http://www.jornalismo.com/rlg1.htm> (acessado em outubro/2003)

<sup>462</sup> Entrevista com Ana Garcia e Tathiana Nunes, organizadoras do festival de música independente *Coquetel Molotov* que acontece anualmente em Recife, desde 2004. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>463</sup> Sobre a ampliação do nome de uma batida para a designação de uma Cena, ver capítulo “O Manguê”

Eu acho que foi uma alteração natural produzida pela imprensa. Ou seja, nunca foi Manguebeat, sempre era só Mangue, era Cena Mangue. Aí foi um rótulo fácil de colocar porque explica um pouco mais a história do *beat*. A imprensa teve um papel muito forte nesse sentido. E eu acho que é muito natural, porque a tendência em todo o mundo, principalmente no jornalismo, é tentar sintetizar os fatos pra transmitir para o público. (...) Essa história de dizer que o Mangue é a mistura do *hip-hop* com o maracatu, por exemplo, uma coisa dessa, é muito reducionista. Tudo bem, você consegue explicar um aspecto de uma das bandas, que foram uma das bandas que estourou, *Nação Zumbi* estourou logo. Mas é só um aspecto, dentro mesmo do *Nação Zumbi* tinha desde de coco até música africana, até mais do que música(...) <sup>464</sup>

Ao se referir à *Nação Zumbi* como sendo mais do que música, Mabuse se referiu a outras influências da banda, entre elas, a ficção científica, já abordada anteriormente. <sup>465</sup> Outra influência para a banda são as histórias em quadrinhos, como explicitado por Jorge Du Peixe na seguinte fala:

(...) E aquilo sem dúvida também era uma fonte de informação, os argumentos dos quadrinhos podiam se transformar em música, tá tudo muito próximo. A gente sempre fez música também muito imagética. Tem muita imagem dentro do que a gente escreve. Até numa própria música instrumental, as vezes fala muito mais do que uma música falada ou cantada. Mas tudo sempre foi informação. (...) Nunca foi uma banda de maracatu, nunca fizemos uma batida única <sup>466</sup>

Assim como as influências do Mangue não foram reduzidas à música, as áreas de influência do Mangue também foram expandidas para além da música. Como já visto, a confecção de cartazes e capas de discos, programas de rádio e *sites* também estavam no raio de atuação dos mangueboys. Mas não se resumiu a isso, o Mangue foi desdobrado em outros campos de ação, dentre os quais os que alcançaram maior destaque foram o cinema e a moda.

#### **a. “Os inquietos mudarão o mundo”: o Árido Movie**

(...) não queríamos fazer um filme do cangaço. Queríamos contar a história de Benjamin Abrahão. A coisa mais importante é mostrar a modernidade entrando no sertão naquela época, mostrar os últimos anos da década de trinta. A modernidade entrando no sertão: isso possibilitou o fim do cangaço. <sup>467</sup>

Benjamin Abrãao é o nome aporuguesado de Jamil Ibrahim, que nasceu na região de Zahle, próximo a Beirute, Líbano e chegou ao Brasil por volta de 1913, se instalando em Recife, onde se dedicou inicialmente ao comércio. Alguns anos depois atravessou o sertão até Juazeiro do Norte, no estado do Ceará, onde se tornou secretário de Padre Cícero. Mas antes de assumir esse cargo, Benjamin participou da criação do jornal *O Ideal*, que possuía desafetos com o Padre Cícero. Após algumas desavenças, Abrahão recebeu o ‘perdão’ do Padre e de seus aliados, passando a assessorá-lo <sup>468</sup>. Após a morte de Padre Cícero, Benjamin Abrahão se embrenhou no sertão atrás do cangaceiro Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, para filmá-lo. Essa

<sup>464</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>465</sup> A relação entre Mangue e tecnologia é abordada neste mesmo capítulo, no tópico “Os *bits*”

<sup>466</sup> Entrevista com Jorge Du Peixe – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>467</sup> FERREIRA, Lirio, CALDAS, Paulo “Conversa com Paulo Caldas e Lirio Ferreira: A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião (entrevista)” *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, volume 4. Rio de Janeiro. Março e Abril de 1997. (p. 12)



é a história contada durante os 93 minutos de *Baile Perfumado*, filme dirigido por Lirio Ferreira e Paulo Caldas, a história do único homem que conseguiu a proeza de filmar Lampião.

“Os inquietos mudarão o mundo” é uma fala de Benjamin Abrahão em *Baile Perfumado* e pode ser considerada uma síntese das pretensões da equipe do filme. Nos termos colocados por Lirio Ferreira, esta afirmação “[é] uma frase para a geração da gente, as pessoas que estão querendo ousar”<sup>469</sup>. Quando *Baile perfumado* estreou no 29º Festival de Brasília, em novembro de 1996, Pernambuco quebrava uma seca de dezoito anos sem produzir um longa-metragem – o último fora *O palavrão*, de Cleto Mergulhão, em 1978.<sup>470</sup> *Baile perfumado* se destacou por sua linguagem fragmentada e pela “intenção de trazer a cultura popular do museu para a rua, para a vida contemporânea.”<sup>471</sup> Foi a partir de *Baile Perfumado*, que começou a se chamar a produção tanto dos curtas quanto desse primeiro longa de Árido Movie, nome que surgiu também como uma brincadeira, ou uma gréia, conforme colocado por Hilton Lacerda, co-roteirista e assistente de direção do filme:

Esse árido movie é engraçado, na verdade foi uma brincadeira feita por Amim Stepple. Já que tem o Mangue, vamos fazer o Árido Movie que era a nomenclatura que prestava ali para qualquer coisa que pudesse ser. (...) [E]u acho que ela tem uma certa importância no sentido de referenciar as pessoas que estão pesquisando, mesmo que depois elas percam essa noção, que não achem isso tão importante eu acho que tem uma coisa que as pessoas gostam de referenciar. E não foi à toa que foi dado esse nome tipo, o Mangue, para o movimento que estava acontecendo.<sup>472</sup>

Como primeiro representante do Árido Movie, *Baile perfumado* funcionou como um catalisador de forças, como foi relatado por Hilton Lacerda, nos seguintes termos:

É, o que aconteceu com o *Baile Perfumado* é que ele terminou sendo um aglutinador das pessoas que estavam em torno daquela cena porque não sei se era intuitivo ou se era política prática. (...) [A] gente sabia que se o *Baile* não ficasse pronto, a gente estava fodido. Era um filme que tinha que acontecer e tinha que ser visto porque não podia parar na metade. (...) E assim, a gente fazia questão de participar, você vê assim por quem estava trabalhando no filme. Além de Paulo e Lirio, eu também estava. Eu fazia roteiro, continuidade e primeiro assistente de direção, era um inferno a minha vida. Adelina Pontual fazia continuidade comigo, dividia. Marcelo Gomes fazia produção, uma produção bem ridícula assim, produção de transporte. Chica Mendonza estava fazendo produção de alimento. Cláudio Assis fazia direção de produção. Juliana Brista, que é uma puta figurinista hoje em dia, começou basicamente fazendo assistência de produção no *Baile*. Valéria Ferro fazia som. (...) Então eu volto para essa questão, a questão da cumplicidade. Porque eram as pessoas que confiavam naquilo e se essas pessoas não tivessem dando força de certa forma, se aquilo não

<sup>468</sup> VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza *Filmes de Cangaço: a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro* Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Campinas, Pós-Graduação em Multimeios, 2001 (p. 31)

<sup>469</sup> PAIVA, Anabela “Novo cinema do sertão” *Jornal do Brasil*, 20 de novembro de 1996 apud. MENDONÇA, Luciana M. *op.cit.* (p.208)

<sup>470</sup> MENDONÇA FILHO, Kleber “Perfume do baile não evapora” *Jornal do Commercio online*, 11 de junho de 2008 (disponível em: [http://www.nordesteweb.com/not10\\_1206/ne\\_not\\_20061030a.htm](http://www.nordesteweb.com/not10_1206/ne_not_20061030a.htm)) (acesado em junho/2008)

<sup>471</sup> Cf. COUTO, José Geraldo “Sertão vira pop no ‘Baile Perfumado’” *Folha de São Paulo*, 01 de agosto de 1997 (O filme *Baile Perfumado* é mais detidamente abordado no capítulo “Mangueboys e cangaceiros”, no tópico “Baile Perfumado”)

<sup>472</sup> Entrevista com Hilton Lacerda – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

acontecesse podia ser muito ruim. (...) Era muito pequena a produção daqui para correr no risco de tentar fazer um longa e desperdiçar dinheiro, filme é muito caro<sup>473</sup>

É comum considerar o Árido Movie como uma extensão do Manguê para o cinema. No entanto, essa não é a forma mais adequada, pois remete à idéia de que o Árido Movie é uma espécie de conseqüência ou desdobramento do Manguê, quando não é disso que se trata. Mais do que uma extensão, o que ocorre é um encontro entre cinema e música, ou como tanto Hilton Lacerda quanto Paulo Caldas e Lírío Ferreira preferiram dizer, um “casamento perfeito”. Paulo Caldas colocou a relação do Árido Movie com a Cena Manguê nos seguintes termos:

[N]ão chega a ser uma representação do Manguêbeat no cinema(...). O Árido-Movie não é uma coisa que a gente mesmo leve muito à sério, desse ponto de vista, do rótulo, da mística. Não tem essa relação, mesmo porque a gente tem uma relação de amizade com o pessoal do Manguêbeat, mas não à ponto de se reunir e pensar uma estética, um movimento. O que tem de pensamento é a mesma coisa que norteia o Manguêbeat, a diversidade. (...) [N]a verdade, essa coisa é uma mística que você cria até para divulgar a idéia, é um símbolo, um rótulo. Quando existia o rótulo do Manguêbeat, aí a gente, por brincadeira, para identificar também um grupo de pessoas que faz cinema em Pernambuco desde a década de oitenta, com idéias semelhantes acerca de como trabalhar, desenvolver e pesquisar a linguagem cinematográfica. Então esse trabalho de pesquisa da linguagem, associado à cultura pop, que é a base e a fonte do Manguêbeat, é o que vai dar o Árido Movie. A relação com o Manguêbeat se dá a partir dessa coisa de ter uma abordagem com uma música mais moderna, uma atualização em cima da cultura popular, no Manguêbeat e no cinema. De uma forma mais prática, isso se dá no momento em que eles fazem trilhas pra filmes. Aí sim o cruzamento é total, real e objetivo.<sup>474</sup>

Tal postura levou também a críticas ao Árido Movie como sendo uma espécie de arrivismo em cima do rótulo Manguê. Como exemplo desta crítica, é possível citar o artigo “Árido Movie – uma marca sem futuro”, publicado na revista *Continente Multicultural*, do qual o seguinte trecho foi retirado:

A nova logo cinematográfica, Árido Movie, é criada ironicamente em laboratório, para, por assumido arrivismo, colar, feito adesivo, à bem-sucedida logo musical, Manguêbeat. Portanto, Árido Movie é uma falsificação publicitária da marca Manguêbeat. A segura (da gíria; e da revisita profana à paisagem aruanda-cinemanovista) do Árido em contraponto ao húmus lamacento do Manguê. Movie/Beat, o inglês de porto nosso de cada dia. O longa Baile Perfumado (Lírío Ferreira/ Paulo Caldas, 96), o segundo e último filme do Árido Movie.<sup>475</sup>

Apesar do rótulo ter sido inaugurado após o lançamento de *Baile perfumado*, este é geralmente considerado como o segundo filme do Árido Movie, porque o rótulo englobou *That's a lero-lero*, curta de Amin Stepple e Lírío Ferreira, de 1994, sobre uma noite de farra de Orson Welles em Recife, em 1942. A suposição de que o mesmo filme que inaugurou o rótulo representou também seu fim é indício justamente do rótulo não remeter a um gênero específico, à maneira do Manguê, mas como afirmou Paulo Caldas estar ligado mais a uma forma de

<sup>473</sup> Entrevista com Hilton Lacerda – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>474</sup> NUNES, Henrique *O “árido movie” nordestino* – Diário do Nordeste (Fortaleza), 15 de junho de 1999 (<http://diariodonordeste.globo.com/1999/06/15/030001.htm>) (acessado em julho/2008)

<sup>475</sup> “Árido movie - Uma marca sem futuro” In: *Continente multicultural* - Edição Nº4 - Setembro de 2001 (disponível em <http://www.continentemulticultural.com.br/revista004/materia.asp?m=CINEMA&s=6>) (acessado em março/2006)

produção. Neste sentido, Cláudio Assis, produtor de arte de *Baile perfumado*, declarou que a intenção era “(...) mostrar que era possível fazer filmes com pouco dinheiro”<sup>476</sup>. Postura que pode ser comprovada não apenas em filmes, mas nos cliques de bandas do Mangue, conforme relatado por Hilton Lacerda:

Tem um monte de clipe que a gente fez desse pessoal que era bem engraçado. E era tudo por conta assim, “ah vamos se divertir e fazer né”. Nada tinha muito dinheiro. Tem um clipe que eu fiz do *mundo livre* que eu adoro que é do *Samba Esquema Noise*. Mas é um clipe que custou 70 reais. A gente fez uma festa, sobrou dinheiro da festa e usou tudo de maconha e cerveja e foi gravar na praia. Ai fico lá se chapando e gravando, o que era bem divertido.<sup>477</sup>

O rótulo Árido Movie também serviu de título para o segundo longa de Lírío Ferreira, um filme que conta a história de um famoso repórter do tempo que mora em São Paulo e retorna à sua cidade-natal, no interior do Nordeste, para o enterro do pai, que foi assassinado. Lírío Ferreira observa que, apesar do enredo desse filme se tratar de um assunto bem diverso do roteiro de *Baile Perfumado*, *Árido movie* não representou uma ruptura com a estética e os propósitos de *Baile perfumado*.

O título do filme é uma homenagem ao período em que *Baile perfumado* foi feito, quando em Pernambuco se articulava um cinema moderno, mas de raiz. É um contraponto ao movimento Manguebeat. Na verdade, os dois filmes fazem parte de uma mesma linha evolutiva. Em *Baile*, o passado dialogava com o futuro, com o nosso presente, através da música, das roupas dos personagens. *Árido movie* faz o caminho inverso: é uma história atual, contemporânea, que se debruça sobre o nosso passado - descreve o diretor.<sup>478</sup>

É bastante controversa a inclusão de filmes na categoria Árido Movie. Para Roberto Azoubel, a lista dos filmes que costumam ser arrolados como ligados ao Árido Movie pode ser estendida para além de *Baile perfumado* e *That's a lero-lero*. Para o autor, vários curtas se afiliam ao rótulo como *Simião Martiniano – o camelo do cinema* de Hilton Lacerda e Clara Angélica; *Clandestina felicidade* (adaptação do conto *Felicidade clandestina* de Clarice Lispector, onde a autora narra uma passagem de sua infância no Recife) de Marcelo Gomes e Beto Normal; *Texas Hotel*, outra realização de Cláudio Assis; *Recife de dentro para fora*, de Kátia Mesel; *Conceição*, de Heitor Dália e Renato Ciasca, entre outros. Na categoria longas se inclui o documentário *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* película de Marcelo Luna e Paulo Caldas (um dos dois personagens centrais é o baterista da banda Faces do Subúrbio, também ligada ao Mangue). No ano de 2003, *Amarelo Manga*, filme de Cláudio Assis, entrou em circuito nacional, ganhou o prêmio de melhor filme (júri e popular) do 35º *Festival de Cinema de Brasília* e arrebatou vários prêmios internacionais. Em 2005, mais dois longas-metragens foram lançados: *Árido Movie* de Lírío Ferreira, que ganhou o prêmio de melhor filme no *Festival Cine PE* de 2006; e *Cinema, Aspirinas e os Urubus* de Marcelo Gomes, vencedor do prêmio especial do júri no *Festival do Rio* (2005), considerado melhor filme do *Festival Internacional de Cinema de São Paulo*. (2005) e melhor filme nacional do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA-2005), além de ter participado da mostra

<sup>476</sup> GIANNINI, Alessandro “Amarelo Manga focaliza caos urbano” (<http://www.copa.esp.br/divirtase/noticias/2001/mai/18/107.htm>) (acessado em maio/2006)

<sup>477</sup> Entrevista com Hilton Lacerda – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>478</sup> ALMEIDA, Carlos “o Sertão universal: ‘Árido movie’, do pernambucano Lírío Ferreira, não impressiona Veneza” ([http://www.nordesteweb.com/not07\\_0905/ne\\_not\\_20050910a.htm](http://www.nordesteweb.com/not07_0905/ne_not_20050910a.htm)) (acessado em abril/2008)

*Un certain regard* no Festival de Cannes (França) em 2006.<sup>479</sup> Em 2007, Cláudio Assis lançou o longa *Baixio das bestas* e Paulo Caldas lançou *Deserto feliz*.

Para o cineasta e crítico de cinema pernambucano Kleber Mendonça Filho, o rótulo Árido Movie, apesar de numa escala menor do que ocorreu com o Manguê, também

(...) fogueira a imaginação da mídia e teóricos do Sudeste, que utilizaram o termo pop para designar alegremente filmes pernambucanos, ou filmes que talvez nem tenham sido feitos ainda. Seria um dos poucos movimentos cinematográficos do mundo que está, de fato, à procura de filmes.<sup>480</sup>

Independente da polêmica em torno do rótulo Árido Movie, é notório que o seu surgimento com a produção de *Baile Perfumado* marcou o início de um período, que ainda continua, no qual Pernambuco tem recebido destaque como um dos principais estados de produção de alta qualidade cinematográfica do país, tendo conquistado mais de cem prêmios a longo da última década. Como destacado por Kleber Mendonça, “(...) um feito e tanto se lembrarmos que não há equipamentos de cinema no Recife (câmeras 35mm, laboratórios de revelação, copiagem, transfer e som).”<sup>481</sup> A premissa do Árido Movie de fazer cinema de qualidade com pouco dinheiro rendeu muitos frutos.

## **b. A moda Manguê**

A vestimenta sempre teve um lugar privilegiado na busca de um conjunto simbólico que representasse os manguêboys. De acordo com Aline Monçores, na Cena Manguê, a vestimenta interage com outras modalidades expressivas do corpo, que o complementam e enfatizam; configura uma ação significativa, uma linguagem visual articulada que se manifesta sobre o corpo e o gestual e encontra nele seu suporte.<sup>482</sup> Aline Monçores citou uma fala de Renato L. segundo a qual a própria denominação de manguêboys surgiu por uma identificação na forma de vestir:

A gente tinha uma “vibe” que envolvia a vestimenta. (...) e quando a gente chegava no ‘Panquecas’, as garçonetes, e daí que veio o termo, falavam: ‘chegaram os manguêboys’. E a gente dizia: ‘diz aí manguêgirl?! (...) a expressão manguêboy foram as meninas, as garçonetes que falavam: ‘chegaram os manguêboys’. Porque a gente andava muito junto, companheiros de balada. Chegava no bar, porque o Panquecas era um ponto de encontro. Porque tinha essa coisa da roupa. A gente estava ‘cool’, bacana (...)<sup>483</sup>

Desde o início da Cena Manguê, a forma de vestir constituiu uma forma de divulgação também, como explicitado na fala de DJ Dolores abaixo:

<sup>479</sup> Cf. SILVEIRA, Roberto Azoubel da M. *A reinvenção do Nordeste nas crônicas d’O Carapuceiro* tese (doutorado) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2007

<sup>480</sup> MENDONÇA FILHO, Kleber In: <http://cf.uol.com.br/cinemascopio/matef.cfm?CodMateria=426> (acessado em novembro/2007)

<sup>481</sup> MENDONÇA FILHO, Kleber “Começam as Filmagens de Árido Movie” (11 de novembro de 2003) In: <http://www.coisadecinema.com.br/matReportagens.asp?mat=1498> (acessado em março/2004)

<sup>482</sup> MONÇORES, Aline *Moda Manguê: a influência do movimento Maguebeat na moda pernambucana* Dissertação (mestrado), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2006

<sup>483</sup> Renato L. apud. MONÇORES, Aline *op.cit.*

Quando a MTV era ainda super embrionária, apareceu aqui na cidade e resolveu fazer uma entrevista com Fred [Zero Quatro] e com Chico [Science]. Eu já tava morando aqui na cidade, já não morava mais nas Graças. Então os meninos marcaram de se encontrar lá em casa. E Fred [Zero Quatro] chegou com visual de Fred, que é igual até hoje. E Chico [Science] chegou super envenenado, com uma roupa que era um meião de maracatu, um conga, uma bermuda de chita e aquele chapeuzinho que iria ser a marca registrada dele. Então, ele tava mesclando um monte de coisa muito bacana, ele tinha um senso estético fudido pra se vestir. Mas quando a gente olhou pra ele, a gente: “nossa, que coisa horrorosa, você tá parecendo um palhaço de circo”. Mal sabíamos nós que o cara tava completamente certo. Ele tava começando a definir o estilo Chico Science. E obviamente que foi um puta sucesso, um maluco se vestindo daquele jeito, combinando tanta informação diferente, se mexendo como um *b-boy* e tal. Mas vestido como um cara de cultura popular daqui do Recife. Ao mesmo tempo que era a roupa era um manifesto das intenções dele, de pegar, de se apropriar desses elementos e levar pra esse mundo da música *pop*.<sup>484</sup>

O relato de DJ Dolores aponta para a estandardização com adornos de forma a divulgar as intenções e o ideário do Manguê, assim como acontecia no *punk*. No entanto, se no *punk*, a idéia era retratar uma sociedade suja e doente, daí as roupas pretas e rasgadas, na Cena Manguê, o objetivo era retratar a diversidade cultural de Recife e suas conexões com o mundo *pop* através da tecnologia. Daí o uso de *chips*, bermudas de chita, tênis Adidas, entre outros adornos.

O corpo, foi, dessa forma, convertido em um estandarte adornado. Inicialmente por produções tímidas, como os acessórios feitos de *plugs* e *chips* e camisetas produzidas pelos próprios músicos, estampadas com nomes das bandas. Dessa produção de camisetas pelas bandas, a da banda *Eddie* progrediu para a produção de jaquetas e acessórios com o *slogan* “Original Olinda Style”<sup>485</sup>. Além de produzir suas próprias peças, a banda *Eddie* também o fazia para outras bandas que usaram a roupa como meio de divulgação. Com a efervescência da Cena Manguê, estilistas se aproximaram e criaram coleções inspiradas nas músicas e no comportamento das bandas ligadas à Cena Manguê. Os shows e as festas eram acompanhados por uma espécie de feira, onde as roupas produzidas tanto pelo *Eddie* quanto por estilistas eram comercializadas, entre outros produtos.<sup>486</sup>

A estética Manguê ofereceu um elenco capaz de influenciar um novo modelo visual de moda e o comportamento dos jovens que se identificam com a Cena. Dentre os estilistas que se envolveram estreitamente com o paradigma inaugurado pelo Manguê destacam-se Jailson Marcos, com seus calçados plataformas; Beto Normal, com suas roupas *street wear* que trazem a bandeira de Pernambuco e, em harmonia com os símbolos da nação, a folha da *Cannabis Sativa*; e Eduardo Ferreira, com seu estilo eclético unindo a produção artesanal e popular à linguagem da indústria de moda universal.<sup>487</sup> Em entrevista para esta pesquisa, Eduardo Ferreira relatou que seu trabalho é fortemente influenciado pela influência do Manguê, e que tal influência foi despertada ao assistir, pela primeira vez, a um show de *Chico Science & Nação Zumbi*:

---

<sup>484</sup> Entrevista com DJ Dolores – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>485</sup> A criação do *slogan* Original Olinda style é tratado mais detidamente no capítulo “Sou Manguêboy”.

<sup>486</sup> MONÇORES, Aline *op.cit.*

<sup>487</sup> SANTOS, Geni Pereira dos *A linguagem do vestuário, expressão de culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira* Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003 (p. 45)

Na hora eu fiquei impactado: “é isso que eu quero fazer com moda!!”. Trazer esses diálogos entre a tradição e o pós-moderno, entre o local e o universal. Modernizar mesmo a tradição. Pernambuco tem esse poder, ao mesmo tempo de síntese, de polaridades e de diversidade. A gente mantém tão rico o tradicional quanto o pós-moderno e isso reflete na cena de artes plásticas por exemplo, no cinema, no trabalho dos meninos todos, que tem muito essa novidade, essa estética nova. E quando eu vi esse show, eu realmente eu digo “não, é isso que eu quero fazer, eu quero codificar esse universo musical, essa mistura, essa infinidade de possibilidades, de metáforas, com moda”. Na verdade, foi uma visão muito pessoal, muito adicionada pela vivência que tive na infância, por uma série de pesquisas que comecei a fazer, tudo ao mesmo tempo.<sup>488</sup>

A moda inspirada na Cena Mangue, chamada de Moda Mangue, assim como as demais produções da Cena, faz uso da linguagem do *sampler* e das colagens, como pode ser evidenciado na seguinte fala de Eduardo Ferreira:

Outra referência forte é a questão do reciclável, da gente utilizar o material reciclado. E o *patchwork*, o *redesigner*, o reaproveitamento têxtil, eu acho que é um conceito que advém do *sampler*, que tem paralelo com tudo, com as colagens, com essa idéia também, de multiplicidade. E é uma coisa que eu faço sempre, estou sempre redesenhando a peça, sempre reaproveitando o têxtil, sempre buscando volumes inusitados, formas inusitadas.<sup>489</sup>

O interesse pelo reciclável foi igualmente manifestado em projetos preocupados com o desenvolvimento social local como o “Arte no lixo” desenvolvido em 1997 pela ONG Alto Falante<sup>490</sup>. Nas oficinas do “Arte no lixo” foram confeccionadas fantasias a partir de materiais recicláveis. Os produtos desenvolvidos nessas oficinas deu origem à grife Alto Falante. Nas técnicas de *patchwork* também se revelou a releitura de processos manuais da tradição popular como a ampliação do uso das rendas, conciliando o trabalho das rendeiras a técnicas de acabamentos têxteis, como tingimentos, ou mesmo com usos não convencionais, como uso da renda como tela de impressão na produção de estampas. Esta releitura do artesanato local dinamizou a produção rendeira pernambucana e atualmente o Estado de Pernambuco concentra um dos principais pólos produtivos de renda do país.<sup>491</sup> Eduardo Ferreira fez referência a seu trabalho com a renda renascença durante a entrevista feita para esta pesquisa em seu atelier:

Nessa busca dessa identidade, eu descobri a renda renascença, que é uma renda toda feita a mão, desenvolvida em cooperativas e associações de rendeiras no agreste de Pernambuco. E eu comecei a fazer um trabalho também social e de introdução de designer, de moda, dentro desse universo das rendeiras. E a gente criou um vínculo e um produto muito bacana que foi a renda e a modernização dessa renda. hoje ela usada de nove entre dez marcas, no Brasil trabalham a renda renascença, cavalera, inúmeras marcas estão desenvolvendo esse trabalho. E foi um trabalho que eu tirei, utilitários, que era cama, mesa e banho apenas, até a década de setenta, e a gente fez uma coisa mais, às vezes mais modernas, às vezes mais glamurosas, com esse aspecto de roupa de festa.<sup>492</sup>

---

<sup>488</sup> Entrevista com Eduardo Ferreira – 10 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>489</sup> Entrevista com Eduardo Ferreira – 10 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>490</sup> A ONG Alto Falante foi criada em 1992, no Alto Zé do Pinho

<sup>491</sup> MONÇORES, Aline *op.cit.*

<sup>492</sup> Entrevista com Eduardo Ferreira – 10 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

A difusão do uso da renda renascença pode também ser pensada como uma repercussão da Cena Manguê, dado que é um feito ligado ao ramo da moda identificado com a Cena. A Cena Manguê, ao ser difundida para além do seu círculo inicial, despertou uma série de outras nomeações. Além de renomeada, a Cena foi também redefinida. Tais re-significações não foram aleatórias, mas foram tentativas, sobretudo da imprensa, de traduzir o discurso e as produções dos manguêboys. Como abordado neste capítulo, foi a divulgação de *Caranguejos com cérebro* que iniciou o processo de redefinição realizado pela mídia. A imprensa recifense publicou *Caranguejos com cérebro* como um manifesto e, assim, abriu precedente para a consideração da Cena como movimento. O nome Manguê deu lugar a Manguêbit, inspirado na forte presença da tecnologia no discurso dos manguêboys e no título homônimo de uma música da banda *mundo livre s.a.* O nome do grupo passou ainda por mais uma modificação, gerada pela confusão da sonoridade de *bit* com *beat*, resultando na grafia Manguêbeat. Além da confusão sonora, tal nomeação se justificava também por remeter à impactante batida presente nas músicas da banda *Chico Science & Nação Zumbi*. Foi assim que a denominação daquele grupo chegou à forma como a Cena Manguê é mais reconhecida até hoje: Movimento Manguêbeat.

As reelaborações tanto do nome quanto da definição de Cena não foram aceitas sem relutância pelos idealizadores do Manguê. O parágrafo acima já indica o caráter processual iniciado na denominação Cena Manguê até culminar na mais recorrente: Movimento Manguêbeat. No entanto, a origem de tal processo foi mesmo anterior à intervenção da imprensa. Como visto no primeiro capítulo, o nome Manguê foi uma idéia de Chico Science para designar uma batida por ele criada. O uso do termo Manguê foi, de pronto, ampliado para designar um conjunto maior de atividades, surgindo, assim, a definição de Cena. Essa ampliação do uso do termo Manguê é fundamental para compreender a resistência inicial apresentada pelos idealizadores da Cena à definição de movimento dada pela mídia. A sugestão de que Manguê não denominasse apenas uma batida, mas uma cena, foi decorrente da necessidade de abarcar uma série de outras atividades desenvolvidas coletivamente. Mas este não foi o único motivo. Como ficou evidenciado ao longo deste capítulo, o uso do termo Cena para definir as atividades daquele grupo de amigos também foi uma estratégia para estabelecer uma relação de maior desenvoltura com a indústria fonográfica. No entendimento dos idealizadores do Manguê, o termo cena permitia maior fluidez, tanto para abarcar uma variada gama de produções artísticas, tais como moda, cinema, designer e artes plásticas, quanto para se relacionar com a indústria cultural.

Tanto o apreço pela fluidez inerente ao termo cena quanto a necessidade de aproximação com a indústria fonográfica foram motivos para a relutância dos manguêboys em adotarem a definição de movimento. Para eles, a definição de movimento pressupunha um corpo de princípios e uma estética definida, o que engessaria sua atuação no âmbito da indústria fonográfica. Dessa forma, fica claro que a aproximação com a indústria fonográfica era um objetivo da Cena Manguê, e a inserção no mercado também nunca foi descartada. No entanto, a aproximação com a indústria, e consequentemente com o mercado, foi pautada, desde o seu início, por uma postura crítica. Tal postura foi manifesta através da atitude irônica dos manguêboys frente à mídia e à indústria. A presença da ironia na relação com imprensa revela, além do senso crítico presente, um princípio inerente à Cena Manguê: “diversão levada a sério”. Tal princípio significa a incorporação do lúdico ao cotidiano. Uma das expressões dessa estratégia irônica é o glossário criado pelos manguêboys. Dois termos que constam do glossário que ilustram a ironia Manguê são “*chip* anti-padronização” e “pobre-star”<sup>493</sup>.

---

<sup>493</sup> O uso do termo pobre-star e suas implicações são abordadas no capítulo “Sou manguêboy”

A idéia de que a Cena Mangue trazia nela embutido um “*chip* anti-padronização” foi criada por Renato L. e Fred Zero Quatro, como já visto neste capítulo. O uso da palavra *chip* como um circuito integrado a algum objeto ou pessoa remete, de imediato, à idéia de possibilidade de rastreamento. Tal idéia de rastreamento estaria mais afeita à premissa de padronização do que o contrário. Porém, para Fred Zero Quatro e Renato L. um “*chip* anti-padronização” exerceria a função de impedir qualquer tentativa de padronização ao qual a Cena fosse submetida pelos ditames da indústria fonográfica. Já o termo “pobre-star”, abordado mais detidamente no quarto capítulo, remete à idéia de desglamorização, e a um relacionamento sem deslumbramento com o mundo de celebridades ao qual o mercado e a mídia costumam elevar os artistas.

Em correspondência às posturas de desglamorização e anti-padronização, podem ser citadas duas categorias de análise criadas por Roger de Renor: “banda de êxito” e “banda de sucesso”<sup>494</sup>. Banda de sucesso está ligada aos objetivos e ditames das grandes gravadoras, à fabricação dos *hit parades*, ao círculo vicioso do sucesso e das vendas e ao glamuroso mundo das celebridades. Por seu turno, bandas de êxito são aquelas cujos membros conseguem sobreviver com os proventos recebidos pelo trabalho de música. No entanto, as bandas de êxito não estão necessariamente nos topos das paradas musicais, muitas vezes nem tocam nas rádios, não pertencem ao mundo das celebridades e não vendem milhões de cópias de CDs. Roger de Renor elencou as bandas da Cena Mangue nessa categoria. É importante salientar que, para os entrevistados, ser uma banda de êxito não significa fracasso na tentativa de ser uma banda de sucesso. Muitas vezes, as bandas de êxito não se tornam bandas de sucesso por opção. Esta possibilidade está em franca sintonia tanto com o discurso dos entrevistados sobre as bandas da Cena Mangue, como também com os princípios que guiam a atuação dos artistas que se identificam como parte da Cena.

### III. MANGUEBOYS E CANGACEIROS

#### 1. Um pedido de desculpas

É engraçado que na nossa primeira vinda para São Paulo, em junho de 1993, participamos do programa Fanzine, cujo apresentador era o Marcelo Rubens Paiva. Esse foi o primeiro programa nacional de TV que o *mundo livre* participou. E era muito engraçado, porque o programa tinha sempre uma banda que vinha caracterizada de acordo com o tema do dia.

Só que nesse dia, como era um encontro musical, com bandas de Recife, a produção acabou mudando o formato do programa. Eles fizeram um especial e a banda do Fanzine tocou apenas uma música. Só que todas as pessoas do programa e da banda estavam vestidas de cangaceiros, aquela coisa bem estereótipo de nordestino. Quando começamos a responder a entrevista do Marcelo, a situação ficou bem constrangedora. Eles chegaram a pedir desculpas no ar por estarem vestidos daquele jeito. Disseram que estavam com uma visão muito preconceituosa pelo fato de a gente ter vindo do Nordeste.

Era engraçado porque a gente veio falando de realidade virtual, de teoria do caos, de world music. Uma coisa bem urbana, porque a formação da gente era urbana.

Ninguém esperava que viesse de Recife alguma coisa com a nossa consistência.<sup>495</sup>

---

<sup>494</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna).



Fred Zero Quatro narrou este episódio com inflexão risonha na fala e nas expressões faciais, como alguém contando uma anedota, além de, como pode ser visto, ter iniciado e pontuado o seu relato com o uso da expressão “é engraçado”. Tal estratégia narrativa, como se sabe, permite àquele que conta o fato, tomar uma certa distância em relação ao ocorrido, i.e., ocupar um lugar que fica, por assim dizer, fora da situação descrita – em, relação à qual, inclusive, o narrador pode tomar uma postura zombateira ou crítica. Nesta última possibilidade, a crítica, fica acionada a possibilidade de análise do que é narrado, ou seja, de pensar a respeito daquilo que é contado. Mais precisamente, tal estratégia “engraçada” de falar de uma situação permite claramente que o interlocutor detecte a voz do narrador e a voz do outro – do seu (narrador) outro na situação em pauta. Neste enquadramento, a fala de Fred Zero Quatro acha graça de como o Nordeste é representado no imaginário nacional e, exatamente através deste recurso, evidencia sua postura em relação a isso. Assim, Fred Zero Quatro, recorta e destaca a maneira reducionista com que a região Nordeste figura no imaginário brasileiro, e intervém criticamente, arrematando: “(...) aquela coisa bem estereótipo de nordestino”.

Proceder à construção de estereótipos constitui um dos processos mais usuais na dinâmica da vida social, e diz respeito, fundamentalmente, às maneiras pelas quais a sociedade opera e materializa, no plano das representações, as suas formas de exclusão. No que diz respeito ao Nordeste, ou melhor, à disjuntiva que tal região representa para a construção de um senso de brasilidade, os estereótipos historicamente produzidos são muitos, sendo que o cangaço funciona como condensação de tudo de “errado”, dissonante e anti-moderno que caracterizaria aquela região. A associação entre Nordeste e cangaço, que cunha este fenômeno como típico daquela região, domina não apenas o senso comum acerca da região quanto a teoria social dedicada a analisar a região e suas representações. O historiador Carlos Garcia foi um, entre tantos autores, que ao escrever acerca do Nordeste reforçou tal associação. Assim, logo nas primeiras páginas de seu livro intitulado *O que é o Nordeste*, uma tentativa de condensar em poucas páginas e de forma panorâmica o significado daquela região, Carlos Garcia faz a seguinte pontuação:

Quando se fala em Nordeste, vem imediatamente à lembrança a imagem de uma região de extrema miséria, sujeitas a secas periódicas que dizimam os rebanhos e frustram as lavouras, provocando o êxodo e a morte por fome e sede. Ou então, a truculência dos “coronéis” proprietários de terras, mandando matar ou surrar os trabalhadores e tentando impedir que eles se organizem em ligas camponesas ou sindicatos. O Nordeste é ainda associado ao cangaço, forma de banditismo rural (...).<sup>496</sup>

Tal consideração do cangaço como fenômeno específico e circunscrito à região Nordeste foi contestada pela cientista social Luitgarde Barros. A autora, em seu estudo sobre o cangaço, não se restringiu à pesquisa de arquivos dedicados exclusivamente à região Nordeste. Assim, ao ampliar o escopo de sua investigação, Luitgarde Barros conseguiu encontrar crônicas de bandoleiros de Goiás e do Rio de Janeiro que revelam, pela coincidência de fatos documentados e do imaginário popular, uma semelhança muito grande com o cangaço caracterizado como tipicamente nordestino<sup>497</sup>. As conclusões de Luitgarde Barros, bem como a fala de Fred Zero Quatro, demonstram como a produção acadêmica e o senso comum podem se

<sup>495</sup> ZERO QUATRO, Fred “Entrevista com Fred Zero Quatro (in: <http://www.velotrol.com.br/velotrol10/fred04/fredfinal.htm>) (acessado em outubro/2003) (A mesma história foi relatada por Fred Zero Quatro em entrevista para esta pesquisa - Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>496</sup> GARCIA, Carlos *O que é nordeste brasileiro* São Paulo: Brasiliense, 1999 (p.7)

<sup>497</sup> BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti *A derradeira gesta: Lampião e Nazarenos guerreando no Sertão* Rio de Janeiro: FAPERJ: Mauad, 2000

retro-alimentar e explicitam que a correlação entre Nordeste e cangaço é um caso exemplar de estereótipo.

A figura do cangaceiro simboliza os estigmas da violência, da seca, da selvageria, como sublinhado pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Ao analisar o olhar estereotipado que o imaginário nacional lança para a região Nordeste, Durval Albuquerque destacou que o estereótipo não é apenas um olhar ou uma fala torta, mentirosa, mas é um olhar e uma fala que são produtivos, e neste sentido, têm uma dimensão concreta porque se materializam na medida em que são subjetivados por aqueles que são objetos do estereótipo. Assim, o nordestino e o Nordeste se acreditam como a figura do cangaceiro, como portadores da miséria, da violência, da seca, da selvageria.<sup>498</sup> Levando em consideração esse processo de interiorização do estereótipo, a fala de Fred Zero Quatro alcança maior destaque pois apesar de Fred Zero Quatro ser originalmente da região sua fala não expressa um discurso comum a todos seus conterrâneos, mas é a fala de alguém que, como já apontado acima, se posiciona criticamente às imagens construídas para definir a região Nordeste, ou seja, ao seu estereótipo.

No plano da situação evocada por Fred Zero Quatro, só é possível entender o constrangimento do apresentador do programa *Fanzine* conhecendo esse lugar estereotipado que o Nordeste ocupa no imaginário nacional brasileiro. O pedido de desculpas do apresentador pela caracterização de cangaceiro revela que essa imagem não combinava com o discurso “antenado” na contemporaneidade que foi expresso pelos jovens mangueboys. As desculpas também não resultaram de um possível “erro” da produção do programa, no sentido de ter se confundido, e então ver tal confusão desvelada pela presença de bandas que não se identificavam àquela imagem. Mais do que isso, e conforme declarado por Marcelo Rubens Paiva, o apresentador do programa, o pedido de desculpa adveio do fato de terem se dado conta de que todos os envolvidos na produção do programa se guiavam por uma visão preconceituosa dessa região. Ou seja, as desculpas significaram o reconhecimento de que aqueles jovens eram expressão do Nordeste, isto é, não eram um elemento dissonante da região, mas um elemento verdadeiramente nordestino que destoava da percepção pré-concebida e prevalente dos “representantes” do Nordeste, e, portanto, do Nordeste como um todo. A admissão de tal redução do Nordeste à figura do cangaceiro ocorreu, entretanto, numa situação que guarda uma importante sutileza. Isto porque, apesar do constrangimento causado pela inadequação da indumentária dos figurantes do programa, os mangueboys não negaram ou esconderam a figura do cangaceiro, mas a colocaram em debate constante com a contemporaneidade, isto é, a desafiaram e a atualizaram. E ao fazerem isso, retomaram a apropriação da figura do cangaceiro que já havia sido feita na década de 1940, por Luiz Gonzaga. Conhecido como “rei do baião”, Luiz Gonzaga elegeu para si mesmo a imagem do cangaceiro como “signo de sua nordestinidade”<sup>499</sup>, como apontado por Letícia Vianna nos seguintes termos:

E por algum tempo Luiz Gonzaga posou de Lampião com chapéu de couro e gibão<sup>500</sup>, cinto de munição e armas. Mas antes que o fascínio se desgastasse, e o lado bandido e sisudo do cangaço ofuscassem o glamour, Luiz Gonzaga se desarmou, abriu o sorriso (uma de suas marcas registradas), e o chapéu e o gibão ganharam ênfase como signos do vaqueiro e de sanfoneiro, também figuras típicas da cultura que pretendia representar.<sup>501</sup>

<sup>498</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz *A invenção do Nordeste e outras artes* São Paulo: Cortez, 2001

<sup>499</sup> VIANNA, Letícia “O rei do meu baião: mediação e invenção musical”, em VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001 (p. 73)

<sup>500</sup> Gibão: casaco de couro usado pelos vaqueiros In: NAVARRO, Fred *Dicionário do Nordeste* São Paulo: Estação Liberdade, 2004

<sup>501</sup> VIANNA, Letícia *op.cit.* (p. 73/4)

A trajetória de Luiz Gonzaga se confunde com o processo de criação, difusão e afirmação do baião. No período compreendido entre o final da Segunda Guerra e meados da década de 1950, o baião foi consolidado como uma perspectiva rítmica, performática, melódica, harmônica, temática e coreográfica que transcendeu limites geográficos, etários, de classe e de províncias culturais. Em vários lugares e através de várias mídias, o baião alcançou grande sucesso sem, com isso, suplantando a hegemonia do samba como símbolo nacional no campo da música. O período de auge do baião coincidiu com o período de auge da carreira de Luiz Gonzaga, que em 1955 foi consagrado como o Rei do Baião e Embaixador do Sertão. Luiz Gonzaga, pernambucano, migrou para o Rio de Janeiro e fez da música seu meio de vida e de afirmação na então capital do Brasil que àquela época já era uma grande metrópole. Este movimento do Nordeste para o *sul* marcou sua imagem pública e sua obra. Ao se apropriar das vestimentas típicas de um cangaceiro, Luiz Gonzaga não atribuiu significados apenas aos adereços da indumentária, mas também acrescentou outros significados à própria idéia de Nordeste, e especificamente do sertão, como apontado por Letícia Vianna da seguinte forma:

A imagem do *sertão*, amplamente divulgada no senso comum urbano da época, era a do atraso, da miséria e desolação; da expulsão do sertanejo para a cidade que paulatinamente ficava populosa, se tornando inóspita também, devido à imigração. E a música e a imagem de Luiz Gonzaga trouxeram outras cores para este quadro. (...) Luiz Gonzaga fala de um *sertão* pobre e inóspito que expulsa o homem de lá; mas também de um *sertão* que deixa saudade no migrante esperançoso de um dia voltar. E se por um lado existiam algumas músicas formalmente dramáticas e tristes, por outro existiam aquelas que falavam de um cotidiano rico de situações sociais e tipos humanos, e da felicidade que as chuvas traziam; e da saudade. E sobressaíam as músicas alegres, com ritmos e letras sensuais que convidavam todos à dança e à festa.<sup>502</sup>

A apropriação da indumentária do cangaceiro por Luiz Gonzaga, que mais do que ser apenas uma vestimenta era suporte para sua música e para uma re-elaboração do Nordeste, foi motivo de inspiração para os mangueboys, como pode ser evidenciado na seguinte afirmação de Otto<sup>503</sup>: “Em 1929<sup>504</sup>, Luiz Gonzaga chegou no Rio de Janeiro de gibão e casaca de couro. Quer dizer, o cara já era *superpop* numa época que o Brasil nem era *pop*.”<sup>505</sup> Levando em consideração que o *pop* é uma espécie de alicerce das produções do Mangue, nas quais o que se persegue é sempre uma obra *pop*, a leitura de um viés *pop* na postura de Luiz Gonzaga é uma clara demonstração do quanto os mangueboys se sentiram afinados com o “rei do Baião”. A admiração por Luiz Gonzaga foi concretizada na gravação do CD *Baião de Viramundo - um tributo a Luiz Gonzaga*, uma coletânea com músicas de Luiz Gonzaga em versões elaboradas por artistas ligados à Cena Mangue. Lançado em 1999, o CD foi o primeiro trabalho realizado pelo selo independente Candeeiro<sup>506</sup>. Um CD em homenagem a Luiz Gonzaga, gravado por artistas da Cena Mangue e lançado por um selo dedicado especificamente a fomentar a cena musical recifense é um indício incontestável não apenas da reverência dos mangueboys a Luiz Gonzaga mas, sobretudo, de que os mangueboys não viam nem a figura do cangaceiro sustentada por Luiz Gonzaga nem suas músicas como em oposição aos preceitos da Cena Mangue. Ao contrário, viram uma aproximação.

<sup>502</sup> VIANNA, Letícia *op.cit.* (p. 73)

<sup>503</sup> Otto foi membro do *mundo livre s.a.* e atualmente segue carreira solo

<sup>504</sup> Luiz Gonzaga chegou ao Rio de Janeiro em 1939

<sup>505</sup> BARROSO, Claudio; QUEIROZ, Bidu (diretores) *O mundo é uma cabeça* (documentário), 2005

<sup>506</sup> <http://www.candeeiro.com.br/>

Assim, ainda na situação referente ao programa *Fanzine*, apesar da figura do cangaceiro simbolizar o oposto daquilo com que manguelboys estavam identificados, ela não foi rejeitada por eles, mas foi reformulada, no esteio do que Luiz Gonzaga já havia feito. Um exemplo paradigmático disso foi a releitura feita de Lampião pelo filme *Baile Perfumado*.

### 1.1. *Baile Perfumado*

As imagens mais costumeiras que associamos ao cangaço são aquelas da crueldade e covardia com que os cangaceiros invadiam pequenas cidades do sertão e dizimavam violentamente seus habitantes ou as não menos violentas imagens de combates com a polícia local. No entanto, nem só de combates viviam os cangaceiros, conforme indicado por Marcelo Didimo. Um hábito costumeiro cultivado pelos cangaceiros era a realização de bailes, nos quais, pela quase ausência de mulheres, era comum os homens dançarem entre si. Tais comemorações eram comumente chamadas de “baile perfumado”, dado que o uso de perfume era um costume igualmente consagrado entre os cangaceiros.<sup>507</sup> A adjetivação desses bailes como perfumados provavelmente não advém somente dessa difusão do uso do perfume entre os cangaceiros, mas provavelmente resultou também de uma necessidade de diferenciar tais eventos dos combates com as milícias policiais dado que estes eram igualmente denominados de “bailes. Foram inspirados nessa dupla acepção de “baile” no universo do cangaço que os cineastas Paulo Caldas e Lirio Ferreira deram o nome *Baile perfumado* ao seu primeiro longa-metragem, lançado em 1997. Como abordado no capítulo “Bits e beats do Manguê”, *Baile perfumado* integra o conjunto de filmes reunidos sob o rótulo de Árido Movie.

Um filme feito por pernambucanos, no momento de retomada do cinema nacional, *Baile perfumado* teve uma recepção semelhante a que as bandas da Cena Manguê tiveram no programa *Fanzine*. Lirio Ferreira descreveu o impacto de *Baile perfumado* nos seguintes termos:

Era um momento de retomada do cinema. E o próprio cinema brasileiro estava em busca de uma nova idéia, tentando se expandir além da fronteira Rio-São Paulo. Então, tem uma moçada lá de Pernambuco e bota um filme. E eu acho que tem uma porrada muito grande quando as pessoas dizem assim: “ah, os caras fizeram o maior esforço pra fazer um filme em Pernambuco. Para colocar Pernambuco. Vamos ser condescendentes com essa coisa.” Depois de assistir *Baile Perfumado*, diz: “não vamos ser condescendentes porra nenhuma, é um filmaço!”<sup>508</sup>

A fala de Lirio Ferreira pode ser complementada pelas observações de Hilton Lacerda acerca de como o filme foi recebido em sua sessão de estréia, que aconteceu no Festival de Brasília, um dos mais importantes festivais de cinema do país.

Eu sempre gosto de dizer que a coisa mais surpreendente do *Baile* foi quando ele foi mostrado pela primeira vez em público. Foi em Brasília, no Festival de Brasília. A expectativa das pessoas que estavam lá era a expectativa de ver um filme “do pessoal”: “ah, vamos lá dar uma força, eu sei que vocês fizeram o filme”. Sabe como é? “Vamos lá”, com o olhar de benevolência. E todo mundo saiu chapado do cinema.

---

<sup>507</sup> DÍDIMO, Marcelo *Baile perfumado: o cangaço revisitado* In: CAETANO, Maria do Rosário *Cangaço, o Nordeste no Cinema Brasileiro* Avatar: 2005

<sup>508</sup> Entrevista com Lirio Ferreira – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

Que porra era aquela que estava sendo apresentada ali naquela hora? Entendeu? Foi bem impactante!<sup>509</sup>

O impacto que *Baile perfumado* causou no público pode ser visto como resultado tanto da linguagem inovadora do filme quanto da nova leitura que o filme trazia do cangaço. Como visto em “*Bits e beats do Manguê*”, *Baile perfumado* é um filme que aborda o cangaço a partir da história de Benjamim Abraão, um libanês que percorreu o sertão atrás do cangaceiro mais conhecido do Brasil, Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, para filmá-lo. De acordo com Hilton Lacerda, o roteiro do filme não se propunha a reconstruir a história de Lampião por uma nova ótica. A idéia foi fazer um *making off* das filmagens de Lampião feitas por Benjamim Abraão. Hilton Lacerda enfatizou que o roteiro do filme é ficcionário dado que ninguém sabe com exatidão o que aconteceu durante aquelas viagens. Nos termos colocados por Hilton Lacerda: “(...) a idéia da gente era inventar uma história do que aconteceu ali. Tudo isso pautado por questões históricas. Ou seja, possivelmente pode ter acontecido aquilo ou não.”<sup>510</sup>

Dessa forma, *Baile perfumado* é um filme que se equilibra em uma tênue linha entre a ficção e a realidade. Ao mesmo tempo em que não é um documentário, o filme trata de um contexto histórico que não é ficcional. Como pontuado por Paulo Caldas e Lírío Ferreira, o processo de pré-produção do filme foi semelhante ao de um documentário, um procedimento documental, com entrevistas e pesquisas realizadas com base na memória oral.<sup>511</sup> A ida ao sertão para a pesquisa documental foi fundamental para a construção da versão final do roteiro como explicitado na seguinte declaração de Paulo Caldas: “(...) quando a gente foi ao sertão - os hábitos, a maneira de falar, o lugar, o lugar onde Lampião morreu - mudou tudo. Essa pesquisa contribuiu para criar a narrativa. Deu a costura que faltava no primeiro roteiro.”<sup>512</sup>

O contexto histórico de *Baile perfumado* é um dado fundamental para sua análise e, até mesmo, para compreender o impacto causado tanto no público quanto na crítica. De acordo com Stuart Hall, ao analisar a produção televisiva, não é possível transmitir um evento histórico em sua forma “bruta”, mas é preciso que o evento seja significado dentro das formas visuais e auditivas do discurso televisivo. Guardadas as devidas diferenças entre a produção televisiva e a cinematográfica, a abordagem de Stuart Hall configura um instrumental adequado para a análise de *Baile perfumado*. Assim, contribui para a presente análise considerar a premissa colocada por Stuart Hall de que no momento em que um evento histórico é posto sob o signo do discurso, ele fica sujeito a toda complexidade de “regras” formais pelas quais a linguagem significa<sup>513</sup>. Ou seja, no caso do cinema, a forma como foram realizadas as filmagens, o figurino, a trilha sonora, o método de edição e todos os processos por que passam um filme desde o seu roteiro até sua finalização são importantes para definir a maneira como o evento histórico é pensado e levado ao público.

Com este objetivo, é preciso ter em consideração, como colocado por Stuart Hall, que a recepção e o consumo dos conteúdos veiculados constituem um momento do processo de produção, pois que enfeixam o ponto de partida para a reelaboração do conteúdo pelo público e, portanto, para a construção de uma nova mensagem. Assim, produção e recepção são momentos pouco diferenciados nas relações implicadas no processo comunicativo como um todo. Mas,

<sup>509</sup> Entrevista com Hilton Lacerda – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>510</sup> Entrevista com Hilton Lacerda – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>511</sup> FERREIRA, Lírío, CALDAS, Paulo *op.cit.* 1997a

<sup>512</sup> Idem; *ibidem* (p. 31)

<sup>513</sup> HALL, Stuart *Codificação/decodificação* In: HALL, Stuart *op.cit.* 2003

para que a mensagem possa ter um “efeito”, ela deve primeiro ser apropriada como um discurso significativo e ser, portanto, decodificada significativamente. Sendo assim, no caso de qualquer filme, mas sobretudo de filmes cujo enredo é baseado em um contexto real, os espectadores participam da produção de sentidos do filme, pois participam tanto da inflexão conotativa quanto da literal conferidas a um discurso. Ao mesmo tempo, o espectador pode decodificar tais inflexões de forma diferente e até contrária do que fora a intenção dos autores do filme, como, aliás, ocorre em relação a qualquer texto, seja ele escrito, visual ou auditivo. Tal espectro de possibilidades depende dos códigos com que a recepção é operacionalizada. Neste sentido, o “receptor” não constitui uma figura passiva, dado que ele confere sentido à mensagem que “recebe”. O receptor é, então, um fabricante ativo de conteúdos às mensagens. Em suma, o receptor é um co-autor da obra a que tem acesso.<sup>514</sup> É precisamente essa perspectiva que permite o entendimento da apreciação de Hilton Lacerda, para quem, embora o público tenha visto no filme uma releitura do cangaço, essa não foi a intenção inicial de seus idealizadores, como já referido acima, a idéia era fazer um *making off* das filmagens feitas por Benjamin Abrão.

Em sua análise sobre *Baile perfumado*, Ismael Xavier e Ivana Bentes sublinharam que o filme elabora o mito de Lampião em uma chave adstrita ao cinema. Neste sentido, o que está em pauta no filme é a imagem produzida por Lampião e sua relação com o cinema, como um instrumento da modernidade.<sup>515</sup> Dessa forma, como colocado por Walnice Nogueira Galvão, em *Baile perfumado*, o cangaço divide o protagonismo com o filme sobre o cangaço. É um metafilme, pois não trata diretamente do cangaço mas de alguém que se rendeu a seu fascínio<sup>516</sup>. Em *Baile perfumado*, o contexto histórico são os últimos anos do cangaço, na década de 1930. Nos termos colocados por Lírío Ferreira, Benjamin Abrão é a maior metáfora do fim do cangaço possibilitado pela entrada da modernidade no sertão:

Ele entra com o cinema, a coisa super moderna na época, e Lampião, por pura vaidade, deixa-se filmar. Acho que isso é a grande metáfora do fim do cangaço. Quando o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) vê as imagens de Lampião diz: “Rapaz! Que negócio é esse? A polícia de sete estados atrás desse cara, e o cara está aí, assim?” Porque as imagens mostram um Lampião humanista: Lampião lendo, Lampião escrevendo, Lampião dançando, nenhuma imagem dele guerreando, dele feroz. (...) Existem suspeitas de que Lampião foi quem, na verdade, dirigiu o filme.<sup>517</sup>

A hipótese de que Lampião dirigiu as imagens feitas por Benjamin Abrão são incorporadas a *Baile perfumado*, em uma cena em que o cangaceiro aparece coordenando as filmagens. O Lampião apresentado por *Baile perfumado* mostra ambigüidades e facetas. Por um lado, Virgulino Ferreira figurou como o arquétipo dos coronéis, dos quais era amigo, e com os quais fazia alianças locais características do jogo de poder da região Nordeste. Ao mesmo tempo, o cangaceiro era vaidoso, dotado de uma vaidade ligada ao dinheiro como possibilitador do consumo e hábitos adstritos à vida burguesa. Nesta angulação, Lampião aderiu aos costumes mundanos modernos –muitos dos quais, urbanos – da época: tomava whisky escocês, usava perfume francês, ia ao cinema e gostava de ouvir música<sup>518</sup>. Dado este enquadramento, para que fosse compreensível que o filme estava tratando do cangaço, algumas características pelas quais os cangaceiros são reconhecidos não poderiam deixar de aparecer no filme. Assim, há uma seqüência em que Lampião matou três policiais a sangue frio, mas poupou a vida de um

<sup>514</sup> Cf. *idem*; *ibidem*

<sup>515</sup> XAVIER, Ismael e BENTES, Ivana. Inventar Narrativas Contemporâneas. *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, volume 11. Rio de Janeiro. Maio e Junho de 1998.

<sup>516</sup> GALVAO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. *Estudos. Avançados.*, dez. 2004, vol.18, no.52

<sup>517</sup> FERREIRA, Lírío, CALDAS, Paulo *op.cit.* 1997a (p. 12)

<sup>518</sup> DÍDIMO, Marcelo *op.cit.* 2005

quarto policial, com o que visava propiciar, por assim dizer, registro de memória e projeção de si e de seus feitos no tempo futuro – isto é, para que este sobrevivente pudesse “contar o ocorrido”.<sup>519</sup>

Retomando à análise de Stuart Hall sobre o processo de produção televisiva, uma outra questão abordada pelo autor diz respeito à complexidade do signo televisivo que se constitui da combinação de dois tipos de discurso: o visual e o auditivo.<sup>520</sup> O mesmo pode ser dito da produção cinematográfica e no caso específico de *Baile perfumado* tal combinação ganha uma proeminência explícita dado que a discursividade auditiva do filme foi fundamental para seu impacto. *Baile perfumado* estabelece uma relação intrínseca com a trilha sonora, composta por bandas ligadas à Cena Mangue. José Geraldo Couto, ao analisar este filme, observou que “[no *Baile perfumado*,] a música trava um diálogo com a imagem e ambas apontam para essa idéia de modernizar a tradição, de fundir a cultura popular, com a cultura *pop*”.<sup>521</sup> Assim, no que tange à trilha sonora em *Baile Perfumado*, Lírío Ferreira colocou sua importância para o filme nos seguintes termos:

A música funciona como gatilho do filme, até porque a música foi feita no momento em que a gente estava fazendo o roteiro. Os cangaceiros costumavam chamar de baile os combates com as volantes. (...) A gente discutia os temas com o Chico [Science], e quase tudo foi gravado antes de passarmos à montagem. (...) Porque determinados temas deveriam ser tocados no filme, na filmagem e tivemos que gravar antes. Os meninos começaram a compor e a gente ia discutindo: esse é o tema da vaidade, esse outro o tema tal. Quando chegamos para montar já tínhamos doze temas.<sup>522</sup>

A declaração de Lírío Ferreira não deixa dúvidas acerca do papel fundamental da música na ambientação do filme. Para Ismael Xavier e Ivana Bentes, a ambientação de *Baile Perfumado* projetou Lampião numa esfera de *pop star*.<sup>523</sup> Dessa forma, importa marcar que a construção da figura de Lampião como um *pop star* reside sobretudo na linguagem do filme, isto é, na sua interação com a música, na sua linguagem fragmentada, do que propriamente na proposição de uma nova interpretação do cangaço. Neste sentido, o determinante não foi uma nova leitura do cangaço mas a forma como este foi abordado, conforme Hilton Lacerda pontuou da seguinte forma:

(...) essa coisa da novidade, na verdade, não é, talvez, uma nova leitura mas talvez abrir a visão para o que poderia ter sido.(...) Então, eu acho que essa roupagem é nova quando você se dá o direito também de observar com menos preconceitos, com menos opiniões estabelecidas que o objeto que você está narrando, que você está vendo. Tirar um pouco a mítica disso.<sup>524</sup>

A roupagem nova referida por Hilton Lacerda diz respeito inclusive à linguagem do filme, uma linguagem fragmentada, baseada na própria experiência de seus diretores como receptores. A recepção das variadas formas de discursos contemporâneos pelos diretores se refletiu diretamente na elaboração de *Baile perfumado*, como colocado por Lírío Ferreira:

---

<sup>519</sup> FERREIRA, Lírío, CALDAS, Paulo *Baile Perfumado* 1997

<sup>520</sup> HALL, Stuart *Codificação/decodificação* In: HALL, Stuart *op.cit.* 2003

<sup>521</sup> COUTO, Jose Geraldo *op.cit.*

<sup>522</sup> FERREIRA, Lírío, CALDAS, Paulo *op.cit.* 1997a (p.18/19)

<sup>523</sup> XAVIER, Ismael e BENTES, Ivana. *op.cit.* 1998.

<sup>524</sup> COUTO, Jose Geraldo *op.cit.*

Hoje em dia estamos abertos a várias influências, as que vêm numa velocidade muito grande. Então isso cria uma fragmentação que a gente passa no trabalho que a gente faz. Cada um de nós é bombardeado pelo computador, pela MTV, por uma infinidade de coisas. Tem MTV no filme mas também tem coisas do Cinema Novo. Existe essa mistura e acho que a mistura tem a ver com a fragmentação.<sup>525</sup>

A influência da experiência como receptores é revelada também na afirmação de Lírío Ferreira e Paulo Caldas de que fizeram um filme que gostariam de ver como espectadores, resumida nos seguintes termos por Paulo Caldas:

Traduzindo a coisa de maneira bem simples: eu gostaria de ver um filme assim do jeito que a gente fez o *Baile Perfumado*, um filme que comunica uma interpretação das manifestações em torno do cangaço de forma diferente. É você se apaixonar, tratar daquilo ali de forma apaixonada, para o espectador se sentir também apaixonado pelo que bate na tela, se ver naquilo ali.<sup>526</sup>

Dado que o argumento era o fim do cangaço com a entrada da modernidade no sertão, o final do *Baile Perfumado* é uma remissão a este fato através da morte de seu mais famoso representante. No entanto, a morte de Lampião não aparece de forma explícita, sendo, entretanto, expressa figurativamente na cena em que o Tenente Rosa, seu principal perseguidor, pisa em um vidro de perfume, estilhaçando-o em cacos. Quebrando o vidro de perfume se quebrava a rotina dos bailes perfumados, assim como se interrompia o tempo-vida de Lampião. Sua morte significou o seu fim como indivíduo, mas não o fim de Lampião, posto que ela enseja a origem à mitologização do cangaceiro. Dotado, então, da estatura de mito, Lampião passou a existir como figura que se oferece a re-significações, como a realizada por *Baile Perfumado*: Lampião, o cangaceiro *pop*. Essa releitura de um mito tido como emblemático na caracterização da região Nordeste tece e entremeia um diálogo não apenas com a imagem externa que se tem da região, mas também com as visões construídas no âmbito mesmo do Nordeste.

## 2. Nordeste

Em 2006, o filme *A Máquina*, dirigido pelo recifense João Falcão, estreou nas telas dos cinemas brasileiros. Quase dez anos após o lançamento de *Baile Perfumado*, um filme dirigido por um recifense não causava mais a reação de benevolência com a qual o filme de Paulo Caldas e Lírío Ferreira foi recebido. Em 2006, o contexto da produção cinematográfica brasileira era bem diferente do de 1997 e Pernambuco já havia se estabelecido como um estado com importante produção cinematográfica<sup>527</sup>. O filme *A máquina* é uma adaptação do livro homônimo de Adriana Falcão que foi igualmente adaptado para o teatro em uma versão também dirigida por João Falcão. A trama de *A Máquina* é ambientada na cidade fictícia de Nordestina, nome que é uma alusão explícita à região Nordeste. Mas não é apenas no nome que Nordestina faz referência à região, mas também na forma em que foi descrita, como pode ser evidenciado no seguinte trecho que tanto faz parte do livro quanto foi musicado por DJ Dolores, e compõe a trilha sonora da peça e do filme *A máquina*:

---

<sup>525</sup> FERREIRA, Lírío, CALDAS, Paulo *op.cit.* 1997

<sup>526</sup> Idem;bidem (17-18)

<sup>527</sup> A produção cinematográfica relacionada a Pernambuco é tratada mais detidamente no tópico “Árido movie” que consta do capítulo “*Bits e beats do Mangue*”



(...) Nordestina era uma cidadezinha desse tamanho assim, da qual se dizia, eita lugarzinho sem futuro. Antônio ouviu dizer isso desde pequeno e deu por certo o fato. Para chegar a Nordestina tinha que se andar bem muito. É claro que ninguém fazia isso. O que é que a pessoa ia fazer num lugar que não tinha nada para fazer? (...) Se palavra gastasse, duvido que tivesse sobrado um adeus em Nordestina, haja vista a frequência com que se usava naquele tempo essa palavra. Era muita gente indo embora (...).<sup>528</sup>

O trecho de caracterização de Nordestina demonstra que a cidade fictícia foi criada tendo em vista uma condensação simultânea dos diversos sentidos negativos que a região Nordeste carrega. A definição da cidade como “[u]m lugarzinho sem futuro” remete à concepção da região como o lugar do atraso, estacionado no tempo, que não acompanha o restante do mundo. A caracterização também não deixou escapar o aspecto de interiorização dos estereótipos que é face constituinte do processo de estereotipagem como pode ser percebido na sentença: “Antônio ouviu dizer isso desde pequeno e deu por certo o fato”. Nordestina também é o lugar onde se usa frequentemente a palavra “adeus”, com o que se acena para a necessidade premente de se deixar “Nordestina”, uma cidade que era distante do resto do mundo não apenas no espaço como no tempo, uma cidade que se assemelhava ao nada, como também explicitado no seguinte trecho:

Era tanta gente indo embora que o povo até se acostumou com os vazios que ficavam e iam tomando conta da cidade, apagando cheiros, transformando memórias em frase, olhares, gestos, e a cara daqueles que não tinham retrato. (...) Os motivos da debandada generalizada às vezes viravam bilhetes e alguns eram furiosamente rasgados. O motivo escrito quase sempre era um arremedo do verdadeiro e tinha mais por serventia consolar o destinatário do que dar a se entender o remetente, pois como é que se explica, diga mesmo, que o motivo de ir embora era só o nada?<sup>529</sup>

O sentimento e a condição de saudade emergem como elementos fundantes de Nordestina, em uma remissão ao que de fato acontece com toda a região Nordeste, como formulado por Durval Albuquerque nos seguintes termos: “[a] região Nordeste, que surge na “paisagem imaginária” do país, no final da primeira década deste século (século XX), substituindo a antiga divisão regional do país entre Norte e Sul, foi fundada na saudade e na tradição.”<sup>530</sup> Essa “paisagem imaginária” é uma produção histórica de um espaço social e afetivo que mobiliza tanto imagens negativas quanto imagens positivas, socialmente reconhecidas e consagradas, que criaram a própria idéia de Nordeste. Ao lado das imagens carregadas de negatividade que são associadas ao Nordeste, como seca, miséria e violência, figuram outras que remetem a aspectos de positividade: imagens de paisagens exuberantes, festas e eventos turísticos, como o Carnaval de Salvador, as praias de Fortaleza e o Bumba-meu-boi do Maranhão, enfim, imagens de abundância, exuberância e prazeres. Dessa forma, como colocado por Margareth Rago:

(...) a partir de diferentes discursos que lhe atribuíram determinadas características físicas e que o investiram de inúmeros atributos morais, culturais, simbólicos, sexualizantes, às vezes, enervantes. Afinal, falar do Nordeste é mencionar o clima quente, a sexualidade do “Brasil tropical”, das mulatas e negras sensuais, que muitos estrangeiros admiram; é referir-se ao carnaval, que dura o mês inteiro, e lembrar-se do povo “melancólico”, como define Paulo Prado em Retrato do Brasil, para se referir ao

<sup>528</sup> FALCÃO, Adriana *A máquina* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (p.18-20); “Nordestina” (música: DJ Dolores) *A máquina – trilha sonora de espetáculo de João Falcão*; Candeeiro records, 2000

<sup>529</sup> FALCÃO, Adriana *op.cit.* (p.20-21)

<sup>530</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.* (p.65)

estado de prostração sexual em que vive os brasileiros, amantes dos excessos libidinosos; é falar da gente preguiçosa, promíscua, mole, improdutivo e violenta. Em outras palavras, é inventariar os muitos estereótipos e mitos que emergiram com o próprio espaço físico reconhecido no mapa, composto por alguns estados e cidades.<sup>531</sup>

Nordeste é também a região onde reside a matriz da riqueza cultural brasileira, no pensar de Gilberto Freyre, da malemolência, do comportamento adoçado pelo açúcar da cana. A conjunção dessas imagens com aquelas dotadas de negatividade, ou seja, a conjugação de elementos díspares representativos do Nordeste concede um caráter ambivalente a essa região. Como demonstrado por Zygmunt Bauman, o caráter ambivalente de qualquer categoria social decorre de uma das principais funções da linguagem - a de nomear e classificar. De acordo com este autor classificar significa segregar, ou seja, postular que o mundo consiste em entidades discretas e distintas. Classificar significa, então, dar ao mundo uma estrutura.<sup>532</sup>

Fazendo uso da abordagem proposta por Zygmunt Bauman para pensar o Nordeste brasileiro, a ambivalência atribuída a esta região pode ser entendida como produto do próprio esforço de classificação do Brasil em regiões. Neste sentido, a ambivalência da região Nordeste manifesta-se em dois níveis. Um deles consiste na relação estabelecida entre o Nordeste e as demais regiões, particularmente a Sudeste, especificamente Rio de Janeiro e São Paulo. O outro nível é interno, ou seja, a conjugação de elementos contraditórios dentro de uma mesma região, de miséria e opulência, de seca e fartura, de violência e sociabilidade harmoniosa, de sertão e litoral. A própria distinção entre o sertão do Nordeste e a porção litorânea do Nordeste, com suas praias paradisíacas é uma demonstração desse caráter ambivalente da região, como pontuado por Maria Thereza Didier:

Assim é construída a imagem ambivalente da região Nordeste, relacionada ao passado, sinônimo de atraso e pobreza; e representando um passado cristalizado, rico de cultura popular, fonte da possível originalidade da cultura brasileira. Nesses veios discursivos, surgem representações da cultura popular como expressão da tradição ou como fonte de resistência à desagregação capitalista/moderna.<sup>533</sup>

É estabelecida, assim, uma instituição cultural e social da região Nordeste e dos próprios nordestinos. Nesse movimento, a região foi recortada e designada, na maioria das vezes, negativa e pejorativamente, como lugar do atraso, do rural e do passado persistente, valorizando em contrapartida o Sudeste e o Sul agilizados como espaços do progresso, da razão e do futuro.<sup>534</sup> Esses argumentos também evidenciam que a região Nordeste é mais do que um recorte de unidade econômica, política ou geográfica, mas primordialmente se constitui em um campo de produção cultural. Sendo assim, as práticas culturais são tomadas como produtoras de textos, tornando-se possível ver-se e falar-se de Nordeste como materialidade, como identidade<sup>535</sup>. O Nordeste, então, como toda identidade é uma construção e como tal é possível se falar na “invenção do Nordeste”.

## 2.1. A invenção do Nordeste

---

<sup>531</sup>RAGO, Margareth “Sonhos de Brasil” In: ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.* (p.14)

<sup>532</sup>BAUMAN, Zygmunt *Modernidade e ambivalência* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999 ( p.9)

<sup>533</sup> DIDIER, Maria Thereza *Emblemas da Sagração Armorial – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76* Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000 (p. 35)

<sup>534</sup> RAGO, Margareth *op.cit.*

<sup>535</sup> Cf. ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.*

Até meados da década de 1910, o Nordeste não existia. Ninguém pensava em Nordeste, os nordestinos não eram percebidos, nem criticados como uma gente de baixa estatura, diferente e mal adaptada. Aliás, não existiam.<sup>536</sup>

A ambivalência inerente à região Nordeste é um demonstrativo de que esta região não foi sempre pensada da mesma forma. Segundo Francisco de Oliveira, os viajantes de fins do século XVIII e princípios do século XIX descreveram a região em termos da opulência dos barões do açúcar. De acordo com este autor, esta imagem foi fonte de inspiração para Gilberto Freyre em sua formulação do Nordeste fundado no engenho do açúcar, e por extensão do Brasil, dado que para Freyre a matriz cultural brasileira residia na cultura da cana. A partir da década de 1930, com o início do esforço de modernização do Brasil, essa descrição de Nordeste passou a conviver com a imagem dos latifundiários, do sertão, dos coronéis, da rusticidade e da pobreza. Foi neste rastro que se construiu a visão do Nordeste como uma região definida pelas secas, pela miséria do sertanejo e pelos mandos e desmandos dos coronéis. No entanto, como igualmente observado por Francisco de Oliveira, a própria concepção de região Nordeste sofreu importantes mutações no decorrer da história econômica e social nacional. O Nordeste passou a ser reconhecido como região somente a partir de meados do século XIX e, sobretudo, no século XX. Dessa forma, como apontado por Francisco de Oliveira, “[h]á, pois, na história regional e nacional, vários ‘nordestes’”.<sup>537</sup>

Da comparação entre as afirmações de Margareth Rago, com as quais este tópico foi iniciado, e as de Francisco de Oliveira, é possível constatar uma contradição acerca da datação e da magnitude da visibilidade do Nordeste, isto é, da construção do Nordeste. Contudo, e ao mesmo tempo, tal aparente discrepância acena para uma interpretação mais interessante, a saber, a de que a construção do Nordeste constitui um processo e, como tal, conhece momentos de fluxo e de refluxo. Nesse sentido, a emergência do Nordeste, oscila historicamente, com o que sua magnitude e sua importância são desenhadas sob a forma de um relevo que comporta situações ápices e declives. Sendo assim, é possível apontar a grande seca de 1877 como um momento de ápice na definição do Nordeste. Em consonância com isso, a importância dessa seca para a definição da região foi pontuada por Durval Muniz de Albuquerque na seguinte modulação:

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante desta área. Estes discursos, bem como todas as práticas que este fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte espacial específico, no país.<sup>538</sup>

Dessa forma, foi a partir da seca de 1877, primeira seca a ter grande repercussão na imprensa nacional, que começou a ser esboçada a imagem do Nordeste associada a pobreza, resistência e resignação. Logo após a Proclamação da República, um outro evento trouxe a região novamente para os debates na imprensa nacional: a Guerra de Canudos. A guerra foi amplamente noticiada, especialmente pelo paulista Euclides da Cunha, que acompanhou o desenrolar dos combates *in loco*. A publicação de seu livro, *Os Sertões*, possibilitou que a Guerra de Canudos fosse conhecida não apenas no âmbito nacional, mas também internacionalmente.<sup>539</sup> Em *Os Sertões*, publicado em 1902, Euclides da Cunha buscou não só os

<sup>536</sup>RAGO, Margareth *op.cit.*

<sup>537</sup> OLIVEIRA, Francisco *Elegia para uma re(li)gião* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977 (p.32)

<sup>538</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.* p. 68

<sup>539</sup>GALVÃO, Walnice Nogueira “Ninguém narrou o conflito melhor que Euclides” In: (<http://www.casaeuclidiana.org.br/texto/ler.asp?Id=350&Secao=110>) (acessado em junho de 2003)

fundamentos da sociedade nordestina, mas da sociedade brasileira. Conforme indicado por Berthold Zilly, a obra mais conhecida de Euclides da Cunha apresentou uma espécie de *clash of cultures*, isto é, “(...) o impacto entre grupos atrasados, muitas vezes rurais, cultural e religiosamente tradicionais, fundamentalistas, periféricos, de um lado, e do outro, a civilização moderna, racional, secularizada e globalizadora”. E é justamente este caráter de unidade que tornou e manteve Canudos vivo no imaginário coletivo, fazendo parte da realidade e podendo ter efeitos práticos.<sup>540</sup>

A publicação de *Os Sertões* contribuiu enormemente para a construção de uma imagem de Nordeste por parte da elite intelectual brasileira. Uma imagem que opunha essa região à imagem em construção do Centro-Sul, notadamente de São Paulo, a qual contemplava as mudanças substanciais no campo econômico, com a industrialização emergente, e especialmente as mudanças nas relações de trabalho, com o fim da escravidão e a imigração em massa. No entanto, é preciso frisar que até então ainda não se pensava claramente em Nordeste, mas a região que hoje é assim definida era vista como parte integrante do Norte do país.

De acordo com Durval Albuquerque, o termo Nordeste foi inicialmente usado para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCs), criada em 1919. Porém, no início da década de 1920, os termos Norte e Nordeste ainda eram usados como sinônimos, mostrando ser aquele um momento de transição, no sentido de que a própria idéia de Nordeste estava ainda sendo institucionalizada como uma região distinta do Norte. Neste discurso, então, o Nordeste surgia como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal.<sup>541</sup>

A partir dos anos 1920, o paradigma naturalista, então vigente, entrou em crise. A formação discursiva nacional-popular foi assumida como a forma predominante de se pensar a nação, buscando a construção de uma identidade para o Brasil, e para os brasileiros, que suprimisse as diferenças. Por um efeito contrário, esta conceituação também revelou a fragmentação do país, possibilitando maior visibilidade para os seus regionalismos. Determinadas práticas de cada região foram convocadas para dar materialidade e defini-las. Conforme pontuado por Durval Albuquerque, “[tal tipo de] escolha, porém, não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses tanto no interior da região que se forma como na sua relação com outras regiões.”<sup>542</sup>

O Nordeste surgiu, assim, como expressão da reação às estratégias de nacionalização que o dispositivo da nacionalidade orientada pela formação discursiva nacional-popular colocou em funcionamento. E a reação do Nordeste, com vistas a modular e definir as especificidades da região, veio assentada no discurso da tradição e numa posição nostálgica em relação ao passado, que teve Gilberto Freyre como seu mais importante proponente. O regionalismo freyreano foi um regionalismo que surgiu dessa reorganização dos saberes, operada pela emergência da formação discursiva nacional-popular. Gilberto Freyre estabeleceu uma verdade de conjunto para o Nordeste, trazendo à luz o que considerou seus traços mais característicos, mais representativos (desde o fidalgo dono de terras até a mulher do povo que faz renda). Como salientado por Durval de Albuquerque<sup>543</sup>, o Nordeste freyreano não era um recorte naturalista, nem apenas recorte sociológico mas, sobretudo, uma região qualitativa, com fisionomia, ritmo e

<sup>540</sup> ZILLY, Berthold “Um depoimento para a História” In: *Estudos Sociedade e Agricultura* Rio de Janeiro, nº9, outubro 1997

<sup>541</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.*

<sup>542</sup> Idem; *ibidem*

<sup>543</sup> Idem; *ibidem* (p.87)

harmonia. Gilberto Freyre instituiu o Nordeste como um ente cultural, uma personalidade, um *ethos*.

#### a. Gilberto Freyre e o Nordeste açucarado: o Movimento Regionalista

Há dois ou três anos que se esboça nesta velha metrópole regional que é o Recife um movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil (...). Homens, todos esses, com o sentido de regionalidade acima do de pernambucanidade (...); e esse sentido por assim dizer eterno em sua forma – o modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra – manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais histórica que geográfica e certamente mais social que política. (...) Discutem-se então, em voz mais de conversa que de discurso, problemas do Nordeste. Assim tem sido o Movimento Regionalista que hoje se afirma neste Congresso: inacadêmico mas constante.<sup>544</sup>

Esses são trechos do *Manifesto Regionalista*, de Gilberto Freyre, que teria sido lido pela primeira vez em 1926, como seu autor afirmou na noite de 20 de março 1951. Naquela noite comemorava-se, na Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisa Social, os vinte e cinco anos do “Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste”. No entanto, o *Manifesto* é envolto por uma polêmica, iniciada por Wilson Martins que, em 1965, desconfiou da autenticidade da afirmação de Gilberto Freyre de que o Manifesto havia sido escrito em 1926. Wilson Martins, ao questionar a autenticidade do *Manifesto Regionalista*, considerou que o propósito da reconstrução histórica que teria sido empreendida por Gilberto Freyre seria sugerir, ao mesmo tempo e contraditoriamente, a independência e as afinidades do Regionalismo com relação ao Modernismo de 1922.<sup>545</sup> Em 1968, Joaquim Inojosa deu prosseguimento à polêmica com a publicação de *O Movimento Modernista em Pernambuco*. O conteúdo das idéias regionalistas *versus* o conteúdo das idéias modernistas constitui um aspecto importante da controvérsia em torno da sintonia entre as idéias de Gilberto Freyre e as idéias do Movimento Modernista.

Como observado por Durval Albuquerque, considerar o regionalismo nordestino e o modernismo paulista como movimentos antitéticos é assumir a imagem que cada movimento quis construir para si, um em oposição ao outro, e aceitar as posturas regionalistas que emergiram destes discursos, além das próprias disputas que envolveram modernistas e regionalistas pela hegemonia cultural, tanto no plano regional quanto no nacional. O pensamento de Gilberto Freyre enraizou a nacionalidade na tradição e, por isso, considerou o movimento modernista desnacionalizador, à medida que este não se radicaria na “tradição nacional”.<sup>546</sup> No *Manifesto Regionalista*, o autor observou que o Regionalismo de Recife era “(...) ao seu modo também modernista, mas modernista e tradicionalista ao mesmo tempo”.<sup>547</sup> De acordo com Silvana De Paula, “[é] com base nas análises destes conteúdos que o movimento, e mais precisamente seu principal orientador – Gilberto Freyre –, são situados, ora como modernistas periféricos, ora como tradicionalistas, liderando reações conservadores, separatistas, etc.”<sup>548</sup>

<sup>544</sup> FREYRE, Gilberto *O manifesto regionalista de 1926* Recife: Região, 1952 (disponível em <http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoregionalista.htm>) (acessado em julho/2008)

<sup>545</sup> MARTINS, Wilson *O Manifesto Regionalista que não houve* (In: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/wilso28.html>) (acessado em julho/2008)

<sup>546</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.*

<sup>547</sup> FREYRE, Gilberto *op.cit* 1952

Diante da impossibilidade de se dissociar o Regionalismo da figura de Gilberto Freyre, torna-se incontestável a importância, mesmo que incômoda para muitos, do *Manifesto Regionalista*. A despeito da polêmica em torno da sua data de origem, o *Manifesto* é um documento fundamental para o entendimento do Movimento Regionalista, definido no texto do *Manifesto* como a procura de reabilitação dos valores regionais e tradicionais do Nordeste, terras que eram em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e pela fome.<sup>549</sup>

Assim, mesmo que o *Manifesto Regionalista* de fato não tenha sido escrito na década de 1920, ainda na primeira metade desta década, Gilberto Freyre publicou uma série de cem artigos no *Diário de Pernambuco* que versavam sobre a vida cultural desse estado. Esses artigos escritos quando o autor ainda vivia nos Estados Unidos, intitulados “Da outra América”, foram o pontapé inicial do assim chamado “pensamento regionalista e tradicionalista”. No entanto, o início oficial do Movimento Regionalista e Tradicionalista de Recife ocorreu de fato com a fundação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, congregando não apenas intelectuais ligados às artes e à cultura, mas, principalmente, aqueles voltados para as questões políticas locais e nacionais. Em 1925, o pensamento regionalista deu mais um passo com a organização, também por Gilberto Freyre, de um livro comemorativo do centenário do Diário de Pernambuco, o *Livro do Nordeste*. Essa foi a primeira tentativa de dar à região mais do que uma definição geográfica, natural, econômica ou política, mas sobretudo dar àquele recorte regional um conteúdo cultural e artístico, com o resgate do que seriam as suas tradições, a sua memória e a sua história.<sup>550</sup> O *Livro do Nordeste* e os artigos “Da Outra América” representam uma antecipação do que foi posteriormente elaborado mais enfaticamente no *Manifesto Regionalista*:

A verdade é que não há região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. (...) Como se explicaria então, que nós, filhos de região tão criadora, é que fôssemos agora abandonar as fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou de que se vem beneficiando como de valores basicamente nacionais?<sup>551</sup>

No entanto, a afirmação do regionalismo como um movimento de caráter cultural e artístico, destinado a resgatar e preservar as tradições nordestinas, foi mais claramente materializada com o Congresso Regionalista, ocorrido em 1926, também sob a inspiração direta de Gilberto Freyre.<sup>552</sup> O sociólogo foi o principal expoente da concepção do Nordeste como “berço das tradições mais profundas da cultura brasileira”, relacionada, historicamente, com a reação dos intelectuais nordestinos nos anos 1920 e 1930 ao desenvolvimento do Sul e do Sudeste do país. A resposta dada por esses intelectuais e especialmente por Gilberto Freyre foi a valorização da tradição em um corte em favor do mundo sedentário dos engenhos de cana, rural e escravista. Nos termos colocados por Herom Vargas, o regionalismo nordestino “[f]oi uma tentativa de remeter-se à tradição que se dizia germe do país e sustentava simbologias perenes

---

<sup>548</sup> DE PAULA, Silvana Gonçalves. *Gilberto Freyre e a construção da modernidade brasileira*. Dissertação (Mestrado). Itaguaí, RJ: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Mestrado em Desenvolvimento Agrícola, 1990 (p.66-67)

<sup>549</sup> FREYRE, Gilberto *op.cit.* 1952

<sup>550</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.*

<sup>551</sup> FREYRE, Gilberto *op.cit.* 1952

<sup>552</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.*

de uma época pregressa mantida viva no Nordeste. Intentava-se construir uma tradição que desse lastro e importância, tida como anterior mesmo à nação.”<sup>553</sup>

Para legitimar o recorte Nordeste, o primeiro trabalho do Movimento Regionalista foi o de instituir uma origem para a região. Como Durval Albuquerque destacou, o discurso regionalista não mascarou a verdade da região, ele a instituiu. A busca das verdadeiras raízes regionais levou à necessidade de inventar uma tradição. A manutenção das tradições se configurava, então, na sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados.<sup>554</sup> Em *Nordeste*, publicado em 1937, o principal livro de Gilberto Freyre em seu esforço de institucionalizar sociologicamente a região, o autor reconheceu sua diversidade:

(...) esse Nordeste de figuras de homens e de bichos se alongando quase em figuras de El Greco é apenas um lado do Nordeste. Mais velho que ele é o Nordeste de árvores gordas, de sombras profundas, de bois pachorrentos, de gente vagarosa e às vezes arredondada quase em sanchos-panças pelo mel de engenho, pelo peixe cozido com pirão, pelo trabalho parado e sempre o mesmo, pela opilação, pela aguardente, pela garapa de cana, pelo feijão de coco, pelos vermes, pela erisipela, pelo ócio, pelas doenças que fazem a pessoa inchar, pelo próprio mal de comer a terra. (...) Aliás há mais de dois Nordestes e não um, muito menos Norte maciço e único que se fala tanto no Sul com exagero de simplificação.<sup>555</sup>

O Nordeste eleito por Gilberto Freyre foi o açucareiro, que serviu mais prontamente ao seu projeto de resgate de um passado de poder e riqueza. O Nordeste descrito no ensaio homônimo à região não era apenas o açucareiro, mas o vivido, experimentado por Gilberto Freyre, não visto apenas como um objeto de estudo, mas com um olhar que lhe era interno. “A terra aqui é pegagente e melada”<sup>556</sup>, escreveu Gilberto Freyre concedendo à sua escrita uma dimensão quase sensorial. Não era apenas o Nordeste açucareiro que estava em pauta, era o Nordeste de Gilberto Freyre. E a memória constituiu um elemento essencial para a formação do Nordeste freyreano, como pontuado por Durval Muniz de Albuquerque nos seguintes termos:

A produção sociológica de Gilberto Freyre, bem como as dos chamados “romancistas de trinta”, têm no trabalho com a memória a principal matéria. Estes últimos vão tentar construir o Nordeste pela rememoração de suas infâncias, em que predominavam formas de relações sociais ameaçadas. Eles resgatam a própria narrativa como manifestação cultural tradicional e popular, ameaçada pelo mundo moderno, e a tomam como expressão do regional.” (...) A ênfase da memória por parte dos tradicionalistas nasce dessa vontade de prolongar o passado para o presente e, quem sabe, fazer dele também o futuro. Essa memória espacial, esteticamente resgatada, inspiraria a criação de um futuro melhor, liberto dos arrivismos, artificialismos e utilitarismos burgueses. É na memória que se juntam fragmentos de história, lembranças pessoais, de catástrofes, de fatos épicos que desenham o rosto da região.<sup>557</sup>

O agenciamento da memória e da tradição como elementos fundadores do Nordeste foi acionado em outros momentos em que se propôs a construção de uma identidade para a região. Este foi o caso do Movimento Armorial, que apesar de recorrer a uma percepção diferenciada

<sup>553</sup> VARGAS, Herom *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007

<sup>554</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.*

<sup>555</sup> FREYRE, Gilberto *Nordeste* Rio de Janeiro: Editora Record, 1989 (p.41-42)

<sup>556</sup> Idem; *ibidem* (p.42)

<sup>557</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR *op.cit.* (p.80-81)

de Nordeste daquela que foi preconizada pelo regionalismo de Gilberto Freyre, fez uso também da tradição como elemento discursivo primordial, como tratado no próximo tópico.

## **b. Ariano Suassuna e o sertão mágico: o Movimento Armorial**

No início da década de 1970, Ariano Suassuna fundou o Movimento Armorial, que defendia a idéia de construção de uma arte brasileira fundamentada nas raízes populares. Estabelecendo um vínculo com a visão romântica da identidade nacional, o Movimento Armorial partiu do pressuposto que a expressão mais autêntica da cultura brasileira estava na cultura popular. Neste sentido, Maria Thereza Didier, pontuou, nos seguintes termos, as manifestações artísticas relacionadas ao Movimento Armorial:

A estética armorial revelou de maneira enfática aspectos do universo artístico popular nordestino e as influências ibéricas medievais. A literatura de cordel, a música de viola, rabeca, pífano e as xilogravuras são fontes de inspiração para a arte armorial. Na construção dessa arte, que denominou de brasileira, Suassuna resgatou e recriou, junto com outros artistas (músicos, gravuristas, ceramistas), parte da oralidade e iconografia do sertão nordestino. O escritor, explorando as vinculações entre as culturas popular, ibérica, moura, negra e índia, defendia a idéia de um “ser castanho”, que seria a mistura desses vários elementos representando o verdadeiro “ser brasileiro”.<sup>558</sup>

O termo armorial, como definido no dicionário, significa o registro dos brasões da nobreza, ou seja, da heráldica.<sup>559</sup> Para Ariano Suassuna, a adoção do nome armorial significou o desejo de ligação com o que seriam as heráldicas raízes culturais brasileiras. Dessa forma, o programa do Movimento Armorial era lutar contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira e procurar uma arte erudita brasileira baseada em suas raízes populares.<sup>560</sup> Na concepção do Movimento Armorial, o Nordeste era visto como um celeiro de tradições, incorporando uma idéia evolucionista de que essa região representava a infância do país, um lugar que não se desenvolveu e, por isso, preservou a tradição. Nesse sentido, a cultura popular era identificada como expressão de tradição e primordialmente vinculada a um passado imobilizado e com a autenticidade cultural da Nação.<sup>561</sup>

Um dos pilares da teoria de Ariano Suassuna sobre a cultura brasileira é sua tendência a priorizar o mulato e a miscigenação, sublinhando em seu discurso os aspectos de reunião de elementos contrários inerentes tanto ao mulato quanto ao processo de miscigenação. Tal tendência foi desenvolvida em sua tese de livre-docência apresentada na Universidade Federal de Pernambuco, em 1976. Em *A Onça Castanha e a Ilha do Brasil*, Ariano Suassuna ressaltou que a tendência unificadora de contrários é uma característica da cultura brasileira, cuja singularidade está justamente na reunião de elementos opostos. A procura de uma essência cultural brasileira se remete a uma vinculação com a busca da identidade nacional.<sup>562</sup> Tal busca foi empreendida por Suassuna tendo a memória como um importante componente, como pode ser inferido do trecho a seguir, retirado da dissertação de mestrado de Anna Paula de Oliveira Mattos:

---

<sup>558</sup>DIDIER, Maria Thereza *op.cit.* (p. 17)

<sup>559</sup>HOUAISS, A.; VILLAR, M.S. *op.cit.*

<sup>560</sup>SUASSUNA, Ariano “Entrevista” *Caros Amigos*, edição 75, junho, 2003

<sup>561</sup>DIDIER, Maria Thereza *op.cit.* (p.19)

<sup>562</sup>Cf. VARGAS, Herom *op.cit.*; DIDIER, Maria Thereza *op.cit.* (p.17-18)



A obra de Ariano Suassuna pode também ser entendida como uma narrativa dotada de aspectos memorialistas. A idealização do cenário de sua infância é percebida, por exemplo, em vários do *Romance D' A Pedra do Reino*, onde o sertão é colocado como um “espaço da saudade”, do qual o escritor ainda se vê como integrante. O culto à família e à ordem social que compartilhavam também é um recurso freqüente em seus textos. A esse respeito, Suassuna diz ter implementado em seu romance “uma tentativa de recuperação” dos valores familiares, representados no título do livro pelo termo “pedra”: “É como se eu encaixasse uma pedra angular para erguer um monumento ao meu pai”.<sup>563</sup>

A memória pessoal como substrato para a argumentação acerca da região Nordeste aproxima Ariano Suassuna de Gilberto Freyre. Mas, para além dessa coincidência de formulação, Ariano Suassuna foi de fato fortemente influenciado pelo pensamento freyreano no seu processo de definição dos elementos mestiço e regional como aportes nacionais demarcadores da cultura brasileira. A importância do mestiço na obra de ambos autores foi destacada da seguinte forma por Herom Vargas:

O destaque ao mestiço, nos casos desses autores, especialmente em Gilberto Freyre, tem o nítido sentido de gênese de um povo. Em outras palavras, não se trata de assumir a mestiçagem como fenômeno de caráter permanente, processo que singularizaria o povo brasileiro, mas apenas como elemento *fundante* da cultura. A mestiçagem não é tida como gramática cultural, mas vista como mito de origem, alicerce que agregaria no momento da formação uma série de elementos aparentemente dispares em um todo que tende ao estágio harmônico e final. Daí a constante retomada da noção de *tradição* nos trabalhos de Freyre, e que, como veremos, também aparecem em Ariano Suassuna.<sup>564</sup>

O próprio Ariano Suassuna reconheceu a influência de Gilberto Freyre em suas idéias, especialmente no que tange à tradição. De acordo com Ariano Suassuna foi sua repulsa pelo movimento modernista que o levou a buscar a tradição e, assim, tecer uma aproximação com o pensamento de Gilberto Freyre. O mentor do Movimento Armorial declarou antipatizar com o modernismo e detestar qualquer arte de vanguarda, pois que, em sua concepção, nenhuma arte de vanguarda consegue sobreviver por mais do que dois anos. Diante dessa aversão, Ariano Suassuna procurou voltar-se para “(...) aqueles mestres que são eternamente ‘nossos contemporâneos’”.<sup>565</sup>

Por outro lado, apesar da declarada influência de Gilberto Freyre nas idéias de Ariano Suassuna, a sua formulação do Nordeste difere da erigida pelo idealizador do Movimento Regionalista. O Nordeste de Suassuna, ao contrário do freyreano, é o Nordeste sertanejo, do “reino encantado do sertão”. Sua obra é a afirmação deste espaço como o verdadeiro Nordeste, onde não existiam “só profetas brancos e desequilibrados e cangaceiros sujos e cruéis” mas também, e sobretudo, existia nobreza. Nobreza comparável à que floresceu na civilização do açúcar, mas “sem as cavilações e as afetações dos ioiôs e sinhazinhas”. Um “reino” bruto, despojado e pobre, com o qual o Suassuna se identifica e a partir do qual construiu a sua obra. Assim, o Nordeste construído por Ariano Suassuna é o reino dos mitos, do domínio do

---

<sup>563</sup> SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos “*O encontro do velho do pastoril com Mateus na Mangueira*” ou “*as tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science*” (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2004. (p.88)

<sup>564</sup> VARGAS, Herom *op.cit.* (p.46-47)

<sup>565</sup> SUASSUNA, Ariano “Teatro, Região e Tradição” In: VÁRIOS AUTORES *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte* Rio de Janeiro, José Olympio, 1962 (p.483) apud VARGAS, Herom *op.cit.*

atemporal, do sagrado, da indiferenciação entre natureza e sociedade; enfim, um reino de mistérios, onde o maravilhoso se mistura à mais cruel realidade e lhe dá sentido.<sup>566</sup>

Desse modo, a região Nordeste foi privilegiada pelo grupo armorial como espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. À região nordestina, no geral, e sertaneja, em particular, foi creditado um espaço singular ao mundo mágico, explorado pelas atividades artísticas armoriais. A linguagem armorial na música, na literatura, nas artes plásticas e na dança expressou o aprofundamento da pesquisa desse grupo sobre as fontes da “cosmologia” nordestina.<sup>567</sup> Dessa forma, a arte armorial brasileira é marcada por sua ligação com o espírito mágico dos folhetos do romanceiro popular do Nordeste (literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantores, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares relacionados a este romanceiro.<sup>568</sup>

Para Ariano Suassuna, o romanceiro e o artista popular são expressões características de autenticidade e permanente renovação artística. Dessa forma, apesar de reconhecer a existência de mudanças nas expressões artísticas populares, para Ariano Suassuna, a “essência” permanece. E é essa permanência que define o caráter autêntico da arte popular como tradução da arte genuinamente nacional. Assim, é com base no passado que a identidade cultural é delineada no âmbito da concepção armorial. Apoiado nessas premissas, Ariano Suassuna concebeu um método para a construção da arte armorial configurado nos seguintes procedimentos:

(...)o mesmo processo que utilizamos para o desenvolvimento da música armorial servirá para a formação do grupo de dança. Antes consultamos os tocadores de rabeca, os cantadores populares, os violeiros, e terminamos por observar como é feita a Arte Brasileira, à margem de toda uma influência cosmopolita.<sup>569</sup>

Lançando mão do gênero epopéico e, principalmente, das estruturas narrativas e do realismo mágico da literatura de cordel, Ariano Suassuna inventou seu Nordeste: “reino embandeirado, épico e sagrado”. Um espaço sertanejo, inventado a partir da vivência do autor, do agenciamento de lembranças e reminiscências de sua infância e de uma grande quantidade de materiais de expressão populares. Um espaço ainda não desencantado, não dessacralizado, um reino de mistérios, como já referido anteriormente. Um Nordeste que se liga diretamente ao passado medieval da Península Ibérica, anti-renascentista, antimoderno.<sup>570</sup>

\*\*\*

O processo de invenção do Nordeste, tanto pelo Movimento Regionalista quanto pelo Movimento Armorial, pode ser analisado sob a ótica adotada pelo historiador inglês Eric Hobsbawm, ao tratar da questão da invenção de tradições. Hobsbawm definiu como tradições inventadas as práticas, de natureza real ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma

<sup>566</sup> Cf. DIDIER, Maria Thereza *op.cit.*

<sup>567</sup> Cf. *idem*; *ibidem*

<sup>568</sup> SUASSUNA, Ariano *Jornal da Semana* Recife, 20 de maio de 1975 (In: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=309&textCode=884&date=currentDate>) (acessado em julho/2008)

<sup>569</sup> SUASSUNA, Ariano In: *Jornal do Brasil*, 02 de maio de 1975 apud DIDIER, Maria Thereza *op.cit.* ( p. 38)

<sup>570</sup> Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, *op.cit.*(p. 85)

continuidade em relação ao passado. Tais práticas, sempre que possível, estabelecem continuidade com um passado histórico apropriado. Dessa forma, o Nordeste do Movimento Regionalista, da cana-de-açúcar, é uma estratégia discursiva que visa estabelecer um passado histórico para a consolidação da região. Assim como também o é o sertão encantado do Nordeste agenciado pelo Movimento Armorial.

Afirmar que o Nordeste é uma invenção, ou que o os regionalistas e armoriais, ao convocarem a manutenção de antigas tradições, estavam, na verdade, instituindo e mesmo inventando tais tradições, não significa que estas não sejam legítimas. Se Eric Hobsbawm sublinhou a existência de tradições inventadas, o sociólogo Anthony Giddens foi além. Apesar de concordar com a tese substantiva de Eric Hobsbawm de que tradições são inventadas, Anthony Giddens refutou sua hipótese de que apenas uma parcela das tradições seja inventada. Para Anthony Giddens, o aspecto de invenção está presente em todas as tradições. Ou seja, em última instância, toda tradição é inventada. Tal suposição foi colocada nos seguintes termos por Anthony Giddens:

(...) o que proporciona à tradição seu “caráter genuíno”, sua autenticidade, não é o fato de ela ter sido estabelecida há milhões de anos; nem tem nada a ver com até que ponto ela retém com exatidão os acontecimentos passados. Nas mais “tradicionais” de todas as sociedades, as culturas orais, o “passado real” – se é que essas palavras têm algum significado, é efetivamente desconhecido. A tradição é o verdadeiro medium da “realidade” do passado. É claro que, nas sociedades que têm uma história registrada, pode ser estabelecida uma “continuidade com um passado apropriado” – e esta pode ser dissecada pelo historiador com um olho crítico. Mas até que ponto é sempre “genuína” essa continuidade, no sentido enfocado por Hobsbawm, é algo problemático e, repetindo, nada tem a ver com uma autenticidade da tradição, que depende da conexão da prática ritual com a verdade formular.<sup>571</sup>

A verdade formular e o ritual são alguns dos fatores definidores da tradição como forma de constituí-la em um meio de identidade, uma visão privilegiada do tempo e do espaço, um controle sobre a vida compartilhada por uma comunidade cultural. Dessa forma, a tradição está envolvida, de algum modo, com o controle do tempo. E uma das práticas que possibilita esse controle é a sua invariabilidade e repetição.<sup>572</sup> A invariabilidade, de acordo com Eric Hobsbawm, se configura como um objetivo das tradições. O passado, seja ele real ou forjado, ao qual as tradições se referem, impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição.<sup>573</sup>

A “integridade” da tradição não deriva do simples fato da persistência sobre o tempo, mas do “trabalho” contínuo de interpretação que é realizado para identificar os laços que ligam o presente ao passado. Em outras palavras, a tradição é uma orientação para o passado de tal forma que este é constituído com o intuito de ter uma pesada influência sobre o presente. Dessa forma, a tradição configura também um meio organizador da memória coletiva. Na acepção de Maurice Halbwachs, o passado não é preservado, mas continuamente reconstruído em função do presente. Essa reconstrução é operacionalizada através da memória coletiva, dado que é parcialmente individual, mas, mais fundamentalmente, é *social* ou coletiva. Desse modo, a

<sup>571</sup> GIDDENS, Anthony “A vida em uma sociedade pós-tradicional” In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna* São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997

<sup>572</sup> Idem; *ibidem*

<sup>573</sup> HOBBSAWM, Eric “Introdução: A Invenção das Tradições” In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence *A invenção das tradições* São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006

memória é um processo ativo, social, cujo mecanismo de identificação pode ser dado somente através da lembrança.<sup>574</sup>

Como acontece no caso da invenção do Nordeste pelos regionalistas, e posteriormente pelo Movimento Armorial, tanto no caso de Gilberto Freyre quanto no caso de Ariano Suassuna, a memória foi acionada para atestar o caráter tradicional da região, baseada principalmente no passado. Ser uma invenção não é uma exclusividade da região Nordeste do Brasil. Falar em invenção também não significa falar em algo falso ou irreal, mas na mobilização de discursos que servem a determinados fins e que acabam sendo descolados de seus contextos originais, tomando vida própria e fazendo parte de um imaginário nacional, melhor dizendo, da memória nacional. O Sudeste moderno não é menos invenção do que o Nordeste atrasado. No entanto, o que me mobiliza para a ênfase esta região é que os efeitos da invenção, ou invenções, do Nordeste interessam diretamente aos objetivos desta tese, dado que foram, e ainda são, vivenciados pelos mangueboys.

No que tange ao tema precípua desta tese, a Cena Mangue, apesar de tal Cena ter representado uma outra forma de se pensar a região Nordeste, se diferenciando tanto dos regionalistas quanto dos armoriais, esta não era originalmente uma proposta intencional dos mangueboys. Por serem originários de um estado localizado no Nordeste, os idealizadores da Cena foram vistos como portadores desta região, e seu discurso foi tomado como uma nova visão do Nordeste. Foi como se a partir do surgimento dos mangueboys, se revelasse uma face do Nordeste ainda não percebida no restante do país.

\*\*\*

Apesar de longa, a reflexão anterior acerca da invenção do Nordeste e dos movimentos Regionalista e Armorial é fundamental para a compreensão da Cena Mangue e da forma como ela se coloca em relação aos nordestes edificadas por esses dois movimentos, e cristalizadas no formato de uma identidade para a região. Em alguns momentos, os mangueboys foram vistos como uma versão atualizada do regionalismo freyreano e uma releitura do Armorial. Ao analisar a formação de uma identidade cultural do Nordeste por diversos agenciadores de um discurso para a região, Michel Zaidan Filho, cientista político e professor da Universidade Federal de Pernambuco, fez a seguinte argumentação em um artigo publicado no *Jornal do Commercio*, de Pernambuco, em 20 de agosto de 2002:

Mesmo abordando as contradições sociais existentes na nossa região, tornou-se possível construir uma mitologia positiva sobre o povo nordestino, pobre e excluído, mas altamente favorável à promoção da imagem pública de determinados governos ou administrações municipais ou estaduais de Pernambuco. Imaginem uma grande mesa senhorial, lá no aristocrático bairro de Apipucos, onde se pudessem assentar, numa das sessões do seminário de tropicologia, personagens tão diferentes como Gregório Bezerra, Francisco Julião, João Cabral de Melo Neto, Josué de Castro, Cândido Portinari, Gilberto Freyre e ... Chico Science ou Fred 04, todos confabulando sobre a cultura do Nordeste: qual seria o resultado desse conclave ou sarau litero-social nordestino, regado - é claro - pelas iguarias da cozinha típica da região? - A construção de uma identidade cultural, é claro, do tipo exportação.<sup>575</sup>

<sup>574</sup> HALBWACHS, M. *The social frameworks of memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1992 apud GIDDENS, Anthony *op.cit.* (O caráter coletivo da memória é também tratado no capítulo 1, “O Mangue”.)

<sup>575</sup> ZAIDAN FILHO, Michel “Pernambuco é pop?” *Jornal do Commercio*, Recife, 20 de agosto de 2002 apud. apud MELO NETO, Moises Monteiro de *Manguetown: a representação do Recife (PE) na obra de Chico Science e outros poetas do Movimento Mangue* (“A Cena recifense dos anos 90”) Dissertação (Mestrado), Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Pós-Graduação em Letras, 2003

O que está subjacente à argumentação de Michel Zaidan é que a Cena Manguê respaldou antigos modelos da região. No entanto, tal consideração é precipitada sem uma análise mais apurada. Michel Zaidan enumerou diversas celebridades que tiveram em comum o fato de serem originários da mesma região e contribuírem com a formação de imagens-ícones para o Nordeste. Apenas isso. O próprio autor destacou o quão diferentes eram tais personagens, o que aponta para as diferentes concepções e imagens que construíram para a região Nordeste. Mas, sua conclusão de que juntas formariam uma identidade “tipo exportação”, além de extremada, incorre em equívoco. Por isso, importa aqui desfazer este equívoco, e, para tanto, pensar mais detidamente sobre a relação de Chico Science e Fred Zero Quatro com outros nomes citados, especificamente Gilberto Freyre e Josué de Castro.

Talvez, como destacou Moisés Monteiro de Mello Neto, a argumentação de Michel Zaidan possa se referir à obra de Chico Science, que de fato usou símbolos pernambucanos e foi responsável por uma valorização nacional do maracatu.<sup>576</sup> A primeira vez em que se dirigiu aos jornais a propósito de divulgar o Manguê, Chico Science fez a seguinte declaração: “É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los, junto com a visão mundial que se tem.”<sup>577</sup> Diante desta afirmação, a suposição feita por Michel Zaidan parece ser confirmada. Chico Science explicitava a preocupação de aliar o resgate de ritmos regionais com a universalização destes. Porém, é preciso reafirmar novamente a necessidade de uma avaliação mais detalhada.

É interessante notar que Ariano Suassuna não figura entre os citados por Michel Zaidan. Provavelmente porque é pública e notória a polêmica entre o idealizador do Movimento Armorial e os manguêboys, iniciada quando Ariano Suassuna assumiu o cargo de Secretário da Cultura do Estado de Pernambuco, em 1995, durante o segundo mandato de Miguel Arraes como governador (1995-1998). A polêmica se estendeu durante o restante da década de 1990. Em 2007, Ariano Suassuna assumiu novamente a Secretaria de Cultura do estado de Pernambuco e reacendeu a polêmica ao, mais uma vez, expressar sua intenção de empreender uma política cultural calcada nos preceitos armoriais.<sup>578</sup> A motivação da polêmica entre armoriais e manguêboys reside em suas diferentes percepções acerca dos significados de tradição e de cultura, como tratado na próxima sessão, assim como a relação dos manguêboys com Gilberto Freyre e Josué de Castro

### 3. Manguêboys e a lama: entre armoriais e regionalistas

O Bairro do Recife Antigo, como sabemos, foi o *point* da Cena Manguê no seu início. Ali, no decadente bairro portuário, os manguêboys realizavam suas festas. Posteriormente, o bairro se tornou o pivô de um projeto de revitalização da cidade empreendido pela prefeitura. Um dos frutos da revitalização foi o Paço Alfândega, um shopping voltado para a clientela turística.<sup>579</sup> Em seus três pisos, mesclam-se tanto lojas que vendem produtos regionais quanto lojas de marcas internacionalmente conhecidas, em um exemplo típico de entrecruzamento de

---

<sup>576</sup> MELO NETO, Moises Monteiro de *op.cit.*

<sup>577</sup> “Os sons do Manguê”, *Jornal do Commercio*, 01 de junho de 1991 apud. TELES, Jose *op.cit.* 1998 (Essa matéria é citada no capítulo 2, “*Bits e beats* do Manguê”)

<sup>578</sup> Com o retorno de Ariano Suassuna ao posto de secretário de cultura do estado de Pernambuco e seu anúncio de que realizaria uma política armorial, Roger de Renor escreveu o artigo “Arriando minha sunga”, reavivando a polêmica entre manguêboys e Ariano Suassuna. O texto está disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/arriando-minha-sunga> (acessado em julho/2008)

elementos locais e globais. O primeiro piso é denominado Ariano Suassuna, em homenagem ao mestre armorial. Já o terceiro piso, uma homenagem a Chico Science, foi batizado com o nome do mangueboy. Entre os dois, no segundo piso, as placas sinalizam apenas “piso 2”, não há nome. Sintomático que haja um vazio entre Chico Science e Ariano Suassuna como se tal decisão simbolizasse a dificuldade de diálogo que realmente aconteceu entre mangueboys e armoriais.

Menos de quinze dias após sua posse como Secretário da Cultura do Estado de Pernambuco, em 1995, Ariano Suassuna declarou que não apoiaria a Cena Mangue. Em 10 de janeiro daquele ano, o jornal *Diário de Pernambuco* publicou uma entrevista na qual Suassuna comentou uma declaração que ele havia feito no programa Tela Viva, veiculado pela *TV Viva*, de Olinda. O conteúdo de sua declaração era tanto a anunciação de suas prioridades como secretário de cultura quanto uma provocação com os mangueboys, como pode ser visto na citação a seguir, um trecho da entrevista de Ariano Suassuna.

Eles me perguntaram: você vai apoiar o movimento mangue e eu disse não vou apoiar o movimento mangue, eu disse lá e não saiu. Eu não vou fazer oposição a ninguém. Não compete à secretária fazer oposição a ninguém. O que eu vou fazer é uma questão de prioridade. Então eu quero lhe dizer o seguinte, e isso eu disse lá e também não saiu, a literatura de cordel está morrendo. Para mim, é uma coisa da mais alta importância. Então, se eu tivesse verba ajudava a Deus e o mundo, agora, como eu sei que as verbas são poucas, eu não vou escolher o movimento mangue, que obtém apoio da imprensa falada e escrita, esse tipo de movimento obtém o apoio das grandes marcas de cigarro, das grandes empresas, e a literatura está literalmente morrendo. Outra coisa, o movimento mangue, por exemplo, se baseia no maracatu pelo que ouvi falar. Eu considero uma das manifestações mais importantes o maracatu rural. Então, o que eu disse foi isso, tendo verba eu não vou dar apoio a um movimento que já tem apoio de outras coisas, deixando de lado a cultura popular, que está aí se acabando, não tem um tostão de ajuda de coisa nenhuma. Não digo nem de ajuda, mas de apoio. Falta a eles tudo.<sup>580</sup>

Essa declaração de Ariano Suassuna deflagrou a polêmica com os mangueboys. De acordo com Renato L., as diferenças entre a Cena Mangue e o Movimento Armorial estava na forma com que ambos se relacionavam com a cultura popular. De acordo com Renato L., as diferenças entre a Cena Mangue e o Movimento Armorial são intransponíveis pois os mangueboys não têm a intenção preservacionista e essencialista que domina o pensamento armorial. Nas palavras colocadas por Renato L.: “A tentação de colocar numa espécie de solução em formol as manifestações populares nunca fez parte de nossos planos.”<sup>581</sup>

Vale observar que tanto no discurso armorial quanto no discurso do Mangue, cultura popular aparece como sinônimo de tradição. O que difere nesses discursos é a relação que cada um desses dois universos estabelecem com essas manifestações. A metáfora “colocar numa espécie de formol as manifestações populares” se referia à meta de preservação da cultura brasileira subjacente ao Movimento Armorial. Diversas declarações dos mangueboys revelam

---

<sup>579</sup> O Bairro do Recife Antigo e sua condição de *point* da Cena Mangue é tratado mais detalhadamente no capítulo 1, “O Mangue”

<sup>580</sup> BARBOSA, Ivana Moura “Ariano reafirma prioridade” *Diário de Pernambuco* 10 de janeiro de 1995 apud. SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos *op.cit.*

<sup>581</sup> L., Renato “Arqueologia do Mangue” *op.cit.*

que suas relações com as manifestações populares não passam por aquilo que eles chamam de “apropriação”<sup>582</sup> ou, como definiu Fred Zero Quatro, “pilhagem cultural”:

Você pode se aproximar daqueles músicos e não resistir à tentação de se apropriar de sua herança e sabedoria, tentando reproduzir com todos os detalhes a sua técnica e copiando descaradamente o seu som, em benefício próprio (mas em nome da tradição, é claro). Enfim, difundindo sem o menor escrúpulo mundo afora uma versão mais “educada” do que a original - pouco importando que os “mestres” permaneçam ignorados, isolados em sua ingenuidade, desinformação e miséria.<sup>583</sup>

Com essa declaração, Fred Zero Quatro se referia à postura armorial diante das manifestações populares. Como contraposição, identificava a postura Mangue como “receptiva”, ou seja, uma postura que “aponta suas antenas” para a tradição, “abre a sua mente” e se deixa influenciar, “(...) incorporando aquelas boas vibrações como insumo ou matéria-prima suplementar, bem como enriquecendo e aperfeiçoando a sua linguagem e seus procedimentos criativos”<sup>584</sup>. Essa postura receptiva se direcionava tanto às manifestações tidas como tradicionais quanto a outras manifestações, que podem ser nacionais ou internacionais. A receptividade dependia sobretudo da presença desses elementos no cotidiano. Numa atitude contrária a esta, os armoriais se referiam aos elementos que pesquisavam para incorporar em suas produções como fósseis.

O direcionamento para esses “fósseis” é o cerne de todas as atividades armoriais. Essa referência à cultura popular como fóssil é reveladora do pensamento armorial que entende a cultura popular como possuidora de uma essência petrificada temporalmente.<sup>585</sup> Nesse sentido, a cultura popular, através, por exemplo, dos cantadores, tocadores de rabeca e violeiros, é considerada, na perspectiva armorial, como portadora de sobrevivências culturais, dando margem ao entendimento da cultura popular como possuidora de uma essência refratária à intervenção do tempo e que, por essa qualidade, é capaz de captar e expressar o caráter nacional, igualmente definido como algo transhistórico, essencial.

Um exemplo de como os mangueboys se colocam em oposição aos armoriais pode ser dado pelo desconforto apresentado por DJ Dolores diante da referência de seus shows como um *mix* de tradição e modernidade. Essa definição é dada pelo fato de DJ Dolores comumente dividir o palco com artistas que são vistos como portadores da tradição, como Mestre Salustiano, Lia de Itamaracá e Selma do Coco. Ou seja, a junção de DJ Dolores tocando com seu laptop junto à rabeca de Mestre Salustiano costuma ser considerada como esse *mix* de tradição e modernidade. No entanto, DJ Dolores declarou que considera a rabeca tão atual quanto o computador que usa para compor as bases de suas músicas. Para ele não há oposição entre esses instrumentos, ambos são parte do cotidiano, da vida, e por isso podem servir tanto como instrumentos para fazer música, como ser incorporados à sua música.<sup>586</sup> Outro exemplo dessa atitude que não distingue entre elementos supostamente tradicionais e elementos supostamente modernos pode ser dado pela seguinte declaração de Chico Science:

<sup>582</sup> O termo apropriação para se remeter ao uso que o Movimento armorial faz da tradição foi mencionado por Jorge Du Peixe, em entrevista para esta pesquisa. (Entrevista com Jorge Du Peixe – 24 de abril de 2007 – São Paulo [com participação de Clarisse Vianna])

<sup>583</sup> ZERO QUATRO, Fred “Vivemos a longa era da pilhagem”, *Suplemento Cultural – Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, Recife, jan-fev. 1998 (p.31) apud. VERGAS, Herom *op.cit.*

<sup>584</sup> Idem; *ibidem*

<sup>585</sup> Cf. DIDIER, Maria Thereza *op.cit.*

<sup>586</sup> DJ Dolores In: CORREA, Mauricio (diretor) *op.cit.*

Quando eu era bem mais novo, lá pelos 12 anos, dançava ciranda. A ciranda veio do interior, da Zona da Mata, para o litoral. Meus pais tinham uma ciranda. Elas geralmente eram feitas na frente dos botecos ou nas mercearias da região. (...) Assisti na minha infância os maracatus fazendo o “acorda povo”, que acontece na época de São João, sempre lá pela meia-noite. As pessoas saem cantando: “Acorda povo/Acorda povo/Que o galo cantou/São João já te acordou”. Então eu vi todas estas coisas que nos ensinaram como folclore, como uma manifestação já passada, mas que não é bem desta maneira que você tem que ver. Existem ritmos ali que podem ser aproveitados. E você pode aprender a tocar porque é da sua terra, é do Brasil e é uma coisa que você entende – é a tua língua. Nesse tempo a gente consumia música estrangeira também, nos bailes da periferia.(...) Tinha coisas que escutava naquele período que guardo até hoje em meu inconsciente. (...) Então, a idéia básica do Manguebit é colocar uma parabólica na lama e entrar em contato com todos os elementos que você tem para fazer uma música universal. Isso faz com que as pessoas futuramente olhem para o ritmo como ele era antes.<sup>587</sup>

Ou seja, os mangueboys, representados na citação anterior de Chico Science, não reverenciam as manifestações populares como uma tradição brasileira que se oponha aos elementos estrangeiros. Ao contrário, colocam tais manifestações no mesmo patamar daquilo que vem de fora. Ao mesmo tempo, a horizontalidade construída com os elementos de fora implica escolha. Nesse sentido, vale marcar que a escolha dos elementos que compõem suas expressões artísticas não é aleatória, mas também não é restritiva. No universo da Cena Mangue, o critério da escolha é a vivência, isto é, a vivência é pré-condição necessária para a composição das músicas e das demais manifestações culturais, como o cinema e a moda. Assim, a tradição não é um ponto de chegada, onde permaneceria imaculada, com uma pretensa pureza. É um ponto de partida, que incorpora elementos de seu cotidiano. Segundo Renato L., o Mangue começou da união de amigos que cresceram ouvindo *punk rock* e que obtinham da comunidade familiar a referência da cultura regional.<sup>588</sup>

Essa forma dos mangueboys se relacionarem com a tradição pode ser vista como aproximada aos escritos de Friedrich Nietzsche acerca da funcionalidade da história. O filósofo alemão, no final do século XIX, escreveu que a história é necessária para a vida e a ação e como tal deve estar sob os auspícios da força plástica que permite aos homens se desenvolverem de maneira original e independente através da transformação e assimilação de coisas passadas ou estranhas. Neste sentido, o elemento histórico é tão importante quanto o a-histórico para a saúde de um indivíduo, de um povo, de uma cultura, conforme colocado por Friedrich Nietzsche nos seguintes termos:

Esta é a relação normal que uma época, uma cultura ou um povo devem manter com a história – relação provocada pela fome, regulada pelo grau das necessidades, dominada pela força plástica inerente à cada coletividade: é preciso que o conhecimento do passado seja sempre desejado somente para servir ao futuro e ao presente, não para enfraquecer ou para cortar as raízes de um futuro vigoroso.<sup>589</sup>

A postura de não negar a tradição, o passado e, consequentemente, a história, adotada pelos mangueboys pode ser pensada como uma aproximação com as formulações feitas por

<sup>587</sup> GARRIDO, Luis Cláudio “Entrevista com Chico Science” *A Tarde* Salvador, 30 de abril de 1994 apud. SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos *op.cit.*

<sup>588</sup> L., Renato “Arqueologia do Mangue” *op.cit.*

<sup>589</sup> NIETZSCHE, Friedrich “Consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida” In: NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre história* Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005 (p.98-99)



Friedrich Nietzsche tanto por não negarem a herança histórica quanto por promoverem a articulação desta herança com outras influências. Essa relação é mediada pelas necessidades, pela força plástica inerente à coletividade, em consonância com o que foi sublinhado por Friedrich Nietzsche. Uma declaração de Mabuse, citada a seguir, reforça a possibilidade desta aproximação:

Se você pensar justamente como um sistema, as bases desse sistema, essa lógica que você pega, essa lógica que foi muito bem sintetizada com aquela história da parabólica enfiada na lama, de você pegar toda a sua carga histórica, que você tem, toda sua identidade até hoje, não negar nada que venha da cidade, desse passado, mas misturar com tudo que você tá assimilando do mundo, isso de forma alguma se resume à música.<sup>590</sup>

A importância da presença dessa “carga histórica” na formação do Mangue e na produção dos mangueboys foi abordada por diversos dos idealizadores da Cena. Um exemplo da forma como isso é recorrente no discurso dos mangueboys pode ser dado pela ênfase nos elementos locais que Lúcio Maia colocou nos seguintes termos:

É difícil de explicar, talvez porque a gente tenha nascido aqui. A gente conviveu com a cidade. Por exemplo, em São Paulo, você tem acesso às coisas, mas você precisa buscá-las. Se você quiser conhecer um bloco afro, você tem de ir ao local. Aqui, no Recife, não. Eu convivi com isso no meio da rua. Quando eu estava jogando bola, passava o Caboclo de Lança indo para a Sambada. Você convive naturalmente, sem ter que ir procurar. Este é o ponto fundamental. A gente teve também uma infância bem bucólica. Todo mundo na banda conviveu em mangue, brincou. Eu brinquei em rio pra caralho, cara, sempre fui moleque de praia. Eu sempre tive esse contato, que é uma coisa muito positiva. No final das contas, quando a gente começou a usar como metáforas essas idéias dessa fertilidade que a gente tinha, esse conhecimento, essa vivência, que aparentemente podia não servir para nada, foi fundamental na nossa vida. O fato da gente fazer ratoeira de lata e pegar caranguejo, por exemplo. Tudo isso virou clima de fazer música e trouxe resultados para a vida da gente. Aí, quando as pessoas perguntam "como vocês fazem as músicas", eu digo "a gente fecha o olho, véio". Não tem o que fazer, é uma coisa natural. Rola porque a gente se une.<sup>591</sup>

Lúcio Maia, da mesma forma que Chico Science<sup>592</sup>, e também à semelhança de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, recorreu à memória pessoal como estratégia de legitimação de seu discurso. No caso dos mangueboys, a recorrência à memória sublinha a importância das manifestações populares como algo vivido e também revela uma outra dimensão fundamental para a compreensão da Cena Mangue: o local. Foi a convivência com a cidade que desenhou a Cena criada por aquele grupo de amigos. O uso da metáfora da fertilidade do mangue surgiu das vivências e do conhecimento cotidiano que, aparentemente, não “serviam para nada”, mas que foi fundamental para a construção do Mangue. O apreço pelo local é perceptível no próprio nome da Cena, que foi inspirado no ecossistema que não apenas define a paisagem da cidade na qual surgiu, como se configura numa importante fonte de subsistência local, além de ser um lugar lúdico, de brincadeiras infantis, se fazendo presente em vários espaços da vida recifense.

---

<sup>590</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>591</sup> Lucio Maia – entrevista à agência Carta Maior In: (<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentação.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22376061&dataDoJornal=atual>) (acessado em maio/2006)

<sup>592</sup> Citação 93. p. 208/209

Esse ponto é importante para evidenciar as diferenças entre a Cena Manguê e o regionalismo formulado por Gilberto Freyre. Gilberto Freyre também elegeu a cidade de Recife e o estado de Pernambuco como espaços sintetizadores do seu pensamento. Mas enquanto Gilberto Freyre privilegiou os sobrados e os engenhos da cana, Chico Science e seus amigos privilegiaram os mocambos e os manguezais. Um ponto fundamental a ser sublinhado é que, para Gilberto Freyre, Recife era representativo de toda a região, já para os manguéboys, Recife não detém essa representatividade. Mais uma vez, a formação da Cena não tinha como objetivo a reabilitação ou representação de toda uma região, como fez o Regionalismo. A criação da Cena Manguê estava relacionada a uma mudança local, a mudar o local em que aqueles jovens viviam. E esse lugar foi Recife. Mas, como Chico Science salientou, poderia “(...) ser qualquer lugar do Brasil”<sup>593</sup>.

A escolha da metáfora do manguê também é reveladora de um outro ponto de distanciamento entre manguéboys e Gilberto Freyre. Aliado ao mote da diversidade subjacente à metáfora do manguê, é comum ouvir dos manguéboys o seguinte veredito: “de monocultura, basta a cana”. Ou seja, aquela que foi eleita por Gilberto Freyre como representativa da cultura brasileira e fonte de sua originalidade foi recusada pelos manguéboys. Em lugar disso, elegeram o manguê como representativo da Cena que construíram. Para os manguéboys, o manguê simboliza tanto o lugar da diversão como o lugar da fome. No entanto, os manguéboys não foram os primeiros a abordar os mangues recifenses. O médico pernambucano Josué de Castro se dedicou a escrever sobre os mangues da cidade de Recife, desde 1937, com a publicação de *O documentário do Nordeste*<sup>594</sup>. A afinidade entre o ideário da Cena Manguê e a obra de Josué de Castro o converteram em uma importante influência para os manguéboys.

### 3.1. Oh, Josué!<sup>595</sup>

Recife é cercada de manguê (...)E Chico [Science] fala de caranguejo, porque Chico [Science] morava perto de manguê, cresceu pegando caranguejo. Por isso botou esse nome. E a primeira vez que Fred [Zero Quatro] e Chico [Science] foram lá em casa, levando uma demo, eu vi a história do caranguejo e eu falei pra eles: “você têm que procurar os livros de Josué de Castro”. Aí fui explicar a história de Josué de Castro para Chico [Science], mas ele nunca leu Josué de Castro. Essa história é viagem do pessoal. Naquela época não tinha livro, era tudo fora de catálogo, porque Josué de Castro foi relançado só em 2000 e alguma coisa, acho que 2001. (...) E Chico [Science] não conhecia, ele teve só aquela sacada de chamar Josué, ele sabia, deve ter lido alguma coisa de revista. Mas livro ele não leu, tenho certeza que ele não leu. Isso é viagem. Ele começou a escrever sem saber (...).<sup>596</sup>

De acordo com o relato de José Teles, a associação entre os manguéboys e Josué de Castro foi resultado mais de uma coincidência do que propriamente de um conhecimento profundo da obra do médico pernambucano. No entanto, mesmo que tal suposição seja real, Josué de Castro, entre tantos intelectuais que se dedicaram a estudar o Nordeste, foi escolhido pelos manguéboys como uma referência.

---

<sup>593</sup> BARROSO, Claudio; QUEIROZ, Bidu (diretores) *O mundo é uma cabeça* (documentário)

<sup>594</sup> CASTRO, Josué de *Documentário do Nordeste* São Paulo: Editora Brasiliense, 1959 (2ªed.)

<sup>595</sup> Envocação feita por Chico Science na música “Da lama ao caos” (Chico Science) *Chico Science & Nação Zumbi*, Sony, 1994

<sup>596</sup> Entrevista com José Teles – 07 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

Josué de Castro, assim como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, também se dedicou a estudar o Nordeste. No entanto, sua obra sobre a região não alcançou tanta repercussão quanto as de Ariano Suassuna e Gilberto Freyre. A notoriedade de Josué de Castro deveu-se a seu livro *Geografia da fome*, mundialmente conhecido e reverenciado. A fome, e não o Nordeste, foi o fio condutor da obra de Josué de Castro, temática que o médico conheceu a partir de sua convivência com os mangues recifenses, como anunciou no prefácio ao seu romance *Homens e caranguejos*. No “Prefácio um tanto gordo para um romance um tanto magro”, Josué de Castro observou que o romance continha traços autobiográficos, pois se remetia aos seus primeiros contatos com o mangue, ainda na infância, quando a família de Josué de Castro migrou da Zona da Mata para Recife, e foi morar em um casarão próximo ao manguezal. Com esse pano de fundo autobiográfico, Josué de Castro relatou a importância do mangue na sua formação, como pode ser lido na citação a seguir, um trecho do prefácio ao seu romance.

O tema deste livro é a história da descoberta que da fome fiz nos meus anos de infância, nos alagados da cidade do Recife, onde convivi com os afogados deste mar de miséria. Procuro mostrar neste livro de ficção que não foi na Sorbonne, nem em qualquer outra universidade sábia, que travei conhecimento com o fenômeno da fome. O fenômeno se revelou espontaneamente a meus olhos nos mangues da cidade do Recife: Afogados, Pina, Santo Amaro, Ilha do Leite. Esta é que foi a minha Sorbonne: a lama dos mangues do Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejos.<sup>597</sup>

Ao destacar que os mangues recifenses foram responsáveis pelo seu primeiro contato com a fome, Josué de Castro fez o seguinte complemento:

E devo dizer com toda franqueza que, de tudo o que vi e aprendi na vida, observando estes vários tipos de sociedade, fui levado a reservar, até hoje, a maior parcela de minha ternura para a sociedade dos mangues - a sociedade dos caranguejos e dos homens, seus irmãos de leite, ambos filhos da lama.<sup>598</sup>

Josué de Castro tratou os mangues como uma sociedade tão anfíbia quanto os seres que a habitam, pois vegeta nas margens ou bordas de duas estruturas econômicas: a estrutura agrária feudal e a capitalista. Em suas palavras: “[e]struturas que persistem no Nordeste do Brasil, lado a lado, sem se fundirem, sem se integrarem até hoje num mesmo tipo de civilização”<sup>599</sup>. Como formulado por Josué de Castro, o mangue unificava caranguejos e homens: “[n]o mangue, tudo é, foi ou será caranguejo, inclusive o homem e a lama”<sup>600</sup>. O autor descreveu a transformação de homens em caranguejos nos seguintes termos:

Seres anfíbios – habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos. Alimentados na infância com caldo de caranguejo: este leite de lama. Seres humanos que se faziam assim irmãos de leite dos caranguejos. Que aprendiam a engatinhar e a andar com os caranguejos da lama e que depois de terem bebido na infância este leite de lama, de se terem enlambuzado com o caldo grosso da lama dos mangues, de terem impregnado do seu cheiro de terra podre e de maresia, nunca mais se podiam libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as suas duras carapaças também enlambuzadas de lama. Cedo me dei conta desse estranho mimetismo: os homens se assemelhando em tudo aos caranguejos. Arrastando-se, acachapando-se como os caranguejos para

<sup>597</sup> CASTRO, Josué de *Homens e Caranguejos* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001 (p.10)

<sup>598</sup> Idem; ibidem (p.13)

<sup>599</sup> Idem; ibidem 2001 (p.14)

<sup>600</sup> Idem; ibidem

poderem sobreviver. Parados como os caranguejos na beira da água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos.<sup>601</sup>

O destino dos homens que vivem nos mangues narrado por Josué de Castro foi parodiado na história em quadrinhos *Chamagnathus granulatus sapiens*<sup>602</sup>, da dupla Dolores & Morales. Os quadrinhos, que compõem o encarte de *Da Lama ao Caos*<sup>603</sup>, contam a história de uma fábrica de cerveja que foi instalada sobre o aterro de um manguezal e utilizava água contaminada pela baba do caranguejo. Esta contaminação da água provocou uma mutação naqueles que beberam a cerveja, transformando-os em caranguejos. De acordo com Roberto Azoubel, a criação do *Chmagnatus Granulatus Sapiens*, o homem-caranguejo integrado tanto ao meio ambiente quanto à realidade social de Recife serviu como um modelo de identificação para os adeptos da Cena Manguê. Se a transmutação não ocorreu como a prescrita na história ou seja os manguêboys não desenvolveram patas de caranguejos, houve uma transformação comportamental evidenciadas desde uma nova forma de cumprimento até a utilização de uma nova linguagem verbal (com a criação de um dialeto cujos termos foram retirados do universo dos manguezais), passando por novas maneiras de expressões corporais (principalmente na dança) e artísticas em geral.<sup>604</sup>

Como visto no capítulo “*Bits e beats do Manguê*”, o primeiro CD da banda *Chico Science & Nação Zumbi* foi considerado por Hilton Lacerda como uma espécie de disco-manifesto pois contou com a participação de vários integrantes da Cena. Tal consideração pode ser comprovada pelo encarte do CD que além de trazer a história em quadrinhos criada pela dupla Dolores & Morales, traz também *Caranguejos com cérebro*, o polêmico *release* da Cena escrito por Fred Zero Quatro. O título do *release* é uma clara alusão a *Homens e caranguejos*, o romance sobre os mangues escrito por Josué de Castro. No entanto, como pontuado por Djalma Agripino, o título do *release* apresenta uma inversão em relação ao título do romance de Josué de Castro: de *homem-caranguejo* para *caranguejo-homem*. Djalma Agripino descreveu quais seriam os passos dessa transformação nos seguintes termos:

Inicialmente, o homem que vivia com os caranguejos no manguê mimetizou-se, assemelhando-se aos próprios caranguejos (metáfora); posteriormente os caranguejos passaram realmente a constituir a matéria que formava o homem (sinédoque). A exclusão social, hipertrofiando a parte (caranguejo), reforçou a sinédoque: os habitantes dos mangues foram des-humanizados e transformados em “caranguejos”.<sup>605</sup>

De acordo com a abordagem proposta por Djalma Agripino, a transformação de homens em caranguejos foi observada e apresentada por Josué de Castro, e o ideário do Manguê continuou a transformação dos “caranguejos” que haviam sido esquecidos pelo modelo de desenvolvimento excludente. Nessa nova etapa da transformação, os caranguejos têm cérebro. Para Djalma Agripino, mais do que um caso de personificação, ou seja, de transformação do caranguejo em homem, os manguêboys propuseram uma re-humanização do que foi des-

---

<sup>601</sup> Idem; ibidem (p10)

<sup>602</sup> DOLORES & MORALES “Chamagnathus granulatus sapiens” In: *Da lama ao caos; Chico Science & Nação Zumbi*, Sony, 1994

<sup>603</sup> *Da lama ao caos; Chico Science & Nação Zumbi*, Sony, 1994

<sup>604</sup> SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota *Manguê: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna* Dissertação (mestrado) Rio de Janeiro: PUC, 2002 (p. 59)

<sup>605</sup> MELO FILHO, Djalma Agripino “Uma hermenêutica do ciclo do caranguejo” In: ANDRADE, M C (et all) *Josué de Castro e o Brasil* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003 (p. 66-67)

humanizado.<sup>606</sup> Djalma Agripino relatou da seguinte forma esse processo de desumanização e re-humanização:

Na década de 1930, os homens, expulsos pela seca ou pelo latifúndio, passaram a viver na lama dos mangues e se transformaram em homens-caranguejos (metáfora ou sinédoque). Mais tarde, na década de 1990, ocorreram dois movimentos: os homens-caranguejo saem do mangue, ganham o asfalto e viram homens-gabiru<sup>607</sup> (hipérbole) e caranguejos-com-cérebro (personificação), com suas antenas, deixam a lama e saem em busca de “vibrações”.<sup>608</sup>

Djalma Agripino destacou que o *caranguejo-com-as-patas-enterradas-na-lama* se remete, no plano simbólico, à particularidade da vida cotidiana e se relaciona com o homem-particular que procura satisfazer as “necessidades existenciais” (habitação, alimentação, saneamento etc.). Por outro lado, o *caranguejo-com-as-antenas-para-o-alto* se dirige à genericidade, transformando-se em indivíduo que também procura satisfazer as “necessidades propriamente humanas”, não vinculadas meramente à reprodução e conservação da vida, ou seja, o trabalho criativo, a arte, a política, a ciência, a moral, a filosofia, o amor, etc. Nesta mesma direção Michel Zaidan Filho fez as seguintes considerações:

Não haveria, por certo, uma forma mais rica de retomada e atualização da herança de Josué de Castro do que essa bela e significativa imagem do “caranguejo antenado” com as minorias sociais do mundo inteiro, por meio da rede mundial de computadores (...) entendendo que é sempre possível compatibilizar a idéia de raízes com o ciberespaço da biodiversidade cultural do nosso planeta.<sup>609</sup>

Por seu turno, Djalma Agripino observou muito apropriadamente que o percurso da Cena Mangue é do particular ao universal, posto que se o caranguejo, no qual os mangueboys se inspiraram, é o dos mangues recifenses, a figura do caranguejo não representa apenas o ser que vive na lama, mas também se encontra no céu, uma constelação formada por seis estrelas e localizada no hemisfério Norte. Dessa forma, como colocado por Djalma Agripino nos seguintes termos:

No plano simbólico, seria emancipador o caranguejo que fizesse o movimento da lama ao cosmos em que uma de suas patolas poderia alcançar uma das estrelas de sua própria constelação. Todavia, retornando-se à “coisa simbolizada”, ou seja, ao indivíduo, no sentido helleriano do termo, não é fácil o movimento, neste caso, de passagem da vida cotidiana para a genericidade/universalidade, principalmente para aprofundar o abismo entre “o desenvolvimento humano-genérico e as possibilidades de desenvolvimento do indivíduo nessa produção”.<sup>610</sup>

Neste sentido, a imagem do caranguejo, tal qual a imagem-símbolo da parabólica enfiada na lama, é um símbolo para a conexão entre o local e o universal. Ao escolher o mangue como metáfora, os jovens recifenses, que construíram a Cena Mangue no início da década de 1990, também revelaram uma atitude carinhosa com o local. Mangue era não apenas local inevitavelmente relacionado à miséria e à fome, mas também local de alegria e diversão.

<sup>606</sup> Idem; ibidem

<sup>607</sup> Gabiru significa rato escuro, de grande porte, também chamado rato-de-paiol. Em sentido figurado é homem muito feio, horroroso. In: NAVARRO, Fred *Dicionário do Nordeste* São Paulo: Estação Liberdade, 2004

<sup>608</sup> MELO FILHO, Djalma Agripino *op.cit.* (p. 69-70)

<sup>609</sup> ZAIDAN FILHO, Michel “Representações sociais da miséria do Nordeste” In: ANDRADE, M C (et all) *Josué de Castro e o Brasil* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003 (p. 87- 88)

<sup>610</sup> MELO FILHO, Djalma Agripino *op.cit.* (p. 70)

O mangue constituía, assim, no universo da Cena, uma metáfora ambivalente. Como Lirinha, vocalista da banda Cordel do Fogo Encantado, destacou, “(...) mangue era a metáfora de um ambiente diversificado, estuário onde acontece a putrefação e o surgimento de novas coisas”.<sup>611</sup> Essa tensão entre alegria e miséria que perpassa o cotidiano se encontra expressa em diversas músicas de bandas ligadas ao Mangue como, por exemplo, na letra da música “Quando a Maré encher”, da banda *Eddie*:

Fui na rua pra brincar/procurar o que fazer/fui na rua cheirar cola/ arrumar o que comer/ fui na rua jogar bola/ ver os carros correr/ tomar banho de canal/ quando a maré encher/(...) é pedra que apóia tábua/ madeira que apóia telha/ saco plástico, prego, papelão/ amarra corda, cava buraco, barraco/ moradia popular em propagação/ cachorro, gato, galinha, bicho de pé/ e a população convive em harmonia normal/ faz parte do dia-a-dia/ banheiro, cama, cozinha no chão/ esperança, fê em deus, ilusão/ quando a maré encher (...).<sup>612</sup>

Fabio Trummer, vocalista da banda *Eddie* e compositor de “Quando a maré encher”, explicou que a composição dessa música foi baseada em suas observações ao passar pela Avenida Agamenon Magalhães, “principal artéria que liga Recife a Olinda”.

(...) de tanto passar por aqui, de ônibus, de carro, andando, de todo jeito, acabei percebendo algumas coisas que acontecem aqui, e que acontecem no Recife inteiro, que é a necessidade que a população tem de diversão, não importando o que se tenha para se divertir. A música “Quando a maré encher” fala muito da gurizada que mora aqui ao redor e que se diverte aqui na redondeza mesmo, jogando bola. Quando a maré tá cheia, tomando banho aqui nessa água que não tem nem guaru. Nem guaru consegue sobreviver aqui. Quando não, eles estão aqui brincando o dia inteiro, aí vão no sinal pedir alguma coisa para comer, cheirando sua colinha. Eles moram e passam a vida inteira vivendo aqui, se divertindo aqui, entre os carros, entre as coisas, levando a vida deles. (...) A maneira que a gente compôs a parte de harmonia, de melodia da música, é uma coisa meio espontânea, vai saindo a harmonia, a melodia. E saiu uma música que no início é meio agressiva, talvez a história dos carros passando é mais pesada, e de uma hora pra outra se torna uma coisa mais cadenciada, que tem um certo balanço. Porque é uma coisa que acho bonita, muito bonita, é a coisa da diversão, apesar de ter uma vida tão difícil, mas você tá se divertindo com o que tem, com o canal, jogando bola entre os carros. Essa outra parte que é mais malemolente talvez venha disso, da parte bonita, eles levam a vida de uma maneira bonita, tentam levar com a maior dignidade do mundo. Aí tem essa parte suingada, malemolente. Que já as versões<sup>613</sup> não ficaram...as versões são mais pesadas, mais cruas, porque é uma realidade mesmo sendo bonita, mesmo a gente achando bonita, é uma realidade nua e crua. A versão da *Nação Zumbi* ficou bem pesada e que também passa muito bem pra quem escuta o que os versos da música passa. Pra gente, por ser de Olinda, e ter isso aqui como um convívio quase que diário, essas coisas aqui, esses dados é que formaram a nossa música.<sup>614</sup>

Como relatado na fala de Fábio Trummer, a influência do local se manifesta não apenas na letra mas também na composição da melodia. Apesar de Fábio Trummer sublinhar uma beleza na situação descrita, isso não significa uma visão idílica, mas uma visão carregada de ambivalência. “Quando a maré encher” aborda tanto a diversão quanto a vivência precária. Em

<sup>611</sup> CARNEIRO, Pedro Paulo *op.cit.*

<sup>612</sup> “Quando a maré encher” letra: Fábio Trummer / música: Fábio Trummer; Rogerman; Bernardo In: *Radio s.amb.a, Nação Zumbi*, YBrazilmusic, 2000; *Metropolitano, Eddie*, 2006

<sup>613</sup> Versões tocadas por Nação Zumbi, Cássia Eller e O Rappa

<sup>614</sup> TABOSA, Antonio Flavio (diretor) *De andata* (documentário), 2001

outra música da banda *Eddie*, “Urubu, gabiru, cachorro e gente”, o tema é a contrapartida da diversão que está implícita na situação descrita na fala e na música de Fábio Trummer, ou seja, a fome e a miséria: “É uma pena que seja dentro de uma lata de lixo que se encontre/ Urubu, gabiru, cachorro e gente, estraçalha o lixo com os dentes/ o lixo chega, o sorriso invade a cara do povo/ o lixo chega, tem comida de novo na mesa do povo.”<sup>615</sup>

A fome e a miséria abordadas tanto em “Quando a maré encher” quanto em “Urubu, gabiru, cachorro e gente” remetem novamente a Josué de Castro, e, mais uma vez, a uma sintonia entre o seu pensamento e os dos mangueboys. No entanto, é preciso frisar que não era apenas a fome que atraía os jovens recifenses para o imaginário dos manguezais, mas sobretudo a diversidade. Sublinhar o apelo à diversidade do ideário Manguê é importante para apontar que o mote da diversidade permite, por um lado, a eliminação também de dualidades e, por outro lado, a convivência de diversos elementos. Tal convivência conduz a uma definição do Manguê como uma forma de hibridismo. No entanto, uma análise mais apurada da Cena Manguê revela que apesar de hibridismo ser um conceito útil para compreender as manifestações do Manguê, ele não abarca toda sua complexidade.

No entanto, antes de tratar especificamente da questão do hibridismo, vale retornar aos comentários acerca da citação do artigo de Michel Zaidan iniciados anteriormente e deixados em aberto. Dessa forma, como analisado ao longo deste tópico, ao contrário de Gilberto Freyre, os mangueboys rechaçam a monocultura da cana-de-açúcar como símbolo de riqueza cultural e elegem em seu lugar a diversidade do mangue, em consonância com o pensamento de Josué de Castro. No entanto, o mais importante a ressaltar é que, ao que tudo indica, nenhum dos dois autores, nem mesmo os mangueboys, e provavelmente nenhum dos outros personagens citados por Michel Zaidan, estavam simplesmente interessados em formular uma identidade cultural do “tipo exportação”. Claro que toda identidade se presta a algum tipo de exportação, dado que a identidade só pode ser constituída em relação ao que lhe é exterior. No entanto, mesmo levando isso em consideração, e inclusive reconhecendo que o elemento exterior é uma motivação fundamental na formação de toda identidade, vale ressaltar que em todos os casos aqui tratados, a formação de uma identidade para o Nordeste esteve sobretudo pautada em uma vivência dessa região, em um olhar interno. E, que por isso mesmo, continha traços de positividade, dado que estabelecida por uma memória afetiva de seus proponentes. No entanto, isso não significa que fossem exclusivamente positivas nem tampouco para exportação.

### 3.2. Manguê não é (só) fusão

E o Manguê não era necessariamente fusão.<sup>616</sup>

Manguê não é fusão de coisas eletrônicas com ritmos locais, por exemplo. O mundo livre s.a. que é a banda parceira do Nação Zumbi nessa história, quase não trabalha com sons regionais; a parada deles é a música pop com samba. Hoje em dia, acho que não é mais manguê o chapéu de palha e os óculos escuros, a batida do maracatu com uma guitarra pesada à Lúcio Maia – aliás, isto nunca foi. O som da Nação sempre foi muito rico, não se resumindo a esse clichê. Manguê, hoje em dia, continua sendo a diversidade, o senso de cooperação entre as bandas que vem se espalhando por outras áreas.<sup>617</sup>

<sup>615</sup> “Urubu, gabiru, cachorro e gente”(letra: Fábio Trummer; música: Fábio Trummer) *Original Olinda Style, Eddie*

<sup>616</sup> Entrevista com Lúcio Maia – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>617</sup> L, Renato (entrevista) “Manguê não é fusão” *op.cit.*

As declarações acima, de Lúcio Maia e Renato L., assim como a de DJ Dolores, anteriormente citada, que rejeitava a definição de sua música como um “*mix* de tradição e modernidade”<sup>618</sup>, contribuem para uma compreensão da Cena Mangue para além da sua definição como uma forma de hibridismo. É preciso destacar que Mangue não é conciliação, mas convivência, que pode vir manifesta tanto em músicas que de fato fundem ritmos regionais com *hip-hop* e *rock*, por exemplo, quanto pode definir apenas *rock* ou apenas ciranda.

Neste sentido, Renato L. declarou que tanto Lia de Itamaracá, a cirandeira, quanto os *Devotos*, grupo de *punk-rock*, podem ser considerados como artistas que fazem parte da Cena Mangue.<sup>619</sup> Não apenas Lia de Itamaracá, como também outros artistas ligados ao que costuma ser definido como tradicional, participam de shows e CDs de artistas da Cena Mangue, o que delineia que a convivência com a tradição extrapola as memórias infantis, como as de Chico Science e Lúcio Maia já citadas. Ou seja, para os mangueboys não é a presença da mistura que define o Mangue, mas sua diversidade. Ao declararem que o Mangue não deve ser considerado unicamente como fusão, Renato L. e Lúcio Maia contestam definições como a que segue abaixo:

Da fusão de ritmos regionais brasileiros (como o maracatu, o samba, o côco, e algumas outras vertentes), aos ritmos pop globais (como o funk, o hip hop, o punk e o jazz), nasce uma síntese muito interessante e inteligente que reflete, a partir da miscigenação de ritmos distintos, a interação entre as diversas culturas do globo.<sup>620</sup>

A metáfora da fusão, de acordo com o historiador Peter Burke, desempenha função semelhante à metáfora do hibridismo.<sup>621</sup> Nesta mesma direção, o comunicólogo Herom Vargas, ao pesquisar o aspecto híbrido das canções de *Chico Science & Nação Zumbi*, afirmou que hibridismo pode vir indicado por sinônimos próximos como mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo; ou ainda englobando idéias como mescla, mistura, amálgama e fusão. Herom Vargas continuou seu argumento frisando que esses termos, ao serem aplicados à cultura e à arte, remetem a uma mesma noção: a de um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico.<sup>622</sup> Em contraposição a essas considerações, Nestor Garcia Canclini diferenciou hibridação destas outras metáforas. Garcia Canclini privilegiou o uso dos termos hibridismo e hibridação pois abrangem diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais o termo mestiçagem costuma ser limitado – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que sincretismo, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.<sup>623</sup>

Herom Vargas definiu o híbrido como o produto instável de uma mescla de elementos, ou seja, não é resultado de um aspecto, nem se reduz ao que é único, mas tende a se apresentar por várias facetas, e cada uma delas concebida por origens distintas e pouco delineadas. Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes referentes e configurações que funcionam de forma complexa. Por isso, o híbrido é o questionamento das essências, daquelas substâncias que, definidas *a posteriori* e com funções normalmente legitimadoras, se confundem com conteúdos fundamentais de

---

<sup>618</sup> CORREA, Mauricio *op.cit.*

<sup>619</sup> Entrevista com Renato L. – 25 de janeiro de 2006 (por telefone)

<sup>620</sup> MOFFA, Luiz Guilherme *op.cit.*

<sup>621</sup> BURKE, Peter *Hibridismo cultural* São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006

<sup>622</sup> VARGAS, Herom *op.cit.*

<sup>623</sup> GARCIA-CANCLINI, Nestor *op.cit.* 2000



origem. Nesse sentido, o híbrido não expressa um manancial de origem com muita definição dado que seu nascedouro está no trânsito e na dinâmica das determinações. Na verdade, a busca pela origem reflete uma visão linear e evolucionista da história que definiria a identidade do objeto em questão – como se um dos “passados” fosse mais importante e verdadeiro (original e essencial) que os “outros”. No estado híbrido, essa busca pela origem é falseada porque, sendo o híbrido uma junção de temporalidades, nada esclarece o que seja essa linearidade perseguida, sendo impossível eleger uma temporalidade específica e desprezar as demais, pois estas simplesmente não desaparecerão. Ao contrário, a todo instante as diferentes temporalidades teimam em se expressar, cruzar, sobrepor e desviar daquilo que as teorias lineares evolutivas tendem a ordenar. O híbrido pressupõe, assim, uma identidade móvel e plural, acionada conforme novas situações colocadas a ele. E a tais combinações provisórias responde sempre por formas inusitadas e inovadoras.<sup>624</sup>

A definição de híbrido dada por Herom Vargas parece não abarcar a complexidade da Cena Manguê ao considerar o híbrido como um produto e não como um processo, como é mais adequado pensar a Cena. No entanto, a definição de Herom Vargas fornece subsídios para se pensar de que forma o hibridismo pode contribuir no entendimento do Manguê. Peter Burke considerou que além de objetos híbridos há também práticas híbridas. E dessa forma, o hibridismo é muitas vezes, senão sempre, um processo e não um estado.<sup>625</sup> Neste sentido, mais do que um produto ou uma prática, na Cena Manguê, o entrelaçamento dos diversos elementos culturais constitui uma postura constituinte da identidade. Na Cena Manguê, mais importante do que um produto híbrido ou uma prática que contemple o hibridismo é a postura que questiona as essências, que privilegia o trânsito, que não hierarquiza os elementos, independente de suas origens. Ou seja, o Manguê constitui uma identidade móvel e plural, acionada conforme novas situações colocadas a ele.

Stuart Hall, ao analisar as culturas caribenhas, as definiu como impuras. Impureza que, apesar de frequentemente pensada como carga e perda, é em si mesma uma condição necessária à sua modernidade.<sup>626</sup> O estado de impureza, no sentido apontado por Stuart Hall, não é exclusividade das ilhas caribenhas e pode ser aplicado a outras realidades. A intensificação dos fluxos na contemporaneidade levou Edward Said a definir a situação atual nos seguintes termos: “Todas as culturas estão envolvidas entre si, nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas”<sup>627</sup>. Como observou certa vez o romancista Salman Rushdie, “(...) o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, canções (...) [é a forma] como a novidade entra no mundo”<sup>628</sup>. Não se quer sugerir aqui que, numa formação híbrida, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros dado que estes elementos são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder. Por outro lado, tal formação híbrida também tem a capacidade, em todo lugar, de subverter e traduzir, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas. Atualmente, o “meramente” local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque um é a condição de existência do outro. Antes, a modernidade era

---

<sup>624</sup> Cf. VARGAS, Herom *op.cit.*

<sup>625</sup> BURKE, Peter *op.cit.*

<sup>626</sup> HALL, Stuart “Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” In: HALL, Stuart *op.cit.* 2003

<sup>627</sup> SAID, Edward *Culture and Imperialism* London, 1993 apud. BURKE, Peter *op.cit.* (p.53)

<sup>628</sup> RUSHDIE, Salman *Imaginary Homelands* London: Granta Books, 1990 (p.394) apud. HALL, Stuart “Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” In: HALL, Stuart *op.cit.* 2003

transmitida de um único centro. Hoje, ela não possui tal centro, as “modernidades” estão por toda parte; mas assumiram uma ênfase vernácula.<sup>629</sup>

Nas trocas vernaculares cosmopolitas, a música se configura como um campo privilegiado que permite às tradições musicais populares de diferentes países, centrais e periféricos, se fertilizarem umas às outras. Esse processo de mútua fertilização musical tem construído um espaço simbólico onde a chamada tecnologia eletrônica avançada encontra os chamados ritmos primitivos, e onde não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro-periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. De acordo com Stuart Hall, trata-se da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas.<sup>630</sup> Peter Burke citou os exemplos de músicos do Congo que se inspiraram em colegas de Cuba, e alguns músicos de Lagos em colegas do Brasil. Em outras palavras, a África se inspira na África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que também configura uma adaptação.<sup>631</sup> Outros exemplos podem ser dados a partir da própria Cena Manguê. Como já visto no capítulo “O Manguê”, uma das inspirações da Cena foi o maracatu. Em contrapartida, foi através da difusão da Cena Manguê que o maracatu repercutiu mundialmente e influenciou a formação de grupos de maracatu em diversas partes do país e também no exterior.

Neste sentido, um dos feitos da Cena Manguê foi contribuir para o rompimento dos preconceitos que instituem o universo da tradição popular e o universo da cultura *pop* enquanto dimensões absolutamente antagônicas e auto-excludentes. Posição esta defendida, por um lado, pelos interessados na proteção da cultura “nacional” e “regional” mais “autênticas”, contra a “colonização” das influências *pop* estrangeiras. Por outro lado, tal posição também é defendida pelos adeptos de um estilo de vida “moderno” alimentado pelos paradigmas estrangeiros que, vêm as manifestações com desdém e preconceito, ou simplesmente como “folclore”.<sup>632</sup>

A Cena Manguê não se coloca em nenhum desses pólos e promove a convivência entre os elementos mais caros a cada um deles. Essa convivência é que define uma relação com a tradição e o *pop* em busca de uma linguagem própria. No entanto, mesmo que a relação com a tradição venha através de uma linguagem própria, é notório que a releitura proposta principalmente por Chico Science possibilitou uma valorização do maracatu. Até mesmo Ariano Suassuna reconheceu a importância da Cena Manguê nesse sentido, como declarado por ele nos seguintes termos:

E essa justiça eu faço a ele [Chico Science]. Esses rapazes e moças que talvez nunca tenham prestado atenção no maracatu passaram a prestar. Se bem que acho que não precisa fazer a concessão que ele fez, não. Porque vejo Antonio Nóbrega não fazer junção nenhuma de maracatu rural com qualquer coisa de fora e ser tão aceito pela juventude quanto Chico Science. (...) apoiei o grupo Mestre Ambrosio, porque acho que mais ou menos da mesma linha. Mestre Ambrosio não colocou a música brasileira a serviço dessas coisas, colocou essas coisas a serviço da música brasileira.<sup>633</sup>

<sup>629</sup> Cf.: HALL, Stuart “Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” In: HALL, Stuart *op.cit.* 2003

<sup>630</sup> Idem; *ibidem*

<sup>631</sup> BURKE, Peter *op.cit.*

<sup>632</sup> Cf. RIBEIRO, Getúlio *op.cit.*

<sup>633</sup> SUASSUNA, Ariano “Eu não faço concessão nenhuma” *Caros amigos* São Paulo, nº75, jun. de 2003 apud. RIBEIRO, Getúlio *op.cit.*

Apesar de reconhecer o papel de Chico Science na difusão do maracatu, Ariano Suassuna reafirmou sua oposição ao mangueboy ao repreender as supostas concessões feitas por Chico Science. Ou seja, Ariano Suassuna acusou Chico Science de ter maculado a essência do maracatu, de ter retirado sua autenticidade. O distanciamento dos mangueboys em relação a essas concepções de autenticidade que delegam um valor privilegiado e enaltecido à cultura, permite estabelecer uma abordagem aproximativa entre a concepção de cultura embutida no ideário da Cena Mangue e a idéia de cultura “autêntica” definida por Edward Sapir. Para Edward Sapir, as formas culturais não são entidades objetificadas, elas não se dissociam dos indivíduos, mas são sentidas como parte deles, como sua criação e não como algo que lhe é estranho ou exterior. Dessa forma, a cultura, quando autêntica, é vivenciada pelos indivíduos como uma experiência de criação, de transformação, não se impõe de fora sobre os indivíduos, mas de dentro para fora, sendo uma expressão da criatividade destes.<sup>634</sup> Ou seja, em resumo, a cultura deve ser vivenciada e a criação cultural resulta dessas vivências, o que é facilmente evidenciado no *modus operandi* da Cena Mangue como vem sendo demonstrado ao longo desta tese.

Outro aspecto igualmente importante para Edward Sapir é que “(...) a atitude adotada em relação ao passado, suas instituições, seus tesouros de arte e pensamento” não deve ser de objetificação, sendo apreciado apenas através das vitrines dos museus. Para Sapir, “(...) o passado é de interesse cultural apenas quando ele está ainda presente e pode tornar-se o futuro”.<sup>635</sup> Em uma modulação consoante com essas proposições de Edward Sapir, os mangueboys não apenas incorporam as tradições em suas produções em um mesmo delineamento do que Sapir definiu como “cultura autêntica” como também acreditam na necessidade de viver as tradições e não de colocá-las como objeto de glorificação em museus. A fala de Lirio Ferreira, citada a seguir, configura um exemplo dessa atitude.

Se a gente se engessar na tradição, a gente vai virar peça de escultura como tem nessas praças aqui. Vai virar museu. Se a gente não tiver diálogo sobre o que está para frente, a gente vai se engessar, vai virar peça de museu. Isso é o grande barato que o Manguebeat, que o Chico Science, que Renato L, que Mabuse, que Fred Zero Quatro, que, enfim...toda a turma do Manguebeat fez. Tirou o maracatu do Museu do Homem do Nordeste e colocou para as ruas. Hoje em dia você vê várias pessoas dançando maracatu no Recife, no Brasil, por conta dessa moçada. Senão a gente vira peça de museu. Fica parado ali estagnado. Além de se admirar e aí? Se move? Música e cinema se movimentam.<sup>636</sup>

Essa postura dos artistas do Mangue pode ser entendida como traduções, tanto dos ritmos regionais e nacionais quanto de outras influências como o *punk* e o *hip hop*. Stuart Hall, ao analisar a apropriação de elementos culturais africanos pelas ilhas caribenhas, observou que, antropologicamente, a questão de incorporação de elementos tradicionais foi abordada em termos de “sobrevivências”. Os sinais e traços da presença desses elementos tradicionais estão por toda parte e são retrabalhados em formas e padrões novos e distintos. Nessa perspectiva, as “sobrevivências” em suas formas originais são maciçamente sobrepujadas pelo processo de

---

<sup>634</sup>SAPIR, E. Culture, genuine and spurious. In: MANDELBAUM, David G. (Ed.). *Selected writings in language, culture and personality*. Berkeley: University of California Press, 1985. apud. GONÇALVES, José Reginaldo “Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios” *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005

<sup>635</sup> Idem; ibidem

<sup>636</sup> Entrevista com Lirio Ferreira – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

tradução cultural. Um exemplo disso, no caso da Cena Manguê, foi explicitado no que Fred Zero Quatro denominou de *feeling* para definir a incorporação do samba em suas composições, conforme a citação a seguir:

Eu tiro pelo que faço. Eu sou muito influenciado por uma tradição de samba e cada vez mais a gente está buscando uma linguagem própria de fazer samba, uma sonoridade de samba própria. E eu acho que a minha justificativa é a seguinte, eu jamais vou negar a importância dos primeiros mestres do samba, tipo Cartola, Nelson do Cavaquinho, porque os caras foram os grandes gênios da melodia, da pureza, romantismo. Você vê isso em algumas músicas da gente, mas eu acho que se eu for fazer o negócio querendo reproduzir agora o que eles faziam em termos de *feeling*, de clima, iria soar muito falso, muito picareta porque os caras tinham um *feeling* próprio da realidade deles, das condições de vida, do ambiente em que eles cresceram, do contexto em que eles criaram. Eu faço um samba que não nega a influência dos caras, mas meu *feeling* é outro. Eu tenho que achar uma coisa que não negue a tradição, mas que reflita a minha realidade, Eu sou um cara que cresci num ambiente de cidade periférica de quarto mundo, com muita violência e muita carência, barra pesada, com muito sangue. É isso que eu reflito, não de uma maneira pessimista, mas é como eu falo, de uma maneira naturalista.<sup>637</sup>

O processo relatado por Fred Zero Quatro se aproxima ao da tradução nos termos colocados por Jacques Derrida. Na acepção deste autor, o processo de tradução deve ser entendido como radicalmente diferente de operações como comprar, vender e trocar, conforme colocado por Sarat Maharaj nos seguintes termos:

Não se trata de transportar fatias suculentas de sentido de um lado da barreira de uma língua para outra – como acontece com os pacotes de *fast food* embrulhados nos balcões de comida para viagem. O significado não vem pronto, não é algo portátil que se pode “carregar através” do divisor. O tradutor é obrigado a construir o significado na língua original e depois imaginá-lo e modelá-lo uma segunda vez nos materiais da língua com o qual ele ou ela o está transmitindo. As lealdades do tradutor são assim divididas e partidas. Ele ou ela tem que ser leal à sintaxe, sensação e estrutura da língua da tradução. (...) Estamos diante de uma dupla escrita, aquilo que poderia ser descrito como uma “pérfida realidade”(...) Somos conduzidos ao “efeito de Babel” de Derrida.<sup>638</sup>

À semelhança do que acontece na língua, nos outros campos da cultura, a apropriação de diversos elementos seguem a mesma lógica da tradução. Nessa concepção, os pólos binários do “sentido” e do “não sentido” são constantemente arruinados pelo processo mais aberto e fluido do “fazer sentido na tradução”. Essa lógica cultural foi descrita por Koberna Mercer como uma “estética diaspórica”.<sup>639</sup> Os manguêboys ao realizarem um processo de tradução com os ritmos brasileiros, fazendo-os dialogar com outros ritmos como o *rock*, foram acusados de inautenticidade. No entanto, em um sentido contrário, eles também foram confundidos com a tradição. Tal associação foi rechaçada pelos manguêboys dado que eles não entendiam a tradição como algo diferenciado dos outros elementos que os influenciavam. Geni Pereira dos Santos, que vivenciou toda a efervescência do início da Cena na década de 1990 e

<sup>637</sup> MOFFA, Luiz Guilherme *op.cit.*

<sup>638</sup> MAHARAJ, Sarat “Perfidious Fidelity” In: FISHER, Jean (Ed.) *Global visions: Towards a new internationalism in the visual arts* London: Institute of the International Visual Arts, 1994 (p.31) apud. HALL, Stuart “Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” In: HALL, Stuart *op.cit.* 2003

<sup>639</sup> MERCER, Koberna “Diáspora culture and the dialogic imagination” In: *Welcome to the Jungle: new positions in black cultural studies* London: Routledge, 1994 (p.63-64) apud. HALL, Stuart “Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior” In: HALL, Stuart *op.cit.* 2003

posteriormente se dedicou a pesquisar seus reflexos no campo da moda, descreveu essa relação entre Manguê e tradição nos seguintes termos:

(...) algumas pessoas pensaram “o movimento Manguê é a nossa tradição”. Então houve vários entendimentos. E esses entendimentos também são válidos. E o movimento Manguê não era [só] maracatu. Movimento manguê era maracatu, era o computador, era tecnologia, era internet...era a miscigenação, a questão cosmopolitismo, a questão dos problemas com tudo isso, era uma coisa muito mais atual, porque a tradição maracatu é de, né, sei lá quanto tem, uns trezentos, anos, sei lá, uma coisa desse tipo, é muito antiga. Maracatu é uma questão rural, dos canavieiros.(...)Acho que se pesquisar vai perceber o que é que foi que seduziu cada dessas pessoas, desses grupos, como foi a sedução do movimento manguê. Eu acredito que a sedução do movimento manguê pra elite foi a tradição.<sup>640</sup>

#### 4. “É de raiz”

Alguns dias após minha primeira entrevista com DJ Dolores<sup>641</sup>, recebi a mensagem eletrônica transcrita abaixo:

de: DJ Dolores <dj.dolores@gmail.com>  
para: rejane calazans <rejane.calazans@gmail.com>  
data: 30/05/2006 09:08 30/05/06  
assunto: lapa  
enviado por gmail.com

oi, rejane,  
postei novo texto no meu blog que foi um pouco resultado da nossa conversa.  
me diz depois o q vc achou ...  
h  
--  
rust never sleeps

O texto postado por DJ Dolores em seu *blog* foi publicado na sexta-feira anterior, dia 26 de maio de 2006, na coluna “Contraditório”, que DJ Dolores escrevia semanalmente no *Diário de Pernambuco*. Após ser publicada no jornal, DJ Dolores sempre disponibilizava os artigos de sua coluna em seu *blog*. Sua observação de que o texto publicado em seu *blog* era “um pouco resultado da nossa conversa” reitera a especificidade do Manguê como campo de pesquisa que aponta para um compartilhamento de códigos e preocupações. Em alguns momentos, dentre os

<sup>640</sup> Entrevista com Geni Pereira dos Santos – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>641</sup> O relato dessa entrevista se encontra no capítulo “Sou Manguêboy”

quais essa entrevista é um caso exemplar, me vi oscilando entre o papel de pesquisadora e de nativa. Ao entrevistar DJ Dolores fui também entrevistada. Ele estava curioso em saber sobre a vida cultural carioca. E o conteúdo do nosso encontro não resultou apenas em material para a presente tese, mas também em inspiração para o artigo publicado na sua coluna e no seu *blog*, transcrito a seguir, na íntegra:

Ah, esses moços ...

Foi no Rio de Janeiro que passei a primeira noite nessa mais recente volta ao Brasil. Noite inquieta sob as sombras do Arcos da Lapa, onde música, sexo barato e paraísos artificiais ditam a regra da farra. Uma confusão do outro lado da rua me acorda na madrugada e, debruçado na janela, acompanho o filme envolvendo um senhor de cabelos brancos, uma moça excessivamente maquiada e uma dupla de policiais. “Não comeu? – pergunta o cana – “Então pague!” e logo ouve-se um sonoro tapa, desses dados com a mão aberta. Pagou, é claro. Ninguém resiste a um bom argumento aliado a uma demonstração de força.

A Lapa sempre foi assim: pura boêmia que se adapta com o tempo e uma nova geração disputa espaço entre travestis, pinguços e damas da noite: B-boys e rappers apresentam suas batidas enquanto no Semente – simpática casa de samba - alguma revelação desabrocha; folcloristas revivem o Jongo da Serrinha enquanto roqueiros balançam suas cabeças ao som de hardcore, tudo na santa paz ou até onde isso é possível.

Apesar da aparente diversidade uma palavra é consenso nas cabezinhas desses moleques: raiz. Tudo tem que ser de raiz! Reggae bom tem que ser de raiz, o samba, idem, também o rock e até mesmo os DJs. O que é um DJ de raiz? Deve ser aquele que usa vinis, mesmo que isso reduza seu set a coisas que só foram lançadas nesse formato que não é barato e nem fácil de achar.

Enquanto a cerveja vai enchendo o copo, enquanto a língua molha a seda do cigarro, um Caboclo Ariano – o Caboclo Africano é gente fina - baixa nos moleques e tome conversa em busca do que é ou não puro...de raiz. Houve mesmo o caso de um mestre de jongo duramente criticado por inserir uma harpa no seu brincante. O mestre é do povão mas os puristas, obviamente, são universitários de classe média que, sem perceber, tornam-se gatilhos do reacionarismo cultural mais rasteiro.

Gosto de dizer que Dona Lia de Itamaracá merecia ser Madona, no seguinte sentido: ela merecia ter videocliques bacanas, tocar na rádio e na MTV, fazer tournês internacionais por que ela é uma das mais interessantes cantoras que conheço, uma artista carismática e inteligente. Já dividi o palco com Mestre Salustiano mais de uma vez. Eu e minhas máquinas. Ele e sua rabeca. Funcionou divinamente pelo fato de que antes de ser eleito como um símbolo ele é músico e suas aspirações são, portanto, musicais e não sociológicas.

Como dizia Walter Franco nos loucos anos 70: “Quem tem raiz é planta”.<sup>642</sup>

O fio condutor que DJ Dolores retirou de nossa conversa para escrever seu artigo foi a noção de “raiz”. O que significa essa palavra que está na boca dos “moços” que circulam não só pela Lapa, mas também pelo Recife Antigo e pelas ladeiras de Olinda, como nós conversamos? Raiz remete ao conceito de tradição e também ao de uma pretensa autenticidade. A crítica a essa postura edificadora da “raiz” não é exclusividade de DJ Dolores, mas é compartilhada por vários daqueles que iniciaram a Cena Mangue, como, por exemplo, Fred Zero Quatro, que também explicitou a mesma preocupação quando o entrevistei em março de 2006, também na

---

<sup>642</sup> DJ DOLORES “Ah, esses moços...” In: (<http://djdolores.blogspot.com/2006/05/ah-esses-moos.html>) (acessado em julho/2008)

Lapa.<sup>643</sup> Os discursos tanto de DJ Dolores quanto de Fred Zero Quatro explicitaram que os manguelboys não partilham da crença na autenticidade pregada pelos defensores da “raiz”.

A existência de uma expressiva parcela de jovens que consideram que “tudo tem que ser de raiz” envolve tanto o gosto musical quanto uma postura que se expressa na forma de se vestir, numa concepção de cultura, na escolha dos locais de diversão e muitas vezes até mesmo na escolha do local de moradia. É um estilo de vida. No entanto, em consonância com o que Anthony Giddens sublinhou a respeito do local da tradição nas sociedades contemporâneas, apesar desse estilo de vida implicar uma valorização da tradição, isso não significa um redespertar da tradição, mas uma seleção de determinados elementos que configuram um estilo de vida. E a tradição como estilo de vida só é possível em um contexto pós-tradicional, já que em um contexto tradicional de ação, tal noção não tem significado. Devido ao seu caráter local e centralizado, em um contexto tradicional, as práticas tradicionais são incorporadas correspondendo às qualidades normativas que sustentam as rotinas cotidianas. Já nas sociedades modernas, as escolhas de estilo de vida são constitutivas da vida cotidiana e estão relacionadas ao predomínio de sistemas abstratos, isto é, sistemas centrados na informação.<sup>644</sup>

Mesmo que a atual valorização da tradição não seja um retorno à ordem tradicional propriamente dita, em geral, a adoção de práticas tidas como tradicionais é vista como sendo genuinamente tradicional e, via de regra, engendram uma tensão entre preservação e ruptura. Neste sentido, parece elucidativo recorrer ao instigante exemplo da ciranda de Tarituba, investigado pela historiadora Rosane Martins de Oliveira em sua dissertação de mestrado. A autora abordou o movimento de revalorização da ciranda, prática tradicional da vila de Tarituba, localizada no município de Paraty, no estado do Rio de Janeiro. A ciranda de Tarituba passou por um período de abandono, entre o fim da década de 1980 e início da década de 1990, após a morte de Mestre Chiquinho, seu principal articulador. No entanto, em meados da década de 1990, tal situação começou a mudar com o surgimento de um movimento na comunidade que, lentamente, foi ganhando força junto a alguns moradores, que passaram a ter como meta revigorar a Ciranda, em princípio, dentro da vila.<sup>645</sup>

Um dos principais fatores que motivaram a articulação em torno do resgate da ciranda de Tarituba foi o regresso de alguns jovens à vila após um período de afastamento para a conclusão de formação acadêmica em cidades de médio e grande porte, especialmente o Rio de Janeiro. É razoável admitir que a convivência em outros espaços, como as cidades maiores e, fundamentalmente, a vida nas universidades, tenha transformado e trazido influências à formação daqueles jovens. Possivelmente tendo acumulado experiência em debates formais e informais sobre cultura, aqueles jovens retornaram à vila com uma perspectiva de “resgatar” e revitalizar a Ciranda como prática cultural da comunidade. Para eles, a Ciranda constituía uma representação da cultura popular de Tarituba, e por isso, deveria ser preservada.<sup>646</sup>

O retorno desses jovens com uma missão preservacionista da ciranda de Tarituba entrou em choque com outras formas dos demais moradores da vila, sobretudo os igualmente jovens, de vivenciar a cultura e a tradição, abrindo assim um “duelo” em defesa da tradição *versus* modernidade. Preocupados na preservação da prática da Ciranda como meio de manter as

---

<sup>643</sup> O relato dessa entrevista com Fred Zero Quatro se encontra no texto introdutório a esta tese, “Na lama”.

<sup>644</sup> GIDDEN, Anthony *op.cit.*

<sup>645</sup> OLIVEIRA, Rosane Martins de *A ciranda de Tarituba: um estudo de caso sobre a concepção de resgate da tradição e da cultura* Dissertação (mestrado) Itaguaí, RJ: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Centro de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, 2004

<sup>646</sup> Idem; *ibidem*

“raízes” da comunidade, os jovens que se viam como representantes e guardiões da tradição estabeleceram ordenações e normas de organização interna do respectivo grupo. É interessante apreender que, ao ordenar a Ciranda, foi como se estivessem ordenando a comunidade também. O discurso que serviu para preservar a prática das danças, funcionava igualmente para preservar e proteger a comunidade de desvios que pudessem ameaçar sua identidade.<sup>647</sup>

Ao retornar da cidade grande para a pequena vila, os jovens “missionários” encontraram um cenário que não diferia muito do de outras partes do Brasil. Os jovens que continuaram morando em Tarituba estavam interessados no som e nas danças dos bailes *funks*, do pagode de rua, dos shows de *rock*. Por outro lado, isso não significava que também não se identificassem com os ritmos, os rodopios, a batida dos tamancos da Ciranda. E, esses interesses não eram, provavelmente, vistos por eles próprios como incompatíveis ou incoerentes. No entanto, para os preservacionistas, esse duplo interesse não era aceito. Dessa forma, é possível crer que a busca da “preservação” da manifestação cultural de uma comunidade como Tarituba, que busca o resgate de uma “origem”, de uma autenticidade, é uma preocupação que parece querer retomar a idéia de “função social” que a tradição e os costumes deveriam ter em relação à determinada comunidade. Assim, acreditava-se na manutenção da “pureza” da comunidade.<sup>648</sup>

Um outro exemplo de adoção de valorização de uma determinada manifestação cultural que revela interesse mais direto para a presente tese dado que foi a revalorização de uma prática relacionada à região Nordeste, foi o fenômeno do “forró universitário”. Diferente de Tarituba, o “forró universitário” não visava à preservação de uma comunidade específica mas, sim, da brasilidade. Na década de 1990, o forró foi valorizado por uma parcela dos jovens brasileiros como símbolo de autenticidade e, no bojo dessa valorização, configurou um estilo de vida. O assim chamado “movimento do forró universitário” foi integrado por jovens universitários das camadas médias que preconizavam o resgate e a revalorização da “autêntica” cultura nacional. Foi através desse fenômeno que o Nordeste entrou definitivamente nos *campi* universitários. No caso da cidade do Rio de Janeiro, abordado aqui mais detidamente, tal movimento foi iniciado por volta de 1997. Anteriormente ao surgimento do fenômeno no Rio de Janeiro, o entusiasmo da juventude universitária pelo “forró de raiz”<sup>649</sup> já se disseminava pelas cidades de São Paulo e Belo Horizonte. Posteriormente, se difundiu por outras capitais do Centro-Sul, como Vitória e Curitiba. Em 2001, época em que a antropóloga Roberta Cerva realizou sua pesquisa de mestrado acerca do fenômeno “forró universitário”, diferentes casas noturnas da Zona Sul carioca abriam espaço, de segunda a segunda, para o “forró de raiz”. E o movimento de forró universitário também se fazia presente em diversos *sites* na internet, como [www.forrodesanta.com.br](http://www.forrodesanta.com.br), [www.forrorio.com.br](http://www.forrorio.com.br) e [www.forroçacana.com.br](http://www.forroçacana.com.br).<sup>650</sup> Atualmente, nenhum dos *sites* indicados pela antropóloga estão ativos, o que parece sinalizar um recrudescimento da efervescência vivida por esse fenômeno da segunda metade da década de 1990 até os primeiros anos do segundo milênio.

No período abordado, simultaneamente à promoção de festas e shows, foram formadas bandas exclusivamente dedicadas ao ritmo, integradas por jovens também de perfil

---

<sup>647</sup> Idem; *ibidem*

<sup>648</sup> Idem; *ibidem*

<sup>649</sup> “Forró de raiz” é uma denominação utilizada para designar o forró “tradicional”, encarnado nas pessoas de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, e diferenciá-lo da *oxente music*, que reprocessa o ritmo de forma estilizada, inserindo teclados, sintetizadores, bateria etc. Cf. CERVA, Roberta “Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro” In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.) *op.cit.*

<sup>650</sup> Cf. CERVA, Roberta *op.cit.*



universitário. O interesse pelo “forró de raiz” no final da década de 1990 e nos primeiros anos da primeira década do século XXI pode ser inserido em um fenômeno mais amplo vivenciado como uma espécie de “descoberta da autêntica cultura nacional”, não restrita apenas à cidade do Rio de Janeiro nem tampouco ao forró. A enorme difusão da capoeira entre as camadas médias por todo o país é um dos exemplos mais flagrantes dessa situação. Além do interesse da juventude universitária também pelo “samba de raiz”.<sup>651</sup>

Além de espaço garantido em casas noturnas da Zona Sul, a “(re) descoberta” da “cultura nordestina” levou os jovens universitários a freqüentarem a Feira de São Cristóvão, um tradicional espaço de sociabilidade dos migrantes nordestinos de baixa renda que oferece barracas com música, comida e artigos de couro e cordas típicos da região Nordeste.<sup>652</sup> A Feira de São Cristóvão existe desde 1945, como um ponto de encontro dos migrantes nordestinos na cidade do Rio de Janeiro. Em 2003, a feira foi transferida do Campo de São Cristóvão para dentro do Pavilhão de São Cristóvão, que foi reformado pela Prefeitura do Rio de Janeiro e transformado no Centro Luiz Gonzaga de tradições nordestinas, como relatado no *site* da feira, no qual a feira é descrita como “o maior Nordeste fora do Nordeste”.<sup>653</sup>

Com a (re) descoberta do forró, a Feira de São Cristóvão despontou como um espaço privilegiado do que era considerado pelo seu público universitário como a “autêntica cultura nordestina”. Se faz necessário enfatizar que este movimento, denominado pelos próprios nativos como “movimento de forró universitário”, reivindicou para si a “redescoberta” do “forró de raiz” e sua total independência em relação à expansão nacional da Oxente music, considerada pelos forrozeiros<sup>654</sup> como “pouco autêntica, de baixa qualidade e excessivamente comercial”. No entanto, se a Oxente music foi, por um lado, condenada pelos jovens universitários como pouco “genuína” e de “má qualidade”, por outro, ela foi, e continua sendo, extremamente apreciada pelas camadas populares.<sup>655</sup>

O interesse dos jovens universitários pelo forró não apenas engendrou a formação de novas bandas, como indicado anteriormente, como também propiciou que músicos como o paraibano Sebastião Brilhante Ferreira, conhecido como Bastos, alcançassem maior repercussão e notoriedade. Com a efervescência do forró universitário, Bastos, líder da banda *Trio Forrozão*, passou a tocar não apenas nas casas de shows da Zona Sul, como em outros locais do Brasil e do exterior. Com o *boom* do forró universitário, Bastos conseguiu realizar seu antigo projeto de se dedicar exclusivamente à música e louvava a postura dos jovens universitários em reverenciarem o forró pé-de-serra. Apesar de dizer não ser contra a Oxente music, Bastos criticou a preferência do público nordestino por esse estilo, comentando que “[e]les esqueceram as nossas raízes, o nosso estilo pé-de-serra, para se modernizar.”, e complementou que ele achava que as origens não deveriam ser esquecidas.<sup>656</sup>

O discurso de Bastos se coaduna ao discurso dos forrozeiros universitários, atribuindo autenticidade ao forró pé-de-serra, que ficou popularmente conhecido como “forró de raiz”. Essa atribuição de autenticidade a objetos e práticas culturais é uma construção simbólica que

---

<sup>651</sup> Cf. CERVA, Roberta *op.cit.*

<sup>652</sup> REZENDE, Claudia Barcellos “Os limites da sociabilidade: “cariocas” e “nordestinos” na Feira de São Cristóvão” In: In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, número 28, 2001.

<sup>653</sup> <http://www.feiradesaocristovao.org.br/>

<sup>654</sup> Forrozeiro foi o termo nativo adotado para designar os participantes assíduos do movimento de forró universitário. Cf CERVA, Roberta *op.cit.*

<sup>655</sup> CERVA, Roberta *op.cit.*

<sup>656</sup> Idem; *ibidem*

em geral faz parte das negociações de poder entre grupos, em que o vínculo ao objeto ou prática “autêntica” confere direitos ou *status* a um determinado grupo. A percepção dos universitários forrozeiros de que eram os verdadeiros apreciadores do forró, pois o valorizavam como elemento da “cultura nordestina autêntica”, dava a esses jovens uma posição de superioridade diante tanto dos nordestinos fãs de Oxente music quanto diante de outros jovens cariocas. Assim, os “verdadeiros” forrozeiros configuraram um grupo cujo interesse no “autêntico” forró era tido como genuíno em oposição ao que eles chamavam de “mauricinhos” cujo interesse pelo forró não seria autêntico mas, ao contrário disso, guiado por modismo.<sup>657</sup>

Nesse discurso, o forró adquiriu especial importância não somente como parte da cultura nordestina mas também de uma cultura nacional mais ampla. Discurso que também opunha o forró à “música americana” cujas letras e referências não eram compreendidas pelo conjunto da população brasileira, ao contrário do forró que remete “[à]quela problemática que existe no Brasil, da seca, aquele sofrimento todo do ser humano”. O forró de raiz também carregava a característica de ser uma “cultura mais alternativa”, pois, não era “massificado” nem “divulgado pela televisão”. Naquele momento, no discurso dos jovens forrozeiros, a confluência entre cultura nordestina e cultura nacional revelou uma visão generalizante e essencializada da cultura.<sup>658</sup>

A crítica de DJ Dolores à noção de raiz que o levou a escrever o texto reproduzido anteriormente está nos significados que essa noção pode acarretar como, por exemplo, a visão essencializada no caso do “forró universitário”. Se por um lado, para os jovens de classe média que adotam a valorização das “tradições”, “ser de raiz” significa um estilo de vida, uma escolha; por outro lado, para aqueles que recebem o rótulo de raiz, o efeito pode ser contrário, isto é, pode ser a impossibilidade de escolha. Este é o caso do Mestre Darci, já falecido, que ao expressar seu desejo de incluir harpa no jongo foi duramente criticado por estudantes universitários.<sup>659</sup> Também é o caso, de acordo com DJ Dolores, de Dona Lia de Itamaracá, que ao ser reverenciada como uma “cirandeira de raiz”, fica aprisionada nesse rótulo e se vê sem o direito de exercer outras expressões artísticas que não a ciranda. No entanto, essa valorização não é apenas um estilo de vida ou modismo pois está igualmente presente nas políticas públicas de patrimonialização, que tratarei a seguir.

#### 4.1. Dona Lia merecia ser Madonna

Nascida Maria Madalena Correia do Nascimento, a cantora e compositora Lia de Itamaracá foi celebrizada pelos seguintes versos de Mestre Baracho: “Esta ciranda quem me deu foi Lia/Que mora na Ilha de Itamaracá”. Lia de Itamaracá gravou um disco na década de 1970 e sumiu da mídia, para somente reaparecer em 1998, como atração do festival *Abril pro Rock*. Foi a partir da apresentação nesse festival que Lia de Itamaracá reconquistou algum espaço na mídia. Dois anos depois, ela gravou o disco *Sou Lia* e passou a fazer shows pelo Brasil e no exterior. Mesmo com uma agenda internacional de shows, Lia de Itamaracá continua trabalhando como merendeira na Escola Estadual Reunidas de Jaguaribe, trabalho pelo qual

---

<sup>657</sup> REZENDE, Claudia Barcellos *op.cit.*.

<sup>658</sup> Idem; *ibidem*

<sup>659</sup> Em 1996, ao assistir um seminário de musicologia no CCBB - RJ, presenciei o depoimento revoltado de um bolsista universitário que pesquisava o Jongo da Serrinha, declarando, em tom de denúncia, que mestre Darci queria mudar o jongo, ao tentar introduzir harpa.

recebe um salário mínimo. De acordo com a cirandeira, “(...) [n]ão daria para sobreviver só com as apresentações”.<sup>660</sup>

Ao observar que “Lia de Itamaracá merecia ser Madonna”, DJ Dolores se remeteu a universos opostos, pelo menos à primeira vista. Mesmo que o ressurgimento de Lia de Itamaracá tenha sido num festival que carrega *rock* em seu nome, a cantora tem como gênero privilegiado as cirandas, sendo, inclusive, a cirandeira mais famosa do Brasil. Lia de Itamaracá, dessa forma, é associada a uma manifestação cultural específica de Itamaracá, ilha em que vive. Já Madonna Louise Verônica Ciccone Ritchie, conhecida simplesmente como Madonna, é indubitavelmente não apenas uma artista *pop*, mas uma celebridade do mundo *pop*. De acordo com o *Guinness Book of Records* e a revista *Forbes*, Madonna é a cantora mais rica do mundo com uma fortuna estimada em US\$ 850 milhões de dólares. O *Guinness Book of Records* também listou Madonna como a “artista feminina mais bem sucedida de todos os tempos”. Em 2008, Madonna entrou para o “Hall da fama do *rock and roll*”, título americano cedido aos artistas que fazem história e tem grande importância e influência no cenário musical por no mínimo 25 anos. Curiosamente, tal título se vale de um preceito da tradição: o tempo. Os universos das duas cantoras são apresentados como opostos, porque se Lia de Itamaracá remete a um ritmo local, Madonna remete ao mais cosmopolita e globalizado dos ritmos musicais, o *rock*.

Como explicitado no artigo de DJ Dolores, a afirmativa “Dona Lia merecia ser Madonna” se referia ao aparato que é disponibilizado por Madonna (estrutura de produção, divulgação, etc.): “(Dona Lia) merecia ter videocliques bacanas, tocar na rádio e na MTV, fazer turnês internacionais por que ela é uma das mais interessantes cantoras que conheço, uma artista carismática e inteligente”<sup>661</sup>. Mas outra questão está subjacente a isso: a questão de autonomia. De acordo com DJ Dolores, em nossa conversa na Lapa, na qual a mesma sentença foi proferida por ele, Lia de Itamaracá foi aprisionada no rótulo de cirandeira e é impossível para ela escapar disso.

Reiterando essa condição de Lia de Itamaracá como portadora da tradição da ciranda, a cantora foi considerada “Patrimônio vivo” pelo Governo do Estado de Pernambuco, no final de 2005. O estado de Pernambuco foi o primeiro, no país, a instituir, no âmbito da Administração Pública, o Registro do Patrimônio Vivo. A Lei do Registro do Patrimônio Vivo (Lei nº 12.196, de 2 de maio de 2002) tem como objetivo preservar as manifestações populares e tradicionais da cultura pernambucana, assim como permitir que os artistas repassem seus conhecimentos às novas gerações. Para isso, os reconhecidos pelo título são gratificados com uma bolsa vitalícia mensal, atualmente no valor de 750 reais mensais para pessoas físicas e de 1.500 reais mensais para grupos, como incentivo aos artistas e grupos culturais. A seleção dos contemplados é realizada através de um processo de candidatura por indicação de entidades culturais e órgãos governamentais e da avaliação do Conselho Estadual de Cultura (CEC). Os agraciados assumem a missão de transmitir os seus conhecimentos através de programas de ensino. Para concorrer os candidatos devem ser brasileiros, residentes em Pernambuco há mais de vinte anos assim como comprovar participação em atividades culturais há mais de vinte anos anteriores à

---

<sup>660</sup> DEODATO, Livia “Lia de Itamaracá: em sua Ciranda de Ritmos tem frevo e maracatu” *O Estado de São Paulo*, 13 de março de 2008 (disponível em: [http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080313/not\\_imp139221,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080313/not_imp139221,0.php)) (acessado em abril/2008)

<sup>661</sup> DJ DOLORES “Ah, esses moços” (<http://djdolores.blogspot.com/2006/05/ah-esses-moos.html>) (acessado em julho/2008)

data do pedido de inscrição e estar capacitados a transmitir seus conhecimentos ou técnicas a alunos e aprendizes.<sup>662</sup>

Além de Lia de Itamaracá ter sido contemplada com o título de Patrimônio Vivo, seu centro cultural, Estrela de Lia, montado em 2004 na praia de Jaguaribe, em Itamaracá, foi transformado, em 2008, em Ponto de Cultura, projeto do Ministério da Cultura, pelo qual se prevê o recebimento de recursos mensais no valor de cinco mil reais.<sup>663</sup> Com relação a ter sido declarada Patrimônio Vivo, Lia de Itamaracá declarou que “[a] pessoa ser classificada de patrimônio é uma alegria e um reconhecimento muito grande. Também é bom financeiramente, uma tranquilidade para a velhice (...)” já que, de acordo com a cirandeira, ela não poderá dançar ciranda “até o fim da vida”<sup>664</sup>. A intenção, de acordo com o Governo do Estado, é que a conquista do título sirva de estímulo à produção e ao repasse de informações dando continuidade à tradição popular, através da educação de novos agentes artísticos.<sup>665</sup>

A lei estadual de registro de Patrimônio Vivo de Pernambuco é um desdobramento do decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, que “[i]nstitui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências”<sup>666</sup>. Decreto que, por sua vez, resultou do artigo 216 da Constituição Federal:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Esse artigo da Constituição Federal ampliou a definição de patrimônio cultural então vigente na legislação brasileira desde a década de 1930, quando o país passou por um processo de integração nacional, com o aprofundamento da construção de “brasilidade”. Em 1936, o modernista Mário de Andrade elaborou um projeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional no qual o patrimônio brasileiro abarcaria os falares, os cantos, as lendas, as magias, a medicina e a culinária indígena, promovendo a idéia de que o patrimônio não se compunha apenas de edifícios e obras de arte erudita, estando também presente no produto da cultura

---

<sup>662</sup> GASPAR, Lúcia “Patrimônio vivo de Pernambuco” Recife, 23 de janeiro de 2007(disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=312&textCode=6171&date=currentDate>) (acessado em julho/2008)

<sup>663</sup> Cf.DEODATO, Livia “Cirandeira Lia de Itamaracá segundo álbum aos 64 anos” *estadao.com.br* 12 de março de 2008 ([http://www.estadao.com.br/artelazer/not\\_art139140,0.htm](http://www.estadao.com.br/artelazer/not_art139140,0.htm)) (acessado em julho/2008)

<sup>664</sup> MATOS, Adriana Dória “Pensão vitalícia a patrimônio vivo” *Jornal do Commercio*, 30 de dezembro de 2005 (disponível em <http://salu.cesar.org.br/radioweb/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=1387&dataDoJornal=atual>) (acessado em julho/2008)

<sup>665</sup> Idem; ibidem

<sup>666</sup> Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. -[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm)

popular.<sup>667</sup> Em 1937, o projeto modernizador de Getúlio Vargas foi radicalizado com o golpe de Estado, conforme colocado por José Reginaldo Gonçalves nos seguintes termos:

(...) o ano de 1937 foi marcado por um golpe de Estado e pela radicalização daquele projeto modernizador com o estabelecimento do Estado Novo, um regime político autoritário em que as liberdades democráticas elementares foram abolidas. O Congresso Nacional assim como os partidos políticos foram fechados. As eleições foram suprimidas, a imprensa submetida a censura, líderes, partidos e organizações políticas perseguidos pela polícia. É nesse contexto político autoritário que veio a ser implementado o projeto de modernização do país. Na esfera cultural e educacional, grande número de intelectuais – muitos deles, de diferentes modos, identificados com o “movimento modernista” em arte e literatura – desempenharam um importante papel. Seu objetivo principal era criar um novo Brasil, um novo homem brasileiro, concebido em termos de uma ideologia nacionalista.<sup>668</sup>

No entanto, o tombamento que nasceu do Decreto-Lei 25, de 1937, não levou em consideração a ampla definição de patrimônio formulada por Mário de Andrade e restringiu sua aplicabilidade e seus efeitos ao plano material. Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Cultura, optaram pelo patrimônio edificado, com o conseqüente tombamento de igrejas barrocas, casas-grandes e outras formas de *pedra e cal*. Apesar da recusa na implementação de seu projeto, Mário de Andrade foi, na prática, um pioneiro do registro dos aspectos imateriais do patrimônio cultural, pois documentou sistematicamente manifestações dessa natureza ao longo de sua vida, deixando para a posteridade fotografias, gravações e filmes que realizou em suas famosas viagens ao Nordeste.<sup>669</sup>

Foi somente após a Segunda Guerra Mundial que processos e práticas culturais começaram, lentamente, a ser vistos como bens patrimoniais em si, sem necessidade da mediação de objetos, isto é, sem que objetos fossem chamados a reificá-los ou representá-los. Essa nova percepção não surgiu, contudo, de uma reflexão européia e ocidental, mas da prática de preservação oriunda de países asiáticos e do chamado Terceiro Mundo, cujo patrimônio, em grande parte, é constituído de criações populares anônimas, não tão importantes em si por sua materialidade, mas pelo fato de serem expressões de conhecimentos, práticas e processos culturais, bem como de um modo específico de relacionamento com o meio ambiente.<sup>670</sup>

No caso brasileiro, a publicação do Decreto 3.551/2000, insere-se numa trajetória vinculada não apenas à figura emblemática de Mário de Andrade, mas também a Aloísio Magalhães que, desde a década de 1970, liderou um processo de renovação ideológica e institucional da política oficial de patrimônio cultural. Esse processo desencadeou um debate entre defensores de diferentes narrativas acerca do patrimônio cultural brasileiro. Aloísio Magalhães e seus seguidores faziam uso de uma nova estratégia de narração da identidade nacional brasileira e, conseqüentemente, assumiam uma ampla concepção do patrimônio cultural.<sup>671</sup>

---

<sup>667</sup> Cf. OLIVEN, Ruben George “Patrimônio intangível: considerações iniciais” e SANT’ANNA, Marcia “A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização” In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.) *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* Rio de Janeiro: DP&A, 2003

<sup>668</sup> GONÇALVES, José Reginaldo *A retórica da perda – os discursos do patrimônio cultural no Brasil* Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996 (p.40)

<sup>669</sup> Cf. OLIVEN, Ruben George *op.cit.* e SANT’ANNA, Marcia *op.cit.*

<sup>670</sup> SANT’ANNA, Marcia *op.cit.* (p.48-49)

<sup>671</sup> GONÇALVES, José Reginaldo *op.cit.* 1996 (p.40)

A prática ocidental de preservação fundada na conservação do objeto e na sua autenticidade não contemplava essa nova noção de patrimônio cultural que, crescentemente, foi ganhando consistência a partir dos anos 1970, por meio da incorporação de seus aspectos imateriais ou processuais. Após a aprovação da Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da Unesco, em 1972, países do Terceiro Mundo reivindicaram a realização de estudos para a proposição, em nível internacional, de um instrumento de proteção às manifestações populares de valor cultural. Em 1989, uma resposta foi dada a essa reivindicação, por meio da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. Esse documento, aprovado pela Conferência Geral da Unesco, recomenda aos países membros a identificação, a salvaguarda, a conservação, a difusão e a proteção da cultura tradicional e popular, por meio de registros, inventários, suporte econômico, introdução do seu conhecimento no sistema educativo, documentação e proteção à propriedade intelectual dos grupos detentores de conhecimentos tradicionais. Em síntese, instrumentos bem diversos dos comumente utilizados na salvaguarda do patrimônio cultural de natureza material.<sup>672</sup>

A definição de que manifestações devem ser consideradas como patrimônio imaterial é um dos pontos aos quais a crítica de DJ Dolores se dirige: quem define o que é ou o que não é patrimônio? E ele não está sozinho nessa crítica. Tal preocupação também foi explicitada por Renato L., Fred Zero Quatro, Jorge Du Peixe e Lúcio Maia. No entanto, é importante salientar que a noção de patrimônio não esteve, em nenhum momento, explícita nas entrevistas que coletei para a pesquisa. Em vez de patrimônio, o que aparecia constantemente era a categoria tradição. Mas uma análise apurada das falas revela que um dos principais pontos desse debate, no âmbito da Cena Mangue, é o processo de patrimonialização, isto é, como uma determinada manifestação passa a ser considerada tradição, quem o faz e quais as implicações disso para aqueles que vivenciam a manifestação.

Decerto que uma legislação voltada para a salvaguarda do patrimônio imaterial é um avanço. No entanto, apesar de aparentemente se contrapor à atitude conservadora da legislação dedicada ao patrimônio material, uma análise mais detalhada revela mais nuances nesse debate. A crítica dos mangueboys se dirige ao estilo “raiz”, que vê a tradição de forma estagnada. Mas a legislação voltada ao patrimônio, a princípio, tem um teor diverso desse, dado que não se refere a uma cristalização das tradições, mas ao registro dessas atividades e ao seu fomento. Sua continuidade não significa um congelamento, à semelhança do que acontece com o patrimônio material. No entanto, na prática o pensamento “raiz” contagia o processo de patrimonialização. Tanto de quem “escolhe” as tradições quanto do lado daqueles que pretendem ser escolhidos. E isso se volta mais uma vez para o estereótipo. Como mais uma prova da dinâmica dessas manifestações, o anseio por ser considerado patrimônio leva à incorporação de novos elementos, agora não como motivo de modernização, mas com intuito de se tornar mais “genuinamente” tradicional. DJ Dolores, mais uma vez, relatou uma experiência que teve em Laranjeiras, interior do Sergipe, quando foi participar de uma *jam session* com um grupo de “samba de parelha”:

Enquanto a gravação não começava, puxei assunto com a líder, uma senhora negra, forte e sadia de corpo e de cabeça. Observei que todas se vestiam com o mesmo tecido de chita colorida e perguntei quem tinha feito aquele figurino. Ela disparou: “Ah, meu filho, isso foi a prefeitura que deu pra gente fazer folclore. Quando nós toca lá em casa cada um veste o que quer”.<sup>673</sup>

---

<sup>672</sup> SANT’ANNA, Marcia *op.cit.* (p.50)

DJ Dolores se surpreendeu com o discernimento daquela senhora que apesar de ter vestido a indumentária não vestiu o estereótipo que lhe foi imposto. Ela não se achava folclórica e percebia aquela situação como um trabalho, em uma dimensão diferente de quando ela tocava o mesmo samba de parolha na sua casa. Ela se vestia para se vender como “de raiz”. Ele reconheceu naquela mulher a mesma perspectiva adotada pelo Mangue, com a diferença de que os mangueboys também vestiram um estereótipo, mas não aquele que originalmente se esperava, não o do cangaceiro. Como o jornalista Pedro Só colocou, a expectativa em relação a bandas vindas do Nordeste foi sempre “(...) meio foloclorizante”:

Todo mundo imagina que vai ver o cara com chapéu de lampião e tal. Eles vieram com um visual meio diferente, mas com influencia do *hip-hop*, que eles eram informados a respeito disso, né. E basicamente, eles não chegaram afogar exatamente do exotismo, eles usaram o exotismo para se vender. “já que eles querem uma coisa exótica, então vamos fazer uma coisa diferente”. Não adiantava também eles se vestirem como eles se vestiam cotidianamente que imagino que era meio que igual a qualquer garoto que ouvisse a mesma coisa, ouvisse os mesmos sons internacionais, no Rio ou em São Paulo, né. Mas eles souberam se aproveitar disso. Mas acho que não é, assim, dentro do que era esperado do Nordeste. Na verdade não era esperado. Não se esperava que o Nordeste estivesse informado sobre *hip-hop*, sobre rock underground dos anos oitenta.<sup>674</sup>

A representatividade das influências do *hip-hop*, do *rock* e também dos ritmos regionais, como o maracatu, ganhou concretude na indumentária e na performance de Chico Science. Durante os shows de *Chico Science & Nação Zumbi*, o impacto da força sonora da sua percussão ganhava força visual na performance de Chico Science. O vocalista se apresentava tanto com roupas que poderiam representar qualquer jovem ligado à cultura *pop* mundial – camisetas, tênis, bonés e jeans – quanto ícones da cultura local como o chapéu de palha. Mas em determinado momento do show, Chico Science vestia a indumentária do Caboclo de Lança.<sup>675</sup> Nos termos colocados por DJ Dolores:

[q]uem mais representava visualmente o ícone dessa fase era Chico Science. Do codinome “maluco beleza” às calças de chita e o chapeuzinho sem abas, mas sem perder a atitude do b-boy que ele sempre foi, Chico desenvolveu um dialogo consciente e sólido com a gramática do estereótipo. Ele sabia da importância do seu papel de comunicador. Intuitivamente sabia que se tornando um estereótipo confuso estaria fazendo o contrário, quebrando imagens, desapontando os classificadores de cultura. “Se eu to te explicando é pra te confundir”, diria Tom Zé. Havia na cena recifense uma abordagem descendente da tática situacionista de apropriação que consistia em tomar pra si um estereótipo, um produto catalogado, representativo da cultura industrial e interferir nele tornando-o algo novo, nosso, autoral. (...) Nunca nos víamos como nordestinos de novela, ingênuos, carolas e conformados. Nunca nos víamos cantando com o sotaque que atores das TVs do Sudeste inventaram para nós e que tanto se popularizou a ponto de, num ato de esquizofrenia social, fazer o próprio nordestino acreditar que no Ceará se fala assim e que todo baiano é assado.<sup>676</sup>

<sup>673</sup> DJ DOLORES “Stereotipado” In *Rumos – Brasil da música: pensamento & reflexões* São Paulo: Itáu Cultural, 2006 (p.153)

<sup>674</sup> Entrevista com Pedro Só – 03 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>675</sup> O clipe de “Maracatu atômico” é representativo dessa representatividade da indumentária e da performance, no qual além de se vestirem como Caboclos de lança, os membros da banda também aparecem saindo da lama, o que comprova o aspecto de exotismo apontado por Pedro Só.

<sup>676</sup> DJ DOLORES “Stereotipado” In *Rumos – Brasil da música: pensamento & reflexões* São Paulo: Itáu Cultural, 2006 (p.154)

Nessa mesma direção, Silvio Essinger relatou que a Cena Mangue reverteu as expectativas que se tinha do Nordeste, conforme pode ser lido na seguinte citação:

É isso, que eu acho, essa reversão de expectativa. Naquela época o que você ia esperar de uma banda do Nordeste? De uma banda de *rock* do Nordeste? Ou que eles cantassem em inglês e fizessem uma cópia com sotaque de bandas gringas. Ou que se fizesse, ou que fosse uma banda de *heavy metal*, trilhando o caminho do Sepultura. Ou que fosse alguma banda folclórica. De repente o Mangue mostra que tanto um caminho como o outro estavam certos. E que você tinha tantos outros caminhos, que você misturando as coisas, você poderia vir com algo sensacional. Uma realidade pra qual mesmo aqui o pessoal mais dito antenado e descolado do Sudeste não tava nem aí.<sup>677</sup>

A pluralidade de caminhos que o Mangue mostrou que poderiam ser seguidos conduziu também a uma pluralidade de visões acerca desta Cena. Como abordado anteriormente, ao mesmo tempo que foram acusados de “inautênticos”, foram também saudados como “tradição”. Este último aspecto levou à criação de um estereótipo Mangue, que, por muitas vezes, causou um sentimento de exclusão de bandas que não se inseriam no padrão que então se estabelecia. Este foi o caso da banda *The Playboys*, como relatado pelo vocalista da banda, João Neto, nos seguintes termos:

Não é que a gente não tivesse inserido no Mangue. Se a gente pensar nessa idéia de total diversidade, a gente meio que tava. Mas a gente não entrava naquele estereótipo de botar o chapéu de palha, de usar alfaia, de botar elementos regionais. A gente tem muito de regionalidade, a gente tem sotaque de Recife, fala das coisas de Recife, mas não necessariamente pode ter que usar uma alfaia. E isso era o que chamava atenção na época. Muita gente confundia o negócio do Mangue com isso, com esse estereótipo. E a gente não tinha esse estereótipo. A gente, de certa forma, era meio que deixado de lado por causa daquilo. A gente teve meio que fazer pela gente mesmo.<sup>678</sup>

A cantora recifense Lulina, que atualmente mora em São Paulo, relata ter vivenciado a mesma sensação que a banda *The Playboys*. Para Lulina, a excitação da mídia com a Cena Mangue perdurou durante a década de 1990 e o início da década de 2000, sufocando assim uma emergente cena *indie*.<sup>679</sup>

Eu me sentia um pouco órfã, eu confesso. Na época, ainda na época que eu morava lá, era uma época que só se valorizava isso, sabe. Não só o Mangubeat, mas regional. Ah, Recife, eu faço a música da cidade, sabe. Isso é fogo porque uma cena foi sufocada e hoje em dias os jornalistas falam de Recife: “Não, agora tem uma cena *indie*.” Já existia, só que agora está começando a respirar. É muito louco, porque antes eu voltava, eu notava um certo preconceito porque eu não fazia uma coisa com o regionalismo. Parece que você tem uma necessidade de representar a sua cidade quando eu acho que você tem que representar você, sabe.<sup>680</sup>

---

<sup>677</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>678</sup> Entrevista com João Neto – 08 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>679</sup> O termo *indie*, do inglês é a abreviação de *independent*, ou seja, independente, e, se aplica aos músicos, produtores e artistas que ainda não tem contratos com gravadoras e lançam os seus projetos independentemente.

<sup>680</sup> Entrevista com Lulina – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)



Lulina complementou ainda que em 2004, quando chegou em São Paulo, ao se apresentar como sendo de Recife era logo identificada ao Manguebeat e precisava desfazer tal identificação. No entanto, ainda de acordo com o relato de Lulina, tal associação não remete necessariamente a um aspecto regional, mas mais do que isso, a um universo, a uma visão diferente do mundo.<sup>681</sup>

A fala de Lulina é representativa do quanto a Cena Mangue conseguiu alterar a expectativa com relação a bandas vindas de Recife. Situação muito diferente da relatada no início deste capítulo, quando da primeira vez que as bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.* saíram da capital pernambucana. Em São Paulo, foram recepcionadas não apenas como bandas, mas como representantes de toda uma região. O mesmo aconteceu com o filme *Baile Perfumado*, em sua estréia no Festival de Brasília. A expectativa era que se comprovasse a forma estereotipada do Nordeste que figura no imaginário nacional. Assim, era esperado que as bandas tocassem algo próximo ao forró, falasse de seca e miséria, ou que trouxesse algo semelhante à Axé Music da Bahia. Quanto ao filme, a expectativa era que fosse uma película feita precariamente, confirmando a idéia de uma região sem recursos e sem acesso à informação.

A ida das bandas ao programa *Fanzine*, conforme relatado anteriormente, é um exemplo paradigmático do choque ocorrido entre a expectativa do que seriam as bandas e o que de fato eram. A chegada de bandas vindas do Nordeste, com um som inovador e um discurso antenado com a contemporaneidade criou um mal-estar que culminou no pedido de desculpas do apresentador pela forma preconceituosa com que a região fora representada pela produção do programa. E o pedido de desculpas não foi feito nos bastidores; ocorreu durante a realização do programa, ao vivo, o que conferiu maior importância à situação. A expectativa destoava tanto do que foi apresentado pelas bandas que era urgente uma retratação. As desculpas de Marcelo Rubens Paiva são um símbolo do quanto as imagens pré-concebidas da região Nordeste foram passíveis de uma re-elaboração promovida pela Cena Mangue.

No entanto, a reflexão acerca da região Nordeste não foi um projeto inicial da Cena. Ao serem recebidos como portadores do Nordeste e não corresponderem ao esperado, os mangueboys desafiaram, mesmo que sem uma prévia proposição, os estereótipos. Foram também desafiados pela expectativa. E foi assim, ao longo do processo de choques entre imagens díspares, e até mesmo em reação a ele, que os mangueboys tomaram para si a tarefa de confrontar o imaginário nacional acerca daquela região. Ou seja, a re-elaboração desse imaginário foi operacionalizada no interior do processo de transformação, em conjunto com as outras instâncias do processo como o público, a mídia, a indústria e o mercado.

Contudo, é importante frisar que repensar o Nordeste não significou um abandono, pelos mangueboys, de elementos considerados como regionais. O que eles rejeitaram foi o estereótipo. Um exemplo disso é a imagem do cangaceiro, relacionada à região Nordeste. A mesma imagem que foi o pivô do pedido de desculpas de Marcelo Rubens Paiva no programa *Fanzine*, dado que as bandas foram recebidas por figurantes vestidos de cangaceiros, foi também reverenciada pelos mangueboys. No entanto, se no programa *Fanzine*, a indumentária do cangaceiro remetia ao estereótipo da seca e da violência, na leitura dos mangueboys o cangaço ganhou outra interpretação. No filme *Baile perfumado*, o cangaço foi relido na confluência da tradição com a modernidade. Já as bandas da Cena Mangue retomaram o uso

---

<sup>681</sup> Entrevista com Lulina – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

que Luiz Gonzaga fez do cangaço, percebendo elementos *pop* em tal apropriação feita pelo “rei do Baião”.

A Cena Mangue não negou a região, mas contribuiu para uma revalorização da mesma em uma chave de leitura diferenciada. A região Nordeste é comumente associada à tradição. A revisão desta associação pela Cena Mangue não foi no sentido de negar a tradição, mas de repensá-la. Os elementos tidos como tradicionais foram incorporados às produções da Cena Mangue da mesma forma que outros elementos, como os da cultura *pop*. Assim, não era objetivo dos mangueboys que as tradições fossem conservadas em sua forma pretensamente original. Tradição e modernidade, no ideário Mangue, não são consideradas como pares diametralmente opostos mas como em constante diálogo. Tal interpretação pode ser útil para a percepção da noção de patrimônio imaterial e da sua preservação de forma dinâmica. Um caso recorrentemente citado é o do maracatu. Quando Chico Science criou sua batida misturando maracatu com ritmos como o *rock* e o *rap*, ele foi acusado por puristas de estar ameaçando a prática do maracatu, inclusive por Ariano Suassuna. No entanto, os próprios mestres de maracatu saúdam Chico Science por promover a revigoração do maracatu e sua difusão.

A recusa dos estereótipos confirma mais uma vez o compromisso dos mangueboys com a não-rotulação. É isso que está subjacente à recusa aos estereótipos nordestinos. Porém, apesar da fuga ao rótulo e ao estereótipo, a Cena Mangue também foi atingida por eles. No processo de institucionalização do Mangue, do reconhecimento do trabalho de seus artistas e não só disso, mas de todo a configuração da Cena, houve um processo concomitante de estereotipagem. Assim, foi difundida a idéia de que existia um som Mangue, pautado na batida de Chico Science. Dessa forma, muitas vezes foi confundida a presença da alfaia como pré-requisito para uma banda ser considerada como parte da Cena. Tal estereótipo nega o princípio de diversidade da Cena e não corresponde a uma postura originada no seu interior, mas a um olhar de fora. Por outro lado, a Cena Mangue passou a ser reconhecida como uma marca. Ser associado à Cena Mangue é um selo de qualidade. Para as novas bandas de Recife, muitas vezes isso é um fardo. E, nesse processo, muitas bandas recusam ser associadas à Cena. Entretanto, é consenso que Cena Mangue é uma referência, o que confirma mais uma vez o reconhecimento e a institucionalização da Cena.

## **IV. SOU MANGUEBOY**

### **1. Um mangueboy não precisa de carteirinha**

“Oi Rejane, aqui é Helder. O DJ Dolores”. Foi assim que DJ Dolores se apresentou, ao ligar para o meu celular no dia 19 de maio de 2006. Duas horas após esse telefonema, me encontrei com DJ Dolores na Taberna do Juca, um restaurante localizado na Lapa, aonde ele terminava de almoçar com a banda que o acompanha em seus shows. Após o almoço, começamos nossa primeira entrevista. Meu contato com DJ Dolores havia sido iniciado na semana anterior, no dia 13 de maio, quando eu soube que ele faria uma apresentação no dia 19 de maio no Teatro Odisséia, casa de shows igualmente localizada na Lapa. Ao tomar conhecimento da passagem dele pelo Rio de Janeiro, lhe enviei um *e-mail*, falando sobre a pesquisa e solicitando que eu pudesse entrevistá-lo. Ao responder à minha mensagem, DJ Dolores assinou como Helder, demonstrando assim desde o nosso primeiro contato que preferia

ser tratado pelo seu nome e não pelo seu codinome artístico.<sup>682</sup> No *e-mail* que enviei a DJ Dolores, expliquei que como parte da tese, eu estava realizando um documentário para pensar a transformação da Cena Mangue em Movimento Mangubeat. Ele, então, me indicou um artigo que ele havia escrito, com o sugestivo título “Mangue nunca existiu”. Este artigo foi publicado na coluna semanal *Contraditório?*, que na época ele escrevia no *Diário de Pernambuco*. DJ Dolores recebeu meu *e-mail* em Portugal e combinou que quando chegasse ao Rio de Janeiro, me ligaria para marcarmos a entrevista, já deixando combinado que seria ou no dia do show ou no dia seguinte.

O relato de como ocorreu os contatos para a realização de minha primeira entrevista com DJ Dolores converge com alguns elementos que definiram o trabalho de campo desenvolvido para a elaboração desta tese. Um deles é o contato direto, desengomado, despojado e acessível com o artista. Tais qualificações não foram exclusivas dos contatos com DJ Dolores mas se repetiu com todos os outros mangueboys entrevistados para esta pesquisa. No entanto, mais do que um perfil dos entrevistados tal comportamento revela uma atitude que, como é analisada mais adiante neste capítulo, é extensiva ao que se presume ser um artista ligado à Cena Mangue, conferindo-lhes assim uma espécie de *ethos*. Outro ponto foi o uso de variadas formas de contato (*e-mail*, telefone, presencial) que, como já abordado no texto introdutório à tese, foi uma marca da pesquisa. Mais uma vez, a entrevista foi realizada na Lapa, aonde não apenas foi realizado o show e aonde DJ Dolores estava hospedado, reiterando assim a formação de um circuito específico de circulação das bandas ligadas ao Mangue que no caso do Rio de Janeiro é concretizado na Lapa.

Dentre os pontos presentes no contato com DJ Dolores que remetem a uma caracterização do trabalho de campo realizado como parte desta pesquisa, um em especial merece destaque. Como relatado, no primeiro *e-mail* que recebi de DJ Dolores, ele sugeriu que eu lesse um artigo escrito por ele acerca da Cena Mangue. No entanto, o exercício de refletir sobre a Cena Mangue não é exclusivo de DJ Dolores. Como pode ser percebido ao longo desta tese, Fred Zero Quatro e Renato L. também se dedicam a escrever e refletir sobre a Cena. Mas não só. Fred Zero Quatro, na nossa primeira entrevista, além de fazer indicações bibliográficas, demonstrou estar inteirado acerca das reflexões acadêmicas sobre música brasileira.

Esse ponto remete a uma especificidade que parece não estar restrita aos mangueboys, mas caracterizar uma certa seara da música brasileira. Músicos que não são apenas músicos, mas fazem parte de uma intelectualidade preocupada em refletir sobre a cultura. Como resumiu o antropólogo Roberto Azoubel: “Eu considero Helder (DJ Dolores) um grande pensador da cultura brasileira. E da cultura para além da brasileira, da cultura geral”<sup>683</sup>. Tal assertiva pode ser estendida a outros músicos. Para citar apenas dois exemplos, recorro a Gilberto Gil e Caetano Veloso, dado que os dois foram proponentes do Tropicalismo, tema abordado mais adiante neste capítulo. Tanto Caetano Veloso quanto Gilberto Gil são consideradas não apenas como dois dos músicos brasileiros mais reconhecidos, mas suas opiniões no que tange a assuntos relacionados à cultura são considerados de grande valia. Não é por acaso que Gilberto Gil é atualmente Ministro da Cultura.

---

<sup>682</sup> Para evitar confusões, me refiro a Helder Aragão como DJ Dolores, posto que em todas as fontes usadas ele aparece com esta denominação.

<sup>683</sup> Entrevista com Roberto Azoubel – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

No caso da Cena Mangue, tal proeminência de uma importância que ultrapassa o campo musical pode ser evidenciada na participação de Fred Zero Quatro no Conselho de Cultura de Recife, representando a sociedade civil nas questões acerca do campo da música. Com relação a DJ Dolores e Renato L., os dois foram colunistas do *Diário de Pernambuco*, jornal que a princípio não deu atenção à Cena Mangue, como abordado no capítulo “*Bits e beats do Mangue*”. A publicação de colunas de Renato L. e de DJ Dolores no *Diário de Pernambuco* é tanto o reconhecimento da importância do Mangue quanto da importância dos dois articuladores da Cena como autores aptos a opinar e escrever sobre cultura.

As colunas que DJ Dolores escrevia semanalmente para o *Diário de Pernambuco* eram publicadas às sextas-feiras. No mesmo dia em que o encontrei na Taberna do Juca, uma sexta-feira, sua coluna havia tratado do assunto que é o tema central deste capítulo: a identidade. Naquele 19 de maio, DJ Dolores abordou uma palestra que havia assistido na Universidade do Porto. Como dito anteriormente, antes de vir ao Rio de Janeiro, DJ Dolores estava em Portugal, aonde também fez apresentações. Estando lá, soube que o escritor moçambicano Mia Couto estaria palestrando na Universidade do Porto e foi ouvi-lo. Mia Couto iniciou sua falação com a afirmativa: “não existe uma identidade, somos várias identidades em um só corpo”. E ganhou, logo de início, a adesão de DJ Dolores, que relatou, no seu artigo “Um encontro com Mia Couto”, o quão deliciado assistiu à palestra.<sup>684</sup>

Durante a nossa conversa, talvez pelo frescor da coluna recém-publicada, talvez pela importância mesma do tema para ele e para a Cena Mangue, identidade foi uma temática central. Durante a entrevista, DJ Dolores observou que o “(...) Manguebeat era justamente a discussão sobre identidade.”<sup>685</sup> Ou seja, o pano de fundo de formação do Mangue era a identidade, i.e. o pertencimento, o comportamento, o modo de ser, estilos de fazer arte, de vestir, etc. Tal ênfase na importância da identidade foi reiterada em outra entrevista, em fevereiro de 2007, na qual DJ Dolores observou que o contato com músicas vindas de todo o mundo, com radicais diferenças entre si, intensificava uma certa inquietação que aquele grupo de amigos nutria com relação à identidade.<sup>686</sup> A inquietação apontada por DJ Dolores pode ser vista em um contexto mais amplo do que a Cena Mangue, como um sintoma da atual centralidade da discussão sobre identidade que domina desde as conversas cotidianas até os mais refinados debates no âmbito da discussão sociológica. Kobena Mercer observou que “[q]uase todo mundo fala agora sobre ‘identidade’. A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.”<sup>687</sup>

A questão da identidade e de sua crise na contemporaneidade é um tema que tem recebido bastante destaque na atual produção sociológica. Stuart Hall, um dos principais autores a se debruçar sobre o assunto, indicou que o intenso debate acerca da questão da identidade que ocorre no âmbito da teoria social pode ser resumido no seguinte argumento: “(...) as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito

---

<sup>684</sup> DJ DOLORES “Um encontro com Mia Couto” *Diário de Pernambuco* 19 de maio de 2008 (disponível em: <http://djdolores.blogspot.com/2006/05/um-encontro-com-mia-couto-um-dos.html>) (acessado em julho/2008)

<sup>685</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>686</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>687</sup> MERCER, K. “Welcome to the jungle” in: RUTHERFORD, J. (org.). *Identity: community, culture, difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990. apud WOODWARD, Katryn “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. (p.19)

unificado”<sup>688</sup>. Esse processo, conhecido como “crise de identidade”, é constituído por um duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos.<sup>689</sup>

Em seu artigo “Quem precisa da identidade?”<sup>690</sup>, Stuart Hall sublinhou que esse duplo deslocamento da identidade significa uma reconceitualização do sujeito. É preciso pensá-lo em sua nova posição – deslocada ou descentrada – no interior do paradigma. Dessa forma, considero importante salientar que a questão da identidade e sua crise se localizam em dois níveis. Para uma melhor elucidação acerca deste ponto, recorro a uma outra discussão de Stuart Hall<sup>691</sup>, sobre a centralidade da cultura. O autor entende como centralidade da cultura a enorme expansão, na segunda metade do século XX, de tudo que está associado à cultura e ao seu atual papel constitutivo em todos os aspectos da vida social. Ao refletir acerca do amplo poder analítico e explicativo que o conceito de cultura adquiriu na teorização social, Stuart Hall diferenciou dois níveis em que ocorrem tais mudanças: o nível substantivo e o nível epistemológico. Na acepção do autor, o nível substantivo compreende o lugar da cultura na estrutura empírica real e na organização das atividades, instituições, e relações culturais na sociedade. Já o nível epistemológico corresponde à posição da cultura em relação às questões de conhecimento e conceitualização, em como a cultura é usada para transformar os modelos teóricos do mundo e nossa compreensão acerca do mundo.<sup>692</sup>

A diferenciação que Stuart Hall fez entre os aspectos substantivos e epistemológicos que têm concorrido para atribuir uma posição de centralidade ao conceito de cultura pode igualmente contribuir para a análise das atuais mudanças relativas à identidade. No nível substantivo, estariam as transformações que ocorrem na vida cotidiana (flexibilização das relações de trabalho, intensificação dos fluxos de pessoas, mercadorias e bens culturais, entre outras mudanças) e conformam o duplo deslocamento da representação da identidade. Já o nível epistemológico abarcaria o debate sociológico acerca do conceito de identidade que, assim como acontece com o conceito de cultura, contribui na compreensão das atuais transformações que acontecem no mundo. Apesar dessa distinção entre os dois níveis, é importante compreender que não são esferas alheias uma à outra, mas intercambiáveis. As transformações substantivas afetam diretamente o nível epistemológico assim como os debates nesse nível reverberam no senso comum e na vida cotidiana, alterando nossa compreensão do mundo.

No nível epistemológico, encontramos o conceito de identidade colocado “sob rasura”, conforme apontado pelo próprio Stuart Hall.<sup>693</sup> O sinal de rasura (X) indica que determinado conceito-chave não pode mais ser sustentado em sua forma original posto que não permite mais uma compreensão adequada da sociedade. Por outro lado, tal conceito não foi ainda dialeticamente superado e não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-lo. Dessa forma, mesmo que não trabalhando mais no paradigma no qual o conceito foi originalmente gerado, este continua sendo instrumento de reflexão. Stuart Hall se apoiou naquilo que Jacques Derrida, criador dessa abordagem, descreveu como “pensando no limite”, ou “pensando no intervalo”, uma espécie de escrita dupla, deslocada e deslocadora. As duas

---

<sup>688</sup> HALL, Stuart *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. (p.7)

<sup>689</sup> Idem; *ibidem* (p.7)

<sup>690</sup> Idem; *ibidem*

<sup>691</sup> HALL, Stuart “A centralidade da cultura: notas sobre revoluções culturais do nosso tempo”. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre v.22 e 23, n.2, jul./dez., 1997.

<sup>692</sup> Idem; *ibidem*

<sup>693</sup> HALL, Stuart “Quem precisa da identidade?” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *op. cit*

linhas cruzadas (X) sinalizam que o conceito está cancelado ao mesmo tempo que, paradoxalmente, ele continua a ser lido.<sup>694</sup>

A identidade é um desses conceitos que operam “sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas. Uma das discussões centrais sobre a identidade que podemos considerar como expressão desse sinal de rasura é a tensão, apontada por Katryn Woosward<sup>695</sup>, entre o essencialismo e o não-essencialismo. Pelo prisma do essencialismo, a identidade é vista como fixa e imutável. No entanto, atualmente é difícil pensar em uma identidade por esse prisma. Ao contrário, cada vez mais as mudanças que influenciam na formação das identidades exigem que as pensemos por um viés não-essencialista. No âmbito do não-essencialismo, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman colocou a situação nos seguintes termos: “[N]o admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam”. A identidade, perdeu assim, suas âncoras sociais que a faziam parecer natural, predeterminada e fixa, ganhando livre curso e passando a ser negociável.<sup>696</sup>

Zygmunt Bauman fez referência à alta velocidade e à constante aceleração com que o mundo se movimenta na contemporaneidade. Velocidade de mudanças em todos os âmbitos da vida social promovidas pelo fluxo acelerado e intenso de informações, de capital, de tecnologia e de pessoas. Se quando a Cena Manguê surgiu, era difícil o acesso a música de outras partes do mundo, atualmente, elas são disponibilizadas na Internet, e podem ser acessadas em qualquer parte do mundo no momento imediato ao que foram gravadas. É possível conhecer o mundo inteiro sem sair de casa. Nesse vai-e-vem de pessoas e informações, as identidades também se movimentam, se tornam fugidias, como observado por Zygmunt Bauman na seguinte formulação:

Buscamos, construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades em movimento – lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo.<sup>697</sup>

A mobilidade e a velocidade das identidades resultam em uma facilidade de desengajamento e rompimento que por seu turno são convertidos em uma fonte irrefreável de ansiedades.<sup>698</sup> Diante disso, mesmo com toda fluidez e fugacidade, persiste um aspecto fantasioso e imaginário de pensar a identidade como uma unidade.<sup>699</sup> No entanto, é preciso reforçar que, como observado pelo sociólogo Mike Featherstone, a possibilidade de uma identidade única e unificada é provavelmente ilusória e, inclusive, impossível. Porém, a convivência com múltiplas identidades pode constituir fonte da qual emanam discursos sobre a busca ou a construção de uma identidade unificada.<sup>700</sup>

---

<sup>694</sup> Idem; ibidem

<sup>695</sup> WOODWARD, , Katryn *op. cit.*

<sup>696</sup> BAUMAN, Zygmunt *Identidade* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005 (p.33)

<sup>697</sup> Idem; ibidem (p. 32)

<sup>698</sup> Idem; ibidem

<sup>699</sup> HALL, Stuart *op. cit.* 2002

<sup>700</sup> FEATHERSTONE, Mike. "Localismo, globalismo e identidade cultural". *Sociedade e Estado*, vol. XI, n. 1, p. 9-42, 1996

Diante da profusão de identidades, da facilidade de desengajamentos e rompimentos, bem como, por outro lado, da criação de novos vínculos identitários, Stuart Hall propôs a substituição do conceito de identidade, entendida como uma coisa acabada, pelo conceito de identificação, que enfatiza o processo de subjetivação. Embora o conceito de identificação seja um dos conceitos bem menos desenvolvidos da teoria social e cultural, quase tão ardiloso quanto o de identidade, Stuart Hall o considerou como preferível pois conceito de identificação é pensado como uma construção, como um processo nunca completado, como algo sempre em processo.<sup>701</sup> Stuart Hall pontuou, nos seguintes termos, como o conceito de identificação deve ser entendido e aplicado:

[A identificação] não é, nunca completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência. Uma vez assegurada, ela não anulará a diferença. (...) A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobre determinação ou uma fala, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. (...) Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui. (...) A identificação, na verdade, é ambivalente desde o início.<sup>702</sup>

Neste mesmo sentido, Zygmunt Bauman observou que no contexto atual, a identificação é cada vez mais importante na medida em que há uma crescente e provavelmente irrefreável tendência pela troca de uma identidade, escolhida de uma vez para sempre, por uma “rede de conexões”<sup>703</sup>. Outro autor a propor a substituição do conceito de identidade pelo de identificação foi Michel Maffesoli ao observar que o indivíduo só pode ser definido na multiplicidade de interferências que estabelece o mundo circundante, sendo que o sujeito é um “efeito de compensação”, o que define seu aspecto compósito e complexo. Diante disso, Maffesoli concluiu que faz mais sentido falar em identificações flutuantes do que em uma identidade centrada.<sup>704</sup>

O caráter processual e flutuante da identidade é um elemento reconhecido por DJ Dolores. Na entrevista realizada na Taberna do Juca, DJ Dolores observou que a identidade está sempre em construção e disse não ser possível chegar a uma conclusão acerca da identidade, pois todos temos várias identidades.<sup>705</sup> As observações de DJ Dolores estão em ressonância com a teorização de Stuart Hall acerca do caráter processual da identidade, i.e. a identidade é formada ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente desde o momento do nascimento. Sendo assim, a identidade permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre “sendo formada”.<sup>706</sup>

A identidade perpetrada pela Cena Manguê, na figura do manguêboy, é uma expressão desse caráter processual e fluido das novas identidades. Isso foi explicitado por Renato L., em um trecho do artigo “Manguê Beat – Breve histórico do seu nascimento”, da seguinte forma: “A

---

<sup>701</sup> Cf. HALL, Stuart *op. cit.* 2002; HALL, Stuart *op.cit.* 2005

<sup>702</sup> HALL, Stuart *op.cit.* 2005 (p.106-107)

<sup>703</sup> Cf. BAUMAN *op. cit.* 2005

<sup>704</sup> MAFFESOLI, Michel *op.cit.* 1996

<sup>705</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>706</sup> HALL, Stuart *op. cit.* 2002

flexibilidade embutida na metáfora da diversidade permitia que todos se sentissem como autênticos manguemoys, se assim lhes conviessem.”<sup>707</sup>

Abro aqui parênteses para me reportar a uma questão que pode ser suscitada pela recorrente referência ao termo manguemoys no discurso dos articuladores da Cena Manguemo. Se a palavra manguemoys fosse passível de tradução, sua versão literal em português seria “meninos do manguemo”, o que concede uma definição masculina à identidade Manguemo. Tal termo pode nos levar a pensar que se trata de uma espécie de clube com participação exclusivamente masculina, aquilo que conhecemos como “Clube do Bolinha”, em referência ao personagem de histórias em quadrinhos que proíbe a entrada de meninas em seu reduto. Em dissertação sobre a Cena Manguemo, a psicóloga Paula Lira revelou que inicialmente pensava haver uma certa subestimação em relação às mulheres pelos manguemoys. No entanto, no decorrer de sua pesquisa, Paula Lira reviu sua suposição e concluiu que, apesar de uma aparente proeminência masculina, não era possível identificar uma diferenciação ou disputa entre os sexos<sup>708</sup>.

De fato, o grupo idealizador do Manguemo era majoritariamente, senão totalmente, masculino. Isso fica perceptível ao longo deste trabalho de tese, pois que é possível observar que os principais interlocutores são homens. No entanto, penso ser prematuro afirmar a existência no Manguemo de um projeto intencionalmente sexista. Menos que uma opção de gênero, penso que isso delineia uma despreocupação com o “politicamente correto”. Em alguns momentos, como no *release Caranguejos com cérebro*, há a referência não apenas a manguemoys, mas também a manguemoys. Porém, é mais provável que o predomínio da referência a manguemo, no singular, e manguemoys, no plural, deve-se à regra da língua portuguesa que determina que o plural é feito sempre no masculino, assim como a generalização de determinada categoria.

Dessa forma, a afirmação de Renato L. de que “todos podem se sentir como manguemoys” deve ser lida como realmente extensiva a todos, homens ou mulheres, de idades variadas e gostos diversos. Inclusive, vale aqui pontuar o aspecto etário. A Cena Manguemo começou a ser formada na segunda metade da década de 1980, quando a faixa etária daquele grupo de amigos variava entre dezoito e vinte e cinco anos. Quando as bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.* começaram a repercutir nacionalmente, e com elas, a Cena Manguemo, em 1993, Chico Science estava com vinte e sete anos e Fred Zero Quatro com trinta. Ou seja, atualmente os idealizadores da Cena Manguemo estão na faixa dos quarenta anos. No entanto, isso não restringe a identidade do manguemo, mas a amplia na incorporação de um amplo espectro de faixas etárias.

Ao definir que se sentir um manguemo dependia apenas da conveniência de cada um, Renato L. explicitou também que ser manguemo é uma questão de escolha individual. Ou seja, não está ligada a nenhuma categoria específica. DJ Dolores apontou nessa mesma direção ao declarar que “(...) não existe carteirinha de manguemo”<sup>709</sup>. Tal assertiva não é exclusividade de DJ Dolores, mas costuma ser proferida pelos demais idealizadores da Cena, demonstrando a existência de um discurso partilhado. A expressão “não existe carteirinha de manguemo”, revela o aspecto inclusivo da Cena Manguemo, ou seja, que esta não é clube para sócios; ao contrário, está aberta a todos. É igualmente reforçadora do aspecto casual e espontâneo da Cena, em que ser um manguemo é mais reflexo das circunstâncias, do processo e de

<sup>707</sup> L, Renato “Manguemo Beat – Breve histórico do seu nascimento” *op.cit.*

<sup>708</sup> Cf. LIRA, Paula *op.cit.* 2000

<sup>709</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro



identificações, do que uma afiliação exclusivista ou permanente. Ser mangueboy é sobretudo uma questão de escolha.

De acordo com Zygmunt Bauman, a possibilidade de escolha no campo da identidade, ou melhor dizendo, das identificações, surge com a constante exposição dos indivíduos a diferentes “comunidades fundidas por idéias”. De acordo com este autor, “[p]oucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma “comunidade de idéias e princípios”, sejam genuínas ou supostas, bem integradas ou efêmeras (...)”.<sup>710</sup> Tais comunidades de idéias e princípios apontadas por Zygmunt Bauman são semelhantes às comunidades de sentido já tratadas no primeiro capítulo, “O Manguê”, ou seja, uma agregação de indivíduos que partilham interesses comuns, vivenciam determinados valores, gestos e afetos, privilegiam determinadas práticas de consumo, enfim, manifestam-se obedecendo a determinadas produções de sentido em espaços desterritorializados, através de processos midiáticos que se utilizam de referências globais da cultura atual.<sup>711</sup> O que une pessoas sob uma determinada comunidade dessa categoria são idéias e princípios afins. Pessoas de diversas partes do mundo, que não se conhecem e nem ao menos sabem da existência umas das outras, podem se identificar como pertencendo a uma determinada comunidade de sentido ou de idéias. Como visto no primeiro capítulo, o *punk* e o *hip-hop* são exemplos de comunidades de sentido.<sup>712</sup>

No entanto, até o final da década de 1980, as fronteiras entre tais comunidades pareciam não ser tão fluidas. Cenas como o *punk* e o *hip-hop* eram consideradas como espaços (mesmo que não territorializados) limitados, como tribos diferentes. Assim, uma pessoa poderia até se identificar com as duas cenas, mas dificilmente faria parte das duas comunidades de forma concomitante. Tal configuração tribalizada e excludente foi relatada pelo jornalista, DJ e produtor André Pomba ao ser entrevistado para esta pesquisa:

[N]os anos oitenta, eu, por exemplo, era um metaleiro, só ouvia *heavy metal*. Era uma coisa muito tribalizada. Quem ouvia *punk*, só ouvia *punk*. Quem ouvia metal, só ouvia metal, e assim por diante. Quando entrou os anos noventa, as pessoas começaram a se misturar. E a partir do momento que se misturaram, as fusões começaram a acontecer.<sup>713</sup>

Um exemplo das misturas as quais André Pomba faz referência na sua fala é a rua Sete de Setembro, em Recife, que foi transformada em um reduto de várias tribos, entre elas o *punk* e o *hip-hop*. A convivência nesse local foi um dos elementos fomentadores da Cena Manguê.<sup>714</sup> Nesse sentido, as fusões apontadas por André Pomba trouxeram também as possibilidades de dissolução das fronteiras entre as tribos. Como visto anteriormente, o deslocamento de identidades provoca um desconforto e pode ter como consequência a ansiosa procura por uma identidade unificada. No entanto, é importante salientar que, ao lado desse desconforto, a desarticulação das identidades estáveis do passado abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e a “recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação”.<sup>715</sup> E um exemplo disso pode ser visto no trânsito entre diferentes comunidades de idéias que foi explicitado no depoimento de André Pomba.

<sup>711</sup> JANOTTI Jr., J.S. *op.cit.*

<sup>712</sup> Esse ponto foi discutido na sessão Os punks da praia no capítulo O Manguê.

<sup>713</sup> Entrevista com André Pomba – 04 de fevereiro de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>714</sup> Sobre a convivência entre *punks* e adeptos do *hip-hop* na rua Sete de Setembro, ver o capítulo 1, “O Manguê”

<sup>715</sup> LACLAU, E. *New reflections on the resolution on our time* Londres: Verso: 1990 apud HALL *Op. cit.* 2002 (p. 17)

A Cena Mangue apresentou uma confluência de princípios e idéias de diferentes comunidades. Diante dessa profusão de identidades na formação de uma identidade Mangue, Roger de Renor afirmou que “[i]sso é o maior barato da parada, a diferença ser a maior semelhança da história. Então a gente tá todo mundo junto justamente porque todo mundo é diferente, isso que é legal”<sup>716</sup>. A afirmação de Roger de Renor é uma constatação de que a identidade Mangue se define, sobretudo, a partir da diversidade. Tal primazia da diferença levou Samuel Vieira, da banda *Mombojó*, auto-definida como a nova geração do Mangue, a observar que “[o] Manguebeat levantou essa bandeira e muitas bandas começaram a fazer o que é Manguebeat, o que não é Manguebeat, mas cada um com sua cara, cada um fazendo do seu jeito a parada. **E sempre foi a identidade daqui foi não ter identidade.**”<sup>717</sup>

Ao afirmar que a “identidade é não ter identidade”, Samuel Vieira pressupunha uma visão essencializada, i.e. a identidade como imutável e fixa. Por isso, ao não se encaixar nesse paradigma, o Mangue estaria transcendendo à própria idéia de identidade. Dessa forma, a identidade Mangue estaria na ausência de uma essência. Como visto anteriormente, o não-essencialismo não é exclusividade da identidade dos mangueboys, mas é parte da atual fragmentação das velhas identidades que estabilizavam o mundo social. Tal fragmentação pode resultar em outras modulações já que tais fragmentos podem ser pensados como cacos que se recombinaem em mosaicos. As identidades são fragmentadas e recombinadas. Assim acontece com as fusões apontadas por André Pomba. São expressões na música desse processo de fragmentação e re-elaboração de identidades. E igualmente se manifestam em outros campos de produção artística. Dessa forma, Lírio Ferreira abordou processo semelhante de diluição de fronteiras na produção cinematográfica nos seguintes termos: “Eu acho que o grande barato de hoje em dia, mas que qualquer coisa, é você trafegar sobre uma fronteira invisível, entre as várias possibilidades que você pode ter. Sem preconceito de gênero, de bitola, de época, de nada”<sup>718</sup>.

Neste contexto de fragmentação de identidades e diluição de fronteiras culturais, surge a situação que Homi Bhabha denominou de “entre-lugares”. O autor apontou a necessidade das narrativas de subjetividades originárias serem ultrapassadas teoricamente dando lugar a um enfoque naqueles processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais, ou seja, nos assim chamados “entre-lugares”. Esses processos resultam do afastamento de categorias conceituais e organizacionais básicas, i.e. as singularidades de classe ou gênero. Essas fissuras abertas pela impossibilidade dessas categorias de continuarem suprimindo um núcleo forte para a identidade implicam a consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo contemporâneo. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. Esta passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta.<sup>719</sup>

Todas identidades estão sujeitas a mudanças e encontram-se atualmente em uma condição similar à definida como “entre-lugar” por Homi Bhabha. No entanto, é muito comum que as identidades sejam pensadas como fixas e imutáveis. Apesar de ilusória, tal idéia de

<sup>716</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>717</sup> Samuel Vieira In: *Mombojó nada de novo* (DVD), 2004 (grifos meus)

<sup>718</sup> Entrevista com Lírio Ferreira – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>719</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

permanência da identidade persiste em diversos campos, como o da identidade nacional. Dentre todas as identidades possíveis, a identidade nacional talvez seja aquela que é pensada com mais veemência como imutável. Porém, igualmente a todas as outras identidades, os elementos que formam a identidade nacional não passam incólumes aos atuais fluxos de informação e pessoas, tecnologia e capital. Tais fluxos estão transformando e diversificando as culturas nacionais, assim como as identidades nacionais. Diante disso, é importante nos debruçarmos sobre quais motivos que levam a identidade nacional a ser pensada como imutável e o quanto a atual configuração de mobilidade do mundo a atinge. Tal reflexão é importante para entender a especificidade da identidade nacional brasileira e qual sua relação com a Cena Mangue.

## 2. “Eu nasci assim” – a identidade nacional

Conforme observado por Zygmunt Bauman<sup>720</sup>, a identidade nacional nunca foi como as outras identidades. Enquanto as outras não exigiam adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores. A identidade nacional apenas pode ser compreendida tendo a formação do Estado nacional como cenário mais amplo. Como um dos elementos centrais da construção do Estado nacional, o processo de formação da identidade nacional foi permeado pela coerção e pelo convencimento inerentes à história do nascimento e da maturação do Estado moderno. O poder do Estado de definir, classificar, segregar, separar e selecionar foi empregado na remodelação do agregado de tradições, dialetos e leis consuetudinárias e modos de vida locais para servirem como requisitos de unidade e coesão da comunidade nacional.<sup>721</sup>

As comunidades nacionais são comunidades imaginadas, como as conceituou Benedict Anderson. O autor desenvolveu a tese de que tanto a nação quanto a nacionalidade e o nacionalismo são artefatos ou produtos culturais criados no final do século XVIII a partir de concepções culturais fundamentais como, por exemplo, a língua, a imprensa e o capitalismo mercantil. Esses produtos culturais foram convertidos no modelo hegemônico de organização e controle social que se disseminou - consciente ou inconscientemente - pela Europa Ocidental e dali foi transplantado, através da colonização, a outros rincões do mundo que, querendo ou não, respondendo ou não às suas próprias idiossincrasias, se viram forçados a adotar tal modelo.<sup>722</sup>

A nação foi definida como uma comunidade imaginada por Benedict Anderson porque, apesar de se sentirem conectados, é impossível que qualquer membro da nação conheça todos os demais. No entanto, os indivíduos são capazes de imaginar as fronteiras e os limites de uma nação, mesmo estes não existindo empiricamente.<sup>723</sup> Nesta suposição de fronteiras imaginárias é que categorias como “nós” e “outros” são definidas: “nós”, no interior da fronteira, e os “outros”, que estão fora dos limites da nação. Mesmo que esse “outro” ultrapasse a fronteira, nunca chegará a ser um “nós”, e se um de “nós” sair, nunca se tornará um “outro”.

Mike Featherstone, seguindo a tese de Benedict Anderson, acrescentou que, além de imaginada, a comunidade nacional é uma invenção. Não uma invenção a partir do nada, mas ancorada em um fundo comum de mitos, heróis, eventos, paisagens e memórias. Fundo este resultante de uma tentativa deliberada por parte dos especialistas culturais em descobrir e

---

<sup>720</sup> BAUMAN, Zygmunt *op.cit.* 2005

<sup>721</sup> Idem; *ibidem*

<sup>722</sup> ANDERSON, Benedict *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989

<sup>723</sup> Idem; *ibidem*

documentar os costumes vernáculos e as práticas, as lendas e os mitos. Esse esforço de condensação de fontes culturais acompanhou o nascimento do nacionalismo na Europa, no século XVIII. De fato, os estratos mais expansivos da *intelligentsia* nativa tentaram reunir e costurar, de maneira coerente, este corpo popular de fontes culturais, que podia ser utilizado para outorgar um sentido ao passado e, por sua vez, construir uma identidade nacional. Assim, o processo de unificação nacional e coesão de uma comunidade envolveu a formação de um corpo de tradições, fundamental para a consolidação de um sentimento de pertencimento, ou seja, da identidade nacional.<sup>724</sup>

Esse corpo de tradições foi constituído por um núcleo aparentemente imutável e atemporal, ligando o presente e o futuro ao passado numa linha ininterrupta. Ou seja, uma espécie de cordão umbilical que promoveu a suposição de que a identidade estava fixada no nascimento, sendo parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes. Esta impressão genética das tradições nacionais é, claro, um mito – com todo o potencial real dos mitos de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história.<sup>725</sup> Considerando que uma das funções do Estado nacional foi a modelação do agregado de tradições, não é de se impressionar que a nacionalidade se confunda com a naturalidade.

A nacionalidade é representada como algo perfeitamente natural, como apontado por Stuart Hall nos seguintes termos: “nascido um inglês, sempre o será; condensado, homogêneo, unitário”. Enquanto o mundo todo passa por intensas mudanças, é suposto que as identidades nacionais devam necessariamente consistir em alguns pontos estáveis de referência, como foram no passado, como são agora e serão sempre. No entanto, as nacionalidades continuam a ser apenas pontos em um mundo em transformação e, portanto, passíveis de serem afetados pelas mudanças.<sup>726</sup> A identidade nacional absorveu constantemente todas as diferenças de classe, região e gênero com as quais se deparava, para ser apresentada como uma entidade homogênea. No entanto, com a intensificação do processo de globalização, essa forma canônica de relação entre uma identidade cultural nacional e um estado-nação está começando a ser esfumada. A noção monolítica de uma “formação nacional” se encontra atualmente sob uma pressão considerável.<sup>727</sup>

## 2.1. Estranhos (fora) do ninho

Em suas formas atuais, a nova fase da globalização pós-1970 vem ativamente desenredando e subvertendo cada vez mais seus próprios modelos culturais herdados, essencializantes e homogeneizantes. Nesse contexto, fluxos de povos e culturas são tão amplos e irrefreáveis quanto os fluxos de capital e tecnologia. As migrações, livres ou forçadas, estão transformando e diversificando as culturas. Mas não apenas isso, estão também pluralizando as identidades culturais dos antigos estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais e de todo o globo. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante

---

<sup>724</sup> FEATHERSTONE, Mike. *Op. cit.* 1996. (p. 11)

<sup>725</sup> HALL, Stuart. “Pensando a diáspora – reflexões sobre a terra no exterior” *op.cit.* 2003

<sup>726</sup> HALL, Stuart “Lo local y lo global: globalización y etnicidad” (traduzido por Pablo Sédon) (disponível em <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/S%20Hall.pdf>) / HALL, Stuart “The local and the Global: Globalization and Ethnicity”, em King, Anthony D. (ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Macmillan-State University of New York at Binghamton, Binghamton, 1991

<sup>727</sup> Idem; *ibidem*

em seus efeitos. As migrações inauguram um novo processo de “minorização” dentro das antigas sociedades metropolitanas, cuja homogeneidade cultural tem sido silenciosamente presumida. Minorias que não permanecem muito tempo como enclaves, restritas a guetos, mas pertencem a um movimento transnacional, e suas conexões são múltiplas. Esse processo de transnacionalização aponta para o fim da modernidade definida exclusivamente nos termos ocidentais e mostra um outro efeito da globalização para além da homogeneização.<sup>728</sup>

Stuart Hall, ele próprio um migrante jamaicano na Inglaterra, considera essa condição de migrante como “arquetípica da modernidade tardia”. Essa é uma situação típica de diáspora, situações nas quais as identidades se tornam múltiplas. Mas não é apenas nos locais de imigração que a diáspora produz efeitos. Muitos dos imigrantes, ao retornarem a seus locais de origem, têm dificuldades em se religar a suas sociedades. Ao retornarem para seus países natais, muitas vezes, aqueles que regressam sentem falta dos ritmos de vida com o qual tinham se aclimatado e sentem igualmente a sua própria “terra” como um local irreconhecível. Em contrapartida, também são vistos por seus conterrâneos como rompimentos nos elos naturais e espontâneos, provocados por suas experiências diaspóricas.<sup>729</sup>

Tal descompasso entre a identidade nacional e outras experiências não é vivenciado exclusivamente por migrantes, mas é, cada vez mais, uma sensação que pode ser experimentada por qualquer pessoa, em qualquer situação. É a sensação profundamente moderna do deslocamento. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos, estrangeiros em nossas próprias terras, e, assim, sentimos o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* - literalmente, “não estamos em casa”<sup>730</sup>.

Em Recife, na década de 1980, a sensação de deslocamento, de se sentir “um estranho no ninho”<sup>731</sup>, como Fred Zero Quatro definiu, era conhecida pelo grupo de idealizadores da Cena Manguê. Um dos fatores que os faziam se sentir deslocados era o clima armorial que dominava a vida cultural recifense e que não refletia as informações que recebiam de todo o mundo. Conforme abordado no capítulo “Manguêboys e cangaceiros”, há uma diferença crucial entre a Cena Manguê e o Movimento Armorial no que diz respeito ao entendimentos dos significados da tradição. No entanto, a diferenciação de concepções no que tange à tradição está estritamente conectada a diferenciação das concepções dos dois grupos acerca da identidade nacional brasileira. Na década de 1980, essa diferença era concretizada, sobretudo, por uma via muito cara aos articuladores da Cena Manguê: a música. Se o traço de união entre aqueles amigos foi a música, no entanto, não era a música que dominava as rádios recifenses, como explicitado nos seguintes termos por Renato L. e Fred Zero Quatro:

Dispersos pelos bairros periféricos, desde meados da década de oitenta havia um contingente de jovens para os quais aquela trilha sonora constituía um elemento a mais de infortúnio. Ser bombardeado por ela todos os dias, reforçava neles uma sufocante sensação de descompasso: em vez de refletir o presente urbano em sua caótica complexidade, a produção musical recifense insistia em se fechar num culto a uma herança artística cuidadosamente sacralizada - e estanque...<sup>732</sup>

---

<sup>728</sup> HALL, Stuart. “Pensando a diáspora – reflexões sobre a terra no exterior” *op.cit.* 2003

<sup>729</sup> Idem; *ibidem*

<sup>730</sup> Idem; *ibidem*

<sup>731</sup> Esse tema é abordado no tópico “Punks da praia”, no primeiro capítulo

<sup>732</sup> ZEROQUATRO, Fred e L., Renato *op.cit.* 2004

A herança artística referida por Renato L. e Fred Zero Quatro era não só a armorial, mas também a de influência regionalista, como foi apontado no mesmo artigo, em um trecho posterior ao citado. Os articuladores da Cena Mangue viam o ambiente sócio cultural dominado pelo regionalismo e o armorial como condições determinantes para que a cidade, em termos culturais, ficasse estacionada no tempo, sem conseguir acompanhar a transformação do mundo. Em oposição a isso, se identificavam com o *punk* e o *hip-hop*, pensadas por eles como “cenas que mudaram a face da cultura de massa do final do século”.<sup>733</sup> À primeira vista, a atitude daquele grupo pode parecer se tratar de mais um sintoma da homogeneização causada pelo intenso processo de globalização contemporâneo, uma recusa aos elementos locais em prol de elementos estrangeiros. No entanto, nem a globalização pode ser vista como um processo unicamente homogeneizador, nem os mangueboys podem ser tidos como vítimas passivas desse processo. Como já discutido nos capítulos anteriores, os mangueboys não abandonaram nem recusaram os elementos locais, mas os colocaram em conexão com outros elementos. E tal configuração pode ser demonstrativo de como o processo de globalização pode engendrar uma articulação entre global e local sem que isso signifique o apagamento das características locais.

A globalização, de fato, engendra forças de homogeneização cultural pelas quais a cultura ocidental, mais especificamente a cultura americana – por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos fluxos cultural e tecnológico – ameaça subjugar todas as demais culturas, impondo uma mesmice cultural homogeneizante, o que tem sido chamado de *McDonaldização* ou *Nikezação* de tudo.<sup>734</sup> No entanto, apesar da notória irreversibilidade de tal processo, ele não pode ser tomado como uma via de mão-única. A própria cadeia de lojas de *fast-food* tida como um dos maiores símbolos da homogeneização, e americanização, do mundo pode ser usada como exemplo para refutar essa idéia. Basta para isso reconhecer que os cardápios das franquias de McDonalds podem variar de um país para outro. E até dentro de um mesmo país, como é o caso da loja do McDonalds localizada na estação de trens Central do Brasil, no Rio de Janeiro que, além de ter um cardápio diferenciado, tem os preços menores do que outras lojas, dado o menor poder aquisitivo da maioria dos usuários de trens no Brasil. Se isso pode ser visto como estratégias de maior alcance dos produtos do McDonalds, também é uma adaptação aos padrões locais e relativiza a suposição de uma mesmice cultural homogeneizante.

Sendo assim, as formas contemporâneas de globalização devem ser entendidas como a conjugação de dois processos opostos em funcionamento, o que é em si mesmo algo fundamentalmente contraditório. Os efeitos da homogeneização podem, de fato, ser vistos em todo o mundo. No entanto, este não é o único efeito da globalização. Ao lado disso existem processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural por todo o globo.<sup>735</sup> Um exemplo são as diásporas resultantes do aumento dos fluxos migratórios dos países periféricos para os países centrais. Como já visto anteriormente, tais fluxos geram alterações tanto nos países de origem quanto nos países de destino.

Para os idealizadores da Cena Mangue, a diáspora sempre foi uma possibilidade presente. Em primeiro lugar por serem de uma região que vive uma das mais intensas, talvez a mais, diásporas internas do Brasil. O fluxo de migrantes da região Nordeste em direção especialmente à região Sudeste do país é notório e irrefutável. As próprias bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.* precisaram sair de Recife em direção ao eixo Rio-

---

<sup>733</sup> Idem; ibidem

<sup>734</sup> HALL, Stuart. “Pensando a diáspora – reflexões sobre a terra no exterior” *op.cit.* 2003 (p. 45)

<sup>735</sup> HALL, Stuart. “Pensando a diáspora – reflexões sobre a terra no exterior” *op.cit.* 2003 (p. 45)

São Paulo.<sup>736</sup> No entanto, tal saída foi em um momento posterior à decisão de permanecer e mudar a vida cultural da cidade. Na época em que “Recife parecia longe de tudo”<sup>737</sup>, a opção que se apresentava mais claramente àquele grupo de jovens insatisfeitos era sair da cidade e fazer parte desse movimento migratório. Fred Zero Quatro relembrou as perspectivas que estavam presentes quando ele e Renato L. cursavam juntos, a faculdade de jornalismo:

A gente sentiu isso muito forte durante a faculdade, essa história de mudar de lugar ou mudar o lugar. (...) Muitos dos nossos amigos tinham essa coisa obsessiva na faculdade de mudar de lugar e conseguir fugir daqui do Recife. Mas a gente não tinha nenhuma pretensão acadêmica como muitos dos nossos amigos na época de faculdade.<sup>738</sup>

Como visto no capítulo “O Mangue”, Renato L. justificou a permanência dos idealizadores da Cena Mangue em Recife como preguiça, falta de dinheiro ou por não considerarem interessante migrar da cidade. Ou seja, por vários motivos, não saíram de Recife, não fizeram parte desse movimento diaspórico. No entanto, viviam uma espécie de diáspora ao contrário. Se sentiam deslocados no seu próprio *habitat*, excluídos do circuito cultural da cidade. Deslocamento causado pela homogeneização da cultura local em torno do movimento armorial e pela dificuldade de acesso aos demais fluxos culturais que eram disseminados pelo mundo. No entanto, é preciso reiterar, isso não significava uma mera subserviência a elementos estrangeiros, que se imporiam à cultura local. Se tratava de uma tradução, de uma negociação.

Retomo aqui a conceitualização de “entre-lugares” referida anteriormente. Homi Bhabha sublinhou que é na emergência dos interstícios dos “entre-lugares” – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.<sup>739</sup> Tal abordagem é próxima da teorização de Stuart Hall acerca da lógica colonial, que foi denominada por ele de criouliização. O processo de criouliização corresponde àquilo que Mary Louise Pratt definiu como sendo transcultural, ou seja, processo no qual “(...) grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana”. Estes processos se desenrolam naquilo que Mary Louise Pratt denominou de “zona de contato”, um termo que invoca a “(...) co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunções geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam”. Essa perspectiva é dialógica pois aborda tanto a forma como o colonizador produz o colonizado quanto, vice-versa, como o colonizado produz o colonizador. A co-presença, interação, entrosamento das compreensões e práticas, ocorrem frequentemente no interior das relações de poder radicalmente assimétricas.<sup>740</sup> Nessa perspectiva, o Brasil pode ser considerada como uma “zona de contato” na qual conviveram colonizadores e colonizados durante o período da colônia, e depois deste período, idéias e símbolos de outras épocas e lugares continuaram convivendo, inclusive no esforço de se forjar uma identidade nacional.

### 3. “Somos todos juntos uma miscigenação”: a identidade brasileira

---

<sup>736</sup> Mais a frente neste mesmo capítulo, é abordada a necessidade de sair de Recife

<sup>737</sup> Époça em que foi formado o embrião do Mangue, como tratado no primeiro capítulo, “O Mangue”.

<sup>738</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>739</sup> BHABHA, Homi K. *op.cit*

<sup>740</sup> PRATT, Mary Louise *Imperial Eyes: travel writing and transculturation* London: Routledge, 1992 apud. HALL, Stuart. “Pensando a diáspora – reflexões sobre a terra no exterior” *op.cit.* 2003

Somos todos juntos uma miscigenação  
E não podemos fugir da nossa etnia<sup>741</sup>

O tema da identidade nacional brasileira parece uma obsessão, como bem observou Lília Moritz Schwarcz. A discussão sobre identidade nacional é recorrente no pensamento social brasileiro e se manifesta ora como elogio, ora como demérito e acusação<sup>742</sup>. Nesse processo de pensar e repensar a identidade nacional uma categoria parece estar sempre sob os holofotes tanto das reflexões dos intelectuais quanto das conversações cotidianas: a mestiçagem.

A mestiçagem, definida como traço distintivo da identidade nacional brasileira, surgiu com a “fábula das três raças” e se mostrou relevante para se pensar como a chamada cultura nacional brasileira foi construída através de um processo de tradução, seleção, cópia, alteração e atualização.<sup>743</sup> Como salientado por Roberto Da Matta, a proeminência da “fábula das três raças” na construção da identidade nacional brasileira é tamanha que implica dizer que a História do Brasil é pensada como uma “história de raças e não de homens”. Tal importância da “fábula das três raças” reside, entre outras coisas, na sua capacidade de especular sobre as relações entre o vivido (que é frequentemente chamado de popular e o que nele está contido) e o concebido (o erudito ou o científico – aquilo que impõe a distância e as mediações). Ou seja, a “fábula das três raças” possibilita a conjugação de duas pontas da cultura brasileira: o popular e o elaborado (ou erudito). No entanto, é preciso sublinhar a existência de uma distância significativa entre a presença empírica dos elementos e seu uso como recursos ideológicos na construção da identidade social, como foi o caso brasileiro. Tendo esse pressuposto em consideração, é possível reconhecer que toda essa discussão de “raças” é, no fundo, uma questão de ideologias e valores.<sup>744</sup>

Um dos pontapés iniciais para se pensar a construção da nação a partir do mito das três raças foi dado pela publicação do artigo “Como se deve escrever a história do Brasil”, do naturalista alemão von Martius, em 1844, na Revista do IHGB. Neste artigo, von Martius definiu que as linhas mestras de um projeto historiográfico capaz de garantir uma identidade nacional estava na elaboração da ideia da mescla das três raças.<sup>745</sup> Era um estrangeiro, portanto, que inaugurava o conhecido “mito das três raças”. O suposto era que a história do Brasil era a história das relações inter-raciais, o que garantia uma especificidade ao Brasil-nação.<sup>746</sup> Após ser publicado, o artigo foi vencedor, em 1847, em um concurso promovido pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) para premiar o trabalho que melhor elaborasse a história do Brasil. Naquele período, logo após a independência política do país, o projeto de construção de um perfil para a nação brasileira se impunha como uma prioridade e a sistematização da história brasileira era apontada como principal caminho para sua viabilização. Foi assim que, em 1838, o IHGB foi fundado como parte desse esforço de pensar, e elaborar, a identidade nacional brasileira.<sup>747</sup>

Adeptos da tese monogenista – que previa a existência de uma origem única para as diferentes raças –, os primeiros cultores da mistura racial observaram uma relação quase

---

<sup>741</sup> “Etnia”, *Afrociberdelia*, Chico Science & Nação, Sony, 1996

<sup>742</sup> SCHWARCZ, Lília K. M. “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, nº 29, out/1995.

<sup>743</sup> Idem; *ibidem* (p.11)

<sup>744</sup> DA MATTA, Roberto *Relativizando: uma introdução à antropologia social* Petrópolis: Vozes, 1981

<sup>745</sup> Cf. GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional” In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº1, 1988

<sup>746</sup> Cf. SCHWARCZ, L. K. M. *op. cit* 1995

<sup>747</sup> Cf. GUIMARÃES, Manoel Luís *op.cit.*



milagrosa entre nação e miscigenação, uma espécie de predestinação de um povo. No entanto, apesar do modelo monogenista de análise ter sido operante nos institutos históricos, não foi a única nem mais influente teoria racial adotada no Brasil. Ao contrário, em meados do século XIX, o Brasil aparecia descrito como um grande laboratório racial, degenerado em função da mistura extremada, sobretudo nas obras de cientistas estrangeiros, como o naturalista suíço Louis Agassiz (1868) e o conde Arthur de Gobineau (1853).<sup>748</sup>

A partir da década de 1870, o debate sobre a mestiçagem ganhou maior ímpeto entre os intelectuais brasileiros com obras como as de Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Oliveira Vianna, entre outros engajados na tarefa de formular respostas locais às teorias estrangeiras. As obras desses autores fizeram parte da ampla tradição predominante no pensamento do século XIX que procurou insistentemente definir o fundamento do ser nacional como base do Estado brasileiro. O objetivo desses intelectuais era claro: eles se propunham a compreender as crises e os problemas sociais e elaborar uma identidade que se adequasse ao novo Estado nacional.<sup>749</sup> A busca por uma identidade nacional se manifestou também no meio literário. No século XIX, esse papel foi desempenhado pelo romantismo e sua preocupação mais em fabricar um modelo de índio civilizado, despido de suas características reais, do que apreendê-lo em sua concretude. Ao realizar uma *bricolagem* própria da identidade nacional, o romantismo ignorou completamente a presença do negro.<sup>750</sup>

A situação se transformou radicalmente com o advento da Abolição. O negro deixou de ser coisificado e passou a representar um fator dinâmico da vida social e econômica brasileira, o que fez com que, ideologicamente, sua posição fosse reavaliada pelos intelectuais e produtores da cultura. Neste momento tornou-se corrente a afirmação que o Brasil foi constituído através da fusão das três raças. O mestiço foi, para os pensadores do século XIX, mais do que uma realidade concreta: ele representou uma categoria através da qual se expressava a necessidade social de elaboração de uma identidade nacional. A mestiçagem, moral e étnica, possibilitava a “aclimação” da civilização européia nos trópicos. A temática da mestiçagem era, neste sentido, real e simbólica. Concretamente se referia às condições sociais e históricas do amálgama étnico que transcorria no Brasil. Simbolicamente dava conotação às aspirações nacionalistas relacionadas à construção de uma nação brasileira. A mestiçagem simbólica traduzia, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Nesta perspectiva, a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só poderia existir como possibilidade. O ideal nacional era na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira.<sup>751</sup>

As teorias racialistas adotadas no Brasil eram originárias da Europa e do esforço europeu de formulação de justificativas para a subjugação e a escravização impetrada pelo imperialismo aos povos conquistados e colonizados. No entanto, como observou Lilia Moritz Schwarcz, as teorias deterministas que chegavam da Europa eram defasadas quando pensadas em função da realidade mestiça brasileira, que não permitia ser pensada sob uma rigidez teórica. Sendo assim, quando o objeto em questão era a nação brasileira, a adoção do ideário científico das teorias racialistas implicou um abandono de seu corolário teórico, ou seja, a idéia da diferença ontológica entre as raças foi aceita sem a condenação à hibridação na medida em que, naquela altura, o país já encontrava-se irremediavelmente miscigenado.<sup>752</sup>

---

<sup>748</sup> SCHWARCZ, Lilia K. M. *op. cit.* 1995(p. 4).

<sup>749</sup> Cf. *idem*, *ibidem*

<sup>750</sup> Cf. ORTIZ, *op.cit.* 1995

<sup>751</sup> Cf. *Idem*; *ibidem*

O Brasil passou assim a ser visto tanto como o local da convivência social harmônica entre brancos, negros e índios, quanto como o território da miscigenação biológica, com todas suas implicações. A mestiçagem surgia nesse contexto, portanto, como uma grande incógnita, uma ambigüidade instaurada bem no meio do mito otimista das três raças. É essa mesma mestiçagem que foi resignificada em “malandragem” no início do século XX e convertida em ícone nacional na figura preguiçosa de Macunaíma. No livro homônimo de Mário de Andrade, publicado em 1928, Macunaíma revigorava, de forma inusitada, o então desacreditado mito das três raças. Metaforicamente, Macunaíma, um “preto retinto”, vira branco, um de seus irmãos vira índio, e outro negro (branco na palma da mão e na sola do pé).<sup>753</sup>

Na década de 1930, a publicação de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, trouxe mais argumentos para o debate da miscigenação como elemento central da identidade nacional. A abordagem de Gilberto Freyre fincou raízes no pensamento social brasileiro sendo reverenciada até hoje, especialmente no que diz respeito à suposição de que Gilberto Freyre definiu o Brasil como uma democracia racial. Sendo este um dos traços distintivos do reconhecimento de Gilberto Freyre, é preciso uma leitura cuidadosa de sua principal obra para elucidar esse ponto. Como vem sendo afirmado por estudiosos da obra de Gilberto Freyre, o pensamento freyreano foi permeado por ambigüidades e paradoxos. Gilberto Freyre era talentoso em aproximar visões diferentes, até antagônicas, sem dissolvê-las. E a reflexão freyreana sobre raça é um exemplo disso. Ao mesmo tempo que se afastou do racismo e admitiu a relevância de outras culturas na formação de uma identidade brasileira, Gilberto Freyre criou uma imagem quase idílica da sociedade colonial, ocultando a exploração, os conflitos e a discriminação que a escravidão necessariamente implicava atrás de uma fantasiosa *democracia racial*, na qual senhores e escravos se confraternizariam embalados por um clima de extrema intimidade e mútua cooperação.<sup>754</sup>

Uma leitura atenta de *Casa-grande & senzala* permite perceber, nos termos colocados por Ricardo Benzaquen, que “(...) apesar da mestiçagem, da tolerância e da flexibilidade, o inferno parecia conviver muito bem com o paraíso em nossa experiência colonial”.<sup>755</sup> Desta forma, a concepção de miscigenação implica uma compreensão da mestiçagem como um processo no qual as propriedades de cada um dos povos envolvidos não foram dissolvidas para dar lugar a uma nova figura, dotada de perfil próprio, síntese das diversas características fundidas na sua composição. Sendo assim, “(...) temos a afirmação do mestiço como alguém que guarda a indelével lembrança das diferenças presentes na sua gestação”.<sup>756</sup> Diferença, hibridismo, ambigüidade e indefinição parecem ser as principais consequências da idéia de miscigenação utilizada em *Casa-grande & senzala*. Como apontado por Silvana De Paula, ao não propor uma “resolução” das contradições existentes na sociedade brasileira, Gilberto Freyre demonstrava estar sintonizado com o moderno e a modernidade.<sup>757</sup> Como abordado no capítulo “Mangueboys e cangaceiros”, Gilberto Freyre mesmo declarou sua aproximação com as idéias modernistas. Porém, tal afinidade é tema de debate entre seus críticos que consideram seu pensamento como conservador, não atentando para as sutilezas inerentes à sua obra.

---

<sup>752</sup> SCHWARCZ, Lilia K. M. “O espetáculo da miscigenação” In: *Revista Estudos Avançados* V.8, nº20, jan/abr. 1994 (p. 138)

<sup>753</sup> SCHWARCZ, Lilia K. M. *op. cit.*, 1995

<sup>754</sup> DE PAULA; Silvana Gonçalves *op.cit.* 1990; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de *Guerra e Paz: casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30* Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

<sup>755</sup> ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de *op. cit.*

<sup>756</sup> Idem; *ibidem*

<sup>757</sup> DE PAULA; Silvana Gonçalves *op.cit.* 1990;

O debate acerca da mestiçagem não ficou restrito ao pensamento social e, como já visto anteriormente, freqüentou também as páginas literárias. Mas a mestiçagem ultrapassou o campo de produção bibliográfica, seja literária, histórica ou sociológica, e foi implementada como política de governo a partir do Estado Novo, com projetos oficiais em grande parte elaborados por intelectuais. A partir desse momento, o “mestiço vira nacional”, paralelamente a um processo crescente de desafrikanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto. Foi esse o caso da feijoada, que originalmente conhecida como “comida de escravos”, se converteu, a partir dos anos 1930, em um “prato típico da culinária brasileira”, carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem associada à idéia da nacionalidade. Dessa forma, o feijão preto e o arroz branco remetem metaforicamente aos elementos negro e branco de nossa população. A eles misturam-se ainda os acompanhamentos: o verde da couve é o verde das nossas matas; o amarelo da laranja, um símbolo de nossas potenciais riquezas materiais. A feijoada é apenas um exemplo de como, especialmente a partir do Estado Novo, se buscou a construção da cultura e da identidade nacional em elementos até então circunscritos à cultura popular e mestiça.<sup>758</sup>

Evidenciava-se assim um processo acelerado de elaboração de sinais diacríticos que apontassem para uma identidade brasileira mestiça e nesse sentido distinta do restante do mundo. Elaboração de “mão-dupla”, a identidade local surgia no interior desse movimento que vem do olhar de fora para dentro e de dentro para fora, resultando daí seu espaço de consagração. Afinal, o samba, a capoeira, o candomblé, a mulata e o malandro carioca foram, em graus diferentes, transformados em ícones nacionais, produzidos e reproduzidos interna e externamente. Estava, portanto, na própria fala dos sujeitos, e não exclusivamente no discurso político, a associação entre o malandro, a capoeira e o samba e a identidade nacional. Associação essa que durante as décadas de 1930 e 1940 foi apropriada pelos órgãos de imprensa do Estado Novo. Em suma, o processo de valorização da mestiçagem como símbolo da nacionalidade brasileira pode ser resumido nos seguintes termos: a mestiçagem foi convertida de romântica em biológica e degenerada para depois virar símbolo de cultura nacional, ícone do Estado nos anos 30, exemplo para o mundo na década de 1950.<sup>759</sup>

Esta breve incursão pelo processo de construção da identidade nacional brasileira teve como intuito demonstrar a importância e centralidade da mestiçagem como traço distintivo do “ser brasileiro”. Acredito ser de grande valia seguir a sugestão de Stuart Hall de que as culturas nacionais devem ser pensadas como um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. No caso do Brasil, tal dispositivo discursivo é dado primordialmente pelo elemento da mestiçagem. Nos termos colocados por Lilia Schwarcz:

Nesse jogo, a identidade surge por meio da constatação de que é a mistura racial que nos particulariza, sendo o mestiço a personificação da diferença, que é nesse movimento transformada em unidade e adjetivada. Trata-se assim de uma identidade construída a partir da própria diversidade, que é constantemente adicionada e ressignificada.<sup>760</sup>

A diversidade também foi acionada e ressignificada na construção da Cena Mangue. Conforme já apontado anteriormente não apenas neste capítulo mas no conjunto de capítulos

---

<sup>758</sup> Cf. SCHWARCZ, Lilia K. M. *op. cit.*, 1995

<sup>759</sup> Idem; *ibidem*

<sup>760</sup> Idem; *ibidem* (p.11)

que compõem esta tese, os idealizadores da Cena Mangue se sentiam desconfortáveis e insatisfeitos com a situação de Recife na virada da década de 1980 para a de 1990. Tal desconforto e insatisfação não era decorrente apenas da situação sócio-econômica, mas sobretudo com o ambiente sócio-cultural da cidade. Como textualmente colocado por Renato L., a origem da insatisfação estava em “(...) o que era produzido no Brasil em termos de cultura *pop*, especialmente em Pernambuco (...)”<sup>761</sup>. Esse sentimento de insatisfação tanto com a cultura pernambucana quanto com o cenário cultural brasileiro mais amplo acarretava uma inquietação com a identidade, sobretudo com a identidade nacional, como pode ser lido no trecho de entrevista de DJ Dolores, citado a seguir, acerca da reformulação da banda de Fred Zero Quatro no momento em que ele resolveu abandonar o estilo *punk* de fazer música.

Fred [Zero Quatro] começou a repensar a banda de um jeito que incorporasse essa coisa. É difícil usar esse termo, essa coisa brasileira, que eu não sei direito que danado é, o que é isso aí, o que significa identidade brasileira. Mas tinha esse discurso de uma identidade por trás, uma coisa que inquietava a gente. E tinha esse amor pela música *pop*, então Fred [Zero Quatro] começou a reformular o *mundo livre* nesse sentido. (...) Acho que isso talvez tenha sido o desdobramento mais importante, que foi formatar esse *pop* brasileiro, um *pop* com uma identidade brasileira, seja lá o que isso signifique. E hoje em dia é super estabelecido e tem um diferencial do *pop* internacional.<sup>762</sup>

A inquietação com a identidade brasileira não está apenas nos termos colocados por DJ Dolores mas sobretudo na forma em como foi colocado e que transcrevi literalmente com intuito de demonstrar o quanto a fala dele foi permeada por um desconforto em tratar e definir o que é identidade brasileira. A inquietação residia também na necessidade de se formatar um *pop* brasileiro que se diferenciasse do *pop* internacional. Isto demonstra mais uma vez que não se tratava de uma mera importação de modelos estrangeiros, mas de uma articulação do global com o local e o nacional. No entanto, a busca por um *pop* brasileiro representava também a necessidade de que o Brasil estivesse representado no mundo, no universo global do *pop*. Isso remete a um caráter comum a toda identidade nacional, a necessidade de se construir como um referencial que a diferencie de outras nações, a busca por um lugar no mundo. No caso da Cena Mangue, tal necessidade foi impulsionada pelo imaginário *pop*. A relação do Brasil com o mundo não foi acionada apenas pelos mangueboys, mas em diversos momentos. Dentre eles, dois em especial interessam mais propriamente aos objetivos desta tese, pois que também usaram a arte como chave para estabelecer a relação do Brasil com o mundo. São eles: o Modernismo e a Tropicália.

#### **a. Só a antropofagia nos une**

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.<sup>763</sup> Com essa sentença se inicia o “Manifesto Antropófago”, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928. Seu autor, Oswald de Andrade, liderava o Clube da Antropofagia, formado por um grupo de artistas e intelectuais que se reunia no solar da pintora

<sup>761</sup> L, Renato “Mangue Beat - Breve histórico do seu nascimento” *op.cit.*

<sup>762</sup> Entrevista com DJ Dolores – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>763</sup> ANDRADE, Oswald “Manifesto antropófago” *Revista de Antropofagia*, Ano 1, Nº1, maio de 1928 (disponível em <http://www.lumiararte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>) (acessado em fevereiro/2008)

Tarsila do Amaral. Essas três frentes, Manifesto, Clube e Revista, tinham a intenção de desenvolver o conceito de antropofagia e constituir um movimento de vanguarda.<sup>764</sup>

A temática do canibalismo debatida pelos participantes do Clube da Antropofagia era também intensamente discutida nos meios literários europeus durante a década de 1920. A imagem do canibal não pertenceu a nenhum autor, mas fez parte de um repertório comum, sendo apropriada de acordo com as intenções de cada um. A antropofagia literária provinha de uma fonte que integrava a etnologia, com as teorizações de Levy-Bruhl, a psicanálise, com a descobertas de Sigmund Freud de que o homem civilizado apresentava comportamentos neuróticos com traços primitivos, e também os escritos de Friedrich Nietzsche, para quem a consciência do homem sem ressentimento equivalia à capacidade fisiológica de bem digerir. Foi em torno desses signos da primitividade que se fixou o ponto de convergência da vanguarda modernista brasileira com as vanguardas européias, como apontado por Benedito Nunes nos seguintes termos:

Queremos dizer que tais signos, enquanto elementos vivos daquela parte da cultura brasileira, qualificada de “bárbara” por Graça Aranha, cumpriram função mediadora, ligando o sentimento nativo, intensificado em 22, à valorização, levada a efeito pelos movimentos europeus, do Futurismo ao Surrealismo, dos componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana.<sup>765</sup>

É importante salientar que o Antropofagismo foi a vertente mais radical do movimento Modernista paulista da década de 1920. O epicentro desse movimento foi a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O Modernismo, no entanto, não se restringiu a São Paulo e se manifestou em várias cidades do país, em diferentes formatos. Como alertou Ângela de Castro Gomes, o modernismo deve ser entendido como um amplo movimento de idéias renovadoras que estabeleceu conexões entre a arte e a política, sendo caracterizado por uma grande heterogeneidade. Assim, a historiadora observou que as idéias modernistas circulavam pelos principais núcleos urbanos do país, antes mesmo dos anos 1920, assumindo características cada vez mais diferenciadas com o passar da década de 1930.<sup>766</sup>

Concordando com essa abordagem historiográfica que privilegia os processos históricos aos marcos formais, meu principal interesse aqui é tanto o Antropofagismo, de Oswald de Andrade, e o projeto musical modernista, de Mário de Andrade, como também os processos de difusão dos mesmos. Para isso, abordarei brevemente quais os princípios que unificaram os modernistas paulistas numa primeira fase e quais as principais correntes nas quais o modernismo paulista foi desmembrado. No entanto, é importante frisar que apesar do foco da presente análise estar nas correntes modernistas que foram formadas em São Paulo, as idéias modernistas não ficaram restritas a esta cidade, muito menos ao período aqui abordado dado que, como todos sabemos, as idéias não são estáticas e são disseminadas tanto no espaço quanto no tempo. Um exemplo de como as idéias são difundidas pelo espaço pode ser dado pela sintonia encontrada entre os preceitos modernistas adotados na literatura e a forma de compor dos músicos populares nos subúrbios cariocas durante as décadas de 1920 e 1930, como

<sup>764</sup> Cf. ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira "Só a antropofagia nos une". In: MATO, Daniel *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005.. (<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/FerreiradeAlmeida.rtf>) (acessado em fevereiro/2008)

<sup>765</sup> NUNES, Benedito *Oswald Canibal* São Paulo: Editora Perspectiva, 1979 (P. 19)

<sup>766</sup> GOMES, Ângela de Castro. “Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: O caso de Festa”. *Luso-Brazilian Review*. 41.1, 2004

Santuza Naves demonstrou em seu livro *O violão azul*.<sup>767</sup> Já com relação à disseminação temporal de idéias, temos o exemplo da influência do Antropofagismo na idealização da Tropicália na década de 1960, como abordado mais adiante.

Em um primeiro momento, os modernistas de São Paulo estiveram unidos em torno do objetivo comum de realizar uma revolução literária que combatia as estéticas parnasiana, realista e romântica. Com esse intuito de revolucionar a arte nacional, o modernismo foi caudatário de vanguardas européias como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e o cubismo. É possível apontar alguns aspectos que indicam formas, processos e valores comuns à produção literária daquele período, dentre os quais pode-se destacar os seguintes: a procura de uma nova linguagem; o ajustamento da expressão à sensibilidade da época; o uso consciente da literatura como instrumento de revolta social; a defesa de um estatuto específico da linguagem poética; o advento de um novo sentido de mimese que se expressava como a impossibilidade de copiar uma realidade múltipla, fugidia e mutável.<sup>768</sup>

A crítica modernista aos gêneros literários anteriores foram mais ferrenhas com relação ao realismo, que no combate dos modernistas foi personificado na figura de Monteiro Lobato. A polêmica entre Monteiro Lobato e os modernistas foi deflagrada a partir da publicação do artigo “Paranóia ou mistificação?”, em 20 de dezembro de 1917, no jornal *O Estado de São Paulo*. Nesse artigo sobre a exposição de Anita Malfati, Monteiro Lobato criticou a importação de modelos estéticos estrangeiros (no caso, o expressionismo) em detrimento de uma arte genuinamente nacional, que incorporasse os elementos e temas nacionais. O embate entre modernistas e Monteiro Lobato se estendeu por um longo período e culminou na publicação do necrológio de Monteiro Lobato, escrito por Mário de Andrade, em 1926. Lobato, no entanto, morreu de fato mais de vinte anos depois, em 1948. O que o artigo irônico de Mário de Andrade trazia implícito era o decreto da morte simbólica do criador do Jeca Tatu, com isto do gênero literário do realismo.<sup>769</sup>

Enio Passiani<sup>770</sup> destacou que a polêmica entre Monteiro Lobato e os modernistas foi sobretudo uma disputa por um lugar no campo literário, uma disputa por bens simbólicos. É essa luta, segundo Pierre Bourdieu, que faz a história do campo literário<sup>771</sup>. Naquele momento, no qual Monteiro Lobato já ocupava uma posição hegemônica no interior do campo literário nacional, os modernistas, recém-chegados a este campo, pretendiam continuamente expulsar para o passado os produtores já consagrados. Por outro lado, os autores já consagrados queriam se impor igualmente no mercado de bens simbólicos. Para os modernistas, matar simbolicamente Lobato significava matar uma época, uma geração de literatos que estava ligada a antigos cânones que representavam estilos literários que os modernistas consideravam como ultrapassados. Para os modernistas, tais estilos literários traduziam o academicismo no campo das letras, o conservadorismo intelectual, isto é, o linguajar excessivamente empolado, artificial, que não deixava ver, traduzir e compreender o (suposto) Brasil real. No entanto, apesar das críticas, o modernismo retomou e aprofundou uma tradição que vem desde Euclides da Cunha, Graça Aranha e, inclusive, Monteiro Lobato. No entanto, a negação dessa herança pelo

---

<sup>767</sup> NAVES, Santuza Cambraia *O violão azul: modernismo e música popular* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

<sup>768</sup> NUNES, Benedito *op. cit.*

<sup>769</sup> Cf. PASSIANI, Enio *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru, SP: EDUSC (Editora da Universidade do Sagrado Coração), 2003.

<sup>770</sup> Cf. PASSIANI, *op. cit.*

<sup>771</sup> BOURDIEU, Pierre *As regras da arte* São Paulo: Cia. da Letras, 1992

modernismo comprova o intuito, por parte dos modernistas, de uma supervalorização do caráter inovador do modernismo, ou seja, foi uma estratégia de legitimação.<sup>772</sup>

Se o artigo decretando a morte de Monteiro Lobato foi de 1926, o caráter unificado do modernismo já estava se desfazendo desde 1924, tendo como um de seus marcos a publicação do “Manifesto Pau-Brasil”, em 18 de março daquele ano. A partir de então, a proposta modernizadora – voltada para a atualização – passou a ser articulada com a questão da brasilidade, i.e. o ingresso na modernidade deveria ser mediado pelo nacional. Foi nesse ponto que se situaram as principais divergências quanto à forma mais adequada para obter êxito nesta tentativa de ingresso na modernidade.<sup>773</sup> No período entre 1925 e 1926, as correntes modernistas foram delineadas mais explicitamente. O grupo Verde-Amarelo, que posteriormente deu origem ao Grupo da Anta, rompeu com os signatários da vertente Pau-Brasil, liderada por Oswald de Andrade, e com o grupo ligado à revista *Terra Roxa e outras terras*, do qual Mário de Andrade fazia parte.

No “Manifesto Pau-Brasil”, Oswald de Andrade revelou a aproximação do modernismo à estética do cubismo através da referência ao poeta francês Blaise Cendrars. Referência esta que autenticava a experiência de síntese, na literatura nacional, do primitivo e do moderno, aspectos contrastantes da cultura nacional, conforme apontado por Benedito Nunes na seguinte formulação:

Blaise Cendrars insistiria, numa de suas conferências pronunciadas em São Paulo, sobre a afinidade do poeta com o engenheiro, do artista com o técnico. Segundo então afirmava o poeta francês, o estilo novo da poesia aberto às novas formas da linguagem e da comunicação, sensível ao cartaz e ao anúncio, ao cinema e ao jornal luminoso, não podia prescindir nem da colaboração dos engenheiros nem da análise lingüística. Essas verdades, que já tinham sido proclamadas pelos futuristas, integram a nova escala da sensibilidade contemporânea de que falava o Manifesto de 1924.<sup>774</sup>

A tese fundamental do “Manifesto Pau-Brasil” é que a originalidade nativa corresponde, através do primitivismo, à contradição, inerente à dialética do Modernismo, entre a cultura intelectual e a cultura no sentido antropológico amplo. Para Oswald de Andrade, a originalidade nativa compreendia os elementos populares e etnográficos da cultura brasileira, outrora marginalizados pelo idealismo doutoresco da *intelligentsia* nacional do século XIX. Mas incluía também “o melhor da nossa tradição lírica”, forçosamente romântica – e a inteira tradição lingüística que o uso ideológico da língua portuguesa no Brasil neutralizara. Dessa forma, como colocado por Benedito Nunes:

Seria então preciso liberar a originalidade nativa das camadas idealizantes e ideológicas que a recobrem e recalcam, para encontrá-la já em estado de pureza, nos fatos significativos da vida social e cultural, que constituem a matéria-prima da poesia Pau-Brasil. Essa mesma originalidade deveria impregnar os produtos da civilização técnico-industrial para assimilá-los à paisagem, às condições locais. Depois de intelectualmente digeridos, tornar-se-iam também fatos de nossa cultura, esteticamente significativos.<sup>775</sup>

---

<sup>772</sup> Cf. PASSIANI, *op.cit*

<sup>773</sup> Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista” In: *Estudos Históricos* Rio de Janeiro, vol.6, nº11, 1993

<sup>774</sup> NUNES, Benedito *op.cit* (p.30)

<sup>775</sup> Idem; *ibidem* (p.33)

Em oposição ao grupo ligado a Oswald de Andrade, o grupo Verde-Amarelo, liderado por Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, tinha uma visão pitoresca e estática da tradição. Para essa vertente do modernismo, a construção do projeto de cultura nacional deveria comportar um retorno idílico às tradições do país, como foi explicitado em seu manifesto “Nhengaçu”. A cultura brasileira era percebida pelo grupo Verde-Amarelo como uma esfera isenta de conflitos, onde reinava a integração e a harmonia. O elemento tupi foi eleito o cerne da nacionalidade brasileira por simbolizar a passividade identificada como canal perfeito de absorção étnica e cultural.<sup>776</sup>

Entre a corrente Pau-Brasil e os Verde-amarelos, estava Mário de Andrade, que criou o conceito de “tradições móveis”. Através desse instrumental, o modernista procurou resgatar a dinâmica das manifestações da cultura popular e, ao mesmo tempo, garantir a permanência do ser nacional. Mário de Andrade chamava a atenção para o aspecto positivo das “tradições móveis” na medida em que, movimentando-se através dos tempos, elas atualizariam as manifestações da cultura popular. O autor se utilizava de uma perspectiva histórica, preocupado em encontrar uma temporalidade própria para o Brasil.<sup>777</sup>

Mário de Andrade foi o principal articulador do projeto musical modernista que manteve a classificação hierarquizante entre popular e erudito, apesar de defender uma valorização do popular. Ao mesmo tempo em que Mário de Andrade acreditava que a música legitimamente nacional só poderia ser feita a partir do popular, que ele denominava populário, ele tinha como meta a criação de composições mais elaboradas, no âmbito da experiência erudita.<sup>778</sup>

Durante as décadas de 1920 e 1930, Mário de Andrade defendeu a pesquisa do folclore como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito. As preocupações de Mário de Andrade estavam voltadas para a criação de uma música nacional e em sua universalização através da difusão nos principais pólos culturais do exterior, em especial na Europa. Em 1928, Mário de Andrade publicou o ensaio *Compêndio sobre a Música Brasileira*, no qual defendia veementemente seu programa doutrinário-pedagógico, lançando também as bases de uma nova metodologia para composição de música erudita.<sup>779</sup> Nos termos colocados pelo próprio autor:

O critério de música brasileira pra atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular.<sup>780</sup>

No projeto de Mário de Andrade, o popular era identificado como manifestações das três raças. Assim, no pensamento modernista inspirado pelas teorizações de Mário de Andrade, a categoria de raça estava associado ao processo de tradicionalização. Para os musicólogos de viés modernista, os elementos que constituíam a alma da raça, isto é, a pureza original, só poderiam ser encontrados nos redutos populares. Eram nesses redutos que se encontrava a

<sup>776</sup> Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta *op.cit.*

<sup>777</sup> Idem; *ibidem*

<sup>778</sup> Cf. NAVES, Santuza C. *op.cit.* 1998

<sup>779</sup> Cf. CONTIER, Arnaldo. D. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade a questão da identidade cultural” *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais* v. I, Uberlândia, MG, 2004. (disponível em: <http://revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>) (acessado em julho/2008)

<sup>780</sup> ANDRADE, Mario *Compêndio sobre a música brasileira* 2ª ed. São Paulo: Chiarato, 1929 (p. 20) apud CONTIER, *op. cit*



música popular, a única capaz de expressar os “interesses afetivos de uma comunidade nacional”. Dessa forma, o que se buscava na música popular não era a originalidade, mas a *autenticidade* nacional.<sup>781</sup>

É importante salientar que na mesma época em que os modernistas debatiam uma forma de criar uma música nacional a partir do popular, os músicos populares, que atuavam à margem desses círculos artísticos articulados em torno de um projeto de renovação estética, tendiam a assimilar o imaginário urbano, ou mesmo suburbano, referenciado a experiências modernizantes. Por sua vez, como já visto, a música erudita – vinculada ao projeto modernista – se voltava para a pesquisa dos elementos folclóricos, referenciados, na maioria das vezes, ao universo rural. No entanto, isso não significava uma situação de confronto, mesmo porque não havia interlocução entre artistas populares e eruditos. Se esses dois tipos de artistas mantinham um certo convívio, este tendia a se dar em alguns redutos boêmios do Rio de Janeiro, onde poetas, músicos e intelectuais modernistas exercitavam uma escuta antropofágica da música popular que ali se executava. Ou seja, o encontro se dava em um outro plano, onde a discussão intelectual cedia lugar a um tom coloquial de conversação.<sup>782</sup>

Ao comparar analiticamente o projeto modernista e a prática dos músicos populares do Rio de Janeiro, nas décadas de 1920 e 1930, Santuza Naves concluiu que a música popular concretizou um certo ideal modernista que valorizava o despojamento e rompia com a tradição bacharelesca, associada a determinadas concepções de erudição. A adoção de tal atitude conciliando o humilde e o sublime pelos músicos populares se coadunava com a atitude de poetas modernistas, ao contrário da postura fechada da maioria dos músicos modernistas, que só conseguiam operar com o sublime.<sup>783</sup>

Havia, então, no campo da música popular, a prática de realizar inovações recorrendo à tradição. A tradição era, portanto, valorizada tanto pelos músicos populares quanto pelos eruditos. No caso destes últimos, os textos musicais folclóricos eram associados a um passado pujante e isento de contaminações – ou a um presente que permanece, mas em extinção –, reverenciados e reelaborados num registro erudito. Já os compositores populares tendiam a trabalhar outro tipo de texto musical, geralmente vinculado a uma tradição consagrada, como a do hinário, ou a operística, que se prestava à prática de procedimentos irreverentes, como o *parodístico*.<sup>784</sup>

Essa divergência na forma de se relacionar com a tradição resultou não apenas em diferenças nas vertentes nas quais o modernismo foi desmembrado após 1924, mas também no rompimento entre Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Como visto anteriormente, em 1928, Oswald de Andrade publicou o “Manifesto antropófago”. Mesmo ano que Mário de Andrade publicou seu *Compêndio sobre a Música Brasileira*. Os dois textos são claramente opostos na maneira de pensar as vias para a construção da cultura nacional.

Independente da linha que seguiram, os modernistas, tanto músicos quanto poetas, partilhavam uma mesma visão do país – a de um universo inesgotável de informações culturais, tanto arcaicas quanto contemporâneas, tanto regionais quanto universais. A esta imagem de pujança seguia-se, naturalmente, a idéia de tentar incorporar a riqueza cultural ao trabalho

<sup>781</sup> Cf. NAVES, Santuza C. *op. cit.*, 1998

<sup>782</sup> Cf. *idem*; *ibidem*

<sup>783</sup> Cf. *idem*; *ibidem*

<sup>784</sup> Cf. *idem*; *ibidem*

artístico. No entanto, foi o uso que fizeram da tradição que os distinguiu. Os músicos ligados ao modernismo, notadamente a Mario de Andrade, recorriam, principalmente através da citação, aos textos do passado, ou então, a um presente modificado. Assumia-se então uma atitude que tendia a consagrar o legado da tradição, o que fazia com que a linguagem se tornasse reverente e grave, sendo realizada em grande parte através do monumental. Alguns escritores modernistas, como Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, orientados pela busca de uma síntese que não se confundia com um projeto de totalidade, experimentaram a intertextualidade à maneira da colagem. Neste caso, a tradição foi incorporada sem a austeridade seguida no campo musical, mas de maneira lúdica, utilizando-se basicamente o procedimento parodístico.<sup>785</sup>

Para concluir minha incursão pelo modernismo, recorro novamente a análise de Santuza Naves, agora com relação aos procedimentos modernistas. A autora discutiu a suposição de José Miguel Wisnik<sup>786</sup> acerca da existência de dois procedimentos modernistas fundamentais: de um lado, um rigor construtivo, que recorreu ao mito do engenheiro, e de outro, o recurso à bricolagem. As duas categorias foram inspiradas na teorização realizada por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*. Para Santuza Naves, não houve lugar para o mito do engenheiro no modernismo brasileiro. O engenheiro, de acordo com a abordagem de Lévi-Strauss, é aquele sujeito que subordina cada tarefa específica “à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida do seu projeto”<sup>787</sup>. A autora argumentou que tanto entre os músicos quanto entre os poetas prevaleceu uma postura antropofágica – semelhante à preconizada por Oswald de Andrade –, ajustada ao perfil do *bricoleur* delineado por Lévi-Strauss como um tipo produtor que é definido pela maneira incorporativa de realizar suas operações, utilizando sempre os instrumentos já disponíveis, ao contrário do engenheiro.<sup>788</sup> Nos termos colocados por Santuza Naves:

As imagens fortes trazidas à baila por Lévi-Strauss, como a do caleidoscópio ou da colagem – sucessivas configurações de imagens obtidas mediante a combinação de um certo número de textos visuais –, ajudaram-me a pensar na possibilidade modernista de se atingir a modernidade sem recorrer à tabula rasa, procurando-se, ao contrário, criar o “tipo novo” através de arranjos que atualizam repertórios variados, porém finitos, de nossa tradição cultural.<sup>789</sup>

Essa atitude de bricolagem efetivada pelos modernistas foi retomada na década de 1960, especialmente pelos músicos tropicalistas, após ter sido rejeitada pelas gerações dos anos quarenta e cinquenta. A Tropicália, como abordarei a seguir, inaugurou uma nova relação com a diferença, assumindo uma postura comprometida de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro. Ao operarem com a idéia de inclusão, os tropicalistas exibiam uma sensibilidade modernista próxima a de Oswald de Andrade, devorando elementos arcaicos, vinculados à tradição, e modernos, associados às inovações técnicas. Do mesmo modo, as importações culturais foram incorporadas sem qualquer temor de descaracterização de

<sup>785</sup> Cf. idem; ibidem; NAVES, Santuza Cambraia “Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular” *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 43, 2000.

<sup>786</sup> WISNIK, José Miguel *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22* São Paulo: Duas Cidades, 1993 apud NAVES, Santuza C. *op.cit.* 1998

<sup>787</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude *O pensamento selvagem* Campinas, Papirus, 1989 apud NAVES, Santuza C. *op. cit.* 1998

<sup>788</sup> Cf. NAVES, Santuza C. *op. cit.* 1998; NAVES, Santuza C. *op.cit.* 2000.

<sup>789</sup> NAVES, Santuza C. *op. cit.* 2000 (p.37)

uma suposta pureza nacional, já que a cultura brasileira era vista como rica e pujante o suficiente para deglutir tudo que viesse de fora.<sup>790</sup>

## **b. Por que não?**

O tropicalismo é um neo-anthropofagismo.<sup>791</sup>

Quase quarenta anos após a publicação do “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade, o antropofagismo voltou à tona, fornecendo a base conceitual para a Tropicália. Caetano Veloso e Gilberto Gil, na música, Hélio Oiticica, nas artes plásticas, José Celso Martinez, no teatro, e Glauber Rocha, no cinema, foram alguns dos principais representantes de um grupo de artistas que, em meio à ditadura militar, se engajaram em um projeto vanguardista que, em determinadas instâncias, retomou o antropofagismo e buscou dialogar com a nascente indústria cultural. O contexto de surgimento do Tropicalismo pode ser sintetizado nos seguintes termos colocados por Celso Favaretto:

No período que começa com o início da ditadura militar em 1964 – e que em certa medida se encerraria em 1968, ao ser decretado o AI-5 – a música popular havia se tornado o veículo privilegiado de dissensão política. No imaginário cultural da época, correspondia à música popular, em grande parte, o papel de articular um ideal de nação – concebido em função de revalorizar suas “raízes” culturais – e de exercer a liberdade de expressão em clara oposição ao projeto ideológico e político dos militares. Para um importante setor da música popular, fortemente influenciada pela ideologia associada aos Centros Populares de Cultura (CPCs), tratava-se de veicular uma mensagem claramente contestatória, e inclusive de conotações revolucionárias, enquanto em nível formal a intenção consistia em manter-se supostamente fiel à tradição musical popular, ou seja, a de articular o projeto de uma identidade nacional que pensamento de esquerda mais ortodoxo encontrava em germe nas expressões populares.<sup>792</sup>

A produção artística ligada aos CPCs, considerada oficialmente como de protesto, era norteadas por um didatismo estético e por certas simplificações formais como estratégias de tornarem a arte passível de maior assimilação e empatia por uma fatia idealmente popular do público. Em uma postura divergente a esta, Gilberto Gil declarou, em 1968, que “(...)uma forma mais *pop* poderia levar nossa música ao contato com as grandes massas”<sup>793</sup>. Um ano antes, Gilberto Gil havia inserido guitarra no acompanhamento de sua música “Domingo no parque”, em apresentação no III *Festival de Música Popular Brasileira*, desencadeando assim, junto com Caetano Veloso, uma polêmica. Na mesma ocasião, Caetano Veloso também introduziu guitarra na sua apresentação de “Alegria, alegria”. Essas atitudes provocaram uma hostilidade em relação aos dois músicos baianos, colocando em questão a integridade da música popular brasileira uma vez que suas músicas destoavam das demais apresentadas no festival e por isso foram consideradas como não pertencentes ao que se denominava então como Moderna Música Popular Brasileira (MMPB).

<sup>790</sup> Cf. NAVES, Santuza C. *op. cit.* 1998; NAVES, Santuza C. *op. cit.* 2000.

<sup>791</sup> Caetano Veloso In: FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007 (p. 55)

<sup>792</sup> BOSUALDO, Carlos “Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil” In: BOSUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)* São Paulo: Cosac Naify, 2007 (p. 12)

<sup>793</sup> SUSSEKIND, Flora “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60” In BOSUALDO, Carlos *op. cit.* 2007 (p.43)

Se no Modernismo houve uma disputa pelo campo literário, com a Tropicália, a disputa foi sobretudo no campo musical. Nos termos de Pierre Bourdieu, uma disputa no campo artístico significa que “(...) as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la”.<sup>794</sup> A inclusão de guitarras, um símbolo do *rock*, foi considerada não apenas por setores mais conservadores mas até por músicos mais progressistas como uma deturpação da música brasileira. No entanto, é preciso salientar que os tropicalistas não estavam simplesmente incluindo um instrumento musical mas mais do que isso, como apontado por Carlos Bossualdo, inauguraram uma concepção radicalmente original da cultura brasileira, e inclusive da própria identidade nacional. Dessa forma, as transformações operadas no campo da música foram acompanhadas de mudanças igualmente significativas na atitude dos músicos, assim como de cineastas, escritores e artistas plásticos, perante a situação social e política vigente no país.<sup>795</sup> Como Rogério Duprat observou, o uso da guitarra não era uma atitude puramente musical, mas um novo tipo de comportamento:

Nós sentimos que o uso da guitarra não era um negócio puramente musical e sim um novo tipo de comportamento *pop* que vinha envolvendo o mundo desde 1960. Decidimos incidir em nossas atividades musicais os elementos desse novo comportamento. Não usamos a guitarra simplesmente para chatear Elis Regina, Edu Lobo ou qualquer um que pertencesse à ortodoxia musical brasileira. Queríamos mudar as coisas.<sup>796</sup>

A inclusão da guitarra foi acompanhada, portanto, de outros elementos do universo *pop*. Para aquele grupo de artistas, a integração de elementos do *pop* à arte brasileira abria a possibilidade de, combinando-se com outros elementos, produzir efeitos artísticos de crítica à música brasileira.<sup>797</sup> A música “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, por exemplo, apresentava uma das marcas que definiram a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta era deslocada do tema para os processos construtivos. Em sua aparente neutralidade, as conotações políticas e sociais não tinham relevância maior que Brigitte Bardot ou a Coca-Cola, saltando estranhamente da multiplicidade dos fatos narrados.<sup>798</sup> De acordo com Carlos Bosualdo, o refrão “Por que não” sintetizava a tentativa de um grupo de músicos, escritores e cineastas de situar a cultura brasileira em um contexto mundial, com relação às mudanças revolucionárias de fim dos anos 1960.<sup>799</sup> Da mesma forma, a performance de Gilberto Gil ao apresentar “Domingo no parque” constituiu uma síntese sonora e visual do emergente projeto musical da Tropicália. Gilberto Gil se apresentou no meio do palco, entre *Os Mutantes\**, com seus instrumentos elétricos, e um percussionista tradicional que tocava violão, instrumento emblemático da MPB.<sup>800</sup>

Alguns meses antes da apresentação de Gilberto Gil e Caetano Veloso, Helio Oiticica expôs sua obra Tropicália na mostra Nova Objetividade Brasileira. No mesmo ano, Caetano Veloso compôs uma canção que era uma espécie de *collage*, oscilando entre a ironia e a celebração. O cineasta Luiz Carlos Barreto, vinculado ao grupo do Cinema Novo, ao ouvir a

<sup>794</sup> BOURDIEU, Pierre *O poder simbólico* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998 (p.72)

<sup>795</sup> BOSUALDO, Carlos *op. cit.* 2007

<sup>796</sup> Depoimento de Rogério Duprat, *Manchete*, 18 de outubro de 1975 (p.79) apud FAVARETTO, Celso *op. cit.* (p. 46)

<sup>797</sup> Cf. FAVARETTO, Celso *op.cit.*

<sup>798</sup> Cf. idem; *ibidem*

<sup>799</sup> BOSUALDO, Carlos *op. cit.*

<sup>800</sup> DUNN, Christopher “Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura” In BOSUALDO, Carlos *op.cit*

canção composta por Caetano Veloso, sugeriu que ele a batizasse com o mesmo nome da obra de Oiticica. Apesar da recusa de Caetano Veloso, o produtor Manuel Barenheim escreveu o nome no rótulo da fita na qual a canção havia sido gravada. E assim, Tropicália denominou não só a canção de Caetano Veloso como o disco gravado coletivamente por ele, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, *Os Mutantes*, o arranjador Rogério Duprat e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinan. Tropicália, além de nomear a instalação de Hélio Oiticica, passou a denominar a canção de Caetano Veloso, o disco coletivo, e mais do que isso, passou a ser o apelativo de uma moda, de um movimento sociocultural indefinível. A denominação Tropicália foi convertida em um nome-monumento de um projeto cultural coletivo, formulado nesse disco e em outros trabalhos destinados a expressar uma nova e complexa realidade nos últimos anos da década de 1960.<sup>801</sup>

Conforme colocado por Celso Favaretto, no bojo das polêmicas participações de Gilberto Gil e Caetano Veloso no *Festival de Música Brasileira* de 1967, a imprensa se encarregou de “(...) fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento *hippie*”<sup>802</sup>. O interesse da imprensa pelos tropicalistas era reforçado pelo trabalho de *marketing* do empresário Guilherme Araújo. De acordo com Celso Favaretto, “[o]s tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção”.<sup>803</sup>

A Tropicália passou a figurar na imprensa a partir de um artigo de Nelson Motta, publicado no jornal carioca *Última Hora*, em 5 de fevereiro de 1968, no qual o jornalista sugeriu e descreveu, “de modo brincalhão”, uma “cruzada tropicalista”.<sup>804</sup> Essa alusão a uma “cruzada tropicalista” pela imprensa foi vista pelos próprios tropicalistas, a princípio, com humor (Torquato Neto: “No fundo é uma brincadeira total”) e desconfiança (Hélio Oiticica: “Quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa”). No entanto, foi posteriormente apropriada como meio de interferência midiática (Caetano Veloso: “Se essa é a palavra que ficou, então, vamos andar com ela”). E também foi frequentemente descartada pelos próprios tropicalistas que em alguns momentos demonstraram um desejo de dissolução do rótulo.<sup>805</sup> José Celso Martinez chegou a declarar que “[o] tropicalismo nunca existiu”<sup>806</sup>. A relação dos tropicalistas com a imprensa foi descrita por Gilberto Gil nos seguintes termos:

Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas.<sup>807</sup>

---

<sup>801</sup> Cf. BOSUALDO, Carlos *op. cit.* (p.19)

<sup>802</sup> FAVARETTO, Celso *op. cit.* (p.23)

<sup>803</sup> Idem; *ibidem* (p.23)

<sup>804</sup> SÜSSEKIND, Flora *op. cit.* (p.32)

<sup>805</sup> Idem; *ibidem* (p.44)

<sup>806</sup> Idem; *ibidem* (p.31)

<sup>807</sup> Gilberto Gil in: *História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Abril Cultural, 1971, fasc.30, p.10 apud FAVARETTO, Celso *op.cit.*

Em 1968, as posturas de Gilberto Gil e Caetano Veloso continuaram a causar polêmicas no *Festival de Música Popular Brasileira*. Gilberto Gil foi desclassificado do festival pois o júri considerou que ele se desviou ostensivamente das normas da música popular brasileira ao apresentar “Questão de ordem”, um *rock* em estilo *soul* com guitarras elétricas distorcidas, percussão afro-brasileira e vocais berrantes. Usando uma túnica que lembrava os *dashikis* da África Ocidental e uma trancinha de cabelo afro, Gilberto Gil declarou que sua roupa fazia parte do espetáculo.<sup>808</sup> No mesmo ano, Caetano Veloso apresentou “É proibido proibir”, usando roupas de plástico colorido e colares de macumba, enquanto um *hippie* americano promovia um *happening* emitindo urros e sons desconexos. Sua apresentação ficou famosa por ter sido interrompida por um discurso de Caetano Veloso diante de uma platéia hostil. As duas apresentações revelaram uma outra característica dos tropicalistas: a performance. Subir ao palco não significava apenas cantar uma música, mas integrava uma série de elementos, que incluíam a roupa e a forma de se apresentar. Como Santuza Naves sublinhou, os tropicalistas assumiam radicalmente o palco, encarnando publicamente, através de diversas máscaras e coreografias, o sincretismo que realizam entre os vários gêneros musicais<sup>809</sup>.

Os tropicalistas redefiniram os próprios parâmetros do fazer musical, expandindo os limites do “popular” e abrindo caminhos para novos experimentos sonoros e interpretativos na música popular brasileira. A música da Tropicália não pode ser definida em termos de estilo ou de forma, mas antes por um conjunto de estratégias ou abordagem do fazer musical caracterizadas por várias formas de canibalização, entre elas a paródia, o pastiche e a citação.<sup>810</sup> A atitude tropicalista rompe com o conceito de forma fechada – não existe uma forma de canção tropicalista, tal como uma fórmula de canção bossa-nova ou de samba-enredo –, incluindo indiscriminadamente os elementos destas diversas formas fechadas por vezes numa mesma canção.<sup>811</sup>

O Tropicalismo pretendia constituir-se em um mecanismo capaz de incorporar – de assimilar antropofágica e, portanto, seletivamente – a complexa totalidade da realidade cultural brasileira com o intuito de desencadear um processo de transformação radical. Não é casual que tanto Hélio Oiticica como José Celso tenham citado reiteradamente Oswald de Andrade em seus textos mais programáticos. Hélio Oiticica definiu a Tropicália como uma superantropofagia e declarou que a antropofagia tanto significava a defesa contra domínio exterior como era uma importante arma criativa. A influência de Oswald de Andrade no cenário tropicalista foi colocada por Carlos Bosualdo nos seguintes termos:

A constelação tropicalista fará de Oswald de Andrade a chave de leitura que permitirá a seus protagonistas incorporar elementos provenientes da cultura popular em uma estratégia de renovação das artes articulada como projeto de vanguarda. O logos antropofágico – uma afirmação que pergunta e uma pergunta que, ao afirmar, nega – constituir-se-á no vetor dessa busca.<sup>812</sup>

Os principais aspectos do Antropofagismo retidos pelo Tropicalismo foram a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo e a atitude anárquica com relação aos valores burgueses.<sup>813</sup> A concepção tropicalista de “riqueza

---

<sup>808</sup> Cf. DUNN, Christopher *op. cit.* (p. 73)

<sup>809</sup> Cf. NAVES, Santuza C. *op. cit.* 2000

<sup>810</sup> Idem; *ibidem*

<sup>811</sup> Cf. NAVES, Santuza C. *op. cit.* 2000

<sup>812</sup> Cf. BOSUALDO, Carlos *op. cit.* (p.16)

<sup>813</sup> Cf. FAVARETTO, Celso *op. cit.*

cultural” abrangeu desde o *rock* aos ritmos regionais já consagrados, e demonstrou ser flexível o suficiente para incluir o *kitsch* como um item a mais do tesouro nacional. Os tropicalistas lançaram mão dos mais diversos textos e - o que é mais importante – os trabalharam através de um exercício de metalinguagem, por meio da paródia ou do pastiche. Mas, mesmo valendo-se de procedimentos parodísticos e, portanto, críticos, a incorporação da tradição não se dava como uma crítica corrosiva; a tradição era tratada com carinho, com “amor e humor”, como diria Oswald de Andrade. Os baianos inauguraram, portanto, com a Tropicália, uma nova relação com a diferença, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e o *cool*, o nacional e o urbano, e assim por diante.<sup>814</sup>

Os tropicalistas estavam engajados simultaneamente em uma espécie de arqueologia das tradições da canção brasileira, mas ao mesmo tempo subvertiam as noções de “bom gosto” dominantes entre artistas, críticos e consumidores de classe média. Estavam interessados, acima de tudo, no fenômeno da música *pop* e em sua relação com a cultura jovem, a sociedade de consumo e a tradição musical. Caetano Veloso comparou a abordagem musical tropicalista que combinava *ready-mades* de uma ampla gama de sons, entre eles marchas tradicionais, bossa-nova, bolero e *rock*, com a prática contemporânea de *sampleamento*.<sup>815</sup>

Celso Favaretto observou que a integração de elementos *pop* à música brasileira contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do Tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura nacional. O efeito *pop* era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida no Brasil. O *pop* foi em grande parte responsável pela vitalidade do Tropicalismo que, assim, distinguiu-se da idealização estatizante que predominava na música brasileira. Combinando o folclore urbano com uma concepção dessacralizadora de arte, o *pop* se mostrou adequado à atividade desestetizada do Tropicalismo.<sup>816</sup>

Continuando a analisar a relação entre as estéticas *pop* e tropicalista, Celso Favaretto destacou que ambas trabalhavam com uma concepção de objeto estético resultante da composição de montagem cubista e efeito de dessacralização dadaísta. Embora tomassem temas e técnicas da indústria cultural como ponto de referência para a crítica, ambas os ultrapassaram esteticamente. O que aproximou as duas estéticas foi o fato de não desconhecereem os problemas da imagem – objeto tanto da modernidade artística quanto da indústria cultural. O *pop* e o Tropicalismo analisaram a sociedade de consumo e sua forçosa inscrição no circuito de arte. Ao ressaltarem a efemeridade de fatos e valores e o imediatismo dos projetos, os tropicalistas maliciosamente indicaram diferenciações no domínio da indústria cultural, propícias à crítica. O caráter espectral do mundo dos objetos e *gadgets* foi desmontado no caleidoscópio de imagens deformadas pela operação parodística e pelo humor. Desatualizadas, as imagens passaram a designar aquilo que ocultavam - os arcaísmos culturais – com que sua montagem resultou em alegoria.<sup>817</sup>

A alegoria moderna, tal como conceitualizada por Walter Benjamin, é um modo de representação que, ao contrário do símbolo, resiste a categorias totalizadoras transcendentais. Enquanto a representação simbólica busca capturar tudo no particular e universaliza a cultura por meio da transcendência religiosa ou “aurática”, a alegoria, segundo Walter Benjamin,

<sup>814</sup> Cf. NAVES, Santuza C. *op.cit.* 2000

<sup>815</sup> DUNN, Christopher *op. cit.*

<sup>816</sup> Cf. FAVARETTO, Celso *op. cit.*

<sup>817</sup> Idem; *ibidem*

representa uma relação entre arte e história que revela os aspectos fragmentados, residuais e suprimidos da realidade. Para o autor, “(...) as alegorias são, no domínio do pensamento, o que as ruínas são no domínio das coisas”. No contexto do Tropicalismo, é possível aferir que o álbum *Tropicália, ou Panis et circenses* configurou articulação mais plena da alegoria tropicalista.<sup>818</sup>

Seguindo a abordagem de Flora Süssekind, a Tropicália deve ser pensada não como movimento, no que este supõe de programático e organizacional, mas como um “estado mais amplo e profundo”, numa “arena de agitação”, num “momento tropicalista” cuja abrangência foi bem além do campo estritamente musical (no qual se pode pensar, de fato, num grupo mais coeso, constituído basicamente pelos participantes do disco-manifesto *Tropicália*), ou de uma limitação temporal demasiado rígida. No entanto, é inegável que as mais intensas e significativas manifestações tropicalistas se concentraram no biênio 1967-1968. Nesse período, essas confluências foram desdobradas em interferências, colaborações, contatos coletivos diversos, e passaram a ser encaradas para além de especificidades expressivas e de campos artísticos ou genéricos definidos, como ocorreu durante a gravação do disco *Tropicália, ou Panis et Circensis* ou de *Divino, maravilhoso* (a série de programas-*happening* semanais do grupo da Tropicália), quando a incorporação, às canções, de improvisos e colagens não estritamente musicais se converteu em relevante suplemento crítico ao processo de composição.<sup>819</sup>

É comum referir-se ao fim da Tropicália em 1968, com a prisão e o posterior exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso. O decreto do AI-5 e a intensificação da repressão culminou com um arrefecimento dos tropicalistas, que viveram um movimento diaspórico. Em 1969, numa carta enviada a Nelson Motta, Helio Oiticica fez a seguinte declaração: “[E]u não tenho lugar no mundo – onde está o Brasil?”<sup>820</sup>. No entanto, como já indicado anteriormente, Flora Süssekind alertou para a influência da Tropicália para além desses limites temporais. Nesta mesma direção, Christopher Dunn observou que a Tropicália permaneceu como um ponto de referência central para atitudes contraculturais e práticas culturais que floresciam do Brasil urbano na década de 1970. Porém, na década de 1980, a influência tropicalista minguou com o surgimento do *Brock*, ou seja, várias bandas brasileiras de *rock* que se disseminaram e popularizaram, dominando a cultura jovem de então. Conforme colocado por Dunn:

Durante esse período, os músicos de rock inclinaram-se a seguir tendências norte-americanas e européias em new-wave, punk e pós-punk, muitas vezes com um esforço consciente de se distanciarem das figuras estabelecidas da MPB que haviam surgido na década de 1960. Os tropicalistas, no entanto, acompanharam o fenômeno do rock com simpatia e também defenderam desenvolvimentos paralelos na música afro-brasileira, especialmente os blocos afro de Salvador, Bahia, que introduziram novas formas de protesto social e racial na música de Carnaval. Ao longo desse período, os tropicalistas mantiveram uma postura eclética e ecumênica em relação à música popular, experimentando e comentando os novos sons e tendências à medida que eles se desenvolviam.<sup>821</sup>

A década de 1990 foi iniciada com uma redescoberta da Tropicália com o relançamento de vários discos gravados no fim da década de 1960. Ao mesmo tempo, Caetano Veloso e

<sup>818</sup> BENJAMIN, Walter *The origin of German tragic drama* Nova York: Verso, 1992 apud DUNN, Christopher *op. cit* (p.66)

<sup>819</sup> Cf. SUSSEKIND, Flora *op. cit.*

<sup>820</sup> BOSUALDO, Carlos *op.cit.* (p.23)

<sup>821</sup> DUNN, Christopher *op.cit.*



Gilberto Gil gravaram *Tropicália 2*, “(...) um projeto em parceria que comemorou o movimento e ao mesmo tempo buscou reafirmar sua relevância contemporânea”, como observado por Christopher Dunn.<sup>822</sup> Para Silvio Essinger, esses relançamentos, junto à *Tropicália 2*, teve a importância de lembrar um momento da música brasileira que parecia ter sido esquecido. Nos termos colocados pelo jornalista:

Foi uma época também que as coisas aconteceram tudo ao mesmo tempo. Uma coisa muito importante em 1993, para mim, acho que para muitas pessoas que ouviam música, é que começaram a acontecer os relançamentos dos discos brasileiros dos anos 60 e 70, que foram fundamentais. Você começa a ter de uma vez só os primeiros CDs, até de uma série colecionador, do Jorge Ben\*, do Tim Maia\*, do [Gilberto] Gil, dos anos 70, discos dos *Novos Baianos\**. Tudo isso foi saindo em CD naquela época. Dos *Mutantes\**, tinha saído um ano antes. Então acho que o Mangue acabou catalisando isso e levando muita gente a re-ouvir aquela música brasileira dos anos 70 que tinha sido de certa forma esquecida. E naquele ano também teve o disco *Tropicália 2* do [Gilberto] Gil e do Caetano [Velloso], em que de repente a gente foi lembrado de que eles participaram de algo inovador na música brasileira, eles lembraram a gente disso. E, quer dizer, foi tudo, o Mangue realmente acabou catalisando essa força de renovação da música brasileira e tudo veio ao mesmo tempo.<sup>823</sup>

O período entre o lançamento de *Tropicália* e *Tropicália 2* também marcou uma reformulação da categoria MPB, Música Popular Brasileira, que carregava a identidade musical brasileira. De acordo com Christopher Dunn, como pode ser observado na citação a seguir, a sigla MPB representava uma categoria híbrida, definida mais pelo que não era.

Em termos estilísticos, a MPB era definida menos pelo que era do que pelo que não era. Não era rock, associada a uma moda importada passageira, nem era música popular tradicional, mais tipicamente identificada com o samba urbano ou com várias formas de música rural regional. Era antes uma categoria híbrida que surgia das sensibilidades pós-bossa nova mas na qual estavam presentes valores estéticos e preocupações sociais ligados ao imaginário nacional-popular. Sua operação mais básica era fundir “tradição” com “modernidade” sem sucumbir às pressões da popularidade emergente do iê-iê-iê.<sup>824</sup>

As décadas de 1980 e 1990 implodiram a categoria da MPB com a consolidação de formas nacionais e regionais de gêneros internacionais como *rock*, *reggae*, *rap*. Nos termos colocados por Christopher Dunn: “[s]ó os puristas mais recalcitrantes dirigiriam a acusação de “inautenticidade” ou “alienação” contra os músicos brasileiros que forjaram linguagens musicais e poéticas localizadas para esses gêneros.”<sup>825</sup> Quando *Tropicália 2* foi lançado, em 1993, não apenas a Cena Mangue já estava em ação, como já começava a repercutir nacionalmente.

#### 4. Estou enfiado na lama

---

<sup>822</sup> DUNN, Christopher *op.cit.* (p.77)

<sup>823</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>824</sup> DUNN, Christopher *op.cit.* (p. 61-63)

<sup>825</sup> DUNN, Christopher *op.cit.* (p.78)

(...) naquela época ainda não dava muito para atinar sobre a importância que o Manguebeat viria a ter. Acho que os valores, o que se esperava, o que eu esperava de música *pop* era uma coisa diferente. Era uma época em que a gente, eu pelo menos, estava muito ligado ao Nirvana, àquela explosão do *indie-rock*, para prestar atenção ainda nessa nova música de fusão. Mas também não demoraria muito não. Acho que a partir daquele dia a procura por sons brasileiros novos e que resgatassem a música folclórica e de certa forma desse uma continuidade ao que tinha sido feito na Tropicália, ao que os próprios pernambucanos, nordestinos, tinham feito na década de 1970. Eu acho que o Mangue catalisou isso.<sup>826</sup>

Sílvio Essinger, ao falar do que era esperado em termos de música *pop* brasileira e de uma continuidade do Mangue em relação à Tropicália, fez referência à década de 1980, período em que as bandas de *rock* predominaram no cenário musical e as experimentações iniciadas pela Tropicália foram, em grande parte, deixadas de lado. Neste contexto, o surgimento do Mangue causou um estranhamento comprovando o quanto o Brasil vivia, naquele momento, um recrudescimento do entrelaçamento da música *pop* com os ritmos nacionais. A fala do jornalista e DJ André Pomba, a seguir, exemplifica isso:

Eu considero *Raimundos\**, um divisor de águas na música brasileira. Na época, eles falavam que era forrock, que era a mistura do *hard-core* com o forró. Na realidade, era uma forma simplificada de falar, mas aquela coisa de fusão que acontecia. Em seguida, veio o Chico Science, então. Eu lembro que quando eu vi, tenho que admitir, eu tinha um pouco de preconceito, não em si com a música que vinha do Nordeste, mas um pouco de preconceito com essa fusão, aquela brasilidade que existia naquela época: ah, vamos misturar *rock* com música brasileira. Ou alguns ritmos, como maracatu, principalmente. Então, pra mim, tipo assim, por mais que eu tivesse abrindo a minha cabeça, no início dos anos 90, ainda era uma coisa estranha.<sup>827</sup>

André Pomba se referiu à banda brasiliense *Raimundos\**, que mesclava *hard-core* com forró. De fato, na mesma época em que a Cena Mangue despontou, outras bandas, em diversas partes do Brasil, também realizavam experimentações mesclando ritmos nacionais com elementos externos, como por exemplo a banda carioca *Acabou la tequila\**. No entanto, uma diferença essencial entre as bandas do Mangue e essas outras bandas era que em Recife havia uma Cena e não bandas isoladas.<sup>828</sup> E justamente por essa relação entre diversas bandas e até com outros campos de produção artística que o Mangue foi considerado como um movimento<sup>829</sup> e também comparado à Tropicália. Assim, a comparação do Mangue com a Tropicália por alguns críticos de música era tanto por eles considerarem a Cena Mangue como a retomada de uma possível linha evolutiva da MPB que havia minguado com os caminhos tomados pela música brasileira na década de 1980, com a efervescência do Brock, quanto porque as posturas comportamentais dos mangueboys remetiam a uma associação com os tropicalistas. Ou seja, não era apenas uma mudança em termos musicais, mas influenciava em determinadas posturas, como expresso nos seguintes termos por Pedro Só:

(Mangue) é um legado cultural enorme. Então essa orientação, essa mudança de maneira de ver o mundo. Então vira realmente um movimento cultural, vai ter nas artes plásticas, vai ter no cinema, vai ter em outras artes, outras linguagens, mas eu

<sup>826</sup> Entrevista com Sílvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>827</sup> Entrevista com André Pomba – 04 de fevereiro de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>828</sup> O impacto de configurar uma cena é tratado no capítulo “*Bits e beats* do Mangue”

<sup>829</sup> A repercussão do Mangue na imprensa como movimento é tratado no capítulo “*Bits e beats* do Mangue”

não acho que musicalmente isso seja algo que possa ter se cristalizado num gênero. É mais uma atitude, uma forma de pensar, meio que assim como o tropicalismo.<sup>830</sup>

No entanto, é preciso esclarecer, de antemão, que os mangueboys têm ressalvas com relação às afinidades entre Mangue e Tropicália percebidas pelos críticos de música.

#### 4.1. Mangueboys e Tropicalistas

“Mangue é a Tropicália que aprendeu as lições do *punk* e do *hip-hop*.”<sup>831</sup>

Ao serem interpelados acerca da ligação entre Mangue e Tropicália, uma das respostas às quais os articuladores da Cena Mangue geralmente recorrem para sublinhar as diferenças entre um e outro é a de que entre o suposto fim do Tropicalismo e o suposto início da Cena Mangue ocorreram duas grandes revoluções na música *pop*: o *punk* e o *hip-hop*. Para DJ Dolores, em termos de música nacional, a principal influência é o *punk* paulistano. Com relação aos músicos tropicalistas, se houve alguma influência, ela foi indireta já que ouviam os tropicalistas apenas por influência familiar.<sup>832</sup> Já Fred Zero Quatro fez a seguinte comparação entre Mangue e Tropicália:

(...)É como comparar *hippie* com *punk*. O *punk* surgiu como uma forma de dar um soco no estômago do *hippie*. (...) Ao mesmo tempo, você não tem como contestar que o *punk* tem algum vínculo com o *hippie* porque vem de um mesmo eixo, uma mesma linha de contestação, que reflete um período diferente da história da música *pop*. Então, é a mesma coisa do Mangue com o Tropicalismo. A gente não nega algum parentesco. Talvez tenha alguma origem remota. (...) Mas o cosmopolitismo deles tinha um viés muito da indústria de massa, aquela coisa do Chacrinha... Só que, do final dos anos 1970 para cá, o *pop* mais alternativo, que tinha a semente da provocação, da contestação, começou a ser um *pop* de resistência a essa coisa da massificação, da indústria(...).<sup>833</sup>

A argumentação de Fred Zero Quatro ocorreu em duas vias. Uma que reconhece a existência de vínculos entre Mangue e Tropicalismo, mesmo que como um parentesco remoto. Outra que, com mais veemência, sublinha as diferenças. No entanto, analisando mais detidamente a Cena Mangue e a Tropicália é possível encontrar diversos pontos de confluência entre esses dois fenômenos inclusive em um aspecto que foi apontado por Fred Zero Quatro como uma diferenciação, que é a relação com a indústria cultural. O Tropicalismo, assim como o Mangue, se aproximou da Indústria Cultural sem abandonar um viés crítico à indústria de massa. Ambos interiorizaram, cada um a sua maneira, o aspecto publicitário em sua produção, estabelecendo um relacionamento crítico com a indústria cultural. Como sublinhado por Flora Sussekind<sup>834</sup>, a atuação dos tropicalistas frente ao mercado e aos meios de comunicação ocorreu numa dupla direção que se encaminhou para o exercício de uma consciência crítica do consumo e do espetáculo. De um lado, houve uma ocupação tática intencional de todos os canais possíveis de difusão em massa; acompanhada, simultaneamente, por outro lado, de um continuado tensionamento interno desses meios, e de formas diversas de exposição consciente, de dramatização mesma dessa ocupação. Os tropicalistas se fizeram presente em TVs, rádios,

<sup>830</sup> Entrevista com Pedro Só – 03 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>831</sup> Renato L. In: SHARP, Daniel *op.cit.*

<sup>832</sup> Entrevista com DJ Dolores – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>833</sup> Fred Zero Quatro In: VARGAS, Herom *op.cit.* (p.81)

<sup>834</sup> SUSSEKIND, Flora *op.cit.*

shows, festivais de música, desfiles de moda, jornais e revistas de grande tiragem. Como anunciou Torquato Neto, em julho de 1967, “[v]amos dizer presente no programa de grande audiência de Chacrinha e Dona Dercy, do Corte Rayol Show e Multifone”.<sup>835</sup>

Os tropicalistas não tinham, como os mangueboys tiveram, a Internet para divulgar suas produções, o que além de estabelecer um contato direto com o público, é um meio alternativo e eficiente de difusão. Por outro lado, os tropicalistas lançaram mão do que tinha de mais moderno em termos de comunicação na época: a televisão. Esse uso de mecanismos modernos para se comunicar com o público pode ser visto como uma aproximação entre tropicalistas e mangueboys.

Em uma visão geral e breve, tanto a Tropicália quanto o Mangue foram construídos em torno da música, mas estabeleceram conexões com outras áreas. A Tropicália mais intensamente com as artes plásticas, o cinema e o teatro. E o Mangue com o cinema e a moda. Nem para a Tropicália, nem para o Mangue, se tratou de construir um novo ritmo musical, mas sim de assumir um comportamento. Não existiu uma música tropicalista, assim como não existe uma música Mangue. E tanto tropicalistas quanto mangueboys definiram sua forma de criação como uma prática de *sampleamento*, ao se utilizar de diversas linguagens e ritmos.

A cultura *pop* foi, no caso da Tropicália, e continua sendo, no caso do Mangue, o elemento de coesão da prática do *sampler*. Indubitavelmente, tal incorporação e celebração da cultura *pop* é uma convergência entre Mangue e Tropicalismo, claro que em momentos diferenciados e de formas particulares. E neste ponto que é a maior convergência também se encontra uma importante diferença. Como Silvio Essinger<sup>836</sup> e André Pomba<sup>837</sup> relataram, o surgimento das bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.* causou impacto no cenário musical brasileiro. Mas de forma diferente do impacto causado pelas guitarras introduzidas por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Enquanto, no final da década de 1960, os tropicalistas chocaram por trazerem o *pop* para a música popular brasileira, o movimento parece ter sido oposto na década de 1990. O impacto causado pelos mangueboys foi pela inserção de ritmos nacionais no universo *pop*. Dessa forma, se Caetano Veloso e Gilberto Gil desafiaram a MPB, os mangueboys desafiaram o *pop*. Os tropicalistas ampliaram o conceito de MPB, e essa passou a ser um rótulo que abriga os mais variados estilos musicais, inclusive o Mangue, que foi considerado como MPB. Mas não era assim que os mangueboys queriam ser considerados. Um exemplo disso foi contado por André Pomba nos seguintes termos:

(...)a gente promove o Prêmio Dinamite de Música Independente e o *mundo livre* ganhou como melhor álbum de MPB, há uns três, quatro anos atrás, em 2003. E o discurso que Fred [Zero Quatro] foi o seguinte, ele falou: “olha, eu me sinto até um pouco ofendido” – ele não usou o termo ofendido – “eu sou uma pessoa que cresceu ouvindo rock, cresceu ouvindo *The Clash*\*, eu acho que eu estaria aqui muito feliz se tivesse ganhado como melhor álbum de *rock*.” Então aquilo foi uma coisa que mexeu muito com a minha cabeça, quando eu vi ele declarando aquilo, eu falei “pô, a gente que é do *rock* considera eles MPB, eles não se consideram MPB”. Então, a gente pensou, a gente até abriu uma nova categoria falando assim: “ah, legal, eles são *pop*, eles têm uma música diferente, não é MPB, não é o *rock*.” Então a gente até criou uma nova categoria pra esse tipo de banda, que faz uma coisa que não se enquadra naquele

<sup>835</sup> Torquato Neto In: PIRES, Paulo Roberto (org.) *Torquatália* vol.2 (*Geléia geral*) Rio de Janeiro: Rocco, 2004 (p.132) apud. SUSSEKIND, Flora *op.cit.*

<sup>836</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>837</sup> Entrevista com André Pomba – 04 de fevereiro de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

rótulo *rock*, naquele rótulo MPB. Então bandas como *mundo livre*, como pessoal do Manguebeat, trouxeram uma nova leitura, e essa nova leitura para música brasileira, foi muito importante porque rompeu aquela coisa de MPB é MPB, *rock é rock*.<sup>838</sup>

A nova leitura que o Mangue trouxe para a música brasileira foi a incorporação de diversos componentes à sua música, não apenas ritmos variados como influências não apenas musicais, como elementos da ficção científica e das histórias em quadrinhos.<sup>839</sup> O pesquisador Arthur Bezerra<sup>840</sup>, em sua dissertação de mestrado, ao comparar o Mangue à Tropicália e ao Modernismo, concluiu que a atitude incorporadora dos mangueboys se aproxima com a prática da bricolagem desenvolvida tanto pelos modernistas quanto pelos tropicalistas, no sentido apontado por Santuza Naves, e já abordado anteriormente nesta tese. Entretanto, de acordo com Arthur Bezerra, os artistas do Mangue, especialmente Fred Zero Quatro e Chico Science, também estavam imbuídos de características normalmente atribuídas ao “engenheiro”, dado que suas produções eram regidas por uma estruturação consciente, que nada mais era do que a extensão de um projeto cultural claramente definido. O resultado deste processo de bricolagem auto-consciente seria, necessariamente, um produto cultural híbrido e, portanto, moderno. No entanto, discordo dessa posição de Arthur Bezerra, pois que da forma colocada por ele, o *bricoleur* realizaria um apanhado aleatório e inconsciente dos elementos que formariam sua prática de bricolagem. Como salientou Santuza Naves, o *bricoleur* delineado por Lévi-Strauss constitui um tipo de produtor definido pela maneira incorporadora de realizar suas operações, utilizando sempre os instrumentos já disponíveis. E era isso que os mangueboys faziam ao incorporar em suas músicas elementos do cotidiano deles, fossem locais ou não, fossem tradicionais ou não, fossem *pop* ou não.

Por outro lado, concordo com a análise de Arthur Bezerra quando ele identifica uma relação entre Oswald de Andrade e Fred Zero Quatro ao recorrerem à paródia. Assim, Arthur Bezerra colocou tal relação entre Antropofagismo e Mangue nos seguintes termos:

Seu uso enquanto recurso que dialoga com a tradição de uma maneira renovadora e lúdica surge de forma emblemática no *Manifesto antropófago* de Oswald, com o verso “Tupi, or not tupi that is the question”. O mesmo recurso de misturar o inglês ao português, para ressignificar antropofagicamente o significante primeiro, aparece tanto no título do primeiro disco do mundo livre s.a. quanto em seu álbum mais recente: enquanto aquele chama-se *Samba esquema noise* (1994), este tem por nome *Bebadogroove* (2005). Em ambos os casos, é feita uma paródia composta pelo título de um disco de samba (*Samba esquema novo* e *Bebadosamba*, respectivamente de Jorge Ben e Paulinho da Viola) acrescido de uma palavra em inglês relativa a um estilo musical estrangeiro, o *noise* referindo-se às distorções das guitarras do rock e o *groove* fazendo menção a ritmos da cultura como *funk* e *soul*.<sup>841</sup>

Um outro exemplo de paródia na Cena Mangue é o uso da expressão pobre star, uma brincadeira com *pop-star*, a qual será tratada adiante. No entanto, mesmo que haja essa proximidade entre Mangue e Antropofagismo, é preciso sublinhar que se na Tropicália, o Antropofagismo foi tomado como base intelectual, o mesmo não aconteceu com o Mangue. As relações entre Mangue e Tropicalismo são muito mais estreitas que entre Mangue e

<sup>838</sup> Entrevista com André Pombo – 04 de fevereiro de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>839</sup> A influência de outros elementos na produção da Cena Mangue é tratado no capítulo “*Bits e beats do Mangue*”

<sup>840</sup> BEZERRA, Arthur Coelho *Modernizar o passado: Movimento Mangue e a Antropofagia revisitada* Dissertação (mestrado) Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2005

<sup>841</sup> BEZERRA, Arthur Coelho *op.cit.*

Antropofagismo e talvez até mesmo do que entre Tropicalismo e Antropofagismo. A principal afinidade entre Tropicalismo e Mangue reside no *pop* como elemento definidor das atitudes e comportamentos tanto de um quanto do outro. À época de efervescência do Tropicalismo, já se iniciava a revolução tecnológica e intensificação da globalização, acentuada ainda mais na década de 1990, como pode ser constatado, por exemplo, na previsão de um futuro dominado pela tecnologia em músicas como “Cérebro Eletrônico” e “Futurismo” de Gilberto Gil, feitas às vésperas de seu exílio. Neste sentido, Gilberto Gil declarou que “[o] Tropicalismo, na verdade, era uma premonição da situação em que a gente vive hoje, com a globalização e a pluralização internacionalista.”<sup>842</sup>

Antecipando o efeito globalizante, os tropicalistas diluíram a oposição mais fetichizada de todas as existentes no período: a que se faz entre o nacional e o autêntico de um lado, e o alienígena e o descaracterizador, de outro. Uma decorrência disso eram as palavras compostas, fundindo um termo da cultura popular brasileira com um outro representante da cultura de massa de origem norte-americana, como batmacumba e bumba-iê-iê-boi.<sup>843</sup> Na década de 1990, quando a Cena Mangue despontou no cenário internacional, palavras em inglês já faziam parte do cotidiano nos mais diversos níveis, como, por exemplo, no vocabulário ligado à área de informática. No entanto, como Stuart Hall sublinhou, este inglês disseminado pela cultura de massa, falado internacionalmente, não é o mesmo inglês falado nos Estados Unidos ou na Inglaterra, mas totalmente diferente. Trata-se de uma nova linguagem internacional, que definitivamente não é a mesma velha forma padrão e tradicional do inglês.<sup>844</sup> Nesta mesma direção, ao tratar das diversas apropriações do inglês, Renato Ortiz observou que esse inglês que é disseminado pelo mundo não é uma língua internacional, mas uma língua global:

Dizer que o inglês é uma língua internacional significa considerá-lo na sua integridade própria, circulando entre as nações. Uma outra coisa é nomeá-lo como língua global, isto é, um idioma que atravessa os distintos lugares do planeta. (...) Eu diria que no contexto da globalização ele deixa de ser estrangeiro, algo que se impõe de fora, para constituir-se num idioma interno, autóctone à condição da modernidade-mundo.<sup>845</sup>

Dessa forma, o inglês, como expressão de mundialidade, transforma-se em parte estruturante de algo que o transcende. Sua origem, americana ou britânica, torna-se secundária. Já não são mais as raízes de sua territorialidade anterior que contam, mas sua existência enquanto idioma desterritorializado, apropriado, ressemantizado, nos diversos contextos de sua utilização. O fenômeno de desterritorialização e ressemantização é generalizado na esfera da cultura, no qual muitas das tradições nacionais e locais são redefinidas em termos de mundialização, como por exemplo, os casos do Pato Donald, das estrelas de Hollywood, do Western, que perdem em americanidade e passam a ser expressões de um imaginário coletivo mundial. O mesmo ocorre com a língua inglesa que, ao se reterretorializar no espaço da modernidade-mundo, adquire um outro significado. Ao tornar-se mundial, o inglês se liberta de seu enraizamento anterior instituindo um artefato a ser legitimamente “deformado” pelos falantes dispersos pelo mundo. Na atual situação de globalização, desconhecer o inglês significa ser analfabeto na modernidade-mundo. No entanto, como a existência de um padrão lingüístico é uma quimera ideológica, qualquer indivíduo, independentemente de sua origem, tem a

<sup>842</sup> MORAES NETO, “Caetano Joaquim Veloso Nabuco”, *Continente Multicultural*, jan.2001 (p.20). apud DUNN, Christopher *op.cit.*

<sup>843</sup> Cf. NAVES, Santaza C. *op. cit.* 2000

<sup>844</sup> HALL, Stuart *op.cit.* 1995

<sup>845</sup> ORTIZ, Renato *Mundialização: saberes e crenças* São Paulo: Brasiliense, 2006 (p.24)

oportunidade e o direito de manipulá-lo, “deturpá-lo”. A diversidade dos sotaques é o preço pago pela língua inglesa por sua hipercentralidade.<sup>846</sup>

Sendo assim, a utilização de palavras em inglês e a associação de termos em português com termos em inglês realizada pelos mangueboys opera no registro apontado por Stuart Hall, e também na mesma direção de Renato Ortiz. Por outro lado, a associação entre palavras em inglês e português no vocabulário Mangue configuram metáforas semelhantes à imagem da parabólica na lama, funcionam como *links* entre o local e o global. Tal conexão entre local e global pode ser exemplificada pelo verso “Pernambuco embaixo dos pés e minha mente na imensidão”<sup>847</sup>, último verso da música “Mateus Enter”, faixa de abertura de *Afrociberdelia*, segundo disco da banda *Chico Science & Nação Zumbi*. Com apenas 32 segundos, “Mateus Enter” é uma espécie de vinheta que desempenha o papel de apresentar a banda ao ouvinte. Não apenas o verso citado acima que finaliza a música demonstra a conexão entre global e local, mas também a presença de guitarras distorcidas conjugadas à potente batida da percussão que tem como principal instrumento a alfaia, tambor típico dos maracatus.

O aspecto local talvez seja a maior diferença entre o Mangue e a Tropicália. Apesar de ter a identidade nacional como pano de fundo, o centro de gravitação da Cena Mangue estava na questão local, ao contrário da Tropicália, cuja preocupação central era a construção de uma concepção radicalmente original da cultura brasileira, e inclusive da própria identidade nacional. A imagem símbolo do Mangue denota essa especificidade, já que a parabólica, i.e. a dimensão global que se posiciona acima do nacional, está colocada diretamente na lama do manguezal, ou seja, no local, abaixo do nacional. Assim, no Mangue, local e global tomam precedência sobre o nacional na formação da identidade. O que não significa um abandono da questão nacional, como já visto na intenção de construir um *pop* nacional, mas de uma primazia do local sobre os demais níveis, e o entendimento de que este local significava a condensação de todas as outras dimensões, ou seja, do nacional, do regional e do global.

#### 4.2. Pernambuco embaixo dos pés

A disseminação da língua inglesa pelo mundo é resultado da intensificação dos fluxos globais e sinaliza a emergência de uma cultura centrada no Ocidente, nas linguagens ocidentais. No entanto, isso não significa, como abordado anteriormente, um uso homogêneo da língua. Ao contrário, a língua inglesa é readaptada e ressignificada. O vocabulário dos mangueboys pode ser usado como exemplo desse processo de apropriação da língua inglesa aos contextos locais. Como o próprio termo mangueboys demonstra, os termos em inglês são, geralmente, associados a termos em português. Tal colagem lingüística denota não apenas uma associação entre o global e o nacional, mas mais do que isso, uma conexão entre o global e o local. Um outro exemplo de como o uso da língua inglesa pelos mangueboys não significa uma mera cópia e que apenas pode ser compreendida no contexto em que está inserida foi a elaboração, por Fabio Trummer e Rogerman, da idéia de “original Olinda style”

A gente começou a lembrar que as pessoas saíam dos Estados Unidos, da Inglaterra, da Bélgica, da Holanda, pra visitar a Jamaica. Porque o jamaicano conseguiu fazer do seu estilo de vida uma referência musical. E a gente ficava brincando, porque não um estilo de vida olindense? a gente não possa criar um estilo olindense de vida? (...)E não é um padrão musical, cada um faz uma coisa. O *Bonsucesso* tem influência do

<sup>846</sup> ORTIZ, Renato *op.cit.* 2006

<sup>847</sup> “Mateus Enter” *Afrociberdelia*, Chico Science & Nação Zumbi, Sony, 1996

*Eddie*, o *Eddie* tem influência de não sei quem, mas não é uma coisa só. É bem diferenciado. E isso é o verdadeiro Original Olinda Style, é um estilo de vida mesmo, de morar em Olinda, de conviver com o carnaval, de conviver com a Cidade Alta (...). Então as pessoas que mudaram o perfil da música brasileira, e talvez mundial, nos anos 90, moravam em Olinda. *Nação Zumbi* é toda de Peixinhos, Chico, Jorge moravam em Rio Doce, é Olinda. Então, é só colocar um disco da *Nação Zumbi*, você vai estar ouvindo Original Olinda Style. Bota um disco do *Eddie*, do *Bonsucesso*, da *Roda*, *Berlinda*, Maciel Salu, você vai estar ouvindo Original Olinda Style.<sup>848</sup>

A fala de Rogerman mostra que a idéia de Original Olinda Style delineia um estilo de vida que está imbricado na Cena Mangue, na criação de um *ethos* que não se encerra na música, mas está na relação entre os artistas dessa Cena e na relação desses artistas com seu público. É uma forma de se relacionar com o local, com a cidade. Pude observar essa relação entre os artistas do Mangue e a cidade quando encontrei com Rogerman, em Olinda, durante minha primeira viagem a Pernambuco, em novembro de 2006. Clarisse Vianna me acompanhou nesta viagem pois, além das entrevistas que fiz para a tese, aproveitamos a ocasião para realizar a pré-produção do documentário. Rogerman marcou de o encontrarmos na Escola de Samba Preto Velho, em Olinda. A escolha não foi aleatória. Ali, no Alto da Sé, Rogerman promovia a festa Criolinda às quintas-feiras, na qual era DJ, junto com seu amigo Guga da Sé.

No mesmo dia em que Rogerman marcou nosso encontro, estava acontecendo a cerimônia de abertura do “Arte em toda parte”, um evento em que, durante uma semana, os artistas e artesãos de Olinda abrem as portas de seus ateliês para expor suas produções. A cerimônia aconteceu no mercado Eufrates e lá encontramos Rogerman, por acaso. Ele estava acompanhado de sua namorada, a artista plástica Karina Agra, que expunha suas produções no “Arte em toda parte”.

Fui, então, junto com Clarisse, Rogerman e Karina Agra, para o Alto da Sé, aonde se localiza a Escola de Samba Preto Velho. No Mercado Eufrates, aonde estava acontecendo a cerimônia de abertura do “Arte em toda parte”, tomamos um táxi. O carro percorreu devagar o caminho do Mercado Eufrates, localizado na Cidade Baixa, até o Alto da Sé, na Cidade Alta, pois as ruas estreitas estavam apinhadas de pessoas. Durante todo o percurso, Rogerman, com o braço para fora da janela do carro, cumprimentava e era cumprimentado. O comportamento de Rogerman nesse trajeto pode ser tomado como a concretização de boa parte da conversa que tivemos, naquela noite, durante os intervalos dos *sets* de música que ele discotecava. Da sacada da Escola de Samba Preto Velho, com uma visão privilegiada de Olinda, e ao som de *black music* e samba, Rogerman nos falou sobre a importância, para ele, de viver em Olinda. Isto, no entanto, ele frisou, não significa estar restrito à cidade.<sup>849</sup>

Rogerman observou que o ideal é conciliar o “estar lá” e o “estar aqui”, ou seja, considerava importante ir a São Paulo e, por exemplo, participar de programas da MTV. Rogerman declarou acreditar que seja de fundamental importância que um menino de Olinda o veja na televisão e o identifique como sendo originário da sua cidade. No entanto, para Rogerman é igualmente importante que esse mesmo menino o encontre na padaria, o veja caminhando pelas ruas de Olinda, i.e. o veja com proximidade e não com o distanciamento de alguém que precisou deixar a cidade para que seu trabalho fosse reconhecido.<sup>850</sup> O que o

<sup>848</sup> Entrevista com Rogerman – 10 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>849</sup> Entrevista com Rogerman – novembro de 2006 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>850</sup> Entrevista com Rogerman – 10 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)



depoimento de Rogerman demonstra é que apesar de ser necessário ir a São Paulo para ter maior divulgação, isso não deve acarretar um abandono do local, mas ao contrário uma valorização desse local. Valorização presente também nas produções do Mangue dado que o local é importante fonte de inspiração. Como foi explicitado por Lúcio Maia, e citado no capítulo “Mangueboys e cangaceiros”<sup>851</sup>, a convivência com a cidade foi fundamental para a construção da Cena Mangue. A fala de Lúcio Maia é elucidativa acerca do uso da metáfora da fertilidade do mangue que surgiu das vivências e do conhecimento adquirido no cotidiano. Nos termos colocados por Lúcio Maia, esse conhecimento aparentemente não “servia para nada”, mas por fim se mostrou fundamental para a vida dos idealizadores da Cena. A presença desse conhecimento quase invisível, perdido na vida cotidiana, como um componente fundamental para a construção da Cena Mangue, pode ser pensado como uma evidência daquilo que Michel Maffesoli denominou de “potência subterrânea”<sup>852</sup>.

Assim como a fala de Lúcio Maia foi iniciada pela observação “é difícil de explicar”, ao se referir à interferência que o local exerce na forma dos músicos da Cena Mangue fazerem música, Michel Maffesoli também afirmou que a “potência subterrânea” é uma força difícil de explicar. A semelhança da fala de Lúcio Maia com a teorização de Michel Maffesoli reside em que a dificuldade está em elaborar algo que é fluido e esparso. Dessa forma, qualquer tentativa de sintetizar de forma organizada esses acontecimentos e vivências parece um esforço em vão. No entanto, de acordo com Michel Maffesoli, apesar dessa dificuldade, é possível constatar os efeitos da “potência subterrânea” nas diversas manifestações da socialidade: a astúcia, a auto-referência, o ceticismo, a ironia e o humor negro dentro de um mundo considerado em crise. A “potência subterrânea” significa o primado da experiência, um vitalismo profundo e uma visão mais ou menos explícita da organicidade do cosmos. As numerosas questões que dizem respeito à saturação do político, à mudança de valores, ao fracasso do mito progressista, ao ressurgimento do qualitativo, à importância conferida ao hedonismo, à perdurância do sentimento religioso, à pregnância da imagem, que se acreditava totalmente afastada e que cada vez mais invade a nossa vida cotidiana (publicidade, televisão), têm como pano de fundo aquilo que se pode chamar de *potência* irreprimível.<sup>853</sup>

A crise do mundo a qual Michel Maffesoli se referiu é a crise dos poderes naquilo que eles têm de formal, de abstrato. E o que se tem verificado é justamente a oposição entre o *poder extrínseco* e a *potência intrínseca*, em uma evidente proeminência do local.<sup>854</sup> Isto, no entanto, não significa um movimento inverso ao da globalização mas é uma face do mesmo processo que é comumente visto como homogeneização. Como apontado anteriormente, ao lado desse processo, há também uma crescente heterogeneização. Tal processo diferenciador é, em grande parte, resultado do surgimento de novos sujeitos, novas etnicidades, novas regiões e novas comunidades, todos previamente excluídos das formas majoritárias de representação cultural, impossibilitados de situar-se a si mesmos exceto como sujeitos descentrados ou subalternos. Esses sujeitos, antes relegados à subalternidade, têm adquirido os meios para falar por si mesmos, muitas vezes por instrumentos como a Internet.<sup>855</sup> Tal proeminência das margens acarretam em diversificação dos discursos do poder em nossa sociedade. Os discursos dos

---

<sup>851</sup> Ver p.210-211 (nota 97)

<sup>852</sup> MAFESSOLI, Michel *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massas* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002

<sup>853</sup> Cf. Idem; ibidem

<sup>854</sup> Cf. Idem; ibidem

<sup>855</sup> A importância da Internet neste processo pode ser evidenciada pela forma como é apropriada tanto pelos mangueboys como por movimentos sociais, como tratado no capítulo “Bits e beats do Mangue”

regimes dominantes têm certamente sido ameaçados por este crescimento de poder cultural, que vem do marginal e do local.<sup>856</sup>

O Manguê pode ser visto como exemplo de um discurso não apenas local, mas também marginal ao considerarmos que ele é originário de Pernambuco, que não era marginalizado apenas em relação ao exterior, mas no interior mesmo do Brasil. Um exemplo disso foi a forma como os manguêboys foram recebidos em São Paulo, centro financeiro do país.<sup>857</sup> Claro que a posição de marginal é relativa. Se Recife é marginal em relação a São Paulo, o mesmo não pode ser dito de Recife com relação a outras cidades de Pernambuco e muito menos em relação à região Nordeste como um todo. Porém, a forma como a Cena Manguê foi recebida em São Paulo é exemplificadora do quanto Recife era vista como periferia. E não apenas pela forma como os manguêboys foram recebidos, mas pela forma como se colocaram. Um exemplo disso são os sotaques. Nos termos colocados por Roger de Renor, antes da Cena Manguê, era costumeiro que os músicos não apenas se mudassem para o Rio de Janeiro ou para São Paulo, mas que chegando a essas cidades, tratassem de “(...) perder o sotaque rapidamente em três meses no intensivo pra poder ser tratado como gente e não como paraíba ou recifense que isso não dá futuro pra ninguém.”<sup>858</sup> A perda do sotaque é apenas um indício de que as origens locais deveriam ser esquecidas. A manutenção do sotaque significava a possibilidade de ser humilhado ou tratado como exótico. Os manguêboys não adotaram nenhuma das duas posturas, ao mesmo tempo que não queriam ser vistos como objetos exóticos, queriam marcar sua origem. A declaração a seguir, de Lúcio Maia, é reveladora dessa importância de marcar presença, dentro do Brasil como nordestino e no exterior como brasileiro:

A geração que veio dali, no começo dos anos noventa, foi se auto-admitindo como brasileiro, como pessoas com carga de música local, ou música brasileira, carga de influência de música brasileira. Pra gente nunca foi uma vergonha, como tem muita gente até hoje em dia que se renega como brasileiro. Você vê muito brasileiro na gringa fazendo muito esforço pra não falar inglês ou falar francês com sotaque, pra não ser reconhecido, porque tem vergonha de ser brasileiro. A gente é exatamente o avesso a isso. A gente faz questão de falar com nosso sotaque nordestino. De falar inglês com sotaque brasileiro. Por isso que eu acho que não há necessidade, quando a gente vai fazer uma música, vai falar mesmo “minha tia” (com sotaque). “não, porque eu acho que o sul vai consumir”. Não, velho. Todo mundo vai entender se eu falar minha tia, todo mundo vai entender que é minha tia. Isso é uma questão de identidade.<sup>859</sup>

No entanto, não é demais lembrar, que a questão da identidade para os manguêboys, seja ela acionada pelo sotaque, pela presença de elementos locais em suas músicas ou pela bermuda de chita, não está, e nunca esteve, desconectada do global. De forma alguma o apreço pelo local manifesto no sotaque deve ser visto como uma atitude purista ou preservacionista mas em permanente diálogo com o mundo, assim a bermuda de chita conviveu pacificamente com os *chips* pendurados no pescoço.<sup>860</sup> O apreço pelo sotaque é também uma forma de lembrar ao interlocutor a sua origem e assim frisar a importância daquele local. Nesse esforço, foi possível transformar Recife, e por extensão Olinda, como uma referência em termos de música *pop*.

<sup>856</sup> HALL, Stuart *op.cit.* 1992

<sup>857</sup> A forma como as bandas da Cena Manguê foram recepcionadas em São Paulo é um dos temas abordados no capítulo “Manguêboys e cangaceiros”.

<sup>858</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>859</sup> Entrevista com Lúcio Maia – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>860</sup> A convivência entre elementos locais e globais é tratada no capítulo “Manguêboys e cangaceiros”

Neste sentido, a fala de Roger de Renor citada a seguir relata quais mudanças foram operadas pela Cena Manguê.

A gente herdou um bocado de coisa [do Manguê]. Como esse papo mesmo, quando ir pro Rio, São Paulo, providenciar rapidamente um novo sotaque pra ninguém perceber que você é pernambucano. Porque você sendo pernambucano, vão lhe tratar de uma forma menor porque você tem menos informação. Hoje em dia, a gente chega no Rio de Janeiro, e em qualquer outro lugar: “pô, você é de Recife, bicho. Puts, adoro seu sotaque. Que legal, pô, gosto do maracatu.” Você vira referência, isso é importante para todos os lugares do mundo. Não só pra Pernambuco. Pra gente foi muito importante por causa disso, pra gente saber que não tem nada de errado com nosso sotaque, nem com nossa música, nem com nossa roupa, nem com nossa estética.<sup>861</sup>

Essas mudanças possibilitaram não apenas a criação de um circuito local para diversão, como também de um circuito de produção local que garante a opção de permanência dos artistas na cidade. Na época em que o Manguê iniciou, era premente sair de Pernambuco para conseguir repercussão nacional, situação que vem se modificando desde o início da Cena. A possibilidade de permanecer em Recife significa a possibilidade de ter reconhecimento nacional e, até internacional, sem precisar mudar de cidade. DJ Dolores, por exemplo, consegue atualmente morar em Recife e dali viajar por todo mundo, fazendo shows, como explicitado por ele na seguinte fala:

Acho que as pessoas optam por sair porque é um caminho mais fácil. Eu moro em Recife. Quase que eu não fico lá, mas eu moro no Recife. (...) Agora, a gente tá vindo de Portugal, passo três dias em Recife, vou pra Rússia, passo três dias em Recife, vou pra Berlim.<sup>862</sup>

DJ Dolores e sua banda podem ser qualificados na categoria banda de êxito, criada por Roger de Renor, como visto no capítulo “*Bits e beats do Manguê*”. Aplicada especificamente ao contexto da Cena Manguê, tal categoria expressa a possibilidade de viver em Recife, conseguir viver de música e ter repercussão fora da cidade, como expresso por Roger de Renor nos seguintes termos:

Eles vivem de música aqui, sem tocar aqui, quase sem fazer shows aqui e é considerada uma banda de êxito e não mais banda de sucesso, estamos conseguindo mudar esse conceito. Quem faz sucesso é *Charles Brown Junior*, foda-se. Mas a *mundo livre* é uma banda de êxito, não precisa mais ir embora, os caras continuam morando aqui, com família aqui. Isso é arretado, porque é bom morar aqui. É legal morar aqui, mas é legal também poder sair, poder sair é muito bom. É ruim não poder sair e não poder voltar também, quando sai não pode voltar é foda.<sup>863</sup>

O depoimento de Roger de Renor aponta uma questão muito importante. Nem sempre o fato de uma banda atingir o êxito, ou seja, ser uma banda de êxito, e viver em Recife significa que essa mesma banda tenha uma agenda intensa de shows na cidade, o que pode ser explicitado no complemento à fala de DJ Dolores citada anteriormente:

A minha casa é lá [em Recife]. Se eu trabalho muito lá já é outra questão. Eu não trabalho lá, eu ganho dinheiro, volto pra lá, pra minha casa, minha casa é lá, minha opção de vida, mas eu não trabalho lá. Não tem dinheiro, não tem público que pague,

<sup>861</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>862</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>863</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

não tem produtores. O eixo continua sendo Rio-São Paulo. No meu caso, o exterior. Eu trabalho muito mais no exterior e menos no Brasil. (...) Esse é o jeito de continuar morando em Recife é esse, ficando bem pouco tempo por lá.<sup>864</sup>

Ou seja, apesar das mudanças em Recife, o mercado local para o consumo de música ainda não é plenamente satisfatório. Recife virou referência e atrai olhares do mundo todo para o consumo de suas produções artísticas, mas nem sempre tal produção consegue ser absorvida dentro da própria cidade. Contudo, isso não significa a ausência de um circuito, tanto de difusão como de produção, apenas que esse circuito ainda não consegue dar conta de toda a produção feita em Recife, o que não é uma exclusividade da capital pernambucana, mas da maioria das cidades brasileiras e até do mundo. Talvez o único lugar do Brasil em que isso seja de fato possível seja Porto Alegre, que tem uma cena de *rock* que se auto-sustenta, cujas bandas, na sua maioria, só tocam na cidade e conseguem viver de música dessa forma. Por outro lado, uma produção endógena que se limitasse a Recife nunca foi uma ambição da Cena Manguê.

Roger de Renor apontou o *mundo livre s.a.* como exemplo de banda de êxito, por ser uma banda que conseguiu alcançar um patamar de auto-suficiência. De acordo com Silvio Essinger, a auto-suficiência conquistada pela banda *mundo livre s.a.* reflete-se também na formação de subsídios para que “(...) bandas novas não precisassem tão cedo deixar Recife pra desenvolver suas carreiras. O *Mombojó* é uma banda que se beneficiou disso. Montou toda sua estrutura lá em Recife antes de ter uma gravadora e ir pra São Paulo.”<sup>865</sup>

A banda citada por Silvio Essinger, *Mombojó*, é uma das principais bandas do cenário independente atual. De fato, mesmo morando em Recife, a banda conseguiu repercussão nacional, o que era quase impossível quando o *mundo livre s.a.*, por exemplo, começou. Fred Zero Quatro costuma lembrar que o *mundo livre s.a.* ficou dez anos como banda “de garagem” por falta de espaço e por falta de público. As bandas do Manguê abriram o caminho para que as novas bandas conseguissem uma profissionalização de forma mais rápida. Por outro lado, apesar de já ter um público considerável em dimensão nacional, a carreira do *Mombojó*, de acordo com Marcelo Campello, membro da banda, chegou a um patamar de estagnação. E um dos motivos para isso, de acordo com Marcelo Campello, foi a distância dos principais mercados, localizados no centro-sul do país. Marcelo Campello sublinhou que os integrantes da banda planejavam mudar para São Paulo e montar uma estrutura mais profissional. O músico também destacou a formação, por membros do *Mombojó*, de uma outra banda: a *Del Rey*, uma banda *cover*, que toca músicas de Roberto Carlos, pois essa é uma forma de conseguir maior retorno financeiro.<sup>866</sup>

A opção do *Mombojó* por ir para São Paulo, como fez a *Nação Zumbi* e o *Cordel do Fogo Encantado*, é mais por uma questão de logística (diminuição de custos), do que necessariamente uma imposição. A possibilidade de permanecer em Recife está ligada a dois fatos. Um é a maior circulação da informação possibilitada com a difusão da Internet. O outro foi de fato uma conquista do Manguê, que criou um selo de qualidade imaginário para os artistas recifenses. Roger de Renor defendeu que as bandas hoje têm a possibilidade de morar em Recife, mas por outro lado sublinhou também a necessidade de sair. Nas palavras colocadas por ele:

---

<sup>864</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>865</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>866</sup> Entrevista com Marcelo Campello – 11 de dezembro de 2006 (por telefone)

E eu acho que o que se faz hoje também acaba, acho que a gente agora vive uma realidade mais otimista, de não precisar mais ir embora e sim de precisar sair, porque sair todo mundo precisa. Mas também precisa voltar. A gente precisa poder sair, ir e vir quando quiser, mas é necessário sair, mas não é obrigatório você ir embora mais. O ruim é que a gente ia embora, nunca mais voltava.<sup>867</sup>

A criação da categoria banda de êxito por Roger de Renor para classificar as bandas ligadas à Cena Mangue revela que tais bandas estão pautadas em princípios e valores que as diferenciam daquelas bandas que ele chamou como “de sucesso”. Esses princípios não estão apenas na relação com o mercado e com a indústria fonográfica, mas também na relação entre as diferentes bandas e na relação com o público. Tais relações podem ser identificadas a partir de dois termos arrolados no vocabulário do Mangue: pobre-star e brodagem. Os dois termos indicam uma série de princípios que ajudam a compreender o que significa ser um mangueboy.

#### 4.3. Pobre-star

Na verdade, eu acho que a humanidade mudou, as pessoas mudaram, os meios mudaram. Acho que não tem muito espaço mais pra ídolos. Não acredito mais em ídolos. Tem pessoas que eu admiro, mas não são pessoas maiores nem melhores do que ninguém. São pessoas que tem um trabalho que eu admiro. E a gente cresceu convivendo com essa idéia. A indústria fonográfica transformava, isso é bem americano e inglês, transformava um músico em uma superpessoa, um superherói. E não é. Musico é um profissional, pra gente é um funcionário como outro qualquer. A gente fala até que é *pobre star*, é funcionário da música, ninguém é estrela da música, todo mundo é um funcionário da música, faz som por isso. E você fazendo som como um funcionário, você é mais um, não tem essa diferença pra gente.<sup>868</sup>

Ao comparar o músico a um funcionário, Fábio Trummer apontou para uma indiferenciação entre um músico e um profissional de qualquer outra área, ou seja, ele fez uma crítica ao processo que converte artistas em celebridades, em uma espécie de semideuses que pairam acima dos simples mortais. O que está implícito na fala de Fábio Trummer é a proposta de desglamurização da figura do artista e seu posicionamento em uma situação de horizontalidade, e não verticalidade, com os demais homens. Os artistas da Cena Mangue se colocam nessa posição, pois não se consideram vivendo em uma realidade diferente do restante da sociedade, como explicitado por Fred Zero Quatro nos seguintes termos:

O músico, não só de rock como de samba, é um cara que paga aluguel, que paga imposto. Eu assinei um contrato de exclusividade com a editora e 26% o imposto de renda me tomou e eu fico puto porque eu não vejo nenhum retorno. Se eu precisar de uma assistência de saúde, por exemplo, eu tenho que pagar um plano de assistência privada, porque eu não vou contar nunca com um plano de saúde decente, mesmo sabendo que de cada três gotas de suor que eu derramo uma vai pro governo. E seja sambista ou seja roqueiro o cara é antes de tudo um contribuinte. Eu acho muito estúpido isso de associar a imagem do músico e do roqueiro a um cara que vive em

---

<sup>867</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>868</sup> Entrevista com Fábio Trummer – 10 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

outra realidade. Por isso que minhas letras têm um conteúdo político, porque eu sou um ser político. E acho que todo mundo é, mesmo que não tenha consciência disso.<sup>869</sup>

A última sentença da fala de Fred Zero Quatro, “(...) todo mundo é um ser político, mesmo que não tenha consciência disso” remete ao que foi escrito por Antonio Gramsci: “todo homem é filósofo”. De acordo com Antonio Gramsci, todos os homens são filósofos mesmo que inconscientemente, já que até mesmo na mais simples manifestação de uma atividade intelectual qualquer, na linguagem, está contida uma determinada concepção do mundo. Assim, a filosofia está contida em domínios como a linguagem, a religião popular, o folclore e o senso comum, ou bom senso.<sup>870</sup>

É interessante notar que, cada vez mais, as instâncias apontadas por Antonio Gramsci como campos aonde a filosofia é desenvolvida espontaneamente têm sido de fato incorporadas pelos sistemas filosóficos, confirmando assim seu aporte eminentemente filosófico. Como abordado por Clifford Geertz, o bom senso tornou-se uma das categorias-chave, talvez até *a* categoria-chave, em um amplo número de sistemas filosóficos modernos. O antropólogo colocou tal incorporação nos seguintes termos:

A ênfase que Wittgenstein, Austin e Ryle dão à linguagem comum; o desenvolvimento da chamada fenomenologia das decisões pessoais tomadas no cotidiano do existencialismo europeu; a utilização da solução de problemas através de comparações com a variedade de coisas que acontecem em um jardim como paradigma da razão no pragmatismo americano - tudo isto reflete esta tendência a buscar as respostas para os mistérios mais profundos da existência na estrutura do pensamento corriqueiro, pé-na-terra, trivial.<sup>871</sup>

De acordo com Clifford Geertz, a profusão de sistemas filosóficos baseados no bom senso corroboram o argumento de que o bom senso não é aquilo que uma mente livre de artificialismo apreende espontaneamente; mas é aquilo que uma mente repleta de pressuposições conclui, é uma forma de explicar os fatos da vida que tem o poder de chegar ao âmago desses fatos. O bom senso é um sistema cultural, embora nem sempre muito integrado, baseado nos mesmos argumentos em que se baseiam outros sistemas culturais semelhantes: aqueles que os possuem têm total convicção de seu valor e de sua validade.<sup>872</sup> De acordo com esta acepção de senso comum, e com os preceitos de Gramsci, a capacidade de filosofar dos homens é inerente à condição humana, e dessa forma, se integra ao diversos âmbitos da vida. No ideário da Cena Manguê a condição de igualdade entre artistas e os demais setores da sociedade é dada tanto por essa condição de filosofar e refletir comum a todos, que nas palavras de Fred Zero Quatro, foi definida como “ser político,” como também pelo pressuposto de que a arte não é um dom divino. Tal formulação foi explicitada por Fred Zero Quatro, como é possível apreender do trecho citado a seguir.

(...) e quando eu descobri o origem da palavra arte, que tem a ver com técnica e é uma coisa mesmo de técnica. Fiz uns textos na época sobre "artismo" meio que ironizando, dizendo esses caras que se proclamam donos de um dom divino, merecem tanto crédito quanto um padre que se diz mensageiro de uma mensagem de uma entidade

<sup>869</sup> MAXX, Matias; MARÇAL, Marcus *op.cit.*

<sup>870</sup> GRAMSCI, Antonio “Todo homem é filósofo” (disponível em: [http://www.espacoacademico.com.br/052/52tc\\_gramsci.htm](http://www.espacoacademico.com.br/052/52tc_gramsci.htm)) (acessado em julho/2008)

<sup>871</sup> GEERTZ, Clifford *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa* Petrópolis, RJ, 1997 (p. 116-117)

<sup>872</sup> GEERTZ, Clifford *op.cit.*

suprema. Então eu falo que uma pessoa que é foda na arte culinária ou no futebol merece tanto crédito quanto uma pessoa que foi condicionada à ter uma técnica legal de música ou de pintura ou qualquer coisa assim. Nego não sabe quem foi que inventou o grampeador! Pô esse cara é um gênio da arte de todos os tempos. E não lhe é creditado, não é valorizado, por um lance do Artismo.<sup>873</sup>

Ao não se colocarem como hierarquicamente superiores ao restante da sociedade, os artistas da Cena Manguê promovem também uma aproximação com o seu público. De acordo com Fábio Trummer, no contexto da Cena Manguê, a relação de proximidade entre artistas e público pode ser evidenciada na inexistência de fãs-clubes dedicados às bandas do Manguê. No entanto, apesar de não existir fãs-clubes das bandas do Manguê, existem diversas comunidades no Orkut, que cumprem papel semelhante. Dessa forma, a proximidade entre artistas e público pode ser vista também por um compartilhamento de códigos, levando-se em consideração a importância da Internet para a Cena Manguê. A ausência de fãs-clubes é um detalhe sutil e fundamental na definição do público do Manguê, como colocado por Silvio Essinger nos seguintes termos:

A questão de fãs-clubes é um detalhe sutil, mas que faz a diferença. Acho que fãs-clubes identifica os artistas populares, não exatamente de classe média. E eu acho que o caráter universitário do público faz com que não haja fãs-clubes. Fãs-clubes é coisa mais de Calipso, Ivete Sangalo, artistas que arrastam multidões das classes A, B, C, D e E. Não é o caso do Manguêbeat. Eu acho que o público das bandas originais do Manguêbeat, da *Nação Zumbi*, do *mundo livre*, é muito definido. É um público de classe média, boa parte dele universitário, bastante ligado às novidades do *rock*, do *pop* internacional, público com bastante vocabulário, que identifica nessas bandas o melhor produto nacional de assimilação dessas bandas que eles ouvem lá de fora, e de certa forma até com uma ponta de orgulho por elas estarem fazendo música tanta qualidade quanto as que ele vivia idolatrando lá fora.<sup>874</sup>

A fala de Silvio Essinger revela especificidades do público da Cena Manguê. Ao pontuar a diferença de bandas como as ligadas à Cena Manguê com outras que arrastam multidões, Silvio Essinger reitera o argumento que vem sendo defendido ao longo desta tese de que as bandas ligadas à Cena Manguê pertencem a um circuito independente. No entanto, fazer parte da cena independente significa também circular por um público restrito. O argumento de Silvio Essinger pode ser complementado pela descrição feita pelo jornalista Jamari França sobre o público da banda *mundo livre s.a.*, em texto publicado em seu *blog*. Jamari França, que escreve para o jornal *O Globo*, qualificou o público do *mundo livre s.a.* como o público de shows alternativos, ou seja, nos termos colocados pelo jornalista, “(...) que não vai atrás de onda de rádio, gente de primeira.”<sup>875</sup>

Na qualificação feita por Jamari França está implícito que o “público de shows alternativos” é diferente do fãs convencional, geralmente estereotipado como dominado por um estado alucinatório. De acordo com Henry Jenkins, os estereótipos que comumente são relacionados ao termo “fãs” decorrem da origem da palavra, que é uma abreviação de fanático, cuja raiz está no latim “fanaticus”. No sentido literal, “fanaticus” significa “pertencente a um templo, devoto” mas seu significado assumiu outras acepções, conotativamente negativas, como “pessoas inspiradas por ritos orgiásticos e frenesi entusiasmado”. Neste movimento, o termo

<sup>873</sup> MAXX, Matias; MARÇAL, Marcus *op.cit.*

<sup>874</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>875</sup> FRANÇA, Jamari “Capital Inicial, mundo livre s/a e Cachorro Grande, finde poderoso” In: [http://oglobo.globo.com/blogs/jamari/post.asp?cod\\_Post=9627&a=39](http://oglobo.globo.com/blogs/jamari/post.asp?cod_Post=9627&a=39) (acessado em maio de 2006)

fanático se ampliou de uma referência a uma certa forma de crença e adoração religiosa excessivas para designar qualquer comportamento excessivo e entusiasmado frequentemente evocado de forma crítica e frequentemente associado à loucura. Dessa forma, o termo fã foi, desde seu surgimento no século XIX, construído como uma categoria escandalosa, alternativamente alvo de ridículo e ansiedade, desejo e medo.<sup>876</sup> É relacionado a este estereótipo que o público do Manguê é considerado como, nas palavras de Jamari França, “the best”.

A formação prioritariamente universitária do público das bandas do Manguê foi comprovada durante as filmagens do documentário *A lama, a parabólica e a rede*. No mesmo dia da entrevista de Sílvia Essinger, estava acontecendo, no Rio de Janeiro, um encontro da União Nacional dos Estudantes. Tendo a Fundação Progresso, na Lapa, como um dos principais locais de realização dos eventos do encontro, aquela região da cidade estava repleta de jovens universitários de todo o país. Nossa equipe de filmagem abordou vários deles e todos com quem conversamos não apenas conheciam bandas relacionadas à Cena Manguê como citavam alguma da qual eram fãs. A mais citada foi a *Nação Zumbi*.

Durante todos os dias de filmagens, repetimos essa abordagem, perguntando a diversas pessoas pelas ruas do Rio de Janeiro, São Paulo e Recife sobre seu conhecimento acerca do Movimento Manguêbeat. Em contraposição ao cenário da Lapa, em que os abordados pela nossa equipe conheciam e admiravam as bandas da Cena Manguê, no restante das filmagens, grande parte das pessoas abordadas desconheciam o que era Manguêbeat. Na versão final do documentário, esse desconhecimento com relação à Cena Manguê foi representado pelo Seu Zé, convertido em eixo condutor do filme, ao apresentar suas perguntas diante das histórias contadas pelos manguêboys. Seu Zé abordou nossa equipe na Avenida Paulista e começou a conversar com Luiz Guilherme Guerreiro (fotógrafo) e Cláudio Serrano (técnico de som). Ao explicarem sobre o que era o filme, Seu Zé demonstrou seu desconhecimento ao confundir *Nação Zumbi* com um lugar, ao qual não teria ido apesar de conhecer todo o litoral do Nordeste.<sup>877</sup>

No entanto, apesar do desconhecimento com relação ao Manguêbeat, pudemos perceber que Chico Science é significativamente reconhecido. Um exemplo foi Ricardo dos Santos Filho, vendedor de régua na Avenida Paulista, que se referiu a Chico Science como espetacular. Nos termos colocados por Ricardo dos Santos, “(...) [Chico Science era espetacular] porque ele uniu todos os sons, não tem jeito de você não gostar. Ele misturou o samba, música eletrônica, uma banda, candomblé, ele pegou uma miscelânea. Coisa de brasileiro, né. Um espetáculo.”<sup>878</sup> Em Recife, Chico Science é indubitavelmente um ícone. Todos o conhecem e a maioria o idolatra. E alguns o odeiam, como Dona Maria Arruda, que também figura no documentário, declarando que seu “(...) coração chora ao ouvir esse tipo de música”<sup>879</sup>. Católica seguidora da linha carismática, Dona Maria Arruda declarou que músicas como a de Chico Science levam a juventude à perdição. No entanto, o importante a se enfatizar aqui é que Chico Science é, até hoje, reconhecido como ícone do Manguê. Dez anos após o a morte de Chico Science, ele continua sendo reverenciado pelos recifenses, tanto os cidadãos comuns como o poder público, que inaugurou uma escultura em sua homenagem no final do ano 2007.

---

<sup>876</sup> JENKINS, Henry *Textual poachers: television fans & participatory culture* New York, London: Routledge, 1992

<sup>877</sup> Entrevista com Seu Zé (José de Souza) – 04 de fevereiro de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>878</sup> Entrevista com Ricardo Santos Filho – 04 de fevereiro de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>879</sup> Entrevista com Maria Arruda – 12 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)



A fama de Chico Science não ficou restrita a Recife e nem ao Brasil. Exemplo disso foi a música “Chico, death of a rock star” (“Chico, a morte de uma estrela do rock”) feita pelo músico britânico Goldie\* em homenagem a Chico Science para seu disco *Saturn Returnz*, incluída também no primeiro CD da *Nação Zumbi* depois da morte de Chico. Goldie declarou à *Folha de São Paulo* que Chico “(...) era um grande músico” e que vem “tocando Chico nas pistas há algum tempo e é um sucesso!”<sup>880</sup> Os músicos da *Nação Zumbi*, no entanto, não gostaram do título da faixa de Goldie, que define Chico Science como um “rock star”. Consideraram tal rótulo apelativo e cogitaram, inclusive, excluí-la do CD *CSNZ*, por não concordarem com o título. Este é mais um indício de que os músicos da Cena Mangue não se sentem como *pop-stars*. Essa auto-imagem como não sendo *pop-stars*, mas *pobre-stars*, como já dito anteriormente, reflete-se na relação que os artistas da Cena Mangue estabelecem com o público. Mais uma vez, vale recorrer às considerações de Sílvia Essinger:

Essas bandas também vivem uma realidade que não é de superstar. Eles não perderam. O contato com o público é feito sem intermediário. Até mesmo a *nação zumbi* não chegou a um nível de estrelato como o da Ivete Sangalo\*. Espero que não, no que seja ruim pra Ivete Sangalo. Ela é uma artista do nível de popularidade que funciona dessa forma. Agora, *Nação Zumbi*, *mundo livre*, são bandas que se estruturam em outros tipos de valores.<sup>881</sup>

Os valores nos quais as bandas do Mangue se estruturam são aqueles que as qualificam como bandas de êxito, como abordado no capítulo “*Bits e beats* do Mangue”, são também os valores que as qualificam como *pobre-star*, ou seja, a desglamorização e a aproximação com o público. Essa interação entre público e artistas pode ser apreendida nas comunidades dedicadas às bandas no site de relacionamento Orkut, através dos tópicos postados pelos membros. Em uma comunidade dedicada à banda *mundo livre s.a.*, um fã reclamou de ter sido maltratado pela produtora da banda, Priscila Mello, em um show em Curitiba. Tal reclamação foi respondida pela própria produtora que disse ter sido insultada pelo fã. Em seguida, diversos outros comentários foram postados em defesa da produtora e da banda, nos quais os fãs enfatizavam a disponibilidade da banda em atender e conversar com os fãs. Dentre tais comentários, o citado abaixo é um exemplo.

Sou de Uberlândia e assisti ao show da galera em plena praça pública, lotadaaa, pessoal na maior empolgação! o show foi 10! por acaso, ia acontecer uma festa em nossa república logo no fim-de-semana seguinte e não teve nada melhor que FRED 04 anunciando o evento no palco de guitarra em punho... a festa por acaso também levava o nome de afrociberdelia, caindo como uma luva em seu sotaque... pós show, trocamos maior idéia com todos, principalmente com o 04 e o Bactéria... lembro até hoje da praça já vazia, não mais q 10 pessoas sentadas na grama (dentre elas 04 e Bactéria ) e a gente cascando o bico de um bebum derretendo elogios para 04... com certeza inesquecível! os caras são 1000! e reconhecem o valor dos fãs... isso eu posso afirmar pois ouvi dos próprios! Sucesso mais que nunca aos *brothers*!<sup>882</sup>

<sup>880</sup> SANCHES, Pedro Alexandre “Ninguém gosta do Oásis aqui”, *Folha de São Paulo*, 20 de maio de 1998 apud. MENDONÇA, Luciana F. M. *op.cit.*

<sup>881</sup> Entrevista com Sílvia Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>882</sup> B. Zanon – Orkut – Comunidade Mundo Livre s/a (<http://www.orkut.com.br/CommMsgs.aspx?cmm=465158&tid=250407397777469331&na=4&nst=11&nid=465158-250407397777469331-528657880948709841>) (04 de abril de 2007)

A simpatia dos integrantes da banda é enaltecida por muitos outros fãs. E não apenas na comunidade do *mundo livre s.a.*, mas também em comunidades de outras bandas. O que estes comentários apresentam em comum é um outro valor inerente às bandas da Cena Mangue, aquilo que eles chamam de brodagem. Não é por acaso que o comentário acima termina com “Sucesso mais que nunca aos *brothers!*”.

## 4.2. Brodagem

O termo brodagem é constantemente citado pelos mangueboys e denota um senso de cooperação e solidariedade entre as bandas. Senso presente desde o início, já que a Cena Mangue foi criada por um grupo de amigos. No entanto, a brodagem é estendida para além desse círculo, e atinge até o público, com quem compartilham a identidade de mangueboy. Assim como permite a integração de outras bandas, como a *Devotos*, banda do Alto Zé do Pinho, que foi muitas vezes rotulada como sendo do Mangue. Mas Cannibal, seu vocalista, faz questão de esclarecer que a proximidade da banda com a Cena Mangue é de simpatia, mas que os *Devotos* nunca se sentiu parte do Mangue. Isso, no entanto, não impediu que os *Devotos*, assim como outras bandas do Alto Zé do Pinho, acompanhassem o *boom* das bandas do Mangue. A aproximação com o Mangue foi colocada nos seguintes termos por Cannibal:

(...)Então foi uma coisa que a gente via que não tinha uma exclusão, não tinha que ser Mangue para estar junto dos caras. Isso me agradou muito, me deu um alívio, de eu dizer: Porra, esses caras vão conseguir fazer com que a música de Recife, Pernambuco, role muito mais rápido no ouvido do mundo do que a gente tava tentando e não conseguia e a gente pode estar junto com eles e conseguir que as pessoas conheçam a gente do mesmo jeito. Sem precisar ser Mangue, sem precisar ter uma banda de Mangue. Assim que a gente começou a ter uma empatia com o movimento Mangue.<sup>883</sup>

Uma outra banda que tendo nascida à margem da Cena Mangue foi incorporada era o *Mestre Ambrósio*. Na mesma direção apontada por Cannibal, Siba, que foi vocalista e líder do *Mestre Ambrósio*, observou que faz uso do termo Mangue como referência a todos que estavam ligados à música de Recife na década de 1990, até mesmo ao músico Lenine, que já não morava mais em Recife naquela época. Para Siba, o termo Mangue está associado à “(...) colaboração e cooperação, não de forma organizada, mas que continua até hoje”.<sup>884</sup> Tal caráter não organizado remete à solidariedade social abordada por Michel Maffesoli como não sendo racionalmente definida em uma palavra “contratual”, mas que, ao contrário, se elabora a partir de um processo complexo feito de atrações, repulsões, emoções e paixões.<sup>885</sup>

A brodagem tão falada pelos mangueboys significa estar aberto a integrar quem não estava naquele círculo inicial de amigos. Pude comprovar isso durante a pesquisa com a facilidade com que consegui contatar e entrevistar os integrantes da Cena Mangue. Minhas únicas dificuldades com relação a isso foram com a banda *Mombojó*. Inicialmente, a banda foi tão acessível quanto as demais. Meu contato foi com o músico Marcelo Campello que apesar de ter sido muito atencioso e ter concedido diversas entrevistas por telefone<sup>886</sup> me alertou desde o

<sup>883</sup> Entrevista com Cannibal – 20 de março de 2006 (por telefone)

<sup>884</sup> ASSIS, Cláudio (diretor) *Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar* 2008

<sup>885</sup> MAFFESOLI, Michel *op.cit.* 2002

<sup>886</sup> Marcelo Campello também se disponibilizou a dar uma entrevista em sua casa. No entanto, tal entrevista foi marcada para um horário entre uma entrevista com Fred Zero Quatro e meu embarque para o Rio de Janeiro, em novembro de 2006. A entrevista com Fred Zero Quatro levou mais tempo do que eu planejei e tive que cancelar

início que a gravação de entrevistas deveria ser autorizada pela produtora da banda, Joli Campello, sua irmã. Joli Campello, por sua vez, me informou que, para realizar as filmagens, precisava da autorização de Kátia Cesana, empresária da banda. Ao chegar em Recife, em fevereiro de 2007, com a equipe de filmagem, ainda não tínhamos resposta nem de Joli Campello nem de Kátia Cesana. No entanto, Marcelo Campello, em resposta ao meu pedido, me enviou um *e-mail* no qual ele não só se disponibilizou a dar a entrevista como se comprometeu em falar com outros integrantes da banda. Inclusive, neste *e-mail*, Marcelo convidou a mim e à equipe para encontrá-los no camarim da banda antes do show que fizeram em Olinda, do qual a banda *Eddie* também participou.

Durante a passagem de som deste mesmo show, realizamos a entrevista com Fábio Trummer, vocalista da banda *Eddie*. No camarim, encontramos apenas Joli Campello, que muito atenciosa, disse que não haveria problema em fazermos a entrevista e marcou as filmagens para o dia seguinte. Trinta minutos antes do horário combinado, recebi um telefonema de Marcelo Campello cancelando a entrevista. Ele alegou que a empresária, Kátia Cesana, “descobriu” que ele daria a entrevista e não autorizou. Após receber o telefonema de Marcelo Campello, cancelando a entrevista, telefonei para Kátia Cesana que argumentou, inicialmente, que o motivo do cancelamento fora que a gravadora da banda, a Trama, não teria autorizado a banda a conceder entrevistas. Quando contra-arguntei que a Trama estava apoiando o filme e que eu poderia facilmente conseguir uma autorização, Kátia Cesana apresentou outro argumento, o de que o documentário não era feito pelo “movimento”. Diante da minha surpresa, já que nunca havia tido tal problema, e da minha resposta que eu poderia pedir a qualquer pessoa do “movimento” para contatá-la e esclarecer que não havia problema em conceder a entrevista, Kátia Cesana recuou mais uma vez. Por fim, ela revelou que o motivo era porque o documentário não era dirigido por um “diretor conhecido”.

Ao conversar com outros mangueboys, como Fred Zero Quatro e Gilmar Bola Oito, sobre o acontecido, ambos fizeram questão de frisar que Kátia Cesana era de fora e não tinha o direito de agir dessa forma. Gilmar Bola Oito, que é da *Nação Zumbi*, banda também empresariada por Kátia Cesana, salientou que ela “(...) quer ser mais artista do que os artistas”. Ou seja, Kátia Cesana tem uma concepção do artista como *pop-star*, diferente da concepção delineada no depoimento de Fabio Trummer citado anteriormente, segundo a qual os mangueboys não se sentem nessa condição.

Em uma conversa por telefone com Marcelo Campello, ele revelou que a banda estava em busca de um novo empresário porque gostariam de alcançar maior repercussão.<sup>887</sup> Essa empresária foi a Kátia Cesana e sua postura diante da banda revela uma discrepância do sistema produção mais comum entre as bandas da Cena Mangue. Fred Zero Quatro e Gilmar Bola Oito fizeram questão de enfatizar que Kátia Cesana era de São Paulo e por isso não entendia a forma deles agirem. Fred Zero Quatro ainda revelou que Kátia Cesana também havia impedido a *Orquestra Manguefônica*, um projeto coletivo das bandas *Nação Zumbi* e *munDO livre s.a.*<sup>888</sup> Gilmar Bola Oito frisou que apesar da *Nação Zumbi* também ser empresariada por Kátia Cesana, a banda não se submeteria aos desmandos da empresária como o *Mombojó* se submeteu.<sup>889</sup> No entanto, é preciso levar em consideração que a *Nação Zumbi* já é uma banda reconhecida, estando no patamar no qual *Mombojó* quer chegar. Ou seja, a *Nação Zumbi* já tem notoriedade suficiente para não sucumbir aos desmandos da empresária, ao contrário da banda

---

a entrevista com Marcelo.

<sup>887</sup> Entrevista com Marcelo Campello – 11 de dezembro de 2006 (por telefone)

<sup>888</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>889</sup> Entrevista com Gilmar Bola Oito – 12 de fevereiro de 2008 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

*Mombojó*. Por outro lado, é preciso lembrar que autonomia sempre foi um princípio valorizado e seguido pela *Nação Zumbi*, como ficou patente desde as primeiras negociações com a Sony, quando a banda ainda era *Chico Science & Nação Zumbi*.<sup>890</sup>

Ao frisarem que Kátia Cesana é de fora da Cena e por isso não tinha um entendimento da forma de agir dos artistas na Cena Manguê, Gilmar Bola Oito e Fred Zero Quatro revelam que o Manguê, à semelhança de um campo nos termos de Pierre Bourdieu<sup>891</sup>, tem limites que definem quem faz parte e quem não faz, e é isso que também define a identidade do Manguê. Ao revelar também que ser de São Paulo faz com que Kátia Cesana não entenda o Manguê e sua forma de produção, os dois músicos se remeteram a dois sistemas de produção distintos, um no qual o artista é acessível, i.e. o do Manguê, e o outro no qual o artista é inacessível, i.e. o de São Paulo, representado por Katia Cesana.<sup>892</sup> Essas falas de Fred Zero Quatro e Gilmar Bola Oito também sublinharam, mais uma vez, que o aspecto local é fundamental na definição do Manguê. Neste sentido, a primazia do aspecto local se reflete nas produções do Manguê que, como até o próprio nome sugere, são e só podem ser originárias do Recife, como observado pelo jornalista Carlos Eduardo Miranda nos seguintes termos:

Qualquer banda que não é de lá, que diz que faz um som Manguêbeat, manda embora(...). Porque o Manguêbeat era o lance da alma deles, a verdade deles. Tudo em volta, não existia ritmo Manguêbeat, nunca existiu música Manguêbeat. Existiu uma verdade Manguêbeat. E aí é isso. Essa aí continua até hoje. Tá no som de todos eles.<sup>893</sup>

A “verdade Manguêbeat”, nas palavras de Miranda, está na relação dos artistas com Recife, e isso só poderia ser realizado a partir do convívio com a cidade. No entanto, como já citado anteriormente, “[a] flexibilidade embutida na metáfora da diversidade permitia que todos se sentissem como autênticos manguêboys, se assim lhes conviessem.”<sup>894</sup>. Ou seja, tal flexibilidade permitiu que a identidade de manguêboy fosse assumida fora de Recife por todos aqueles que se identificassem não apenas com as músicas provenientes da Cena Manguê mas com um universo comum de símbolos identitários. Dessa forma, a exclusão de Kátia Cesana não é propriamente por ela ser de São Paulo, mas por ela agir de acordo com um sistema de produção que não corresponde ao construído pela Cena Manguê, pois se a identidade Manguê pode ser acessada por todos, o mesmo não se pode dizer da produção do Manguê, que é exclusivamente recifense e local.

Como já ressaltado anteriormente, a importância do aspecto local não significa uma oposição ao global. Para entender a conexão entre local e global na Cena Manguê, se apresenta como útil a recorrência à noção de “glocal” que foi definida nos seguintes termos por Mike Featherstone:

Se segue disto que, tal como encontramos no slogan da Coca-Cola, o global e o local não podem ser separados nitidamente: “não somos multinacionais: somos multilocais”. Neste contextos, poderíamos servir-nos do termo “glocal” que, como resulta evidente, funde os termos “global” e “local”. (...) Essas combinações, misturas

<sup>890</sup> A autonomia como um aspecto constituinte da Cena Manguê é tratado no capítulo “*Bits e beats* do Manguê”

<sup>891</sup> BOURDIEU, Pierre *op.cit.* 1998

<sup>892</sup> Essa situação revela um estereótipo no sentido oposto ao que foi associado aos manguêboys. Ou seja, se as bandas do Manguê foram recebidas pelo estereótipo do Nordeste ao chegarem em São Paulo, como visto no capítulo “Manguêboys e cangaceiros”, em um sentido contrário, os paulistas também são estereotipados.

<sup>893</sup> Entrevista com Carlos Eduardo Miranda – 24 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>894</sup> L, Renato “Manguê Beat – Breve histórico do seu nascimento” *op.cit.*

e fusões tão variadas de processo aparentemente opostos e incompatíveis como a homogeneização e a fragmentação, a globalização e a localização, o universalismo e o particularismo, nos indicam os problemas que envolve a concepção de “o global” em termos de um esquema conceitual singular, integrado e unificado”<sup>895</sup>

Como vem sendo demonstrando ao longo desta tese, a conexão entre o local e o global inclui também a incorporação das dimensões regional e nacional. A ponte entre todas essas dimensões – o local, o regional, o nacional e o global – é feita pela convivência de elementos provenientes dessas quatro esferas. Na convivência entre todas essas esferas, a Cena Manguê desafiou os diversos níveis de identidade. A identidade local foi desafiada pela redefinição dos significados do que é ser recifense, como explicitado na seguinte afirmativa de Felipe S.: “Eu vivo hoje em Recife no ano 2002 e há 10 anos atrás a cidade estava afundada num marasmo cultural, aí veio o movimento manguê para mudar tudo isso e como sou Recifense eu sou um manguê-boy.” Mesmo que nem todos os recifenses se reconheçam como manguêboys, atualmente tal condição é possível e por isso, levada em consideração.

Na dimensão regional, o desafio foi à concepção de Nordeste estabelecida na memória nacional, especialmente no que diz respeito aos discursos armorial e regionalista, como visto no capítulo “Manguêboys e cangaceiros”. A dimensão global foi reverenciada na formação de um *pop* brasileiro, o que também diz respeito à questão da nacionalidade, como colocado por André Pomba nos seguintes termos:

Mas uma coisa que você percebia que era um envolvimento não só musical, mas um envolvimento que você perdia um pouco a vergonha de ser brasileiro. Aquele lance que você ouvia rock, era uma coisa gringa, e as bandas brasileiras cantavam em inglês, *Sepultura\** fazendo sucesso, era *Viper\** começando a fazer sucesso. De repente, as bandas começaram a cantar em português, *Raimundos\**, Chico Science. Mostrar esse caminho, não só para o Brasil, mas para o mundo. Então, acho que foi muito importante no sentido de mostrar, a gente podia ter uma identidade, ter um rock brasileiro, não apenas um *rock* importado com letras em português, mas um rock com uma certa identidade. Acho que a principal virtude do Chico Science, dessas bandas que faziam a fusão do Manguêbeat em si, é que perderam a vergonha de ser brasileiro e puderam mostrar uma coisa diferente, e tendo uma veia *rock'n'roll*.<sup>896</sup>

A convivência dessas dimensões espaciais no universo Manguê é uma concretização da diversidade, que não se restringe ao campo da produção, mas mais do que isso também é evidenciada nas relações sócias.. O termo *brodagem* remete tanto ao aspecto do respeito à diversidade quanto à solidariedade entre os integrantes da Cena. A ênfase na solidariedade entre artistas do Manguê acionada através do termo *brodagem* remete ao que Boaventura de Souza Santos<sup>897</sup> chamou de neo-comunidade, um campo privilegiado do conhecimento emancipatório. A neo-comunidade constitui um campo simbólico local e imediato, que pode englobar o planeta e o mais distante futuro, transformando o local numa forma de percepção do global, e o imediato numa forma de percepção do futuro. É um campo simbólico em que se desenvolvem territorialidades e temporalidades específicas que nos permitem conceber nosso próximo numa

---

<sup>895</sup> FEATHERSTONE, Mike *op.cit.* 1996 (p.24)

<sup>896</sup> Como abordado no capítulo “Bits e beats do Manguê”, a solidariedade foi considerada por Boaventura de Souza Santos como o estado de saber alcançado pelo conhecimento emancipatório, é o conhecimento obtido no processo, sempre inacabado, de nos tornarmos capazes de reciprocidade através da construção e do reconhecimento da intersubjetividade.

<sup>897</sup> SANTOS, Boaventura de Souza *op.cit.*

tela intersubjetiva de reciprocidades.<sup>898</sup> Neste sentido, a neo-comunidade de manguelboys não está relacionada apenas ao local, mas a um campo simbólico mais amplo que permite que ela possa acessar por qualquer um, independente da procedência, como pode ser evidenciado pelo seguinte depoimento de Will Mendoza, um fã gaúcho:

Eu sempre ficava escondendo as vezes em discussões musicais com amigos que sempre tive vontade de fazer parte do mangue!! Os outros falavam:- ah eu tinha vontade de se um BEATLE, ou vontade de ser o JIMMY HENDRIX, enfim todos os astros aclamados, mas eu não, tinha vontade de ser um **manguelboy**!!! Porém vendo o especial MTV, pela própria boca de CHICO, soube que eu enfim era!!! Moro em Porto Alegre e aqui infelizmente as pessoas são um pouco bairrista, tipo gosta de maracatu vai morar em Pernambuco!!! Chico então falou:- Você que se interessa por cultura em geral, principalmente por Coltrane, Jackson do pandeiro, Philip k. Dick, você é um **manguelboy**!!! BRADO AGORA EM ALTO E BOM SOM, AS REVOLUÇÕES MUSICAIAS SEMPRE EXISTIRAM, VC PODE FAZER NA SUA CIDADE E EU SOU UM **MANGUEBOY**!!!!<sup>899</sup>

Quando Will Mendoza, residente no Rio Grande do Sul, declarou que também era um manguelboy, ficou colocada uma provocação, uma vez que, conforme demonstrado até este momento da tese, a Cena Mangue está intrinsecamente ligada à cidade de Recife. Por muito tempo, o próprio Will Mendoza acreditou que não poderia ser considerado um manguelboy. No entanto, a declaração de Chico Science mostrou que sim, que Will Mendoza, como qualquer pessoa, residente em qualquer lugar, pode ser identificado como manguelboy. Chico Science não foi o único a assinalar essa possibilidade. É recorrente na fala dos idealizadores da Cena Mangue a afirmação de que “não existe carteirinha de manguelboy”. Ou seja, a identidade dos manguelboys não é pensada pelos idealizadores da Cena Mangue como exclusiva ao seu grupo, nem mesmo a um grupo de artistas ou a uma localidade, mas está associada a um universo comum de símbolos, o que a faz extensiva não só aos que se dedicam às artes, mas também ao público.

É importante também salientar que a fluidez presente na identidade dos manguelboys é reflexo de um processo mais amplo, que implica dois processos concomitantes. Um, indicado por Stuart Hall<sup>900</sup>, é o declínio das velhas identidades que garantiam uma identidade unificada aos indivíduos e aos grupos. Neste processo, o indivíduo, por exemplo, deixa de se perceber como um ser unificado para se sentir fragmentado. De forma complementar a este processo, as identidades ganham maior mobilidade, em consonância com a intensificação dos fluxos tanto de pessoas, como de capital e mercadorias e, sobretudo, de informação. Para Zygmunt Bauman<sup>901</sup>, neste contexto, a mobilidade das identidades transforma a busca pela identidade em uma tarefa exaustiva, uma incerteza desagradável e uma confusão aflitiva. Nestas circunstâncias, a proliferação de identidades à escolha do indivíduos pode resultar no apego a um discurso fundamentalista e à busca por uma acolhedora identidade unificada.

Na Cena Mangue, a já abordada inquietação com relação à identidade seguiu o caminho contrário. O que estava à disposição dos manguelboys era a supremacia da cultura ligada ao

<sup>898</sup> Idem; *ibidem*

<sup>899</sup> Will Mendoza – Orkut Comunidade Chico Science & Nação Zumbi (<http://www.orkut.com.br/CommMsgs.aspx?cmm=465158&tid=250407397777469331&na=4&nst=11&nid=465158-250407397777469331-2528657880948709841>) 05 de abril de 2007

<sup>900</sup> HALL, Stuart *op.cit.* 2002

<sup>901</sup> BAUMAN, Zygmunt *op.cit.* 2005

Movimento Armorial, criado por Ariano Suassuna.<sup>902</sup> Havia pouco espaço para a diferença e a fluidez, e isto era a fonte de angústia. Como visto no primeiro capítulo, os idealizadores da Cena Manguê tinham a sensação de viver em uma cidade estagnada, tanto pela falência sócio-econômica quanto por uma vida cultural que não contemplava os seus gostos. O mundo de identidades fluidas e de escolhas lhes parecia longe. Se o excesso torna a busca por identidades uma tarefa árdua, no caso da Cena Manguê, a tarefa árdua dizia respeito à falta de acesso a essas identidades. E quando conseguiram estabelecer uma rede de acesso a diversas identidades como o *punk*, o *hip-hop*, e até mesmo identidades locais, como as ligadas ao maracatu e à ciranda, a conclusão foi de que não era preciso se filiar a nenhuma delas, mas condensá-las em uma identidade acessível a todos e aberta à diversidade: a identidade manguêboy.

A celebração da diversidade e da fluidez presente na identidade dos manguêboys não significa uma total ausência de parâmetros. Como foi apontado anteriormente, existe um determinado universo comum de identificação. E como vem sendo demonstrado ao longo desta tese, existe uma série de princípios com os quais os manguêboys se sentem comprometidos. Tanto o aspecto inclusivo quanto o da fluidez, ambos inerentes à identidade Manguê, não podem ser desvinculados de um outro ponto abordado no primeiro capítulo, o de que a relação estabelecida pela Cena Manguê com a cidade de Recife não é de enraizamento, mas, sim, de conexão com o mundo. Nessa proposta de conectar Recife com o mundo, um dos elos é a cultura *pop*. E tanto a fluidez quanto o aspecto inclusivo da identidade dos manguêboys permitem que a Cena Manguê se identifique com elementos diversos, assim como possibilita que o mundo se identifique com a Cena Manguê.

A extensão da identidade para o público também contempla a desglamorização. Como visto no tópico “Pobre-star”, os artistas de Cena Manguê não anseiam pelo posto de celebridades, não anseiam por fazer parte de um panteão distanciado do público, do cidadão comum. Não se reconhecem como diferentes, no sentido de serem pessoas “extra-ordinárias”, ou gênios iluminados pelo dom artístico. Consideram que o trabalho artístico pertença à mesma ordem à qual pertencem todos os tipos de trabalho. E neste sentido, faz sentido que a identidade manguêboy não seja exclusividade dos artistas, mas também do público. Esse princípio da desglamorização se relaciona ao compromisso com a vida cotidiana, assumido também na idéia de “diversão levada a sério”.

A Cena Manguê surgiu do desejo de conectar Recife com o mundo. Neste sentido, a identidade manguêboy foi pautada na articulação entre o local e o global. Vendo este aspecto de um ângulo mais ampliado, a Cena Manguê teve como um dos seus objetivos a articulação da identidade brasileira com o restante do mundo. Mas esta não foi a primeira vez que a produção artística orientou-se por este intento. Na década de 1920, o Modernismo assumiu tal tarefa, e, no final da década de 1960, foi a vez dos tropicalistas. O Antropofagismo foi a corrente modernista que assumiu a missão de articular a vanguarda brasileira com as vanguardas européias. Na década de 1960, assumidamente inspirado no Antropofagismo, o Tropicalismo tentou articular a arte brasileira com o que acontecia no mundo. Da mesma forma que o Manguê, o Tropicalismo viu na cultura *pop* a ponte para conectar a identidade cultural brasileira ao mundo. Este não é o único ponto de aproximação entre a Cena Manguê e a Tropicália. No terreno da técnica de fazer música, por exemplo, tanto tropicalistas quanto manguêboys aderiram à estética do *sampler* e da colagem. Outro denominador comum entre ambos está em terem se organizado em torno da música, mas não se restringirem a ela, manifestando-se em outros campos de atividades artísticas, e até mesmo para além do campo da arte. Ambos

---

<sup>902</sup> O Movimento Armorial é tratado mais detalhadamente no capítulo “Manguêboys e cangaceiros”.

também podem ser caracterizados por algo mais do que se expressões artísticas, i.e., por uma abordagem alternativa de valores e condutas, ou, em outras palavras, pela criação de um *ethos*.

Tantas semelhanças levaram muitos críticos a considerarem o Mangue como uma retomada evolutiva da Tropicália. No entanto, é preciso marcar a existência de algumas diferenças, mesmo que sutis. A Tropicália não surgiu de um local específico, como foi o caso do Mangue. No contexto de surgimento da Tropicália, em tempos de ditadura militar, a mudança não era para atingir um local específico, mas toda a sociedade brasileira. A Tropicália mudou e influenciou gerações, mas apesar de ter a liderança de baianos, ocorreu no eixo Rio-São Paulo e não desafiou essa hegemonia. Já a Cena Mangue desafiou tal hegemonia, conseguiu conquistar espaço em Recife, e deu uma reviravolta na forma como a região Nordeste é vista e pensada.<sup>903</sup>

## V. UM *PIERCING* EM RECIFE (Considerações finais)

### 1. Recife, o umbigo do mundo

Se Deus fosse colocar um *piercing*, ele colocava em Recife, porque Recife é o umbigo do mundo.<sup>904</sup>

No curta-metragem *Conceição*, de Heitor Dália, Roger de Renor interpretou um taxista que circulava pelas pontes de Recife. Em *Conceição*, que comumente é arrolado como parte do que se chama Árido Movie<sup>905</sup>, vários dos nomes ligados à Cena Mangue marcam presença, sobretudo no táxi dirigido por Roger de Renor. De forma bem humorada, o taxista conversava com sua clientela sobre a cidade de Recife, e entre suas declarações estava a de que “[s]e Deus fosse colocar um *piercing*, ele colocava em Recife, porque Recife é o umbigo do mundo”. Nesta cena, que foi integrada ao documentário *A lama, a parabólica e a rede*, Roger de Renor se referiu de maneira jocosa à auto-estima dos recifenses. Não por acaso, no filme, tal declaração foi feita pelo produtor cultural que acompanhou o surgimento do Mangue e foi presenciada por alguns dos idealizadores da Cena. É público e notório em Recife, a atribuição à Cena Mangue do feito de promover uma elevação na auto-estima da cidade, com isso querendo significar uma elevação na auto-estima de seus moradores e da valorização do sentimento de pernambucanidade, após um período de baixíssima auto-estima.

É importante frisar que o feito do Mangue foi a melhora da auto-estima e não sua criação. Entre os entrevistados, foi unânime que no início da década de 1990, quando a Cena Mangue foi criada, Pernambuco, especialmente Recife, vivia um período de decadência social, cultural e econômica tão forte que isso se refletia em uma baixa auto-estima da população local, no sentido de não sentirem orgulho da cidade na qual viviam. O feito do Mangue foi trazer de volta um orgulho que tinha se perdido. Orgulho exaltado não apenas pelos entrevistados aqui citados mas também evidenciado em obras como as de Gilberto Freyre e Josué de Castro que,

---

<sup>903</sup> A mudança na forma em como a região Nordeste é pensada é tema abordado no capítulo “Mangueboys e Cangaceiros”

<sup>904</sup> Roger de Renor In: DALIA, Heitor *Conceição* 2000

<sup>905</sup> A temática do Árido Movie é abordada no capítulo “Bits e beats do Mangue”



na década de 1930, já exaltavam os sobrados e mocambos recifenses, no caso de Gilberto Freyre, e os manguezais recifenses, no caso de Josué de Castro.<sup>906</sup>

A exaltação de um passado glorioso da cidade de Recife que havia sido perdido diante de um longo período de decadência foi salientado por alguns entrevistados para esta pesquisa. Nessas ocasiões, era comum o destaque a uma posição de vanguarda ocupada por Recife. Em geral, não há uma periodização precisa, é como um eldorado perdido, algo a ser reconquistado. Quando existe referência a algum fato provocador da decadência é comum a remissão à transferência do eixo cultural para o Rio de Janeiro e São Paulo, o que provavelmente significa falar da decadência da cultura da cana-de-açúcar e do apogeu da cafeicultura. A fala de Lirio Ferreira, a seguir, resume esta visão:

A coisa de se retomar esse orgulho, de se fazer cinema e música em Pernambuco é cultural mesmo. É uma coisa de quatrocentos anos, que vem essa cidade. Recife é o porto mais extremo do Brasil. Quando não existia avião, tudo o que vinha da Europa e vinha dos Estados Unidos vinha de navio e a primeira parada depois que passava a linha do Equador, o ponto principal que se tinha era o Recife. A gente tinha acesso à calça jeans, a gente tinha acesso a um bocado de coisa antes que chegasse aqui, no Rio e São Paulo. (...) Inventaram o avião, a gente começou a passar por cima. Isso é um signo de decadência.<sup>907</sup>

É oportuno ressaltar que não estou aqui reiterando nenhuma das afirmações feitas pelos entrevistados. Tais falas são citadas apenas com objetivo de sublinhar como aqueles que participaram, de alguma forma, da construção da Cena Mangue se sentiam, de como viam a si mesmos e à cidade de Recife. Citar as falas dos participantes da Cena é um recurso para recriar a atmosfera de surgimento do Mangue, é dar voz àqueles que idealizaram a Cena e aqueles que a viveram. Considero como participantes não apenas os idealizadores, mas também aqueles que tomaram parte dela, seja como público, seja como membro da imprensa.

Interessante também é perceber que alguns sujeitos que pertencem à geração posterior aos idealizadores do Mangue muitas vezes têm um olhar revelador de outros matizes, em um tom diferenciado. Nesta situação geracional, Ana Garcia e Tathiana Nunes, por exemplo, quando perguntadas sobre a condição de marco da Cena Mangue para a cidade de Recife, relacionaram isso, por um lado, a uma construção operada pela imprensa, e, por outro, a uma tendência pernambucana de exaltação da cultura local. No entanto, isso não deve ser visto apenas como um olhar diferenciado, mas também como uma disputa de campo, pois Ana Garcia e Tathiana Nunes são organizadoras do festival *Coquetel Molotov* e consideram este evento como marco para a cidade, muito mais do que a Cena Mangue. Em relação ao estatuto da Cena Mangue como um marco para Recife, Ana Garcia e Tathiana Nunes fizeram as seguintes declarações:

Ana Garcia: É coisa de pernambucano. O Mangue surgiu numa época em que Pernambuco estava com a auto-estima muito baixa.

Tathiana Nunes: O pernambucano valoriza muito a cultura dele. (...) Existe uma certa exaltação da cultura local. (...) O pernambucano faz muito isso. Ficam dizendo que o estádio do Arruda é um dos maiores do Brasil. A maior “não sei o que” é daqui de Recife. E isso é bom pra cidade também, porque se a gente não valorizar, ninguém vai valorizar.<sup>908</sup>

<sup>906</sup> As obras de Gilberto Freyre e Josué de Castro são abordadas no capítulo “Mangueboys e cangaceiros”

<sup>907</sup> Entrevista com Lirio Ferreira – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

Ana Garcia se referiu à super-valorização do que é local como “coisa de pernambucano”, ou seja, como uma característica inerente à identidade pernambucana, ao modo de ser do pernambucano. Dessa forma, a tendência à super-valorização do que é local foi apontado por Ana Garcia e Tathiana Nunes como constituinte do *ethos* pernambucano. Em algumas entrevistas, como a de Lírío Ferreira<sup>909</sup> citada acima, a do jornalista José Teles<sup>910</sup> e da pesquisadora Geni Pereira<sup>911</sup>, houve enaltecimento a um suposto vanguardismo inerente à cultura de Recife. No entanto, tal caráter de vanguarda não é consenso entre os idealizadores da Cena Manguê e foi motivo de crítica por parte de alguns dos entrevistados. DJ Dolores, por exemplo, foi um dos que criticaram esse ufanismo pernambucano e recifense. Assim, como citado a seguir, DJ Dolores sublinhou que tal exaltação pode ser vista como um efeito oposto ao que foi idealizado pela Cena Manguê.

Hoje em dia eu acho que isso [o cosmopolitismo] tem o efeito contrário. Hoje em dia todo esse discurso Manguê virou uma coisa bem rasteira, bem simplória, do jeito que foi digerido pelo público, ficou bobo. Hoje em dia tem por trás uma atitude bairrista, pernambucano é bem bairrista. Recife como melhor lugar do mundo. Isso é uma bobagem. A estética mais superficial do Manguê foi apropriada pelo governo do estado e virou propaganda para prefeito.<sup>912</sup>

No entanto, se, por um lado, o discurso cosmopolita e celebrador da diversidade do Manguê foi apropriado de forma superficial, por outro, a exaltação das mudanças provocadas pela Cena Manguê em Recife não se resume a um ufanismo gratuito, mas está relacionada a uma transformação que o Manguê trouxe para a cidade. Tais mudanças são recorrentes no discurso daqueles que vivenciaram a época de formação da Cena, não apenas nas declarações dos artistas mas de todos os contemporâneos, o que concede uma maior significação a estas falas dado seu caráter de generalização. Neste sentido, o antropólogo Roberto Azoubel abordou o impacto da Cena Manguê em Recife nos seguintes termos:

Roger [de Renor] tem um depoimento em que ele dizia: “Pô, quando eu era adolescente, cara, eu chegava nas festinhas, chegava nos lugares que eu ia e que tinha música, e a gente só escutava música gringa. Agora eu estou aqui ficando velho, já estou com uma certa idade, eu chego e escuto muito músicas que são do meu lugar.” Isso como representação do que o Manguê trouxe para uma cidade é incrível. Eu poderia dar esse depoimento, para mim é a mesma coisa. Eu, que escutava *U2\**, *The Smiths\**, *Echo and the bunnymen\**, *Siouxsie and the Banchees\**. Enfim, eu ia para os lugares para escutar isso, e eu passei a ir para os lugares que tocavam *mundo livre*, *Nação Zumbi*, *Mestre Ambrósio*... Todas essas bandas que fizeram a Cena de Recife.<sup>913</sup>

Confirmando o que foi dito por Roberto Azoubel, e até ampliando a área de repercussão da Cena Manguê, Roger de Renor, em entrevista para esta pesquisa, contou, em tom de piada, sobre uma viagem que fez ao Rio de Janeiro. Roger de Renor relatou que quando os cariocas descobriram que ele era de Recife, a primeira pergunta que fizeram foi se ele conhecia a Soparia do Pina, cuja fama tinha extrapolado Recife. Seus interlocutores cariocas desconheciam que

---

<sup>908</sup> Entrevista com Ana Garcia e Tathiana Nunes – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>909</sup> Entrevista com Lírío Ferreira – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>910</sup> Entrevista com José Teles – 07 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>911</sup> Entrevista com Geni Pereira dos Santos – novembro de 2006 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>912</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>913</sup> Entrevista com Roberto Azoubel – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

Roger de Renor fora dono e criador da Soparia do Pina. Após a descoberta da origem recifense de Roger de Renor, o bar-danceteria que ele freqüentava no Rio de Janeiro passou apenas a tocar música pernambucana durante a sua passagem pela cidade. Roger de Renor, então, terminou seu relato reclamando, de forma irônica, que estava de “saco cheio” de ouvir música pernambucana e nem quando estava de férias se livrava de Recife. A conclusão de Roger de Renor é uma forma irônica de revelar um orgulho pela repercussão alcançada pela Cena Mangue. Ele conta tal fato brincando que não conseguia tirar férias de Recife, pois Recife estava em todo lugar. Acerca dessa história contada por Roger de Renor, Roberto Azoubel fez a seguinte consideração:

É uma *gag*, mas é uma *gag* maravilhosa. Porra, eu não agüento mais mim a mesmo... E, ao mesmo tempo, o que a gente quis foi poder ser a gente mesmo, né? E esse si mesmo num sentido comunitário, mais amplo. É muito mais um si mesmo como representação de uma coletividade.<sup>914</sup>

A coletividade e o anseio de afirmação da identidade referida por Roberto Azoubel foram, como demonstrado ao longo desta tese, traços definidores da formação da Cena Mangue. Como visto no capítulo “O Mangue”, os idealizadores da Cena não se sentiam representados na vida cultural da cidade pois o universo que cultuavam, i.e. o *pop*, não tinha representatividade local. Foi para ter acesso a esse universo que iniciaram uma ação coletiva, compartilhando descobertas e informações sobre o mundo *pop*. Para os idealizadores da Cena Mangue, o coletivismo foi uma estratégia para lidar com a extrema decadência de Recife no final da década de 1980 e início da década de 1990. A declaração abaixo, de Mabuse, é representativa deste encaminhamento:

Era um momento que todos instrumentos de cultura estavam na mão de uma oligarquia canavieira, que sempre foi um atraso pra cá. E é como tem no manifesto, o *release* que virou manifesto, as artérias da cidade estavam entupidas, estagnadas e precisava ter um choque, precisava ser feito alguma coisa. (...) Eu acho que a situação estava ruim pra todo mundo aqui, que tinha uma urgência, uma necessidade tão grande de escrever o futuro, que o que tinha de recursos na mão, a gente usou, a gente tem usado.<sup>915</sup>

A oligarquia canavieira referida por Mabuse não deve ser tomada literalmente, mas como representativa da situação à qual os mangueboys se colocam em oposição. A declaração de Mabuse reitera dois elementos abordados em capítulos anteriores: a conjugação de elementos contrários e a influência do mote *punk*, o *do it yourself*. De um contexto de decadência e precariedade, surgiu uma situação de criatividade e diversidade. Se é comum, entre os idealizadores do Mangue, a referência à situação de decadência sócio-econômica e cultural de Recife como um fator decisivo para a formação da Cena, é também comum a remissão à mudança de contexto, promovida pela Cena Mangue, ou seja, a criação de um circuito na cidade, com espaço para todas os tipos de produção artística.

Outra mudança que é creditada à Cena Mangue é a valorização da produção artística de Recife, especialmente a musical. Como foi visto no depoimento de Roger de Renor citado no capítulo “Sou Mangueboy”<sup>916</sup>, o sotaque recifense não é mais visto como símbolo de inferioridade mas, ao contrário, é apreciado positivamente. Neste sentido, a declaração de Roger

<sup>914</sup> Entrevista com Roberto Azoubel – 21 de abril de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>915</sup> Entrevista com Mabuse – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>916</sup> Ver P. 136, nota 176

de Renor pode ser comprovada, por exemplo, no título de uma festa que aconteceu no Rio de Janeiro, em 19 de maio de 2007: “Ser chique é ter sotaque carregado”. Uma das atrações da festa foi o grupo *Rio Maracatu*, o que também evidencia a influência pernambucana no cenário carioca. Formado em 1997, o grupo *Rio Maracatu* é composto por jovens universitários de classe média. O interesse comum pela música levou esses jovens até Recife, para conhecer *in loco* essa manifestação cuja sonoridade ganhou o Brasil através do trabalho da banda *Chico Science & Nação Zumbi*.<sup>917</sup>

Tal celebração de uma regionalidade nordestina não está vinculada apenas à Cena Mangue, mas a valorizações de outras manifestações, como o fenômeno do forró universitário, abordado no capítulo “Mangueboys e cangaceiros”. E o efeito disso não está apenas na exaltação do sotaque, mas também na possibilidade das bandas morarem em Recife, o que parecia impossível no início da década de 1990. Antes da construção da Cena Mangue, a situação para bandas que flertavam com o *pop* era de ausência de um circuito em Recife e a única saída vislumbrada era mudança para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Roger de Renor destacou que, naquela época, para alcançar alguma repercussão na própria cidade de Recife, era preciso seguir o modelo inaugurado por Geraldo Azevedo ou Alceu Valença. Tal situação se dava não por opção, mas por imposição. Nos termos colocados por Roger de Renor, “[o]u você era regional ou você ia embora, fazer música popular em outro canto. (...) Não adiantava. Se hoje em dia a gente ainda não toca em rádio, imagina naquele tempo. Era realmente o preconceito e o conceito das velhas formas.”<sup>918</sup>

## 2. É legal morar aqui<sup>919</sup>

O músico Lenine foi apontado por Roger de Renor como o último músico a precisar morar fora de Recife para conseguir repercussão nacional. Roger de Renor sublinhou que Lenine, caso tivesse permanecido em Recife, poderia até ter alcançado a notoriedade que conquistou morando no Rio de Janeiro, mas não teria condições de ter a obra que construiu porque “(...) ele ia estar contaminado por um investimento de tempo numa luta que o artista necessariamente talvez não tenha que ter. Ele tem que criar, tem que estar limpo pra criar”.<sup>920</sup> Um dos principais motivos que determinava a necessidade de sair de Recife era a falta de estrutura da cidade para comportar a produção musical devido à ausência de estúdios, de produtores e, sobretudo, de mercado. Por outro lado, a distância do eixo Rio-São Paulo impedia que os artistas vivessem em Recife e construíssem uma carreira de alcance nacional. O que está subjacente à questão de morar ou não em Recife é a possibilidade de “se viver de música na cidade”. No entanto, essa questão é controversa. O produtor João Marcelo Bôscoli, um dos sócios da Trama, maior gravadora independente do Brasil, apesar de admirar a proficiência da cena musical recifense, considera que ainda é indispensável a mudança para São Paulo. Para o produtor musical, nem mesmo Rio de Janeiro tem mais fôlego suficiente para rivalizar com a centralidade da capital paulista. A seguir, a fala de João Marcelo Bôscoli acerca da centralidade de São Paulo.

---

<sup>917</sup> Cf. ALBUQUERQUE, Aline Valentim de *op.cit.* 2005

<sup>918</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna). No capítulo “*Bits e beats do Mangue*” foi abordada a dificuldade das bandas da Cena Mangue de tocarem nas rádios e o engajamento na implementação da Rádio Frei Caneca.

<sup>919</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>920</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

Eu queria que fosse diferente. Eu queria que as pessoas pudessem morar nos seus estados e como é nos Estados Unidos, na Europa, no Japão. Os artistas moram afastados dos centros. Levam a sua vida ali, excursionam, e voltam. Eu queria que aqui fosse assim, mas não é possível. A sensação que eu tenho, até por isso que eu vim para São Paulo, é que hoje, 2007, se você não estiver em São Paulo, é muito difícil se estabelecer no Brasil. (...) Eu acho que isso reflete essa desigualdade do Brasil. Acabou tudo se concentrando em São Paulo. Eu acho isso ruim. Até tem um lance que, vira e mexe, eu falo, que o Brasil é maior que o Rio e São Paulo. Só que na hora que você vai realizar, na hora que você tem banda, que precisa tocar, que você precisa viajar de avião e tal, eu acho difícil as coisas acontecerem se você não estiver em São Paulo. Essa é a minha opinião.<sup>921</sup>

Foi baseado em um argumento similar ao de João Marcelo Bôscoli que Gilmar Bola Oito justificou a mudança da maior parte dos integrantes da *Nação Zumbi* para São Paulo. O percussionista conferiu ao preço das passagens aéreas um fator determinante para a saída de Recife.<sup>922</sup> A mesma justificativa foi dada por Lirinha, da banda *Cordel do Fogo Encantado*. No caso das bandas *Nação Zumbi* e *Cordel do Fogo Encantado*, ambas têm indiscutivelmente um público de dimensão nacional. O problema estaria com o grande número de integrantes dessas bandas, o que encareceria as viagens às regiões Sul e Sudeste, principais mercados do país.

Para o produtor recifense Leonardo Salazar, os casos dessas bandas não refletem a realidade de todas as demais, pois, para o produtor, é possível conseguir repercussão nacional a partir de Recife. No entanto, Leonardo Salazar reconheceu a necessidade dos artistas de passarem temporadas anuais no Rio de Janeiro ou em São Paulo, pois nessas cidades estão concentrados os principais instrumentos da mídia de alcance nacional, as principais gravadoras e os principais patrocinadores.<sup>923</sup> Tais argumentações revelam um ponto importante. Até alguns anos atrás, incluindo a época da formação da Cena Mangue, era imperativo sair de Recife. Atualmente, tal saída não é mais imperativa, e a possibilidade de permanência em Recife é uma opção. Contudo, a questão de morar em Recife, conseguir “viver de música” e ter alcance nacional, não é simples, nem consensual. Neste sentido, a necessidade apontada por Leonardo Salazar de sair de Recife não significa, na opinião do mesmo, que não haja lugares para se tocar na cidade, como ele declarou em entrevista nos seguintes termos:

Eu acho que depende mais de quem está trabalhando e não se o mercado existe ou não. Mercado existe. Eu acho que a pessoa tem que ter uma postura empreendedora, do trabalho, de buscar fortalecer o mercado. O que eu vejo em Recife é que tem muita gente que tem o sonho de viver de música, mas não desceu pra realidade, no sentido de planejar seu negócio, saber o que quer fazer. (...) Neguinho acha que faz uma banda, grava uma música e manda o disco pra rádio, pra produtor, pra prefeitura, pro governo e acha que isso é suficiente. Que depois o telefone vai começar a tocar e ele vai começar a receber convite pra fazer show e ele vai começar a ganhar dinheiro. Não é assim que funciona, entendeu. Tem que estruturar o seu negócio, (...) tem que correr atrás, abrir, divulgar sua banda, abrir o mercado, parar de ficar reclamando que Recife não tem mercado, que Recife não tem lugar para tocar. Parar de reclamar, de passar a noite reclamando com os amigos em bar, em Orkut, em Overmundo, e sair atrás de seu trabalho mesmo. (...) Não tem lugar pra tocar, então inventa.<sup>924</sup>

<sup>921</sup> Entrevista com João Marcelo Bôscoli – 23 de abril de 2007 – São Paulo (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>922</sup> Entrevista com Gilmar Bola Oito – 12 de fevereiro de 2008 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>923</sup> Entrevista com Leonardo Salazar – 07 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>924</sup> Entrevista com Leonardo Salazar – 07 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

A declaração de Leonardo Salazar enfatiza a necessidade de empreendedorismo e mais uma vez é possível entrever a presença do mote *do it yourself*, especialmente na última sentença da sua fala: “não tem lugar para tocar, então inventa”. Além disso, a fala de Leonardo Salazar reforça o pressuposto da desglamorização, ou seja, a idéia do artista como um trabalhador, não como uma celebridade, um semideus, que é tocado pela graça divina e assim se diferencia dos demais humanos. Tal característica partilhada pelos idealizadores da Cena Manguê, foi abordado no tópico “Pobre-star”, no capítulo “Sou manguêboy”. Na fala de Leonardo Salazar, tal princípio é evidenciado em sua consideração de que o músico necessita trabalhar, precisa ter uma postura empreendedora, “correr atrás” e não ficar pensando que em um passe de mágica, seu telefone começará a tocar com convites para shows.

Leonardo Salazar, em outra entrevista, realizada em novembro de 2006, fez uma diferenciação interessante entre “viver de música” e “viver de banda”. Para ele, poucos músicos conseguem “viver de banda”. Esses músicos podem ser vistos como integrando a categoria “bandas de êxito”, na acepção de Roger de Renor, e referida em diversas passagens da presente tese. Os demais músicos, por sua vez, podem até viver apenas de música, caso não se dediquem somente a uma banda, mas desenvolvam projetos paralelos, como participar de bandas *covers*, ou compor trilhas sonoras para filmes.<sup>925</sup> Todavia, nem todos músicos consideram a alternativa das bandas *covers* como uma opção proveitosa. Para Rogerman, as bandas *covers* representam um retrocesso para a Cena musical de Recife<sup>926</sup>. Na mesma direção, Zé Guilherme, da banda *The Playboys*, vê na proliferação de bandas *covers* um sinal de estagnação da Cena. Para ele, o que está subjacente a isso é a conjugação de dois fatores: falta de espaço e excesso de bandas.<sup>927</sup> Em contrapartida, João Neto, também da banda *The Playboys*, vê nas bandas *covers* uma alternativa para continuar morando em Recife:

Viver de música aqui em Recife, não é tão fácil. A gente mesmo não vive de música, nem chega perto disso. Hoje a banda, pelo menos, a banda se mantém. Mas cada um tem seu emprego, sua ocupação paralela e vive disso. Porque a história do circuito aqui é assim: tem um buraco que a gente toca ali, um outro buraco que a gente toca pra lá. Tem os festivais que eu acho que não supre a carência das bandas daqui. É muita banda pra quantidade de festivais. (...) Aí é difícil, é difícil de viver de música aqui. Tem um público grande aqui, mas não tem um público que vá consumir, que dê pra viver. Tipo não dá pros *Playboys* tocar toda semana e viver disso aqui.<sup>928</sup>

### 3. Os festivais

Essa história do palco 3 é a seguinte: a gente tinha cerca de nove anos de banda e queria tocar no *Abril pro Rock*. Entregou uma porrada de material pro Paulo André, mas não era chamado. Toda banda quer aparecer, quer fazer uma história, quer aparecer pro público. Aí a gente começou com uma história, falou com o pessoal lá, tinha os *stands* que aluga pra vender roupa, pra vender disco. Eu tinha uma loja de disco e de skate e, já há alguns anos alugava esses *stands* pra vender os produtos. Nesse ano eu tive a idéia: “vamos tocar dentro do abrigo”. Falei com Paulo André, primeiro eu falei que ia vender material da banda, disco, camisa. E pensei “eu vou levar só um amplificador pra mostrar guitarrinha de brinquedo”, porque a gente toca

<sup>925</sup> Entrevista com Leonardo Salazar – novembro de 2006 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>926</sup> Entrevista com Rogerman – novembro de 2006 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>927</sup> Entrevista com Zé Guilherme – 08 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>928</sup> Entrevista com Zé Guilherme – 08 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

com instrumento de brinquedo. E no dia eu disse “não, a gente vai levar um som a mais, só pra mostrar ligeiro o som”. Não conseguimos falar com o Paulo André. Pra variar, ele não ouviu. Falei com uma assessora dele e ela concordou. Eu não sei se Paulo André ficou sabendo antes, eu não sei. Mas aí a gente ficou naquela, abriu o portão, “vamos começar a tocar, porque os jornalistas já vão estar dentro. Se ele mandar parar, a polêmica vai ser maior”. Aí a gente tocou, tocou três vezes. (...) Saiu matéria na *Folha de São Paulo*, matéria na revista *Outra Coisa*, matéria nos jornais daqui. A gente se divertiu muito, foi um negocio massa, inesquecível essa história. E foi massa a historia do palco 3.<sup>929</sup>

O relato de João Neto é significativo por demonstrar o fascínio que o *Abril pro Rock* exerce sobre as bandas do cenário independente, não apenas recifense, mas de todo o Brasil. Desde a sua primeira edição, em 1992, o *Abril pro Rock* se tornou uma vitrine para as bandas que se apresentam em seus palcos. Foram as participações das bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *munDO livre s.a.* na primeira edição desse festival que garantiram uma repercussão nacional para a Cena Mangue naquele momento. Hoje, em sua 16ª edição, o *Abril pro Rock* é o mais importante festival de música independente do Brasil, inclusive com algumas edições ocorrendo simultaneamente em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

Em 2005, os integrantes da banda *The Playboys*, cansados de não conseguir que a banda fosse chamada para tocar em um dos dois palcos do *Abril pro Rock*, montou o Palco 3 em um *stand* do evento e tocou a música “Paulo André não me ouve”, em clara alusão a Paulo André Pires, o organizador do festival. Em 2007, a banda finalmente conseguiu subir aos palcos do *Abril pro Rock*. Mas, mesmo antes de criar o Palco 3, diante da dificuldade de tocar nos festivais que acontecem em Recife, os *Playboys* criaram o festival *Tamarineira*, que acontece anualmente no Hospital Psiquiátrico da Tamarineira. Ou seja, eles seguiram o mote *do it yourself*, e, na ausência de lugar para tocar, criaram seu próprio festival.

Recife tem diversos festivais sendo que os de maior visibilidade são o *Abril pro Rock*, o *Recbeat*, formado contemporaneamente à Cena Mangue, e o *Coquetel Molotov*, representativo da geração subsequente. O *Coquetel Molotov* é organizado por Ana Garcia, Tathiana Nunes e Jarmeson de Lima, e acontece anualmente no teatro da Universidade Federal de Pernambuco. Apesar de ter uma estrutura bem menor do que o *Abril pro Rock*, o *Coquetel Molotov* já é alvo das bandas independentes, pois também é visto como uma importante vitrine. O *Coquetel Molotov* reúne novidades, tanto nacionais quanto internacionais, do cenário independente. Como visto anteriormente, Ana Garcia e Tathiana Nunes consideram que o *Coquetel Molotov* representa um marco para a cidade, e isso porque divulga novas bandas de Recife e leva novidades do restante do Brasil e do exterior para a cidade<sup>930</sup>.

O *Recbeat*, por sua vez, é organizado por Gutie, e acontece anualmente durante o carnaval de Recife. Atualmente, o *Recbeat* é, em grande parte, patrocinado pela prefeitura de Recife e pode ser considerado como precursor de uma política cultural que hoje é adotada pelo poder público. O *Recbeat* é um festival aberto e gratuito, que acontece no Bairro do Recife Antigo.<sup>931</sup> Inicialmente, a idéia de Gutie era concentrar as bandas ligadas à Cena Mangue em um mesmo palco. No entanto, atualmente, as atrações do *Recbeat* não se restringem a artistas

<sup>929</sup> Entrevista com João Neto – 08 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>930</sup> Entrevista com Ana Garcia e Tathiana Nunes – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>931</sup> O Bairro do Recife Antigo e sua importância para a Cena Mangue é um tema abordado no primeiro capítulo, “O Mangue”

recifenses, mas incluem bandas provenientes de diversas partes do país e também do exterior. Dessa forma, como explicitado por Gutie,

[o *Recbeat* está]criando uma via de duas mãos, quer dizer, o público local tem acesso a um pouco do que tem de novidade em outros lugares e bandas que dificilmente viriam pra cá. E o público que vem de fora também conhece bandas que dificilmente saem daqui, porque vem gente do Brasil todo. Então é a oportunidade de ver coisas que raramente saem de Recife.<sup>932</sup>

A consideração do *Recbeat* como precursor de uma política cultural adotada pelo poder público é devida ao fato de, atualmente, a prefeitura de Recife não apenas apoiar o *Recbeat*, como adotar as premissas desse festival para construir outros palcos durante o carnaval, como foi explicitado por Gutie nos seguintes termos:

Hoje é muito comum no Recife ter vários palcos, com uma estrutura legal, com atrações que teoricamente não seriam carnavalescas. Nosso carnaval é plural, é multicultural. Pode parecer um chavão, mas a gente fez um festival meio que pensando nisso. Existe um terreno muito fértil pra você colocar coisas diversas, plurais, durante o carnaval. Isso acontece com todos os palcos. Acho que o *Recbeat* contribuiu muito pra esse conceito. E também é muito importante dizer que o festival hoje, ele só existe nessa dimensão, com essa penetração, com essa visibilidade, também porque ele tem um apoio da prefeitura do Recife. Então, houve um entendimento que o festival era importante pra consolidar o carnaval, pra dar visibilidade não só ao Bairro do Recife. Hoje o Bairro do Recife e o carnaval de Recife têm uma projeção nacional. Essa visão foi adotada pelo poder público, de entender que existem coisas que não são teoricamente tradicionais mas que podem se incorporar num ambiente de tradição e somar.<sup>933</sup>

Assim como Gutie adotou o valor da diversidade, presente no ideário do Mangue, a prefeitura também adotou tal preceito para renovar o carnaval recifense. As ações da prefeitura não se resumem ao carnaval, mas acontecem durante todo o ano, como, por exemplo, as atividades realizadas semanalmente no Pátio São Pedro. No entanto, alguns efeitos negativos são apontados nessa política cultural da prefeitura, como explicitado na seguinte fala de Roger de Renor:

Eu acho que não tem nenhum outro lugar do mundo que tenha tanto show aberto, de graça, no meio da rua, como Recife. Inclusive, às vezes a gente chega à conclusão que este é um remédio meio venenoso. Porque é muito show de graça, e depois quando você cobra dez contos pra banda tocar num lugar fechado, as pessoas não pagam porque acham caro. Porque ingresso de dez reais aqui é caro, porque todo mundo se vê no meio da rua. E a gente fica nesse dilema. Ou se institui mesmo essa política de que os músicos vão tocar na rua e vai ter um calendário de rua mesmo ou então a gente tinha que rever isso.<sup>934</sup>

As dificuldades indicadas por Roger de Renor foram corroboradas por Leonardo Salazar como sendo prejudiciais para a formação de um mercado para música em Recife, como colocado pelo produtor nos seguintes termos:

Recife tem uma coisa engraçada que é o valor de mercado de entrada de show. É dez reais. Você não pode fazer nada acima de dez reais que neguinho não paga pra entrar.

<sup>932</sup> Entrevista com Gutie – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>933</sup> Entrevista com Gutie – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>934</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)



Eu já notei isso. Quando a gente faz festa a quinze reais, a turma chia que é caro. Você tem que botar a dez, quando não botar a cinco. Então tem um preço, uma noção, uma percepção de valor, de show, de festa, que tudo é dez reais aqui. Isso há cinco anos também era. E as coisas aumentaram de valor, e as pessoas não mudaram essa percepção. Quando você traz um artista nacional, aí você coloca o ingresso a vinte reais, as pessoas ainda acham caro. Não é caro, se você for colocar nos custos totais da planilha, é muito pouco. (...) Então tem essa percepção de valor, que é uma dificuldade pra se trabalhar em Recife.<sup>935</sup>

#### 4. O circuito

Em uma fala citada anteriormente acerca da existência do mercado em Recife e da necessidade de empreendedorismo dos músicos, Leonardo Salazar sugeriu que as pessoas parassem de passar a noite reclamando no *site* Overmundo e fossem agir.<sup>936</sup> Com isso, Leonardo Salazar estava, sobretudo, se referindo a um artigo escrito pelo jornalista recifense Bruno Nogueira. Publicado no *site* Overmundo, em cinco de novembro de 2006, alguns dias antes da minha primeira viagem a Pernambuco, o artigo “A nova decadência da cultura pernambucana” gerou uma polêmica sobre o circuito cultural de Recife. Bruno Nogueira iniciou seu artigo pelo seguinte parágrafo:

Existe uma falsa ilusão sobre a produção cultural pernambucana. Na nova onda de centralizar as periferias nacionais, o estado ocupa posição de destaque. Em parte, bem justificado pelo exagero que foi a década de 90, onde tudo que era plantado se colhia. A intensidade disso foi tanta que dura mesmo até hoje. Hoje que a cidade foi abandonada, esquecida e debandada do circuito cultural. Nos últimos três anos, simplesmente não existe o que fazer nos fins de semana.<sup>937</sup>

Bruno Nogueira prosseguiu seu artigo com a argumentação de que os festivais recifenses mascaram a realidade forjando a ilusão de que existe um circuito na cidade. A maior evidência da inexistência de um circuito, de acordo com Bruno Nogueira, estava na opção da maior parte dos artistas recifenses de deixarem a cidade. Por fim, Bruno Nogueira sublinhou que a atividade musical mais lucrativa na cidade eram as bandas *covers*, um demonstrativo tanto da resistência do público pernambucano à novidade quanto de sua busca pelo óbvio. O artigo de Bruno Nogueira causou polêmica, recebendo centenas de comentários e suscitou uma discussão sobre patrocínios e políticas públicas voltadas para a produção cultural. No artigo, Bruno Nogueira citou “(...) um papo rápido durante um vôo para o Rio de Janeiro”, no qual DJ Dolores afirmou que “nada dá certo naquela cidade”.<sup>938</sup> Em comentário ao texto, DJ Dolores tentou retificar a sua fala citada no artigo por Bruno Nogueira, fazendo a seguinte declaração:

(...) só queria corrigir uma coisa: meu suposto comentário “Nada dá certo naquela cidade” foi dentro do contexto de uma conversa informal, no meio de outros assuntos... Se eu tivesse absoluta certeza do fracasso do Recife, já teria ido embora daqui. Oportunidades não faltam. Vivo na cidade, uso-a como quartel general e ainda vejo um campo fértil na produção local, especialmente na minha área de música. Acho

---

<sup>935</sup> Entrevista com Leonardo Salazar – 07 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>936</sup> Ver p.347/348, nota 21

<sup>937</sup> NOGUEIRA, Bruno “A nova decadência da cultura pernambucana” *op.cit.*

<sup>938</sup> *idem*; *ibidem*

que a grande deficiência está na falta de estrutura – de profissionalismo mesmo! – dos produtores, donos de casa noturna, jornalistas e – porque não dizê-lo? – dos artistas.<sup>939</sup>

A falta de estrutura profissional foi citada por alguns dos entrevistados para esta pesquisa, como por exemplo, por Ana Garcia e Tathianna Nunes. As organizadoras do festival *Coquetel Molotov* também apontaram a falta de estrutura profissional como uma dificuldade para a renovação da cena musical de Recife, nos seguintes termos:

Ana Garcia: Aqui se fala muito em cena musical, mas na minha opinião, uma cena tem que ter gravadora, tem que ter um local de show, tem que ter bandas.

Tathianna Nunes: E tem que ter uma mídia correspondente também

Ana Garcia: É, isso sim é uma cena. Agora, a gente tem alguns selos que não tem continuidade, raramente lançam disco. Não tem um local de show assim. Tem locais que abrem, duram um certo tempo e fecham. Mas não tem um ponto de encontro pras bandas.

Tathianna Nunes: Não existe uma continuidade na cena. Por isso eu acho que acaba tendo esse problema de renovação também. Porque não existe muita troca na cidade.<sup>940</sup>

Nesta mesma direção, em outro comentário ao artigo de Bruno Nogueira, DJ Dolores também apontou que a renovação da cena é obstaculizada pela existência de uma preguiça entre os artistas, o que demonstra afinidade com o que foi argumentado por Leonardo Salazar e citado anteriormente. DJ Dolores concluiu seu comentário com a suposição de que talvez esta preguiça seja um efeito reverso da Cena Mangue:

Olha, eu acompanhei do centro do furacão toda a onda do mangue beat – movimento ou não – e o que mais diferenciava os grupos daquela época com o que estamos vendo agora era a capacidade de mobilização em ações positivas. Quero dizer que mesmo sem tantas facilidades de acesso a imprensa e nenhuma aos canais governamentais, fazíamos festas, shows, conseguíamos gravar demos... Quem tinha uma banda estava sempre alerta para descobrir espaços potencialmente bacanas para realizar eventos – um deles foi o Adilia's Place, um puteiro do Recife Antigo pré-revitalização – sempre de olho em parecerios, divulgação... Talvez o tempo – festivais em demasia, reconhecimento oficial, imprensa mitificadora – tenha alimentado uma certa preguiça, um desligamento da realidade da cidade porque agora todos querem ser “artistas” sem fazer a força braçal/ intelectual necessária para que a cidade se mova. (...) Então, acho um absurdo quando um grupo recém formado inscreve projetos de 40 mil reais em leis de incentivo sem sequer ter um público que respalde seu trabalho. Isso é uma distorção da realidade!! Falta a consciência que arte/cultura é um trabalho como qualquer outro que você tem que dar duro todo dia pra que as coisas aconteçam, tem que correr atrás do seu público para que sua voz seja amplificada através dele, tem que FAZER alguma coisa que não seja apenas reclamar.<sup>941</sup>

Para Roger de Renor, a crítica à cena musical recifense é resultado da falta de informação sobre o que acontece em outros locais do país. Ele sublinha que a Cena deve ser pensada tendo em perspectiva tanto a realidade nacional quanto a internacional. Nos termos colocados por Roger de Renor:

---

<sup>939</sup> DJ Dolores In NOGUEIRA, Bruno *op.cit.*

<sup>940</sup> Entrevista com Ana Garcia e Tathiana Nunes – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>941</sup> DJ Dolores In: NOGUEIRA, Bruno *op.cit.* (maiúsculas no original)

E a gente não está mal, a gente está bem. Porque a gente tem um circuito. É melhor a banda estar aqui do que no Rio de Janeiro. Em São Paulo, claro, se você fizer música chinesa tem aonde você tocar e aonde ir ver(...) Mas por aqui ser menor, a gente tem um domínio maior de um circuito que por ventura, a gente veio a firmar mesmo. Mas a gente consegue, aqui está rolando um circuito de bares, que estão abrindo os olhos pra música autoral da galera.<sup>942</sup>

Pensar numa cena musical não é pensar apenas em espaço para as bandas tocarem, mas em estúdios, em profissionalização do setor de produção musical, e em canais de divulgação. Nesse sentido, uma mudança apontada nesses mais de quinze anos desde o início da Cena Mangue foi a profissionalização. Apesar das dificuldades relatadas por Ana Garcia e Tahianna Nunes anteriormente, elas duas são exemplos do grau de profissionalização em termos de produção musical da cidade de Recife. Assim, é importante lembrar que na época embrionária da Cena Mangue, i.e. no final da década de 1980 e início da década de 1990, aqueles jovens que idealizaram a Cena eram músicos, mas não em uma acepção profissional, pois todos tinham um emprego que não era ligado à música. Dessa forma, a formação de bandas, a organização de festivais e festas naquela época não eram realizadas profissionalmente, diferente de hoje, posto que atualmente a profissão de Ana Garcia e Tathiana Nunes, como tantos outros, é a organização de festivais. Neste sentido, Renato L. apontou que a existência de uma cena pode ser comprovada por essa profissionalização que não se restringe aos músicos. Renato L. citou seu próprio exemplo, afirmando que ele também “vive de música”, apesar de não ser músico, mas por ser crítico de música contratado pelo jornal *Diário de Pernambuco*.<sup>943</sup> Ou seja, a formação da Cena Mangue também contribuiu para a criação de um conjunto de profissões ligadas à produção artística. De acordo com Gutie, como explicitado na fala citada a seguir, essa profissionalização do campo da música foi um processo que ocorreu em paralelo à formação da Cena Mangue:

Outra coisa muito curiosa é que todo mundo que se envolveu com o Mangubeat, com a Cena, eram todos, de certa forma, amadores. Muita gente começou aprendendo a fazer. As bandas não tinham noção de *showbusiness* e as pessoas envolvidas também estavam aprendendo. Então, acho que tanto pro *mundo livre*<sup>944</sup> quanto pra mim, foi um aprendizado de como se produz uma banda. E a banda de como se trabalha com um empresário. Foi um laboratório mesmo. Hoje, as bandas que surgem já têm uma referência. Naquele momento não se tinha uma referência. Nós não tínhamos referência de eventos grandes, nós não tínhamos referência de como se faz, de como se trabalha uma banda. Não tínhamos, então fomos aprendendo mesmo na prática. Foi muito “faça você mesmo”, que era um dos conceitos. E a gente foi fazendo, foi aprendendo.<sup>945</sup>

É importante frisar também que essa movimentação não se limita à música, mas também é possível ver uma maior profissionalização nos campos da moda e do cinema, como visto no capítulo “*Bits e beats do Mangue*”. É possível pensar nessa profissionalização como uma espécie de “migração” de profissões do eixo Rio-São Paulo para Recife. Assim, se hoje não é preciso mais sair de Recife para viver de música, ou mesmo para fazer cinema e moda, isso também deve-se a uma migração de profissões para a cidade, que contribui para estruturar a Cena local.

---

<sup>942</sup> Entrevista com Roger de Renor – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>943</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>944</sup> Gutie foi produtor da banda *mundo livre s.a.*

<sup>945</sup> Entrevista com Gutie – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

Como visto anteriormente, Ana Garcia e Tathianna Nunes acreditam que não é possível falar na existência de uma cena. Por outro lado, as duas produtoras enfatizam que há particularidades que enriquecem o circuito recifense.

Ana Garcia: Eu queria dizer que talvez aqui não exista uma cena realmente em si. Mas tem coisas que não existem em nenhuma cidade. Temos programas de TV onde tocam bandas independentes, clipes. Quer dizer, você não tem a possibilidade de fazer isso em outras cidades. Temos programas de rádio.

Tathianna Nunes: E que na verdade não chega a ser uma cena mas (...) existem outras coisas acontecendo na cidade, que você pode dizer que é daqui. E exatamente por isso que existem esses programas que, nossa, assim nós temos dois programas de tv.

Ana Garcia: E a mídia muito aberta às bandas novas.

Tathianna Nunes: E eu acho que a gente está vivendo agora um momento em Recife que é de troca, em que Recife está conseguindo trocar informações com bandas internacionais através do nosso festival (*Coquetel Molotov*), que é pequeno, mas a idéia é essa de “vamos trocar informações e vamos pensar...”

Ana Garcia: Universalmente

Tathianna Nunes: É aquela coisa, a gente tem que sair do nosso quintal. Então, se você quer que a música de Pernambuco vá pra outros lugares. Você tem que trazer a música de outros lugares pra cá. E parar de se colocar como algo periférico e provinciano, que eu acho que isso que é o maior problema que a gente enfrenta aqui na nossa cidade, de tudo ser colocado como algo subalterno, porque é do Nordeste do Brasil. A gente tem que sair dessa posição, a gente tem que trazer bandas de fora, tem que arcar com as consequências disso também, porque aqui existem boas e ruins.<sup>946</sup>

## 5. Aonde tá esse tal de Mangubeat?

(...) Porque naquele momento se ouvia falar em Mangubeat (...), começou a ganhar muita visibilidade na imprensa. Só que as pessoas vinham pra cá e não encontravam. **Onde tá esse tal de Mangubeat?**<sup>947</sup>

Durante o trabalho de campo para esta tese, uma pergunta esteve presente em todas as entrevistas: qual o significado do Mangubeat para quem estava sendo entrevistado. A pergunta não era qual o significado da Cena Mangu, mas sim sobre o significado do Mangubeat, dado que a intenção era perceber se tal formulação foi mesmo incorporada pelos manguboys e em que sentido. A pergunta foi feita para todos os entrevistados, inclusive os jornalistas, e as respostas apresentadas foram diversas. As diferentes percepções do significado de Mangubeat podem ser constatados em diversas fontes além das entrevistas coletadas para esta tese. Assim, em entrevista ao jornal *O Povo*, de Fortaleza, datada de 2004, Fred Zero Quatro declarou que mais do que um movimento, Mangubeat significa a construção de uma utopia em termos de comportamento e de postura com relação à música.<sup>948</sup> Tal opinião é compartilhada por Renato L., que respondeu à pergunta sobre o Mangubeat nos seguintes termos:

Olha, Mangubeat pra mim, era a tentativa de se construir uma cena tão rica e diversificada quanto os manguzais. Isso pra mim, era o Mangu. Essencialmente, o

<sup>946</sup> Entrevista com Ana Garcia e Tathiana Nunes – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>947</sup> Entrevista com Gutie – 11 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna) (grifos meus)

<sup>948</sup> ZERO QUATRO, Fred “Entrevista” *Jornal O Povo*, 01 de maio de 2004 (disponível em <http://www.noolhar.com/opovo/vidaarte/360995.html>) (acessado em abril/2006)

Mangue é isso. É mais do que essa história de pegar ritmos regionais, mais do que qualquer coisa nessa linha. Mangue, a idéia base nessa época, pra mim, a idéia essencial era construir a cena tão rica e diversificada, que pudesse dar conta de toda complexidade, toda diversidade do Recife, a ponto da gente poder dialogar com a galera do Alto Zé do Pinho que é tão legitimamente pernambucano ao tocar *hardcore* quanto o cara que toca maracatu. Poder estabelecer esse grande diálogo, essa grande interação entre os vários segmentos culturais da cidade. Pra mim, Mangue é isso, essa utopia. Que, em parte se concretizou.<sup>949</sup>

É interessante notar que apesar de ter iniciado sua resposta com referência ao Mangubeat, o que provavelmente foi induzido pela pergunta, Renato L. desenvolveu sua resposta tendo como base o Mangue. Ou seja, para Renato L. a instância merecedora de reconhecimento é a Cena Mangue. De acordo com a fala de Renato L., a concretização dessa utopia foi parcial. Tal concretização pode ser vista na representatividade alcançada pelo Mangue que, disseminado sob a denominação de Mangubeat, foi convertido em uma marca de qualidade para a produção musical recifense. No entanto, muitas vezes, a presença dessa espécie de selo de qualidade ligada ao Mangue é vista pelas novas bandas como opressora. Um exemplo disso foi a mensagem abaixo que recebi por e-mail da produtora Viviane Menezes, da banda *Barbis* a propósito da situação atual da cena musical em Recife:

Apesar de estagnada, a cena recifense conseguiu sobreviver à ditadura do Mangubeat. E é difícil saber se esta estagnação é culpa puramente da cobrança pela estética Mangubeat....porém é visivelmente crescente a produção de bandas *indie*, por exemplo. Produções existem aos montes, de vários tipos diferentes, o que dificulta é a própria cobrança da mídia ou de festivais tipo *Abril pro Rock* que evita o novo por medo de perder o trono. (...)Não queremos nem matar nem salvar o Mangubeat, muito menos colaborar para a imobilidade cultural de nosso Estado. (...)A mídia ainda pressiona o artista pernambucano a fazer algum paralelo com o Mangubeat, e se não fazemos tais referências somos taxados de “off mangue”. A nossa relação com o Mangue é justamente essa taxação de off mangue que nos foi imposta pelos formadores de opinião e suas manias de categorizar o artista. Vale enfatizar que esse “título” de off mangue acabou nos fechando portas e trazendo um olhar não muito carinhoso de alguns colaboradores do mangue para nós. Porém é importante deixar claro a nossa NÃO ANTIPATIA pelo Mangubeat.<sup>950</sup>

Apesar de não se considerarem como parte do Mangue, as integrantes da banda *Barbis* revelaram que acompanharam a Cena Mangue desde o início e eram fãs das bandas que a integravam, o que é reforçado pela sua declaração de não antipatia pelo Mangue, conforme a citação anterior. Este é um denominador comum a todas as novas bandas recifenses que, em geral, mesmo não se reconhecendo como alinhadas ao Mangue, consideram que a Cena trouxe muitos benefícios para Recife. Os músicos da banda *Chambaril*, por exemplo, consideram que têm “(...)em comum com o Mangubeat o cosmopolitanismo em linguagem brasileira”<sup>951</sup> e o “(...)lance do faça você mesmo”<sup>952</sup>. Também acreditam que a Cena Mangue “(...) abriu o caminho para muitas bandas e atraiu de fato os olhos da grande mídia para Recife”.<sup>953</sup> Por sua vez, Marcelo Egypcio, da banda *Vamoz*, declarou que mesmo não tendo uma afinidade musicalmente estética com o Mangue, as novas bandas colheram “(...)frutos com relação a

<sup>949</sup> Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>950</sup> Entrevista com Viviane Menezes e Sabrina Carvalho – 04 de setembro de 2007 (por e-mail) (Maiúsculas no original)

<sup>951</sup> Entrevista com Cláudio N. – 20 de setembro de 2007 (por e-mail)

<sup>952</sup> Entrevista com Pi-R – 20 de setembro de 2007 (por e-mail)

<sup>953</sup> Entrevista com Pi-R – 20 de setembro de 2007 (por e-mail)

respeito pelo estado de Pernambuco, visibilidade, etc”<sup>954</sup>. Por sua vez, André Frank, dos *Astronautas* colocou a afinidade entre sua banda e a Cena Mangue nos seguintes termos:

(...)uma similaridade na procura pelo singular, pelo autoral, pela criação de um som particular. Acho que esse é um *link* enorme que as bandas recifenses possuem com o Mangubeat – (cada uma com um som completamente diferente da outra) – a busca pelo próprio, por sua própria música.<sup>955</sup>

A polêmica gerada em torno da avaliação se a cena atual de Recife ainda seria reflexo da Cena Mangue levou Renato L. a escrever o artigo “Pós-Mangue”, publicado em 25 de março de 2005, na coluna *O som e o sentido*, que então ele escrevia no *Diário de Pernambuco*. No artigo, Renato L. esclareceu melhor o que significa dizer que a utopia do Mangue foi parcialmente concretizada. O texto, reproduzido aqui na íntegra, é também uma resposta às recorrentes notícias que abordaram o fim da Cena e às críticas das novas bandas acerca de uma possível ditadura Mangue:

O *Mangue Beat* está morto? É o seu cadáver que faz o Recife feder tanto nos últimos dias? Somos todos *pós-mangue* como éramos pós-modernos nos anos 80? A resposta é complexa, especialmente quando levamos em conta os diferentes significados que o termo adquiriu ao longo de sua história.

O Mangue, enquanto projeto de “criar uma cena diversificada como o ecossistema que o inspirou”, é realmente coisa do passado e por uma razão bem simples: a tarefa já foi cumprida. Independente dos clichês que cercam essa constatação, o fato é que a cidade vive um momento especial da sua vida cultural, especialmente na música, nas artes plásticas e no cinema. Há um claro superávit em relação ao passado recente e não se encontram sinais de estagnação no horizonte – aliás, falar de “estagnação ou morte da cena” é um passatempo tão antigo quanto o próprio Mangue.

Nesse sentido, é fácil encontrar o defunto. Mais difícil é localizar o corpo quando nos apegamos a outro significado do termo, o de sinônimo para experimentações com ritmos regionais e/ou texturas acústicas. Se o desgaste da fórmula tambores de maracatu versus guitarras faz séculos que é sentido, por outro lado ainda há vitalidade nas produções conectadas em maior ou menor grau aos esforços de Chico Science. Basta escutar o *Maurisstadt Dub* para constatar o quanto ainda rende esse filão.

O *Maurisstad*, no entanto, serve para realçar uma diferença importante entre os velhos e os novos tempos. Realizado com uma tecnologia de gravação e mixagem em parte inexistente até meados dos 90, ele surge num contexto onde Internet, MP3 e pirataria fazem da indústria do disco outro negócio. Graças às transformações da revolução digital é que um selo como Candeeiro, responsável pelo cd, tem margem de manobra (em termos de distribuição, publicidade e gravação) infinitamente mais larga.

Assim, a indústria do disco é *Pós-Mangue*, decididamente. *Pós-Mangue*, também, é a forte influência da MTV, algo que não acontecia anos atrás, antes da melhora do sinal da filial. É daí que vem o exército de clones de Pitty que encontramos nas ruas e o reforço do segmento “indie”. O ar de novidade da TV (do qual ainda faz parte o estratégico programa de Roger) desaparece, porém, quando entramos no reino das rádios: aí o novo (ampliação das redes, farta presença evangélica...) apenas reforça um quadro que sempre mereceu o desprezo de todos. Nem Mangue, nem pós-Mangue, o rádio local – em termos musicais – é apenas ruim e continua preso à idade das trevas.<sup>956</sup>

<sup>954</sup> Entrevista com Marcelo Egypto – 11 de setembro de 2007 (por e-mail)

<sup>955</sup> Entrevista com André Frank – 12 de setembro de 2007 (por e-mail)

<sup>956</sup> L., Renato “Pós-Mangue” *Diário de Pernambuco*, 25 de março de 2005

Em contraposição a Renato L., DJ Dolores, por sua vez, discordou tanto da existência de um Pós-Mangue quanto da própria existência do Manguebeat. Em 30 de setembro de 2005, ele publicou na sua coluna *Contraditório?*, também no *Diário de Pernambuco*, o texto “O Mangue nunca existiu”, o mesmo que ele me indicou na ocasião do nosso primeiro contato, como relatado no capítulo “Sou Mangueboy”. A seguir, a reprodução do texto na íntegra:

Nos últimos dias da década de 80 essa cidade era um dos lugares mais aterrorizantes do mundo para pirralhos de 20 e poucos anos como eu e meus amigos. Duros, sem muitas perspectivas e sem internet ralávamos para obter um pouco de informação através de um fanzine bacana, revista importada ou um lançamento gringo que desse algum sentido para nossas vidas. Durangos cheio de idéias e pouca prata. Forçosamente tínhamos que escolher a primeira alternativa ao impasse "mudar o lugar ou mudar de lugar?" Começamos a fazer festas com o objetivo de criar uma cena, uma zona territorial autônoma que iluminasse aqueles dias sombrios de verão. Conseguimos montar um circuito de festas undergrounds no Recife Antigo, então lugar de prostituição, sem glamour e sem shopping. Foi em torno dessas festas que se reuniu um grupo de pessoas tão bem descritas no manifesto mangue de Fred Zeroquatro "interessados em design, teoria do caos, acid house ...." No início, era um coletivo de DJs logo superado pela persuasão sonora das bandas Mundo Livre e Nação Zumbi que viraram ponta-de-lança de um projeto coletivo: criar uma "cooperativa cultural" para lançar discos, livros, produzir vídeos e toda a sorte de sonhos que se tem nessa idade. Isso é o que chamávamos de Mangue Bit. O fim dessa utopia que mal havia começado coincide com a profissionalização da Nação e Mundo Livre, então contratadas por gravadoras, com empresários e tudo mais que envolve uma longa e respeitável carreira. Era impossível manter diálogo com a Sony ou a Warner e as tentativas de absorção do resto do time foram em vão. A imprensa, sempre atrás da novidade fácil, nunca entendeu o que era um coletivo ou uma cooperativa e o mangue (agora já Mangue Beat, por um erro de compreensão de algum jornalista) passou a ser tratado como "movimento", virou fenômeno de massa sem diálogo e pouca reflexão além dos clichês bairristas contrários a uma idéia originalmente cosmopolita. E efêmera.<sup>957</sup>

Em entrevista para esta pesquisa, DJ Dolores explicou que sua declaração de que o Mangue nunca existiu advém de sua análise de que o ideal de cooperativismo não foi alcançado. E que em vez de atingirem um cosmopolitismo, como pretendiam, o bairrismo foi reforçado, como colocado por ele nos seguintes termos:

E ironicamente, de uma cena cuja natureza era cosmopolita, porque a ambição da gente era esse cosmopolitismo, fazer parte do mundo, se integrar a essa babilônia, uma das heranças piores dessa cena cosmopolita foi se tornar bairrista. Então, toda essa coisa de Mangue estar associada a um sentimento de pernambucanidade, e a Recife falando para o mundo.<sup>958</sup>

DJ Dolores afirmou não entender “o quê é isso que chamam de Pós-Mangue”<sup>959</sup>. No entanto, apesar de aparentemente díspares, as opiniões de Renato L. e DJ Dolores podem ser vistas como complementares. DJ Dolores observou que a influência da imprensa no Mangue foi um processo natural e destacou o caráter de reciprocidade entre os mangueboys e os jornalistas. Por outro lado, DJ Dolores também reconheceu que Recife mudou com a influência do processo

<sup>957</sup> DJ DOLORES “O Mangue nunca existiu” *Diário de Pernambuco*, 30 de setembro de 2005 (disponível em [http://djdolores.blogspot.com/2005\\_10\\_01\\_archive.html](http://djdolores.blogspot.com/2005_10_01_archive.html)) (acessado em julho/2008)

<sup>958</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

<sup>959</sup> Entrevista com DJ Dolores – 19 de maio de 2006 – Rio de Janeiro

que começou há quase vinte anos. No entanto, para DJ Dolores, tais mudanças ainda não foram suficientes para atingir a situação idealizada pelos formadores da Cena Mangue considerando, inclusive, que algumas acepções relacionadas à Cena Mangue podem ser perniciosas. Dessa forma, comparando as análises de Renato L. e de DJ Dolores, é possível entrever duas óticas díspares de avaliação. Enquanto Renato L. analisou a situação atual da cena cultural de Recife sob a ótica do que foi concretizado, DJ Dolores analisou pela ótica do que não foi realizado. Obviamente, as duas angulações são importantes para a análise dos avanços e dos impasses do que foi (ou é) o Mangue.

Independente das polêmicas e até dos posicionamentos das novas bandas, é unânime que dentre as maiores contribuições da Cena Mangue estão a elevação da auto-estima recifense e a maior visibilidade para a produção cultural de Pernambuco. Neste sentido, o Mangue foi convertido em uma referência, como explicitado não apenas nas falas dos artistas da Cena, mas também de jornalistas, como as seguintes falas de Silvio Essinger, Pedro Só e André Pomba. É importante frisar que Pedro Só e Silvio Essinger são cariocas e André Pomba é paulista, ou seja, não é preciso ser do Mangue, ou mesmo de Recife ou Pernambuco, para compreender o alcance da Cena. Tal constatação aponta para o esfumaçamento das fronteiras entre o que é perto e o que é longe, o que é interno ou externo, como foi argumentado ao longo desta tese, indica a diluição dos limites entre local, regional, nacional e global.

Eu acho que hoje o Mangue, ele é muito mais uma referência histórica do que um rótulo. Você não vai chegar hoje, em 2007, ver um show da *Nação Zumbi* e dizer “isso é uma banda de Mangue”. Muito menos o *mundo livre* ou qualquer outra banda. Acho que foi uma contingência histórica muito mais do que qualquer outra coisa.<sup>960</sup>

Acho que o Movimento Mangubeat, ou movimento Mangue, ou qualquer nome que se dê, o nome não importa, tem um legado. Ele mudou a cabeça e a formação cultural, a maneira de pensar cultura e Brasil, de botar o Brasil no meio da expressão cultural de uma geração enorme em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outros lugares do país. E certamente no Recife também. É um legado cultural enorme. Então essa orientação, essa mudança de maneira de ver o mundo, isso é algo que vem do Mangue, que você pode até dizer que isso vai se refletir em outros campos. Então, vira realmente um movimento cultural, vai ter nas artes plásticas, vai ter no cinema, vai ter em outras artes, outras linguagens.<sup>961</sup>

O Mangubeat dos anos noventa, hoje é muito acima do que aquilo. A gente pode dizer que o Mangue invadiu o concreto e jogou toda uma coisa por cima e hoje em dia a gente tá lá tentando se proteger. Acho que é uma relação totalmente diferente, acho que o que era uma cena, hoje é uma referência.<sup>962</sup>

Em novembro de 2005, o “Movimento ManguBeat” foi homenageado com a medalha da “Ordem do Mérito Cultural”, pelo Ministério da Cultura. No texto dos homenageados, fica sublinhada a rejeição inicial de serem considerados como movimento: “[a]ntes renegado e depois aceito pelos próprios ‘caranguejos’ como movimento artístico”<sup>963</sup>. O que se pode

<sup>960</sup> Entrevista com Silvio Essinger – 02 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>961</sup> Entrevista com Pedro Só – 03 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>962</sup> Entrevista com André Pomba – 04 de fevereiro de 2007 – Rio de Janeiro (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>963</sup> “Movimento Mangubeat” In: *Notícias do Minc – Homenageados de 2005*, 04 de novembro de 2005 (In: [http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias\\_do\\_minc/index.php?p=12548&more=1&c=1&pb=1#38](http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=12548&more=1&c=1&pb=1#38)) (acessado em julho/2008)



concluir é que há uma oscilação entre ser ou não movimento e não há uma definição única do que significa Mangubeat. Nesse sentido, é oportuna a citação da resposta dada por DJ Dolores à pergunta feita a todos os entrevistados, ou seja, o que ele entendia como sendo Mangubeat.

E se eu fosse definir o Mangubeat, eu definiria como uma série de equívocos que eram tão esperados, que havia um campo tão fértil das pessoas esperando por aquilo, que esses equívocos acabaram sendo super aceitos. Então, foi o erro certo na hora certa. Equívocos eu falo porque a idéia era ser uma cooperativa cultural, era uma coisa de amigos, e se transformou num movimento. Equívoco porque o *release* virou um manifesto. Equívoco porque até o próprio nome era, a grafia era *bit*, de *bit* de informação, virou *beat* de batida, por algum erro desses jornalistas. E todos esses erros atendiam a uma necessidade tão grande das pessoas que estavam ao redor, do público, da cidade, dos jornalistas. Então foi o erro certo na hora certa. É isso daí, minha definição é essa.<sup>964</sup>

## 6. Um último passeio pelo Recife Antigo

Em uma típica noite de verão, fevereiro de 2007, Pupilo caminhava pelas ruas do Recife Antigo. Parou em frente ao prédio de três andares que abriga o *shopping* Paço Alfândega, e avistou, a poucos metros dali, os contornos da construção do palco do festival *Recbeat*. Pupilo entrou pela porta principal do shopping, que dá acesso ao piso Ariano Suassuna<sup>965</sup>, e saiu pela porta lateral, próxima à Rua da Moeda. Nesta rua, meses depois, em novembro, foi construída uma escultura de Chico Science<sup>966</sup>. A escolha do local para homenagear o falecido líder da banda *Chico Science & Nação Zumbi* não foi por acaso. Como visto no primeiro capítulo, a Rua da Moeda e as ruelas em seu entorno foram alçadas à condição de ponto de encontro dos manguelboys no início da década de 1990. Até hoje a rua abriga o bar Pina de Copacabana, que, na década de 1990, pertencia a Roger de Renor e era o principal *point* da Cena Manguel. Atualmente, o bar pertence a outro proprietário e perdeu seu *status* de *point*, ocupado atualmente pelo Burburinho, bar localizado em uma ruazinha paralela à Rua da Moeda. O Burburinho tem um pequeno palco no qual se apresentam bandas locais, sejam elas ligadas ao Manguel ou não.

O destino de Pupilo, naquela noite, era a praça do Arsenal da Marinha, localizada próxima ao cais do porto de Recife. Chegando ao Marco Zero, nas proximidades da praça, Pupilo avistou uma pequena multidão em frente a um palco cuja estrutura não deixava nada a desejar aos melhores palcos do mundo. O mesmo se repetiu todas as noites daquela semana, com shows diários. Era a semana do III *Porto Musical* e da I *Feira Música Brasil*. Pupilo andou pela ampla praça que abrigava o palco e efusivamente foi cumprimentando e sendo cumprimentado por velhos amigos: Renato L., Mabuse, DJ Dolores, entre outros que formaram o elenco de entrevistados desta tese.<sup>967</sup> Os sorrisos amplos, os abraços calorosos e as risadas preenchiam a atmosfera daquele encontro, que não foi previamente combinado. Aquele

---

<sup>964</sup> Entrevista com DJ Dolores – 09 de fevereiro de 2007 – Recife (com participação de Clarisse Vianna)

<sup>965</sup> Como visto no capítulo “Manguelboys e Cangaceiros”, o primeiro piso é uma homenagem a Ariano Suassuna e o terceiro homenageia Chico Science. Entre os dois, o segundo piso não recebe nenhum nome.

<sup>966</sup> A escultura de Chico Science faz parte do Circuito dos Poetas, formado por uma série de célebres escritores pernambucanos e espalhadas pela cidade de Recife.

<sup>967</sup> Esse encontro aconteceu realmente e foi presenciado por Cláudio Serrano e Luís Guilherme Guerreiro, técnico de som e fotógrafo do documentário *A lama, a parabólica e a rede*, conforme os dois me relataram no dia seguinte. Já o percurso de Pupilo pelas ruas do Recife Antigo é uma suposição do possível caminho, de forma a ilustrar a configuração do Bairro em fevereiro de 2007. O cenário descrito é real.

encontro provavelmente trouxe à memória daqueles amigos, agora na faixa dos quarenta anos, os encontros que quase diariamente aconteciam há cerca de vinte anos. O sentimento, se expresso em palavras, poderia ser semelhante a uma declaração feita por Fred Zero Quatro na primeira entrevista que deu para esta tese, relatada na introdução:

Quem não é de Recife, não viveu lá antes do Mangue, não tem dimensão de como a cidade mudou. Eu tenho muito orgulho de ter contribuído direta ou indiretamente pra isso e saber que meu filho vai crescer numa cidade muito diferente da que eu cresci.<sup>968</sup>

Era com orgulho que aqueles amigos olhavam para o que estava acontecendo em Recife naquela semana de fevereiro de 2007. O Recife Antigo, bairro portuário abandonado na década de 1980, era então sede de eventos de importância notória no campo da música, abrigando um palco de estrutura profissional, pelo qual passaram diversas bandas ligadas à Cena Mangue. O *Porto Musical* é uma convenção internacional de música e tecnologia e é associado à World Music Expo (*Womex*). Organizado por Paulo André, o produtor do *Abril pro Rock*, o *Porto Musical* é o primeiro evento da *Womex* realizado fora da Europa. As conferências do *Porto Musical* são divididas em três plataformas. Na *Go International!* são tratados temas relacionados à música brasileira no mercado internacional. A *Go Brasil!* abarca palestras e debates de orientação a artistas, produtores e gravadoras estrangeiros interessados no mercado brasileiro. A *Go Digital!*, por sua vez, engloba as discussões acerca da conexão entre música e tecnologia. É possível perceber no *Porto Musical* a concretização de alguns anseios da Cena Mangue. A plataforma *Go International!* é a institucionalização da força centrífuga, da divulgação da música brasileira no cenário internacional. A *Go Brasil!* atua no sentido centrípeto, de facilitar o acesso da produção musical estrangeira ao mercado brasileiro. E a *Go Digital!* discute a relação entre música e tecnologia, presente desde o início no ideário e na prática dos mangueboys. O primeiro *Porto Musical* aconteceu em 2005, o segundo em 2006, o terceiro em 2007, e o quarto está previsto para ocorrer em 2009. O III *Porto Musical* aconteceu concomitantemente à *Feira Música Brasil*, organizada pelo Ministério da Cultura. Além de conferências, o *Porto Musical* inclui shows, realizados no palco montado na Praça do Arsenal.

A escolha de Recife para sediar a I *Feira Música Brasil* foi um reconhecimento da importância da cidade no cenário musical brasileiro, e até mesmo internacional. Tanto o *Porto Musical* quanto a *Feira Música Brasil* não podem ser entendidos desconectados da Cena Mangue. Foi a efervescência da Cena Mangue que possibilitou a profissionalização de diversos setores culturais na cidade de Recife, viabilizando a realização de um evento da magnitude do *Porto Musical*. Ao ser associado à *Womex*, o *Porto Musical* revela também o reconhecimento internacional da importância de Recife para o cenário da música independente em termos mundiais.

Uma semana após o término do *Porto Musical*, foi realizado o *Recbeat*, precursor do Carnaval Multicultural. Iniciado, como o Mangue, como uma iniciativa sem apoio do setor público, o *Recbeat* tinha como meta a divulgação dos artistas da Cena. Seguindo o princípio da diversidade presente no ideário Mangue, diversas bandas subiam ao palco do *Recbeat* durante o carnaval para apresentar seus trabalhos, sem nenhuma obrigação de adesão a um determinado ritmo musical. Atualmente, tal modelo é seguido pela Prefeitura de Recife e pelo Governo do Estado de Pernambuco. Não apenas o *Recbeat* é financiado com verbas públicas, mas vários palcos são espalhados pela cidade, durante o carnaval, abrigando artistas que tocam desde o frevo até o *rock*, do maracatu ao *hip-hop*. E a iniciativa da prefeitura não pára por aí. Em novembro de 2006, por exemplo, houve um show e um desfile com artistas recifenses na cidade

---

<sup>968</sup> Entrevista com Fred Zero Quatro – 24 de março de 2006

do Rio de Janeiro, para divulgar o Carnaval Multicultural de Recife. Ambos contaram com a presença do prefeito de Recife e do governador de Pernambuco.

Tanto o *Porto Musical* quanto o *Recbeat* são freqüentados por produtores do mundo inteiro, que consideram esses eventos como grandes oportunidades para conhecerem a produção musical recifense e agenciarem turnês. Esses são indícios da institucionalização da Cena Manguê. Para os músicos, o significado disso é a possibilidade de permanecerem em Recife. Ao contrário do início da década de 1990, não é mais imperativo que uma banda saia de Recife para conseguir repercussão nacional ou mesmo internacional. Atualmente, a saída é uma opção para as bandas. De bairro abandonado no final da década de 1980, Recife Antigo foi transformado não apenas em epicentro da Cena musical recifense, mas de eventos que reúnem pessoas de todo o mundo para discutir, comercializar e ouvir música. Aqueles encontros de cerca de 15 amigos, que se ampliaram em festas e shows, conseguiram chamar a atenção de todo o mundo para aquele bairro. Não há como negar a diferença entre Recife no final da década de 1980 e Recife de vinte anos depois. A mudança de Recife pode ser vista em termos de auto-representação. Se na década de 1980 Recife era vista como a cidade do frevo e do armorial, e até mesmo os mangueboys que recusavam essa identidade reconheciam isso, atualmente a imagem da cidade não se resume mais a essas duas matrizes identitárias. Elas ainda fazem parte da identidade cultural da cidade, mas agregaram o Manguê e, com ele, o ideal da diversidade. Mas, claro, a representação não está descolada de uma ordem prática. E a concretização disso pode ser vista não apenas no *Porto Musical* e no *Recbeat*, mas na criação do Porto Digital que, como visto no segundo capítulo, foi inspirado na Cena Manguê e transformou o Bairro do Recife Antigo em um pólo de tecnologia.

Outro indício do reconhecimento da importância da Cena Manguê foi a participação de Fred Zero Quatro no Conselho de Cultura de Recife. O conselho de cultura é formado por membros da sociedade civil com representatividade reconhecida em determinado campo da cultura. Assim, cada membro representa um determinado segmento de produção artística. Fred Zero Quatro foi representante da área de música e chegou a ocupar a presidência do conselho. Esse é um exemplo do espaço conquistado pelos mangueboys, em contraste com o início da Cena. Mas não o único, pois, como visto anteriormente, a diversidade apregoada pela Cena Manguê foi tomada pela Prefeitura de Recife como mote para o carnaval, bem como se estendeu à política cultural da prefeitura. A adoção de preceitos da Cena Manguê pelo poder público não deve ser entendida como uma iniciativa apenas da Prefeitura ou do Governo do Estado em reconhecer a Cena Manguê. Isso também foi resultado dos esforços dos mangueboys em serem reconhecidos, esforços coerentes com o anseio de mudar a cidade, que foi a motivação inicial para a formação da Cena Manguê. Mas, ao mesmo tempo, isso também significou um processo de institucionalização, ao longo do qual a Cena Manguê teceu os seus pontos de entrada no mundo da indústria fonográfica, da mídia e até mesmo da gestão pública.

O início da institucionalização da Cena Manguê ocorreu com a contratação das bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *mundo livre s.a.* por gravadoras. Para DJ Dolores, como visto no artigo “O Manguê nunca existiu”, este fato marcou o fim do desejo de formar uma cooperativa. No entanto, o que foi evidenciado durante o trabalho de campo foi que a contratação das bandas não significou o fim do Manguê, mas, sim, um novo patamar. Neste sentido, e como observado por Renato L. em seu artigo “Pós-Manguê”, ainda hoje há reflexos da Cena Manguê, sendo impossível sentenciar-lhe um fim. Se considerarmos aquelas reuniões festivas e despretensiosas diárias em torno de mesas de bar, sim, isso havia acabado. No entanto, a contratação das bandas não foi o fim do coletivismo, como visto no relato acerca das reuniões da Sony, como tratado no segundo capítulo. Tais reuniões foram importantes para a

definição dos princípios que guiavam as bandas, e para consolidar a autonomia das mesmas frente à indústria fonográfica. Não havia mais necessidade de juntar trocados para comprar discos. Não havia mais tempo para os encontros diários. Os mangueboys passaram a viajar o mundo. Mas tudo isso não significou o fim dos laços que uniam aqueles grupos. Os encontros, reunindo todos ao mesmo tempo, passaram a ser raros, como na noite em que Pupilo foi à praça do Arsenal da Marinha. Mas alguns estreitaram os laços de amizade no patamar de compadrio, como Jorge Du Peixe, que é padrinho do filho de Gilmar Bola Oito, e Renato L. , que é padrinho do filho de Fred Zero Quatro. As festas organizadas pelos idealizadores da Cena Mangue não deixaram de ser organizadas, mas rarearam. No entanto, os festivais elevaram isso a uma dimensão grandiosa, e muitas vezes até problemática por dificultar a formação de um mercado para música, conforme abordado anteriormente.

Então, diante de tudo isso, qual o significado da Cena Mangue atualmente? Ao longo desta tese foi possível evidenciar que tendo sido criada em torno da música, a Cena Mangue não se restringiu à música e nem mesmo ao campo artístico. A Cena Mangue, ao longo de seu processo de consolidação, ergueu uma série de princípios que construiu um comportamento específico, associado à identidade dos mangueboys. Coletivismo, compromisso com o local antenado com o mundo, rejeição a rótulos, desglamorização, compromisso com a cena independente, uso da tecnologia como forma de inclusão, compromisso com o cotidiano, com o público, com a diversidade, com a ludicidade – todos esses princípios configuraram um *ethos*, i.e. um conjunto de costumes e hábitos fundamentais no âmbito do comportamento e da cultura. E tal *ethos* foi estendido para além da Cena Mangue, já alçada à condição de referência: uma referência não restrita a Recife, mas associada a um determinado conjunto de posturas frente à criação, ao mercado, à indústria e ao público.

## Glossário

**Acabou la tequila** – banda carioca formada na década de 1990, que incorporou diversos ritmos em experimentações que segundo dos membros da banda eram uma “mistura de *rock* com música”.

**Akira S.** – O *Akira S & as Garotas Que Erraram* foi formado em 1984, na terceira geração do cenário *pós-punk* paulistano.

**Asa de águia** – banda de Axé Music da Bahia de grande sucesso ao longo de várias décadas. Já vendeu mais de 5 milhões de discos.

**Beast Boys** – grupo de *hardcore* e *hip-hop* americano de Nova Iorque. Os *Beastie Boys* foram a primeira banda *rap* de brancos bem sucedida e um dos poucos projetos dos primeiros tempos do *hip-hop* que, ainda hoje, alcançam grande sucesso. O seu *rap*, influenciado pelo *rock* e *punk*, teve um impacto significativo em artistas, quer dentro, quer fora da cena *hip-hop*.

**Beatles, The** – banda de *rock* formada em Liverpool, Inglaterra, no início da década de 1960. O grupo obteve fama, popularidade e notoriedade até hoje inéditas para uma banda musical, e tornou-se a banda de maior sucesso e de maior influência do século XX. Foi esse estrondoso sucesso que inspirou a criação do termo *beatlemania*. A banda foi desfeita em 1970.

**Blitz** – uma das bandas precursoras do *rock* brasileiro. O grupo foi formado no Rio de Janeiro, em 1980. Suas marcas características eram um *rock* leve, letras bem-humoradas e performance teatral no palco.

**Bob Marley** - Robert Nesta Marley (Saint Ann, 6 de fevereiro de 1945 — Miami, 11 de maio de 1981), mais conhecido como Bob Marley, foi um cantor, guitarrista e compositor jamaicano. Mais conhecido músico de *reggae* de todos os tempos, Bob Marley foi o responsável pela popularização mundial desse gênero musical. Grande parte do seu trabalho abordava os

problemas da pobreza e da opressão na Jamaica. Bob Marley era seguidor da religião *rastafari*, que também marcou profundamente sua música.

**Buzzcocks, The** – banda britânica de *punk rock*, formada em Manchester, em 1975. Apesar da intensidade e fúria do som, característicos do estilo *punk*, o Buzzcocks tinham um diferencial em relação aos outros grupos: ao invés de letras que entoavam a revolta contra o sistema político e social, a banda escrevia letras angustiadas, algumas vezes engraçadas, sobre amor com uma perspectiva adolescente.

**Clash, The** – banda de *punk-rock*, da Inglaterra, que existiu entre 1976 e 1985. Uma das bandas mais aclamadas pela crítica da época, o *The Clash* foi famoso por seu alcance musical (incorporavam *reggae*, *rockabilly*, e eventualmente muitos outros estilos musicais em seu repertório), por demonstrar uma sofisticação lírica e política que os distinguia da maioria de seus companheiros no movimento *punk*, e por suas explosivas performances ao vivo.

**Cólera** – banda de *punk*, formada em São Paulo, em 1979.

**Cramps, The** – banda que mescla *punk* e *rockabilly*. *The Cramps* surgiu em Nova York, em 1976 e existe até hoje. As músicas do *Cramps* tratam de temas como filmes-B de horror e fetichismo, e seus shows são bastante teatrais.

**Crazy-Legs** – Richard Colón (1º de janeiro de 1966) é um dançarino de *break* e um artista do grafite. Foi um dos principais difusores do *break*, participando de diversos filmes, entre eles o mundialmente famoso *Flashdance*, sua estréia no cinema como um dançarino de rua.

**Creedence Clearwater Revival (CCR)** – banda de *rock* que existiu de 1967 a 1972. Suas canções, compostas de maneira artesanal e com curta adoração, influenciaram gêneros como o *rock*, o *country*, o *punk* e o *heavy metal*. Seus *hits* são atualmente considerados clássicos.

**Damned, The** – banda britânica de *punk rock* e *rock gótico* formada em Londres em 1976. São considerados um dos fundadores do *rock gótico*. A banda incorporou diversos estilos diferentes em sua música e imagem, como o *rock* de garagem, o *rock psicodélico* e o estilo cabaré. O estilo vocal de Vanian, vocalista, foi descrito como similar a um cantor tal como Frank Sinatra, algo incomum para o *punk rock*.

**David Bowie** - David Robert Haywood-Jones (Brixton, Londres, 8 de janeiro de 1947) é um músico e ator, conhecido pelo seu trabalho musical dos anos 1970 e 1980 e pela sua alta influência no mundo da música, mais especificamente do *rock*.

**De Falla** – banda de *rock* formada no Rio Grande do Sul em 1984 e assim batizada em homenagem ao compositor espanhol erudito Manuel de Falla (1876-1946). Com influências de *pos-punk*, *hard rock*, *glam rock*, *heavy metal* e mais tarde flertando com o *big beat*, *miami-bass* até *funk carioca*, a banda ficou reconhecida pelas irreverentes mudanças em suas formações, estilo musical e apresentação estética. Inseriu-se no cenário do *rock* inicialmente no circuito alternativo de Porto Alegre e mais tarde em São Paulo e Rio de Janeiro, sendo famosas as apresentações no Circo Voador(RJ) na década de 1990, aonde influenciou e abriu espaço a uma geração de músicos e bandas como *Planet Hemp*, *Pavilhão 9*, *Nação Zumbi* e *Pato Fu*.

**Dictators** – uma das bandas precursoras do *punk*, em Nova York, na década de 1970. A banda continua ativa.

**Earth, Wind and Fire** – banda norte-americana fundada em 1969, mesclando estilos musicais como *funk*, *R&B*, *Disco Music* e *Soul*.

**Echo and the bunnymen** - banda inglesa de *pós-punk* formada em Liverpool, em 1978. Entre suas influências destacam-se *The Beatles*, *The Velvet Underground* e *The Doors*.

**Faith no More** – banda norte-americana formada em São Francisco, Califórnia, que esteve ativa de 1982 à 1998. É considerado um dos maiores grupos de *rock* dos anos 1990. O estilo musical é de difícil categorização, visto que a banda possui uma série de vertentes e gêneros distintos, como *heavy metal*, *rock alternativo*, *funk* e *rap*. Alguns chegaram a chamar seu estilo de *funk metal*.

**Fela Kuti** - Fela Anikulapo Ransome Kuti (Abeokuta, 1938 — 1997) foi um multi-instrumentista nigeriano, músico e compositor, pioneiro da música *afrobeat*, ativista político e dos direitos humanos. Fundador da República Kalakuta, uma comuna que incluía um estúdio de gravação e uma casa para muitos conectados à banda de Felá Kuti, e que foi declarada por ele como independente do Estado da Nigéria. A República Kalakuta foi atacada por mil soldados e incendiada.

**Fellini** - banda de *pós-punk* formada na cidade de São Paulo nos anos 80 por Cadão Volpato e Thomas Pappon.

**Futura 2000** - um dos mais importantes artistas do grafite. Ele começou a pintar ilegalmente nos subterrâneos de Nova Iorque no início da década de 1970. Atualmente ele é um respeitado artista, expondo em galerias. Uma característica marcante do trabalho de Futura 2000 é a abordagem abstrata do seu estilo de grafite. Seu trabalho mais prolífico é como ilustrador/*designer* de capa de discos, como a capa do disco *Radio Clash*, da banda *The Clash*.

**Goldie** – Clifford Joseph Price (Walsall, 28 de dezembro de 1965) é um músico de música eletrônica e ator da Inglaterra.

**Grand Master Flash** - foi o responsável pela invenção do gênero musical chamado *hip hop*. Também foi pioneiro do uso de toca-discos, sendo o primeiro DJ a usar toca-discos como um instrumento musical, elevando o *status* de DJ a uma posição artística. Ele também foi responsável por reunir um dos primeiros grupos de *rap* – *The Furious Five*. Sua carreira começou no início dos anos 70, no Bronx e se espalhou por todo o mundo.

**Happy Mondays** – banda de *rock* alternativo e *dance* formada em Salford, Grande Manchester. Uma das mais proeminentes das bandas da cena *pós-punk* conhecida como Madchester.

**James Brown** – James Joseph Brown Jr. (Barnwell, Carolina do Sul, 3 de Maio de 1933 — Atlanta, Geórgia, 25 de Dezembro de 2006) foi um cantor, compositor e produtor musical norte-americano reconhecido como uma das figuras mais influentes do século XX na música.

**Jorge Ben** – Jorge Jorge Duílio Lima Meneses (Rio de Janeiro, 22 de março de 1942), conhecido como Jorge Bem, e atualmente Jorge Ben Jor, é um guitarrista, cantor e compositor popular brasileiro. Se destacou, desde o início da sua carreira na década de 1960, por misturar ritmos. Seu estilo característico inclui o samba, *funk*, *rock*, *pop*, maracatu, bossa nova, *rap* e *samba-rock* com letras que misturam humor e sátira.

**Joy Division** - **Joy Division** foi uma banda *pós-punk* formada no ano de 1976, em Manchester, Inglaterra. A banda acabou em 18 de Maio de 1980 após o suicídio do vocalista e guitarrista, Ian Curtis. O seu som tinha influências de *Velvet Underground*, David Bowie e Iggy Pop,

**Kiss** – banda de *hardrock* formada em Nova York em 1973. Uma das marcas registradas da banda são a maquiagem exagerada, as roupas espalhafatosas com sapatos plataformas e os shows muito elaborados com efeitos pirotécnicos.

**Kool-Herc** – (16 de abril de 1955, Kingston, Jamaica) é um DJ jamaicano, o primeiro a *samplear* melodias criando a batida inicial do *rap*. Nos EUA, foi o primeiro DJ a utilizar dois toca-discos em uma mesa de mixagem, repetindo sempre o mesmo trecho, chamado de *breakbeat* (batida quebrada) de um vinil. Kool Herc foi quem inicialmente gerou batidas eletrônicas para produzir uma base rítmica sobre a qual seria mais fácil encaixar rimas influenciadas pelo gospel e pelo *soul*.

**Kurtis Blow** – Curtis Walker (9 de Agosto de 1959, Harlem, Nova York), é um dos mais influentes *rappers* e um dos primeiros artistas de *hip hop*. Blow começou sua carreira em Nova Iorque em meados da década de 1970, como dançarino de *break*, até iniciar trabalho como DJ e *rapper*.

**Led Zeppelin** – banda de *rock* formada em 1968, na Inglaterra. Um dos grupos mais populares da década de 1970 e da história do *rock*, a banda *Led Zeppelin* se destacou por sua inovação e influência no *heavy metal* e *blues rock*. O grupo também incorporou elementos de gêneros como *rockabilly*, *reggae*, *soul*, *funk*, *jazz*, entre outros. O *Led Zeppelin* acabou em 1980, com a morte do baterista John Bonham.

**Legião Urbana** – uma banda brasileira de *rock*, ativa de 1982 a 1996. Ao todo, lançaram 13 álbuns, somando mais de 19 milhões de discos vendidos. Ainda hoje, é o terceiro maior grupo musical, da gravadora EMI-Odeon, em venda de discos por catálogo, no mundo: média de 200 mil cópias por mês. O fim do grupo foi marcado pelo falecimento de seu líder e vocalista, Renato Russo, em 11 de outubro de 1996.

**Morbid Angel** - banda formada na Flórida em 1983 que foi crucial para o desenvolvimento do gênero *death metal*.

**Mutantes, Os** - banda brasileira formada no ano de 1966, em São Paulo. A banda é considerada um dos principais grupos do *rock* brasileiro. Além do inovador uso de *feedback*, distorção e truques de estúdio de todos os tipos, *Os Mutantes* foram os pioneiros na mescla do *rock and roll* com elementos musicais e temáticos brasileiros. Outra característica do grupo era a irreverência.

**New York Dolls, The** – banda de *glam rock* formada em 1971, em Nova York .

**Nirvana** - banda de *Grunge* fundada no ano de 1987 em Aberdeen, Washington. A sua música foi inspirada no *punk*, no *rock* alternativo e no *hard rock*. O *Nirvana* foi chamada *Grunge* pela imprensa e meios de comunicação da época. O grupo se desfez em 1994 com o suicídio de seu líder e vocalista, Kurt Cobain.

**Novos Baianos** – grupo musical brasileiro, ativo entre os anos de 1969 e 1979, surgiu influenciado pela contracultura e pela emergente Tropicália.

**Olho Seco** – banda de *punk*, formada em São Paulo, na década de 1980.

**Olodum** - Bloco-afro do carnaval de Salvador, Bahia, fundado em 1979, durante o período carnavalesco como opção de lazer aos moradores do Pelourinho, garantindo-lhes assim, o direito de brincarem o carnaval em um bloco e de forma organizada. Atualmente é uma Organização não Governamental (ONG) ligada ao movimento negro brasileiro.

**Patti Smith** - Patti Smith (30 de dezembro de 1946) é poetisa, cantora e musicista norte-americana. Ela tornou-se proeminente durante o movimento *punk* com seu álbum de estréia, *Horses* em 1975. Conhecida como "poetisa do *punk*", ela trouxe um lado feminista e intelectual à música *punk* e tornou-se uma das mulheres mais influentes do *rock and roll*.

**Phase2** - Grafiteiro que criou painéis coloridos, é considerado como o inventor do grafite. Foi criador do primeiro *zine* de grafite, o “International Graffiti Times”, além de criar as “bubble letters”, estilo de letras em forma de bolha, característica do grafite.

**Plebe Rude** – banda brasileira de *rock* formada na década de 1980, em Brasília.

**Raimundos** – banda brasileira formada em Brasília em 1987. O nome é derivado de uma de suas maiores influências, a banda *Ramones*. Sua marca era a mistura de ritmos, como forró e *rock*.

**Ramones** – banda de *punk rock*, formada em 1974 nos Estados Unidos, considerada como uma das precursoras do *punk*. A banda ficou ativa até 1996. Em 2 de março de 2002 a banda foi incluída no Salão da Fama do Rock and Roll, e em 2004 ficou em 26º lugar em uma eleição promovida pela revista *Rolling Stone* para escolher as cem maiores personalidades dos primeiros cinquenta anos do *rock*.

**Ray Charles** – Raymond Charles Robinson (Albany, 23 de Setembro de 1930 — Los Angeles, 10 de Junho de 2004) foi um pianista pioneiro e cantor de *música soul* que ajudou a definir o seu formato ainda no fim dos anos 50, além de um inovador intérprete de R&B.

**Red Hot Chili Peppers** – banda de *rock* alternativo dos Estados Unidos formada em Los Angeles, Califórnia em 1983, juntando elementos de gêneros como *punk rock*, *funk*, *rock* alternativo e *rock psicodélico*.

**Rolling Stones** – banda de *rock*, formada na Inglaterra em 1962. Os *Rolling Stones* estão entre as bandas mais antigas ainda em atividade. Ao lado dos *Beatles*, os *Rolling Stones* participaram da chamada Invasão Britânica que ocorreu na década de 1960, quando as bandas inglesas lideraram os topos dos *hit-parades* norte-americanos.

**Sepultura** – banda brasileira de *thrash metal* surgida em 1983, em Belo Horizonte. É considerada a banda brasileira de maior repercussão no mundo. O *Sepultura* iniciou como uma banda típica de *heavy metal*, e na década de 1990 passou a mesclar influências que vão desde o *black metal* e *death metal*, passando pelo *thrash metal*, até inspirações externas ao *metal*, como *hardcore*, música tribal africana e japonesa, música indígena, entre outros diversos estilos musicais.

**Shaun Ryder** - Shaun Shaun William Ryder (23 de agosto de 1962, Little Hulton) é um músico inglês que ficou famoso na Cena de Madchester, época em que fez parte da banda *Happy Mondays*.

**Siouxsie & the Banshees** – foi uma influente banda britânica que mesclava *punk*, *post-punk*, *New Wave* e *rock gótico* que começou em 1976 e terminou oficialmente em 1996.

**Small Faces** - foi uma banda britânica de *rock and roll* dos anos 60. Eles eram genuínos mods da East End e quase tomaram do *The Who* o posto de principal banda mod do Reino Unido.

**Smiths, The** – banda inglesa de *rock* que surgiu na cidade de Manchester e ficou bastante popular na década de 1980. A banda é considerada pioneira da música *indie*, que se desenvolveu na década de 1990. *The Smiths* existiu entre os anos 1982 e 1987. Sendo Smith um sobrenome muito popular na Inglaterra, uma espécie de Silva no Brasil, o nome da banda tinha como objetivo mostrar que o grupo era formado por pessoas comuns.

**Stone Roses** - um dos mais influentes grupos de *rock* inglês entre o final da década de 1980 e o começo da década seguinte, formando juntamente com o *Happy Mondays* e o *The Charlatans* o movimento conhecido como Madchester, na cidade de Manchester, Inglaterra.

**Stooges, The** – banda de *rock* norte-americana, formada em 1967, liderada por Iggy Pop. A banda foi desativada em 1974, mas voltou à ativa em 2003.

**Sugar Hill Gang** – trio de afro-americanos, precursores do estilo rap na transição da década de 1970 para a de 1980 com o sucesso estrondoso *Rappers Delight*, muito conhecida no Brasil como Melô do Tagarela.

**Suzi 4** – uma cantora e baixista americana que fez sua marca no cenário musical com uma série de *hits* na década de 1970

**Talking Heads** – banda surgida em Nova Iorque, em 1974, entre os movimentos *punk* e *new wave*. O grupo existiu até 1991. *Talking Heads* fez a sua criação com a mistura do *punk*, *rock*, *pop*, *funk*, e no final da carreira, com a *world music*.

**Television** – formada em 1971, em Nova York, foi a primeira banda a tocar no CBGB, inaugurando o circuito do Leste de Manhattan para outras bandas.

**Tim Maia** - Sebastião Rodrigues Maia (Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1942 — Niterói, 15 de março de 1998) foi um cantor e músico brasileiro. Alcançou o sucesso a partir da década de 1970 e tornou-se um dos mais influentes cantores brasileiros.

**Titãs** – banda de *rock* formada em São Paulo no início da década de 1980 com o nome *Titãs do Iê-iê-iê*. O grupo foi consolidado como uma das mais importantes e criativas bandas do *rock* brasileiro, e continua ativa até hoje.

**Tom Zé** – Antônio José Santana Martins (11 de outubro de 1936, Irará, Bahia) é um compositor, cantor e arranjador brasileiro. É considerado uma das figuras mais originais da MPB, tendo participado ativamente da Tropicália nos anos 1960 e se tornado uma voz alternativa influente no cenário musical do Brasil.

**U2** - uma banda irlandesa de *rock*, formada no ano de 1976. A banda foi uma das mais influentes bandas de *rock* da década de 1980, e continua atuante até hoje.

**Velvet Underground, The** – banda formada em Nova York, em 1964. Com um estilo experimental, a banda tinha Andy Warhol como mentor intelectual e principal financiador. A banda terminou em 1973.

**Viper** – uma das primeiras bandas de *heavy metal* brasileiras, formada em 1985.



**Who, The** – banda de *rock* britânica surgida na década de 1960. O grupo alcançou fama internacional, se tornou conhecido pelo dinamismo de suas apresentações e passou a ser considerado uma das maiores bandas de *rock and roll* de todos os tempos. Eles também são julgados pioneiros do estilo, popularizando entre outras coisas a ópera *rock*.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In: In: BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Textos escolhidos* São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz *A invenção do Nordeste e outras artes* São Paulo: Cortez, 2001

ALBUQUERQUE, Aline Valentim de “As Nações de Maracatu do Recife e o maracatu do Rio - algumas reflexões sobre tradição, ressignificação e mediação cultural” Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2005

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira "Só a antropofagia nos une". In: MATO, Daniel *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005..

( <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/FerreiradeAlmeida.rtf>)

ANDERSON, Benedict *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989

ANDRADE, Oswald “Manifesto antropófago” *Revista de Antropofagia*, Ano 1, Nº1, maio de 1928 (disponível em <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>) (acessado em fevereiro/2008)

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de *Guerra e Paz: casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30* Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

AZAMBUJA, Luciano “Entrevista com Zero Quatro da banda mundo livre s/a” In: *Revista de Estudos Poético-Musicais* Universidade Federal de Santa Catarina, nº3, junho de 2006 (disponível em: <http://www.repom.ufsc.br/repom3/zeroquatro.htm>) (acessado em março/2007)

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti *A derradeira gesta: Lampião e Nazarenos guerreando no Sertão* Rio de Janeiro: FAPERJ: Mauad, 2000

BASTIDE, Roger “O mito, hoje” In: BASTIDE, Roger *Mitologias* Rio de Janeiro – São Paulo: DIFEL, 1978

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas* Rio de Janeiro: DIFEL: 2001

BAUMAN, Zygmunt *Identidade* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

BAUMAN, Zygmunt *Modernidade e ambivalência* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999

BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva* Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1977 (p. 217)

BEZERRA, Arthur Coelho *Modernizar o passado: Movimento Manguê e a Antropofagia revisitada* Dissertação (mestrado) Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2005

BHABHA Homi K. *O local da cultura* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007

- BIVAR, Antonio. *O que é punk* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000
- BOSUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)* São Paulo: Cosac Naify, 2007
- BOURDIEU, Pierre *As regras da arte* São Paulo: Cia. da Letras, 1992
- BOURDIEU, Pierre *O poder simbólico* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998
- BURKE, Peter *Hibridismo cultural* São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006
- CARDOSO, Ciro Flamarion “Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado?” In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento), p. 17-37, outubro 2006.
- CASTELLS, Manuel *A sociedade em rede* São Paulo: Paz e Terra, 1999
- CASTELLS, Manuel *O poder da Identidade* São Paulo: Paz e Terra, 1999 (p. 105)
- CASTRO, Josué de *Documentário do Nordeste* São Paulo: Editora Brasiliense,
- CASTRO, Josué de *Homens e Caranguejos* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,
- CERVA, Roberta “Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro” In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.) *op.cit.*
- CONTIER, Arnaldo. D. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade a questão da identidade cultural” *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais* v. I, Uberlândia, MG, 2004. (disponível em: <http://revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>) (acessado em julho/2008)
- DA MATTA, Roberto *Relativizando: uma introdução à antropologia social* Petrópolis: Vozes, 1981
- DAYRELL, Juarez *O rap e o funk na socialização da juventude* In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, n.1, p. 117-136, jan./jun. 2000 ([http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/edp/edp28n1/edp28n1\\_07.pdf](http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/edp/edp28n1/edp28n1_07.pdf)) (acessado em maio de 2006)
- DE PAULA, Silvana Gonçalves de. *Gilberto Freyre e a construção da modernidade brasileira*. Dissertação (Mestrado). Itaguaí, RJ: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Mestrado em Desenvolvimento Agrícola, 1990
- DE PAULA, Silvana Gonçalves. *O Campo na cidade: esportes country e ruralidade estetizada* Tese (Doutorado), Rio de Janeiro: IUPERJ-Instituto Brasileiro de Pesquisa do Rio de Janeiro, 1999.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. I* São Paulo: Editora 34, 1995
- DIDIER, Maria Thereza *Emblemas da Sagração Armorial – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76* Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000
- DÍDIMO, Marcelo *Baile perfumado: o cangaço revisitado* In: CAETANO, Maria do Rosário *Cangaço, o Nordeste no Cinema Brasileiro* Avathar: 2005
- DJ DOLORES “Stereotipado” In *Rumos – Brasil da música: pensamento & reflexões* São Paulo: Itaú Cultural, 2006 (p.153)
- DORIGATTI, Bruno *Ascensão e declínio do autor*. In: Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Oral Rio de Janeiro. 2004 (p. 5) (disponível em:

<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/brunodorigatti.pdf>) (acessado em julho/2008)

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992

ESSINGER, Sílvio. *Punk. Anarquia planetária e a cena brasileira* São Paulo: Editora 34, 1999

FALCÃO, Adriana *A máquina* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e Pós-modernismo* São Paulo: Studio Nobel, 1995

FEATHERSTONE, Mike. "Localismo, globalismo e identidade cultural". *Sociedade e Estado*, vol. XI, n. 1, p. 9-42, 1996

Feixa, Carles "De punks" In: *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1999 (disponível em [www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales)) (acessado em março/2006)

FERREIRA, Lírío, CALDAS, Paulo "Conversa com Paulo Caldas e Lírío Ferreira: A modernidade, o sertão e a vaidade de Lampião (entrevista)" *Cinemas: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, volume 4. Rio de Janeiro. Março e Abril de 1997a. (p. 12)

FREIRE FILHO, João ; FERNANDES, Fernanda M.. *Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical* – Intercom 2005

FREYRE, Gilberto *Nordeste* Rio de Janeiro: Editora Record, 1989

FREYRE, Gilberto *O manifesto regionalista de 1926* Recife: Região, 1952

FRIEDLANDER, P. *Rock and Roll* Rio de Janeiro: Record, 2002

GALINSKY, P. "Maracatu Atômico" – *tradition, modernity, and posmodernity in the Manguê Movement of Recife, Brazil* Nova York: Routledge, 2002

GALVAO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. *Estudos. Avançados.*, dez. 2004, vol.18, no.52

GARCIA CANCLINI, Nestor *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000)

GARCIA, Carlos *O que é nordeste brasileiro* São Paulo: Brasiliense, 1999

GEERTZ, Clifford *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa* Petrópolis, RJ, 1997

GIDDENS, Anthony "A vida em uma sociedade pós-tradicional" In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna* São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997

GOMES, Ângela de Castro. "Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: O caso de Festa". *Luso-Brazilian Review*. 41.1, 2004

GONÇALVES, José Reginaldo "Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios" *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005

GONÇALVES, José Reginaldo *A retórica da perda – os discursos do patrimônio cultural no Brasil* Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996 (p.40)

GRAMSCI, Antonio “Todo homem é filósofo” (disponível em: [http://www.espacoacademico.com.br/052/52tc\\_gramsci.htm](http://www.espacoacademico.com.br/052/52tc_gramsci.htm)) (acessado em julho/2008)

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional” In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº1, 1988

HALL, Stuart “A centralidade da cultura: notas sobre revoluções culturais do nosso tempo”. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre v.22 e 23, n.2, jul./dez., 1997.

HALL, Stuart “Lo local y lo global: globalización y etnicidad” (traduzido por Pablo Sédon) (disponível em <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/S%20Hall.pdf>) / HALL, Stuart “The local and the Global: Globalization and Ethnicity”, em King, Anthony D. (ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Macmillan-State University of New York at Binghamton, Binghamton, 1991

HALL, Stuart “Quem precisa da identidade?” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HALL, Stuart *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (organização Liv Sovik) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

HERSCHMANN, Micael *O funk e o hip-hop invadem a cena* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000

HERZOG, A., MITCHELL, J.; SOCCIO, L. “Interrogating Subcultures” In: *In[]visible Culture - An Electronic Journal For Visual Studies* ([http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue2/introduction.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/introduction.htm)) (acessado em novembro/2005)

HORKHEIMER, Max.; ADORNO, Theodor W. – “A indústria cultural - o iluminismo como mistificação das massas” In: ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade* São Paulo: Paz e Terra, 2002

Huizinga, Johann: *Homo Ludens*. Perspectiva: São Paulo, 1999

In: NAVARRO, Fred *Dicionário do Nordeste* São Paulo: Estação Liberdade, 2004

JANOTTI Jr., J.S. “Mídia, cultura juvenil e rock and roll, comunidades, tribos e grupamentos urbanos.” Anais do 26º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte-MG, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003

JENKINS, Henry *Textual poachers: television fans & participatory culture* New York, London: Routledge, 1992

KISCHINHEVSKY, M. *Manguebit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica* In: 1º Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro.. Rio de Janeiro:UFRJ, 2006 (p.4)

LEITE, Rogério Proença “Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na MangueTown” In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 17, nº 49, junho/2002

LESSIG, Lawrence *Cultura livre*. São Paulo: Trama, 2005

LÉVY, Pierre *Cibercultura* São Paulo: Ed. 34, 1999

LIRA, Paula “Samba esquema noise: A brincadeira como alquimia de criação no

mangueBit” In : *Vivência*. Nº 27, Natal: UFRN, 2004

LIRA, Paula *Uma antena parabólica enfiada na lama – ensaio de diálogo com o imaginário do MangueBit* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2000

MAFFESOLI, Michel *No fundo das aparências* Petrópolis, RJ: Vozes, 1996

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian *Mate-me por favor - uma história sem censura do punk* (vol.II) Porto Alegre: L&PM, 2004

MELO FILHO, Djalma Agripino “Uma hermenêutica do ciclo do caranguejo” In: ANDRADE, M C (et all) *Josué de Castro e o Brasil* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003

MELO NETO, Moises Monteiro de *Manguetown: a representação do Recife (PE) na obra de Chico Science e outros poetas do Movimento Mangue* (“A Cena recifense dos anos 90”) Dissertação (Mestrado), Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Pós-Graduação em Letras, 2003

MENDONÇA, Luciana F. M. *Do Mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira* Tese (doutorado), Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004

MONÇORES, Aline *Moda Mangue: a influência do movimento Maguebeat na moda pernambucana* Dissertação (mestrado), Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2006

MOTTA, Marcia “História e memórias” In: MATTOS, M. Badaró (org) *História: pensar & fazer* Rio de Janeiro: Laboratório Dimensões da História, 1998

NAVES, Santuza Cambraia *O violão azul: modernismo e música popular* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

NAVES, Santuza Cambraia “Da bossa nova à tropicalia: contenção e excesso na música popular” *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 43, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich “Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida” In: NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre história* Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005

NUNES, Benedito *Oswald Canibal* São Paulo: Editora Perspectiva, 1979

O’HARA, Craig. *A filosofia do punk: mais do que barulho* São Paulo: Radical Livros, 2005

OLIVEIRA, Francisco *Elegia para uma re(li)gião* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977

OLIVEIRA, Luis Antonio Chaves de “Nem ‘cara’ nem ‘coroa’, eu quero é Moeda: o lazer e a identidade, entendendo a rua da Moeda” In: Anais da 25ª reunião brasileira de antropologia, Goiânia, 2006 (cd-room)

OLIVEIRA, Rosane Martins de *A ciranda de Tarituba: um estudo de caso sobre a concepção de resgate da tradição e da cultura* Dissertação (mestrado) Itaguaí, RJ: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Centro de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, 2004

OLIVEN, Ruben George “Patrimônio intangível: considerações iniciais” In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.) *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* Rio

de Janeiro: DP&A, 2003

ORTIZ, Renato “A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura” In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.1, vol. 1, junho de 1985

ORTIZ, Renato *Cultura brasileira e identidade nacional* São Paulo: Brasiliense, 1994

ORTIZ, Renato *Mundialização: saberes e crenças* São Paulo: Brasiliense, 2006

PASSIANI, Enio *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru, SP: EDUSC (Editora da Universidade do Sagrado Coração), 2003.

POLLACK, Michael “Memória, esquecimento e silêncio” In: *Estudos históricos* Rio de Janeiro: vol. 2, nº3, 1989

POLLAK, Michael “Memória e identidade social” In: *Estudos históricos* Rio de Janeiro: vol2. nº3, 1989

PORTELLI, Alessandro “O massacre de Civitella Villa di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1994): mito, política, luto e senso comum” In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína *Usos e abusos da história oral* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996

PUJOL, S. *Las ideas del rock: Genealogía de la música rebelde* Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2007

REZENDE, Claudia Barcellos “Os limites da sociabilidade: “cariocas” e “nordestinos” na Feira de São Cristóvão” In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, número 28, 2001.

RIBEIRO, G. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue (1980-1991)* Dissertação (mestrado), Uberlândia, MG: Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2006

RUSSO, Henry “A memória não é mais o que era” In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína *Usos e abusos da história oral* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996

SANT’ANNA, Marcia “A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização” In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.) *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* Rio de Janeiro: DP&A, 2003

SANTOS, Boaventura de Souza *A crítica da razão indolente* São Paulo: Cortez, 2001

SANTOS, Climério de Oliveira *Batuque book maracatu: baque virado e baque solto* Recife: Ed. do Autor, 2005 (p. 30/31)

SANTOS, Geni Pereira dos *A linguagem do vestuário, expressão de culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira* Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003

SCANDIUCCI, Guilherme *Cultura hip hop: espaço de pertença aos jovens negro-descendentes e moradores das periferias de São Paulo* In: <http://www.pirex.com.br/gui/artigo.pdf> (p.2)

SCHWARCZ, Lilia K. M. “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, nº 29, out/1995.

SCHWARCZ, Lilia K. M. “O espetáculo da miscigenação” In: *Revista Estudos Avançados* V.8, nº20, jan/abr. 1994

SHARP, Daniel Berson *A satellite dish in the Shantytown Swamps: musical hybridity in*

*the 'New Scene' of Recife, Pernambuco, Brazil*, The University of Texas at Austin, 2001

SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos “*O encontro do velho do pastoril com Mateus na Mangue-town*” ou “*as tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science*” (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2004. (p.88)

SILVEIRA, Roberto Azoubel da M. *A reinvenção do Nordeste nas crônicas d'O Carapuceiro* tese (doutorado), Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2007

SILVEIRA, Roberto Azoubel da M. *A reinvenção do Nordeste nas crônicas d'O Carapuceiro* tese (doutorado) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2007

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota *Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna* Dissertação (mestrado) Rio de Janeiro: PUC, 2002

STRAW, W. “Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music” *Cultural Studies*, Volume 5, Number 3, October 1991, pp. 368-388(21)

STRAW, W. “The Thingishness of Things” In: *In[]visible Culture - An Electronic Journal For Visual Studies* ([http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue2/straw.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/straw.htm)) (acessado em novembro/2005)

STRAW, W. *Scenes and Sensibilities* In *Public*, no. 22/23 (2002) (<http://www.arts.mcgill.ca/ahcs/html/Pubscene.pdf>) (acessado em julho/2008)

TELES, José *Do frevo ao manguebeat* São Paulo: Ed. 34, 2000

TELES, Jose *Meteoro Chico* Recife: Bagaço, 1998

VARGAS, Herom *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007

VELLOSO, Mônica Pimenta “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista” In: *Estudos Históricos* Rio de Janeiro, vol.6, nº11, 1993

VIANNA, Leticia “O rei do meu baião: mediação e invenção musical”, em VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001

VICENTE, A. *Maracatu rural - O espetáculo como espaço social* Recife: Ed. Associação Reviva, 2005

VIEIRA, Marcelo Didimo Souza *Filmes de Cangaço: a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro* Dissertação (mestrado), Campinas, São Paulo: Universidade Federal de Campinas, Pós-Graduação em Multimeios, 2001

WOODWARD, Katryn “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. (p.19)

XAVIER, Ismail e BENTES, Ivana. *Inventar Narrativas Contemporâneas. Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, volume 11. Rio de Janeiro. Maio e Junho de 1998.

YUDICE, G. *A conveniência da cultura - usos da cultura na era global* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004 (p.13 - 26)

ZAIDAN FILHO, Michel “Representações sociais da miséria do Nordeste” In: ANDRADE, M C (et all) *Josué de Castro e o Brasil* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003

ZEROQUATRO, Fred e L., Renato. “Manguebeat: utopia revisitada”, in: *Arrecifes*, pp. 49-51. Recife: Conselho Municipal de Cultura, 2004

ZILLY, Berthold “Um depoimento para a História” In: *Estudos Sociedade e Agricultura* Rio de Janeiro, nº9, outubro 1997

## Periódicos

CANÔNICO, Marco Aurélio “ Novos CDs de Marisa Monte restringem uso no computador” In: *Folha de São Paulo*, 01 de abril de 2006

“Programa” In: *Folha de Pernambuco* , 02 de fevereiro de 2005

“OUTRO LADO : Programa anticópia é apropriado e efetivo, diz EMI” In: *Folha de São Paulo*, 01 de abril de 2006

LEMOS, Ronaldo “A revolução das formas colaborativas” In: *Folha de São Paulo*, 18 de abril de 2004

COUTO, José Geraldo “Sertão vira pop no ‘Baile Perfumado’” *Folha de São Paulo*, 01 de agosto de 1997

Árido movie - Uma marca sem futuro” In: *Continente multicultural* - Edição Nº4 - Setembro de 2001 (disponível em <http://www.continentemulticultural.com.br/revista004/materia.asp?m=CINEMA&s=6>) (acessado em março/2006)

SUASSUNA, Ariano “Entrevista” *Caros Amigos*, edição 75, junho, 2003

DEODATO, Livia “Lia de Itamaracá: em sua Ciranda de Ritmos tem frevo e maracatu” *O Estado de São Paulo*, 13 de março de 2008 (disponível em: [http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080313/not\\_imp139221,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080313/not_imp139221,0.php)) (acessado em abril/2008)

DJ DOLORES “O Mangue nunca existiu” (disponível em [http://djdolores.blogspot.com/2005\\_10\\_01\\_archive.html](http://djdolores.blogspot.com/2005_10_01_archive.html)) (acessado em julho/2008)

L. , Renato “Pós-Mangue” *Diário de Pernambuco*, 25 de março de 2005

## Sites

### Artigos dos mangueboys

“Editorial – A maré encheu” In: <http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=723&dataDoJornal=atual> (acessado em outubro/2004)

DJ DOLORES “O Mangue nunca existiu” (disponível em [http://djdolores.blogspot.com/2005\\_10\\_01\\_archive.html](http://djdolores.blogspot.com/2005_10_01_archive.html)) (acessado em julho/2008)

L, Renato “Arqueologia do Mangue” In: *Manguetronic*, 1998 (<http://www.notitia.com.br/manguetronic/newstorm.notitia.apresentacao>) (acessado em outubro/2003)

L, Renato “Madchester era aqui” (<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22375760&dataDoJornal=atual>) (acessado em dezembro/2005)

L, Renato “Saudades de SP” In: *Manguetronic* - <http://salu.cesar.org.br/manguetronic/> (acessado em dezembro/2005)

L, Renato *O sol por testemunha* In: <http://salu.cesar.org.br/manguetronic/servlet/>



[newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=245&dataDoJornal=atual](http://newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=245&dataDoJornal=atual)) (acessado em dezembro/2005)

L., Renato “Glossário Manguê” In: *Manguebit- a maré encheu* (<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=645&dataDoJornal=atual>) (acessado em outubro/2004)

L., Renato “Mangue Beat – Breve histórico do seu nascimento” In: *Manguetronic* (<http://www.notitia.com.br/manguetronic/newstorm.notitia.apresentacao>) (acessado em outubro/2003)

RENOR, Roger de “Arriando minha sunga” In: <http://www.overmundo.com.br/overblog/arriando-minha-sunga> (acessado em julho/2008)

RE:COMBO “Perguntas mais frequentes” (<http://www.recombo.art.br/11/Set/2002>)

#### Entrevistas com manguêboys

BEIGUELMAN, Gissele “Entrevista com o Re:combo para a revista Trópico” In: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=136&secao=colagem> (acessado em julho/2008)

L., Renato (entrevista) “Mangue não é fusão” In: *Manguenius* (<http://www.terra.com.br/manguenius/artigos/ctudo-entrevista-renatol.htm>) (acessado em outubro/2003)

Lucio Maia – entrevista à agência Carta Maior In: (<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22376061&dataDoJornal=atual>) (acessado em maio/2006)

LUNA, A. “mundo livre s.a./ Fred” (entrevista com Fred Zero Quatro) In: *Manguenius* (<http://www.zaz.com.br/manguenius/numero-00/num-00/ctudo-chamada-fred04.html>) (acessado em outubro/2005)

Matias, Alexandre “Entrevista com Fred Zero Quatro” In: <http://www.gardenal.org/trabalhosujo/archives/005250.html> (acessado em outubro/2003)

MAXX, Matias; MARÇAL, Marcus “Fred Zero Quatro (entrevista com Fred Zero Quatro)” (<http://www.cucaracha.com.br/entrevistas/20000515ZeroQuatro001.html>) (acessado em julho/2008)

MOFFA, Luiz Guilherme “Mangue Beat: da lama dos manguezais para o mundo (entrevista com Fred Zero Quatro)”, 2000 In: <http://www.jornalismo.com/rlg1.htm> (acessado em outubro/2003)

ZERO QUATRO, Fred “Entrevista com Fred Zero Quatro (in: <http://www.velotrol.com.br/velotrol10/fred04/fredfinal.htm>) (acessado em outubro/2003)

#### Artigos variados

“Movimento Manguêbeat” In: *Notícias do Minc – Homenageados de 2005*, 04 de novembro de 2005 (In: [http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias\\_do\\_minc/index.php?p=12548&more=1&c=1&pb=1#38](http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=12548&more=1&c=1&pb=1#38)) (acessado em julho/2008)

ALMEIDA, Carlos “o Sertão universal: 'Árido movie', do pernambucano Lírrio Ferreira, não impressiona Veneza” ([http://www.nordesteweb.com/not07\\_0905/ne\\_not\\_20050910a.htm](http://www.nordesteweb.com/not07_0905/ne_not_20050910a.htm)) (acessado em abril/2008)

ARCOVERDE, D. “As tribos musicais dos anos 80” In: *Síndrome de Estocolmo* ([http://sindromedeestocolmo.com/archives/category/artes/musica/anos\\_80/](http://sindromedeestocolmo.com/archives/category/artes/musica/anos_80/)) (acessado em julho/2008)

BARBOSA, Marco Antonio “Independência ou morte para o mundo livre s/a” [http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu\\_Materia=3167](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=3167) (acessado em julho/2008)

DEODATO, Livia “Cirandeira Lia de Itamaracá segundo álbum aos 64 anos” *estadao.com.br* 12 de março de 2008 ([http://www.estadao.com.br/arteelazer/not\\_art139140.0.htm](http://www.estadao.com.br/arteelazer/not_art139140.0.htm)) (acessado em julho/2008)

em julho/2008)

ESSINGER, Silvio “O Carnaval de Salvador embala o país” ([http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=1](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=1)) (acessado em julho/2008)

FRANÇA, Jamari “Capital Inicial, mundo livre s/a e Cachorro Grande, finde poderoso” In: [http://oglobo.globo.com/blogs/jamari/post.asp?cod\\_Post=9627&a=39](http://oglobo.globo.com/blogs/jamari/post.asp?cod_Post=9627&a=39) (acessado em maio de 2006)

GALVÃO, Walnice Nogueira “Ninguém narrou o conflito melhor que Euclides” In: (<http://www.casaeuclidiana.org.br/texto/ler.asp?Id=350&Secao=110>) (acessado em junho de 2003)

GIANNINI, Alessandro “Amarelo Manga focaliza caos urbano” (<http://www.copa.esp.br/divirtase/noticias/2001/mai/18/107.htm>) (acessado em maio/2006)

LIMA, Claudia. “Maracatus de baque virado ou nação” (In:<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=309&textCode=885&date=currentDate>)

MARTINS, Wilson *O Manifesto Regionalista que não houve* In: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/wilso28.html> (acessado em julho/2008)

MEIRA, Silvio “Mangue beat. Manguebeat. Manguebit”. (<http://g1.globo.com/Noticias/Colunas/0,,7421,00.html>). (acessado em fevereiro/2007)

MENDONÇA FILHO, Kleber “Começam as Filmagens de Árido Movie” (11 de novembro de 2003) In:<http://www.coisadecinema.com.br/matReportagens.asp?mat=1498> (acessado em março/2004)

MENDONÇA FILHO, Kleber “Perfume do baile não evapora” *Jornal do Commercio online*, 11 de junho de 2008 (disponível em: [http://www.nordesteweb.com/not10\\_1206/ne\\_not\\_20061030a.htm](http://www.nordesteweb.com/not10_1206/ne_not_20061030a.htm)) (acesasdo em junho/2008)

MENDONÇA FILHO, Kleber In: <http://cf.uol.com.br/cinemascopio/matef.cfm?CodMateria=426> (acessado em novembro/2007)

MOURA, Guilherme “Rádio Frei Caneca FM já tem um teto” In: [www.reciferock.com.br](http://www.reciferock.com.br) (<http://www.reciferock.com.br/2008/03/13/radio-frei-caneca-fm-ja-tem-um-teto/>) (acessado em julho/2008)

NOGUEIRA, Bruno. “A nova decadência da cultura pernambucana” (05/11/2006) In: [www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br) (disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-nova-decadencia-da-cultura-pernambucana>) [acesso em novembro de 2006]

NUNES, Henrique *O “árido movie” nordestino* – Diário do Nordeste (Fortaleza), 15 de junho de 1999 (<http://diariodonordeste.globo.com/1999/06/15/030001.htm>) (acessado em julho/2008)

SOUZA, T. “Baque com um olho no passado e outro no futuro” ([http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=14](http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=14))

SUASSUNA, Ariano *Jornal da Semana* Recife, 20 de maio de 1975 (In: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=309&textCode=884&date=currentDate>) (acessado em julho/2008)

SUASSUNA, Ariano *Jornal da Semana* Recife, 20 de maio de 1975 (In: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=309&textCode=884&date=currentDate>) (acessado em

julho/2008)

Teles, José *mundo livre s.a.: Política como nos tempos de 68* ([http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu\\_Materia=4091](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=4091)) (acessado em outubro/2003)

#### Sites de referência

(<http://www.wumingfoundation.com/>)

“Arte Fractal” ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte\\_fractal](http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_fractal))

“Ejército Zapatista de Liberación Nacional” (<http://www.ezln.org.mx/>)

“mundo livre s.a.” ( <http://www.manguebit.org.br/mlsa/>) (acessado em outubro/2003)

“Napster” (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>)

Fractal<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fractal>

<http://manguetronic.zip.net/>

<http://pingfm.org/>),

<http://www.creativecommons.org.br>

<http://www.detritus.net/>),

<http://www.sarai.net/>

[www.gnu.org](http://www.gnu.org)

[www.mombojo.com.br](http://www.mombojo.com.br)

[www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br)

[www.trama.com.br](http://www.trama.com.br) (<http://trama.uol.com.br/portalv2/home/index.jsp>)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

## Filmografia

ASSIS, Cláudio (diretor) *Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar* 2008

BARROSO, Claudio; QUEIROZ, Bidu (diretores) *O mundo é uma cabeça* (documentário)

CARNEIRO, Pedro Paulo *Manguetown - Uma Viagem ao Centro do Manguê* (documentário), 2005

CORREA, Mauricio (diretor) *Ensolarado Byte* (documentário), 2005

DALIA, Heitor *Conceição* 2000

FERREIRA, Lírio, CALDAS, Paulo *Baile Perfumado* 1997

LETTTS, D. (diretor) *Punk Attitude* (documentário); 2005

Momobojó *nada de novo* (DVD), 2004

MOREIRA, G. (diretor) *Botinada* (documentário), 2006

TABOSA, Antonio Flavio (diretor) *De andata* (documentário), 2001