



AS FRONTEIRAS DOS JARDINS DA RAZÃO: O MANGUEBEAT E O ESPAÇO DA
REGIONALIDADE NO RECIFE DA DÉCADA DE 1990

RENAN VINÍCIUS ALVES RAMALHO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS
LINHA 2 - CULTURA, PODER E REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS

RENAN VINÍCIUS ALVES RAMALHO

AS FRONTEIRAS DOS JARDINS DA RAZÃO: O MANGUEBEAT E O ESPAÇO DA
REGIONALIDADE NO RECIFE DA DÉCADA DE 1990

NATAL, 2015

RENAN VINÍCIUS ALVES RAMALHO

AS FRONTEIRAS DOS JARDINS DA RAZÃO: O MANGUEBEAT E O ESPAÇO DA
REGIONALIDADE NO RECIFE DA DÉCADA DE 1990

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa 2: Cultura, Poder e Representações Espaciais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação do Prof. Dr. Renato Amado Peixoto.

NATAL, 2015

RENAN VINÍCIUS ALVES RAMALHO

AS FRONTEIRAS DOS JARDINS DA RAZÃO: O MANGUEBEAT E O ESPAÇO DA
REGIONALIDADE NO RECIFE DA DÉCADA DE 1990

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

Dr. Renato Amado Peixoto

Orientador

Dr. João Ernani Furtado Filho

Avaliador Externo

Dr. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

Nome do Avaliador Interno

Dr. Raimundo Nonato Araújo da Rocha

Suplente

Natal, _____ de _____ de _____

AGRADECIMENTOS

Lembro de uma vez alguém ter me dito que pintura não se acaba, se larga. Começa-se dando as primeiras pinceladas e persegue-se um objetivo imaginado até os limites do tempo, da vontade e da capacidade. Mas de fato, nenhum quadro jamais foi acabado, foram largados no ponto limite dos recursos e habilidades; prematuramente abandonados; ou estragados por excesso de zelo. O duro aprendizado está em saber não só começar, mas também parar. Quantos papéis já feri tentando corrigir erros os quais não era capaz de fazê-lo! Por outro lado, quantas telas foram privadas de uma “última” pincelada, mesmo que arbitrária! Hoje largo um texto com uma sensação feliz, mas com a ponta de dúvida que acompanha qualquer produção: quem sabe eu devesse somar mais traços. Encontro consolo, porém, em saber que com mais riscos o papel poderia se ferir e que, no fim das contas, todo final é uma arbitrariedade que, quando bem demarcada, se encontra nos limites saudáveis do fim dos recursos, que tem no tempo a sua face inegociável.

A outra sensação que me acompanha é a de saber que os recursos que eu dispus para escrever o presente texto não se limitaram ao suportes materiais, nem mesmo ao ambiente acadêmico. Muitas vezes ouvi dizer que o processo de escrita seria marcado por instabilidade, ansiedade e solidão. Nesse sentido sou muito grato àqueles que me deram suporte nesses anos. Se experimentei a ansiedade, em nenhum momento experimentei solidão. Tive apoio familiar, companhia de amigos, carinho de minha namorada e leitura crítica e ao mesmo tempo amorosa de meus “revisores oficiais”. Se fosse me queixar de algo, seria do excesso de convites aos quais nem sempre pude dar uma resposta afirmativa.

Ainda que, naturalmente, vá esquecer alguns nomes, queria citar certas pessoas. Agradeço ao Pai da criação por ter feito um mundo onde há beleza pra ser descoberta e um homem capaz também de criar; ao meu pai, Raiff C. Ramalho, que sempre me lembrou da importância dos estudos e do valor da música; minha mãe, Francisca E. A. Ramalho, por igualmente ter me mantido, se preocupado comigo e comemorado cada nova alegria minha; a minha companheira, melhor amiga e namorada, Marina G. Linhares, responsável por preencher com felicidade os intervalos de escrita. Agradeço ao meu orientador, Renato Amado Peixoto, não somente por ter me acompanhado nesse trabalho dando doses certas de liberdade e orientação, mas também pelo seu importante papel na minha graduação, me fazendo enxergar prazer e beleza na história e se tornado uma inspiração para mim; ao

professor Raimundo Nonato A. Rocha por ter sido meu primeiro incentivador para a escrita acadêmica; à professora Fátima M. Lopes não só por ter coordenado o PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência) enquanto por lá estive, mas por ter dito a mim que me via como um futuro professor do ensino superior quando eu ainda não tinha clareza dessa aspiração. Agradeço também aos meus amigos de curso que, na impossibilidade de mencionar todos, dou destaque especial aos que, além de compartilhar de uma gostosa amizade, foram os mais prestativos revisores dos meus textos: Gabriela F. de Siqueira, Ana Lunara da S. Morais e Gil Eduardo de A. Macedo. Agradeço também aos meus amigos próximos e distantes, necessários, sobretudo, para falar sobre coisas sérias ou não, compartilhar momentos em mesas, me receber em suas cidades, ou telefonemas distantes, me devolvendo à escrita com melhor disposição: Heber Lima, Raphael Cavalcanti, Fausto Mariano, Rafael Mariano, André Melo, Adolfo Neto, Kézia Souza, Leon Souza, George Facundo, dentre outros. Por fim, agradeço ao rev. Zwínglio de Andrade Costa por ainda nos primeiros anos da minha infância ter transmitido a mim uma vontade por questionar a vida e refletir sobre seu sentido.

A última sensação que me acomete, a qual jugo digno de nota em um momento de gratidão, surge ao constatar a diferença entre o trabalho que fiz e o projeto do qual ele se originou. As letras que se seguem, antes de representarem tão somente um olhar programado sobre meu objeto, foram fruto dos encontros de minhas ideias com as exigências postas por novos debates, reuniões de orientação, aulas, novas leituras... De modo que se trata do fruto de um caminho singular por mim vivido nesses últimos dois anos. Singularidade esta que penso habitar qualquer sujeito que se aventure nos mares bravios da História; num processo de descobrimentos de novos destinos e novas formas de voltar pra casa. Entretanto, por mais que cada viajante possua um ponto no mundo, particular, o qual chama de lar, entendo que os mares são compartilhados, são coletivos e produtos de várias correntes. Portanto, trago como ressalva a importância do diálogo conjunto na produção do conhecimento e, nesse sentido, não viajo só. Algumas paisagens eu vi, abri caminhos. Noutras, tive a ajuda de amigos que abriram as matas densas dessas novas terras, ou me contaram suas próprias viagens em caminhos empoeirados de letras e margens. Enfim, acrescento que todo viajante que se preze não volta o mesmo. Mãos a obra (ao leme).

RESUMO

O Mangubeat foi um movimento cultural de caráter urbano que teve como uma de suas principais expressões a música, marcada pela hibridação de estilos da música pop com a tradição da música local. Em uma cidade central nas discussões em torno da regionalidade nordestina, tais artistas propuseram um deslizamento das formas tradicionais de lidar com arte, questionando as regras do cânone do folclore e da relação entre erudito e popular. Por consequência, outro limite foi posto em causa, a saber, as fronteiras da própria região. Em uma espécie de cosmopolitismo localizado, os manguemoys, como se chamavam os adeptos do movimento, propuseram um conceito que tinha como emblema uma parábola fincada na lama. Desse modo, do repertório de experiências locais, ampliava-se o olhar para o transnacional, distanciando-se da recusa em “contaminar” a tradição local por elementos exógenos (como colocava, por exemplo, o Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna). Paralelamente, ao passo que se rejeitava uma forma engessada de pensar a localidade, a memória tradicional da região, ligada a um passado colonial ibérico, também era posta em xeque. No vácuo dessas representações, recorria-se a imagem do manguezal como a expiração de uma nova identidade para a cidade. Deste modo, Recife era vista como um produto do mangue e de seus rios e deveria, num momento de suposta inanição cultural, recolher dali a inspiração para a necessária renovação. Na análise do movimento, a questão central, que transpassa nosso trabalho, diz respeito ao diálogo dele com as representações espaciais locais de Recife, o que se evidencia no diálogo travado entre o Mangubeat e o Armorial (representante do regionalismo no momento estudado), e se desenvolve em sua relação com o espaço físico da cidade e com o mercado fonográfico brasileiro e internacional, algo que encontramos em matérias de jornais, revistas especializadas, entrevistas dos músicos e nas produções artísticas propriamente ditas. Dentre os aspectos destacados nessa nova forma de representar-se estão a biodiversidade daquele ecossistema (que em termos de cultura se expressa na predileção por diversidade) e a relação orgânica entre o homem e aquele meio, recorrendo a imagem feita pelo romancista Josué de Castro do mangue como produto e produtor do seu habitante. Assim, compreendemos o Mangubeat enquanto um movimento de revisão da identidade tendo por ponto de partida aspectos da contemporaneidade que apontam para uma revisitação dos conteúdos locais a partir de elementos globais, tendo por resultado um produto híbrido.

Palavras-chave: Regionalidade; Mangubeat; Chico Science; Nordeste.

ABSTRACT

The Mangubeat was a cultural movement of urban character that had as one of its main expressions the music, marked by the hybridization between pop music and the traditional local music. In the city that was the center of discussions around northeast regionality, these artists proposed a breakdown in the traditional ways of dealing with art, questioning the rules of the folklore canon and of the relationship between erudite and popular. Consequently, another limit was put in cause, which was the borders of the own region. In a kind of located cosmopolitanism, the *mangueboys*, how the movement adepts were called, proposed a concept that had as emblem a satellite dish fixed in the mud. This way, from the local experiences repertory, people's sight would wide up for the transnational, going away from the refusal to contaminate the local tradition with foreign factors (as proposed the Movimento Armorial, idealized by Ariano Suassuna). Meanwhile, as they refused the traditional way to think about the locality, the traditional memory of the region, attached to the iberian colonial past, was also at stake. In the vacuum of these representations, they looked at the mangrove image as an inspiration for the new identity to the city. Then, Recife was seen as a result from the mangrove and its rivers, and should, in a moment of poor culture, take from there an inspiration for a necessary renovation. In the analysis of this movement, the central point that trespasses our work talks about a dialogue between Mangubeat and the Armorial (the regionalism representative at the studied moment), and develops itself inside the relationship between the physical space of the city and the brazilian and international phonographic market, something that we found at the newspapers, specialized magazines, musician interviews and in the artistic productions themselves. Inside the market aspects of this new way of representing itself on the biodiversity of that ecosystem (which in terms of culture expresses itself on the preference for the diversity) and the organic relationship between the man and that environment, recurring to the image made by the romancer Josué de Castro of the mangrove as a product and a maker of the habitant. So, we understand the Mangubeat as a movement of identity review, starting by the aspects of the contemporaneity that lead to a revisiting of the local contents through the global elements, resulting on a hybrid product.

Keywords: Regionality, Mangubeat, Chico Science, Northeast.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do disco <i>Da Lama ao Caos</i>	62
Figura 2: Capa do disco <i>Parabolicamará</i>	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Justificativa	14
Recorte espacial e temporal	17
Problemáticas	18
Teoria	19
Fontes e metodologia	24
Revisão bibliográfica	26
Estrutura da dissertação	40
CAPÍTULO I: A BELEZA DO CHICO MORTO: AS RELAÇÕES DE CENTRO E PERIFERIA DA PRODUÇÃO CULTURAL DE CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI	42
Salustiano, Suassuna e o Chico morto	43
Suassuna chorou	45
Da Lama ao Caos	48
Chico Ciência	51
CAPÍTULO II: NOVA CAL NA MANGUETOWN RECALCADA	57
“Modernizar o passado”	61
O Recife Antigo	64
Páginas e paredes: o passado presente	67
A arte de quem faz a arte <i>com</i> o povo	73
Caranguejos com cérebro: o olhar Mangue sobre a cidade	76
CAPÍTULO III: Tons surdos do Maracatu Atômico: a música de Mautner por Chico Science e Nação Zumbi	86
Maracatu Atômico e Chico Science na encruzilhada	88
Santa Clara padroeira da parabólica	98
Afrociberdelia	103
O fim da MTV: sínteses e síncries	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
BIBLIOGRAFIA	117

INTRODUÇÃO:

Na década de 1990, a cidade do Recife presenciava o nascimento de uma nova maneira de fazer música e sentir-se recifense, combinando elementos exógenos em misturas sacrílegas aos olhares mais tradicionais. Não era a primeira vez que intercâmbios dessa natureza seriam feitos naquele recorte (o que falar do frevo eletrificado de Alceu Valença, por exemplo?). Entretanto, talvez não seja exagero dizer que em nenhum outro momento o discurso identitário, sob o signo da mistura com a cultura pop, do híbrido, se mobilizou tanto em torno dos meios de comunicação em massa na capital pernambucana. Naquele momento, artistas como Chico Science e Fred Zero Quatro foram buscar a inspiração para sua proposta nos ritmos tradicionais (tais como o maracatu), somando a eles estilos da música pop (como o rock e hip-hop) e agregando a estes o imperativo de mobilização de mídias e produções independentes, na lógica “*do it yourself*” do punk inglês.

Esse novo empreendimento agitou a cena local, dando impulso à carreira dos artistas receptivos, como Dj, Dolores, Devotos, Faces do Subúbio, e, paralelamente, gerando mal-estar entre os refratários à mudanças dessa natureza, a exemplo do Movimento Armorial, encabeçado por Ariano Suassuna. Esse intelectual, autorizado pelo poder da tradição, criticava abertamente os *mangueboys*¹, apontando o descaso deles com o que entendia ser a “pureza da cultura nordestina” que, segundo seu entendimento, havia permanecido incólume aos ventos do tempo e da história, sobretudo na parte interiorana, no período de sua maior ameaça – as décadas iniciais do século XX².

Esse uso iconoclasta do passado não era feito de maneira inocente. A partir das metáforas do Mangubeat, podemos dizer que seus artistas tentavam substituir a representação do Sertão (a identificação da terra seca e rachada, presa no passado) pela lama viscosa e rica em matéria apodrecida do Mangue (dinâmica em seu ciclo vital de decomposição e geração de nutrientes, em renovação e transformação constante).

Numa dialética de paisagens, da putrefação do estuário, por um lado, e do caos da cidade, do outro, surgiria justamente a renovação, a esperança da cultura e da estima local.

¹ *Mangueboys* era como os membros do Mangubeat se chamavam.

² Ao longo do texto dissertaremos sobre o contexto de lutas de representações em torno do regionalismo e do modernismo na década de 1920 em Recife. Como veremos, esse é um momento chave para a compreensão do edifício da regionalidade Nordestina. A obra que nos serviu de referência para pensarmos esse momento foi: AZEVÊDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984. Sobre a questão da invenção da região, também nos foi útil a obra: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2.ed.. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

Portanto, sua proposta era o oposto do fechamento da representação³. Inspirado nas imagens literárias do romance de Josué de Castro⁴, Chico Science⁵ pensava o Mangue em uma relação orgânica com a cidade que, por sua vez, era também representada antropomorficamente: o mangue e seus rios seriam respectivamente o coração e as artérias do Recife.

Autor de *A Geografia da Fome* e escritor de vários títulos desde 1933, Josué de Castro se inseriu nos debates em torno da questão da fome e das suas razões. O autor defendeu que o flagelo que assolava o Nordeste era um problema também de natureza político-econômica, não apenas de ordem natural. Neste ponto ia de encontro a uma longa tradição que via as fronteiras do Nordeste, da seca e da fome como assunto de ordem evidentemente física, natural, sem compreender suas razões culturais e sócio-políticas. De modo semelhante (embora em outras circunstâncias históricas) o Manguebeat se inseriu nos debates a respeito de identidade, regionalidade e problemáticas sociais de seu tempo, num embate que se fazia tanto no campo político, científico, quanto no artístico-literário.

Em uma imagem presente no manifesto *Caranguejos com Cérebro*⁶, intentava-se um “choque” no coração da cidade, com a finalidade de movimentar a lama parada que entupia as veias de Recife. Desse modo, a cidade, vista pelo prisma desses artistas, era um organismo doente, de corpo fraco e imóvel.

A etiologia do problema diagnosticado, nessa visão, teria haver com políticas culturais limitadas, “folclorizantes”, paralelas a uma forte concentração da mídia no tradicional eixo Rio/São Paulo. Em decorrência desse sentimento, foi iniciado um processo de produção e

³ A ideia de “fechamento da representação” aparece no trabalho de Martins numa análise na perspectiva derridiana da produção literária de Ariano Suassuna, visto por nós como o representante preponderante do regionalismo no momento do Manguebeat. De acordo com a autora: “[...] Derrida (2002, p.176-177) nos coloca diante dos múltiplos movimentos e das posições políticas que gestam as representações e a condição do ‘fechamento’ como uma característica da própria necessidade de explicar, de se forjar uma identidade, de manter-se *representado*”. MARTINS, Jossefrania V. **O reino encantado do sertão: uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-Graduação em História, Natal, 2011. p.138.

⁴ CASTRO, Josué de. **Homens e Carangueijos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.

⁵ Vítima de uma morte prematura, Science foi o principal nome do Manguebeat. Autor de grande número de canções que tematizavam o mangue e a cidade do Recife, foi ele quem teve a ideia de batizar o movimento com o nome do estuário, inspirado na obra de Josué de Castro. Além disso (vírgula) foi líder da banda da cena que alcançou maior prestígio no mercado fonográfico, o Chico Science e Nação Zumbi.

⁶ Texto inicialmente redigido pelo cantor Fred Zero Quatro, foi distribuído à imprensa em 1991 com o nome *1º Manifesto do Movimento Mangue Bit*. Só posteriormente o movimento passou a ser chamado Manguebeat ou Mangue Beat, o que geralmente é atribuído a um erro dos jornalistas locais. O título *Caranguejos com Cérebro* só apareceu posteriormente no encarte do álbum *Da lama ao Caos* (1994) de Chico Science e Nação Zumbi. O texto original encontra-se transcrito em: TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 255 -256. A versão posteriormente publicada no álbum citado encontra-se transcrita em: VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**: Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 65-66. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

divulgação de novas criações em musicais pop, tendo entre seus principais artistas e divulgadores nomes como Chico Science, Fred Zero Quatro, Jorge Du Peixe, Renato Lins (Renato L.), DJ Dolores e Herr Doktor Mabuse, que empolgavam a tarefa de movimentar a cena cultural e a identidade local, esgarçando-a e, *inventando-a*,⁷ novamente.

Entretanto, essa posição iconoclasta quanto ao sentido tradicional dado ao folclore deve ser ponderada na medida em que esses artistas não abandonavam por completo o ideário tradicional da cultura local.

Por um lado, é certo que tais sujeitos se opunham a um modo engessado com o qual a administração pública e uma tradição intelectual análoga pensavam a cultura. Entretanto, os *mangueboys* davam também, a seu modo, ênfase ao local. Como já dito, enquanto faziam oposição às políticas “folclorizantes” de igual modo culpavam a concentração da mídia cultural no eixo Rio/São Paulo pelo estado de inanição que, segundo eles, vivia Recife⁸. Dessa maneira ambígua é que o movimento pretendia devolver a autoestima ao cidadão da capital de Pernambuco, o que não se fazia sem mexer de alguma forma nos alicerces da memória.

Tratava-se, portanto, de uma tentativa de rerepresentação do ser recifense a partir de sujeitos que dispunham de um repertório de ideias e imagens que se agregavam e interagiam com as formas de representar já estabelecidas. Segundo Renato Amado Peixoto:

Representar não refere-se apenas a um sentido passivo – apresentar algo mais complexo por meio de um objeto, também alude a um sentido ativo, ou seja, de reapresentar sentidos, de atravessar objetos, de torná-los operantes, enfim, de transformá-los também a partir das condições de sua apresentação, no caso, no confluxo do mito e da razão.⁹

⁷ Nossa compreensão do conceito de invenção se aproxima ao de Renato Amado Peixoto. Sendo assim, ela se faz “não como uma busca de origens, mas enquanto a procura das condições inaugurais de um campo de forças e de uma certa relação de forças”. PEIXOTO, Renato Amado. “Duas Palavras”: Os Holandeses no Rio Grande e a invenção da identidade católica norte-rio-grandense na década de 1930. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, v. XIX, n.1, p. 35-57, jan./jun. 2014. p.39.

⁸ Uma oposição a essa segunda causa da inanição de Recife (a concentração da mídia no que se fazia no Sudeste) por consequência, devolve o movimento que se dizia cosmopolita para o problema da identidade local, num aparente paradoxo que só se resolve quando esse sentido é conectado a conteúdos além fronteiras. Ou mesmo poderíamos dizer que a própria fronteira assume valor de conteúdo ao passo que constitui o híbrido. Desenvolveremos essa questão no capítulo dois.

⁹ PEIXOTO, Renato Amado. “Duas Palavras”: Os Holandeses no Rio Grande e a invenção da identidade católica norte-rio-grandense na década de 1930. op. cit. p.56.

Sendo assim, uma vez que historicizamos o ato de representar, sabendo que cada *cena de produção*¹⁰ traz consigo as condições de sua representação, e que todo ato de representar nela contida tende a se traduzir em uma *luta de representações* em relação aos discursos concorrentes (o que pode ser percebido no exemplo já citado da divergência entre Mangubeat e Armorial).

Segundo Heron Vargas¹¹ existia uma compreensão no Mangubeat que definia como uma ação coerente, diante de artistas tradicionais, aquela que viabilizasse a divulgação desses para o grande público ou a de deixar-se influenciar por suas produções, criando uma obra original, ao invés de copiá-las. De acordo com Vargas Fred Zero Quatro¹², um dos interlocutores da cena Mangu que mais se opunha ao Armorial, afirmou que tal postura diferenciava-se da “pilhagem cultural” realizada por Suassuna, uma vez que esse pretendia construir uma arte erudita a partir dos insumos da chamada arte popular.

Uma vez que estamos abordando representações locais e lutas de representação, tal “influenciação criativa” foi a forma escolhida pelo Mangubeat para fazer uso dos elementos já existentes no local e por meio da qual o movimento se fez perceber como uma possibilidade de representar a mesma localidade.

O Mangubeat, emergido no início da década de 1990, gerou ecos estético-culturais no cinema, moda, artes plásticas, dança e literatura. É possível ouvir suas ressonâncias ainda nos dias atuais tendo sido, inclusive, oficializado como patrimônio imaterial de Pernambuco em agosto de 2009. Sua presença pode ser sentida na grande estátua metálica do caranguejo na Rua da Aurora, às margens do Rio Capibaribe; na estátua de Chico Science na Rua da Moeda (local por excelência da vida musical noturna da cidade); na toponímia de Olinda (com a Avenida Chico Science) e mesmo em repartições públicas que devem sua fundação à memória do mesmo cantor¹³.

Justificativa

¹⁰ Nosso sentido de *cena de produção* também deriva da aplicação que Renato Amado Peixoto faz do diálogo de Derrida com Heidegger ao problema histórico. Dessa forma, decorre do conceito derridiano de *arquiescritura*, o sentido pré-linguístico que precederia à inscrição da linguagem. Ibidem, p.49.

¹¹ VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**: Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p.16-17.

¹² Fred Zero Quatro ainda hoje é o vocalista do grupo Mundo Livre S.A.. Junto a Chico Science, ele foi um dos principais nomes do Mangubeat.

¹³ Dois grandes exemplos de instituições públicas tributárias a Chico Science são: o Memorial Chico Science, construído na mesma rua do Memorial Luiz Gonzaga, outro músico ícone da “regionalidade”; e o Manguzal Chico Science, localizado entre Recife e Olinda, próximo ao local da morte do cantor. Esse estuário faz parte do museu Espaço Ciência.

Meu interesse por esse tema surgiu da vontade de unir duas pontas da minha formação/vivência: a Música e a História.

Os prédios da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) sempre me foram familiares, mesmo antes do ingresso na graduação em História em 2007. Sendo filho de funcionário dessa instituição, logo cedo andei por suas instalações e, aos nove anos, entre aulas de natação e incursões curiosas aos microscópios do laboratório onde meu pai trabalhava, entrei no curso de Musicalização Infantil na Escola de Música da UFRN (EMUFRN). Em seguida ingressei no curso básico de piano, no qual completei as disciplinas de teoria musical enquanto revezava incompletos cursos de outros instrumentos como guitarra e percussão clássica. Aquele prédio de sons familiares foi a morada dos meus prazeres musicais durante toda minha infância.

Na adolescência integrei o grupo de *rock* experimental Nasdark (o que estendeu até os anos iniciais de graduando). Nele fui guitarrista, compositor e letrista. Nos idos de 2006 essa banda alcançou considerável alcance no cenário local *underground*. Em uma mistura de guitarras distorcidas com *riffs* de *trhash metal*, batidas sincopada do *funk* e *black music* afro-americanos e ainda pitadas de maracatu, samba, xote, frevo e outros tantos ritmos percussivos brasileiros, o Nasdark acabou por ser um laboratório de misturas algumas vezes inspiradas por bandas que fizeram parte do Mangubeat.

De maneira inconsciente e ingênua afluía-se um desejo pelo híbrido na música, o qual somente mais tarde seria aprisionado pelos braços da memória e da razão, a qual em tudo vê sentido, começo, fim e processo. Hoje retorno a esse momento e demarco (invento) o início do longo caminho que hoje aporta em minha dissertação.

Naquele período, quando me foi necessário escolher uma profissão, entre a História e a Música, optei pela primeira. Entretanto, a música não ficou de todo abandonada. Nos anos de graduação, além de participações esporádicas em gravações e shows de bandas locais e mais regularmente como guitarrista *freelancer* no grupo de *funk* e *samba-rock* Cassiosoul e a Pilantragem (mais um laboratório musical), integrei a Orquestra de Violões da Escola de Música da UFRN. Sob a direção do professor João Raone¹⁴ (por acaso recifense), o repertório

¹⁴ João Raone chegou a fazer parte de uma banda que integrava a cena local recifense no período do Mangubeat, o Tribo Suburbana. Como guitarrista, em produção independente, chegou a gravar uma música para a coletânea *Recife Rock Mangue* volume I (1998). O lançamento ocorreu na famosa Soparia de Roger de Renoir; um lugar de grande importância para o movimento (falaremos um pouco sobre a Soparia e a Rua da Moeda, no capítulo II). Posteriormente Raone trocou a guitarra pelo violão clássico, passando a dedicar-se ao estudo de música erudita.

do grupo contava com peças como a suíte de ritmos brasileiros composta por Celso Machado; peças em “estrutura” e ambientes de execução eruditos, mas em temas “populares”.

Portanto, nesse ponto, eu já havia passado por experiências plurais de usos de ritmos brasileiros. Já havia experimentado executá-los tanto acompanhando sons ruidosos das guitarras distorcidas e vocais guturais em bares fechados, de ar pesado, com o odor de suor e cigarro, quanto em auditório climatizado dentro dos prédios da UFRN, com um instrumento icônico da música brasileira (o violão), de maneira harmônica e sob a direção de um professor de formação acadêmica erudita, que infletia sobre o popular.

Paralelamente, nas aulas da graduação, pude revisitar minhas memórias sobre música e arte e repensá-las, talvez menos ingenuamente, a luz da História. Recordo as disciplinas ministradas pelo professor Raimundo Nonato (República I e II) como um dos ambientes em que pude pensar as representações da regionalidade bem como sua ligação com políticas culturais e grupos dirigentes locais. Entretanto, foi, sobretudo, nas aulas de História Regional e Local, com o professor Renato Amado Peixoto (orientador do presente escrito) que minhas inquietações musicais ganharam instrumental teórico para serem pensadas. O ponto de partida da atual pesquisa surgiu basicamente da tentativa de aplicar as reflexões provocadas no decorrer dessa disciplina, referentes ao problema da regionalidade, a um objeto exterior a mesma: a música¹⁵.

A música surge enquanto área de interesse neste trabalho, como demonstrei, devido a familiaridade que eu já possuía com o tema. Além disso, a historiografia que investiga fenômenos da música urbana é um campo relativamente recente se comparado a outros ramos da historiografia, sendo assim sobretudo importante novas contribuições na área. Marcos Napolitano, ao comentar o tema afirma que:

A História, no seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, tem se debruçado sobre o fenômeno da música popular. Mas esse namoro é recente, ao menos no Brasil. A música popular se tornou um tema presente nos programas de pós-graduação, sistematicamente, só a partir do final dos anos 70, sendo que um *boom* de pesquisas, no Brasil, ocorreu a partir do final dos anos 80¹⁶.

Dessa forma, a presente dissertação tem o desejo de ser mais um passo no sentido da contribuição coletiva para o desenvolvimento dos estudos desse tipo de objeto. Quanto à

¹⁵ Deste lugar que falo; do lugar de quem antes aprendeu sobre música, para depois conhecer a História (pelo menos em nível acadêmico); bagagem útil ao pensar as relações da cena Mangue não só no que diz respeito à questão da estética sonora, como também nos detalhes de composição e execução que interessam à nossa análise.

¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.p.7,8.

questão da regionalidade, mesmo que, diferentemente da música, seja um campo abundante em trabalhos que versam sobre a relação História e Espaço, acreditamos trilhar um tema ainda pertinente, uma vez que a Região (bem como a Nação), continua sendo objeto de usos políticos e cotidianos de difícil percepção pela sociedade, de modo que se faz necessário sua permanente reiteração e desnaturalização.

Diante desse anseio, encontramos no Manguebeat um objeto ideal, dado que o movimento, tendo a música como principal expressão, possuiu forte ligação com o problema da regionalidade. Sigamos então delimitando tal objeto.

Recorte espacial e temporal

Em sua obra *Música e simbolização: contracultura em versão cabocla*¹⁷, a autora Rejane Markman divide o movimento em duas fases. A primeira seria a etapa do Manguebeat propriamente dito, seguida pela fase do Pós-manguebeat. Em termos gerais, tal divisão pode ser entendida respectivamente como o período de influência direta do músico Chico Science, seguido do momento após sua morte.

Diante desses dois recortes¹⁸, optamos pelo primeiro, basicamente por dois motivos. Em primeiro lugar, consideramos a própria importância da figura de Science em torno do problema que decidimos perseguir. Em segundo, de acordo com o estudo estatístico da autora,¹⁹ foi este o momento em que a produção fonográfica de Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ)²⁰ fez maior referência aos elementos atribuídos a representações da regionalidade e localidade²¹.

Como recorte espacial, elegemos a cidade do Recife. Entretanto, o espaço não será aqui tomado como algo exclusivamente da realidade concreta, sendo antes parte integrante dos sentidos de produção. Nosso espaço, dessa maneira, não é apreendido somente como algo semelhante a um palco (suporte físico apenas), mas cenário, obra de cenógrafos e atores,

¹⁷ MARKMAN, Rejane Sá. **Música e simbolização: contracultura em versão cabocla**. São Paulo: Annablume, 2007.

¹⁸ Ainda que esse tipo de nomenclatura não seja consensual, é coerente a observação de que depois da morte da Science a cena local pernambucana se modificou, perdendo parte da força que orbitava o cantor.

¹⁹ MARKMAN, Rejane Sá. op. cit. p.164.

²⁰ A partir de agora passarei a usar a sigla “CSNZ” para me referir à banda de Science.

²¹ Sabemos que o movimento não se limitava ao trabalho desse grupo, entretanto é certo que essa foi a banda que mais adquiriu aceitação midiática. Como não estamos discutindo a dignidade e o valor artístico em si, mas o efeito da representação, a ampla repercussão de Chico Science e Nação Zumbi possui grande relevância, justificando nosso recorte.

cifrado de sentidos e contendo elementos que interagem com a trama encenada e que só se realizam nela que, por sua vez, se faz no tempo e sofre seu efeito.

Portanto, uma vez que Recife, berço do Mangubeat, desempenhou importante papel nos esforços de construção do discurso nordestino e regionalista, entendemos que o discurso da *localidade*, sobretudo nessa capital, se conecta com o da *nacionalidade* e o da *regionalidade*, num constante processo de *especialização*²², reativado, inclusive, no momento que estudamos.

Problemáticas

Uma vez delimitadas e justificadas nossas escolhas, fica evidente que o problema que perseguimos é a relação do Mangubeat com o discurso autorizado da identidade local de sua época. Entretanto, para compreensão adequada desse problema, faz-se necessário observar três outras questões:

- a) a regionalidade como *invenção*;
- b) a força reprodutiva da representação da regionalidade inventada e;
- c) a realidade das *lutas de representações* no contexto abordado.

Entretanto, é mister destacar que ao enumerá-las não pensamos em aspectos isolados a serem analisados consecutivamente, mas em dimensões intrínsecas ao todo do argumento desenvolvido nas páginas desse trabalho. Trata-se antes de um *mapa* do nosso pensamento, que de um *relato de percurso*.

A primeira questão diz respeito ao já citado papel central que Recife desempenhou no processo de construção da regionalidade nordestina nas décadas de 1920-30²³. Partimos do pressuposto que entende o Nordeste brasileiro como um constructo, possuindo, portanto, uma

²² Nossa perspectiva é construída em diálogo com o sentido de *especialização* que Renato Amado Peixoto trata na instrumentalização para o problema histórico do debate entre Jacques Derrida com Heidegger, portanto: “a espacialização é a operação em que vários espaços e tempos locais, regionais e nacionais são conjuntamente tomados/recebidos. Na operação, o espaçamento do tempo – como no sonho –, permite-nos dizer da investigação do espaço e do tempo na ‘cumplicidade, de sua origem comum’ e desse com-parecer ‘como condição de todo aparecer do ser’”. PEIXOTO, Renato Amado. "Duas Palavras": Os Holandeses no Rio Grande e a invenção da identidade católica norte-rio-grandense na década de 1930. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, v. XIX, nº 1, p. 35-57, jan./jun. 2014. p. 44.

²³ Renato Amado Peixoto, em artigo que estuda o caso específico da identidade católica no Rio Grande do Norte na década de 1930, afirma que a proximidade da Igreja Católica com o Estado brasileiro colocava os intelectuais católicos norte-rio-grandenses à periferia da leitura da Região, e, por conseguinte, de Recife que procurava se definir como seu centro. O que se pode depreender dessa afirmativa é um contexto em que Local, Região e Nação representam forças concorrentes e paralelas, tendo Recife como centro da segunda. PEIXOTO, Renato Amado. "Duas Palavras": Os Holandeses no Rio Grande e a invenção da identidade católica norte-rio-grandense na década de 1930. **Revista de História Regional**. op. cit.

historicidade resultante de certa operação. Tal historicidade se evidencia mais precisamente no momento em que uma elite açucareira decadente empreende um esforço em torno de um projeto regionalista com a finalidade de salvaguardar o *status quo* daquele modelo de sociedade²⁴. Esse pressuposto serve de importante alicerce para nossa análise, viabilizando, como já dissemos, a discussão do local e cercando-o, paralelamente, de uma reflexão sobre o regional e o nacional

Em segundo lugar, nos interessa compreender em que dimensão tal empreendimento, que imprimiu aspectos de seus valores na fisionomia e memória da cidade, teve seu discurso traduzido e reproduzido em décadas posteriores. Ou seja, nos interessa saber em que medida a cena de produção cultural da década de 1990 se relaciona com as tensões das décadas iniciais do mesmo século.

Nesse aspecto, atentamos para o papel central de Ariano Suassuna na ocupação de cargos institucionais tanto no governo do estado de Pernambuco quanto na UFPE e seu esforço na atualização do discurso regionalista. Naturalmente não pretendemos encontrar em um momento (fim do século) o espelho do outro (início do século), mas entendê-los em suas rupturas e continuidades, a exemplo da reverberação do binômio renovação/tradição.

Em terceiro lugar, uma vez já assinalado a composição da cena analisada, interessamos investigar o processo de negociação entre essa tradição consolidada e uma nova estética: o Manguebeat. Sendo assim, buscaremos analisar o papel do Manguebeat em suas lutas de representações empreendidas na década de 1990, o que nos devolve ao sentido primeiro de nossa pesquisa. Nesse aspecto, nos interessa trabalhar questões como a inserção da paisagem do mangue na visibilidade local; a incorporação do Manguebeat na toponímia da cidade; a construção de monumentos e prédios públicos em referência ao movimento; bem como o processo de incorporação do Manguebeat na memória de Recife por meio de um referencial global.

Teoria

Uma vez apresentado nosso objeto e nossas pretensões quanto a ele, se faz necessário expormos as ferramentas que serão utilizadas para perseguir tais ambições.

²⁴ O caráter de invenção da Região (num momento de crise e oposição a política centralizada no eixo centro-sul) é tema da obra de Durval M. de Albuquerque Júnior. Com ênfase diferente, mas versando sobre o mesmo tema e período, Neroaldo P. de Azevedo se preocupou especificamente com as querelas entre os grupos regionalistas e modernistas em Recife. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed.. São Paulo: Cortez Editora, 2001. AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo**. op. cit.

O presente trabalho se insere no contexto da História Regional e Local e da História Cultural, distanciando-se da aspiração de encontrar estruturas generalizantes ou pressupor definições do político enquanto nível mais globalizante da organização das sociedades. Ou seja, pretende analisar os elementos aqui expostos em uma perspectiva que considera a natureza simbólica das relações humanas de modo a constituir uma visão cultural do social. Dessa forma, compreendemos que a realidade onde os sujeitos interagem é construída e simultaneamente mediada por *representações*.²⁵

O discurso Mangubeat, bem como sua prática, possui forte relação com as representações espaciais. Seu próprio nome, suas metáforas e a definição de seus objetivos apontam para aspectos da espacialidade. O adepto do movimento era assim chamado *mangueboy*, fruto do solo lamacento (seja em uma relação orgânica ou por valoração) e, enquanto *boy*, cosmopolita. Seu emblema, a antena parabólica fincada na lama, era a representação da interação entre o local e o espaço amplo do globo; uma projeção e inter-relação do conhecido (pela experiência direta), com o desconhecido, (vislumbrado apenas em imagens e relatos). Seu objetivo, expresso no Manifesto *Caranguejos com Cérebro*²⁶ de maneira metafórica (“injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”), coloca o estuário e seus rios em uma relação antropomorfa com a cidade.

Sendo assim, temos por referência o pensamento do geógrafo Yi-Fu Tuan²⁷. Em sua obra, o autor faz uma distinção entre os conceitos de *lugar* e *espaço*. Quanto ao primeiro, seriam “centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação”²⁸; é a dimensão do conhecido, familiar, do controle: o *lugar* do *mangueboy* era a cidade-mangue, a *Manguetown*, como costumavam dizer; e na lama dela se fincava a parabólica que abriria a amplidão do *espaço*.

O espaço, por sua vez, na conceituação de Tuan, se associaria a dimensão da liberdade e do desconhecido (ainda que o conhecimento dos *lugares* também não seja exaustivo). O *espaço*, portanto, é a porção privilegiada das elaborações míticas. O *espaço mítico* é definido

²⁵ Tralhamos o conceito de representação em continuidade com o trabalho do professor Renato Amado Peixoto, que, por sua vez, realiza um esforço no sentido de utilizar as contribuições de Schopenhauer e Jacques Derrida relacionando-as com o problema da *representação* na História e Espaço. Portanto compreendemos que a *representação* não possui apenas um sentido passivo (remeter a algo mais complexo, reapresentado por um signo ou objeto), mas também um sentido ativo (o de atravessar sentidos e mesmo modificar o algo reapresentado). ²⁵ PEIXOTO, Renato Amado. "Duas Palavras": Os Holandeses no Rio Grande e a invenção da identidade católica norte-rio-grandense na década de 1930. op. cit., p.56.

²⁶ Esse texto pode ser encontrado no encarte do disco *Da Lama ao Caos*. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

²⁷ TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

²⁸ *Ibidem*, p. 4.

por Tuan, primeiramente, enquanto “área imprecisa de conhecimento deficiente envolvendo o empiricamente conhecido”, emoldurando, assim o espaço pragmático. Depois, o *espaço mítico* seria para Tuan o “componente espacial de uma visão de mundo, a conceituação de valores locais por meio da qual as pessoas realizam suas atividades práticas”²⁹.

Com relação ao Mangubeat, ainda que as fronteiras da Região estivessem além da experiência direta desses artistas, entendemos que elas funcionavam como importante elemento da composição de sua cosmologia. De igual modo, certamente, as mitologias que se constituíam a partir da visão do mundo globalizado (mais uma vez privado da experiência direta, mediado apenas por relatos e imagens) eram elementos constituintes das formas pelas quais tais artistas compreendiam sua atuação na vida diária. No global e na imaginação que transpõe o próprio espaço havia a liberdade: as fronteiras dos jardins da razão, uma vez transpostas, abririam um horizonte de possibilidades.

Tal mitologia espacial poderia ser observada, também, na idealização do espaço do mangue, bem como na inserção dele no espaço da cidade e da região. Exemplo disto é o já referido aspecto antropomorfo das descrições do mangue e da cidade: enquanto categorias relacionais, os *espaços* são trazidos ao íntimo dos *lugares* ao passo que adquirem sentido por meio de tais representações.

Semelhantemente, a inserção desse espaço mítico na problemática da regionalidade pressupõe uma luta de representações com a produção do espaço nordestino idealizada na década de 1920 em que a Região, o Sertão e o seu habitante já figuravam num espaço mítico e, na medida em que o Movimento Armorial também recria este mesmo espaço, inscrevendo-o num discurso que tem por base exatamente a definição homogeneizadora e delimitadora da década de 1920.

No ponto em que o Mangubeat tentava sobrepor o local (o que de certo modo prefigura o regional) ao transnacional, acabava por aludir a relação entre o tradicional e o moderno³⁰. Dessa forma, tanto em relação ao tempo quanto ao espaço, o Mangubeat e seus *manguemoys* se colocavam em posição híbrida, criando para si uma visão do regional que reorganizava todas as imagens em *jogo* e como *jogo* se aproximou do desconhecido³¹.

²⁹ Ibidem, p. 97.

³⁰ Essa correlação ficará mais explícita quando tratarmos da relação entre a construção da regionalidade e os embates entre modernismo e regionalismo em Recife. Nossa obra de referência para esse tema é: AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

³¹ Para esse raciocínio nos é útil as noções inseridas em nossa análise a partir da leitura de Renato Amado Peixoto das reflexões de Derrida sobre o problema da temporalidade inteligida por uma *cena da história*, a qual deve considerar “o jogo do mundo, a abertura total que prefigura a rede, para depois considerá-lo enquanto jogo

Para nos auxiliar na compreensão dessa postura fronteiriça do Mangubeat recorremos à obra *O Local da Cultura* de Homi K. Bhabha³². Tal autor faz uma análise dos intercâmbios de valores e culturas num contexto que ele define enquanto:

[...] fronteiras do presente, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do “pós”: *pós-modernismo, pós-colonialismo, pós feminismo*[...] O “além” não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado³³.

Desta forma, os mitos de início e fim, de superação total ou de invenção completa e original são postos em xeque e, ancorados nesta proposta, nos permitem interpretar o Mangubeat nem como o completamente novo, nem como a repetição do mesmo, mas inserido noutra compreensão, por meio do conceito de “entre-lugares”, que Bhabha coloca enquanto decorrência de um processo de:

[...] afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais básicas [que] resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno³⁴.

Ou seja, o quadro do Mangubeat que se apresenta para nós é o da complexificação das estratégias de subjetivação, em decorrência da desconstrução das definições binárias, das quais, por hora, podemos destacar o exemplo da contestação da referência a uma ancestralidade ibérica pelo Movimento Armorial, resultando num deslizamento que se inflete na formatação da sonoridade das bandas do Mangubeat.

No tocante à problemática presente, tais conceitos, que se conectam a noção de *hibridismo*, são bastante úteis especialmente se levarmos em conta dois aspectos referentes ao movimento estudado, apresentados a seguir.

Primeiro, temos o deslizamento da postura tradicional da cultura local (a qual, no conceito Mangu, deveria ser “envenenada” pela cultura *pop*). Poderíamos dizer que tal deslizamento ocorria “em um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta”³⁵, uma vez que os elementos hibridizados eram tratados com paridade.

no mundo, ou seja, operação, produção, inscrição, disseminação”. PEIXOTO, Renato Amado. A Flecha e o Alvo - As origens, as transformações e a função do curso de História da Cartografia lecionado por Jaime Cortesão no Ministério das Relações Exteriores. *Antíteses*. Londrina, v. VII, nº 13, p. 184-209, jan./jun. 2014.p. 182.

³² BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da Ufmg, 2003.

³³ *Ibidem*, p. 19.

³⁴ *Ibidem*. p.19.

³⁵ *Ibidem*. p.22.

Em segundo lugar, tal hibridação era plasmada na própria sonoridade das bandas do movimento. Assim, não é por acaso que o Mangubeat inseriu ritmos “colonizados” (como o samba e o maracatu) em suas canções, já que o Armorial buscara, antes, os vestígios da música ibérica na tradição sertaneja para compor uma versão “eruditizada” da sonoridade popular.

Diante dessa posição relativa, uma vez que identificamos a postura tradicional com uma posição de centro, adensamos nossa discussão recorrendo a Edward Shils, a partir dos textos reunidos no livro *Centro e Periferia*³⁶. Nessa obra, o autor pensa como a integração da sociedade se dá em torno de um centro cultural e de poder, apontando seus mecanismos e limites. Analisa, ainda, de que forma a cultura é partilhada e como suas relações com o poder institucional se dão num processo complexo de negociação. Shils aponta também a tendência da proporcionalidade entre o nível de integração de uma sociedade em torno do seu centro e seu conservadorismo, o que, em nosso caso, possibilita a associação entre centro de poder e tradição. Ajunta, ainda, a ideia de que tais questões não se operam de maneira hegemônica, mas que são fruto de uma negociação entre as partes, um acordo, sobretudo porque as organizações e instituições do centro e da periferia anseiam pela ordem (ou seja, onde há caos real ou imaginado, é possível e desejado haver governo). Por fim, o autor também afirma que as partes divergentes dentro de um mesmo sistema “não são antagônicas em relação a todos os fins que procuram e a todas as ações que empreendem”³⁷.

Diante da afirmação da relação intrínseca entre cultura e poder e, sobretudo, do questionamento a respeito dos limites da integração e da desintegração de uma sociedade, podemos assumir um ponto de vista que nos previne de uma análise ingênua, maniqueísta, do movimento Mangubeat.

Assim sendo, no tocante a uma reminiscência intelectual que se faz na esteira do regionalismo tradicionalista (aqui apontada como uma postura de centro) não podemos definir o Mangubeat como uma clivagem total. Neste sentido, devemos compreender tais embates enquanto a contestação de uma das partes da sociedade, periférica, que se relaciona com um centro, num jogo, numa negociação, de modo que os dois lados nem sempre divergem totalmente em relação a seus objetivos.

Estas partes obedecem às regras de um mesmo território e se definem por uma mesma fronteira (Brasil, Nordeste, Recife); participam do mesmo sistema produtivo e, estão sob a influência das mesmas instituições e tradições. Entretanto, uma vez que o Movimento

³⁶ SHILS, Edward. **Centro e periferia**. Lisboa: Difel, 1992.

³⁷ *Ibidem*, p. 158.

contesta tais instituições, em algum grau mantém a ameaça à ordem integradora do centro e entabula a negociação. Ou seja, mesmo que o Mangubeat questione a tradição engessada e os limites da regionalidade, ainda produz e reproduz temas e valores dessa mesma tradição e fronteiras.

Nesse ponto, uma consideração importante que deve ser feita diz respeito à característica relacional dos conceitos de *centro* e *periferia*. Assim, algo só é centro se pensado em relação a uma periferia correspondente. Semelhantemente, a mesma só pode ser periferia se relacionada a algo que atue como centro em sua relação. A partir dessa constatação é que podemos compreender, por exemplo, a posição ambígua, tratada mais à frente, em que Recife se encontrou no centro da região e à periferia da nação.

Por fim, entendemos que o embate travado pelo movimento Mangubeat tinha por característica a construção e o confronto entre paisagens: de um lado havia a ideia de sertão, da terra seca da caatinga, vinculada às construções tradicionais como as de Djacir Menezes e Gilberto Freyre,³⁸ atualizadas por Ariano Suassuna (o que, na perspectiva do nosso trabalho, denominamos como postura de centro). Do outro lado, o Mangubeat, um movimento que se coloca à periferia no recorte estudado, elegia o ambiente urbano e o manguezal como paisagem de sua construção.

Com a finalidade de adensar e melhor compreender essa questão, recorreremos a Simon Schama³⁹ na medida em que este nos permite pensar a paisagem enquanto produto tanto de memórias quanto de projeções de cada movimento. Assim, ao construir a imagem do mangue, apropriando-se dos elementos presentes na obra do Josué de Castro, o Mangubeat aponta para um projeto de sociedade: em um rearranjo de memórias se definia o que se entendia por ser recifense, substituindo-se a imagem da terra rachada, a paisagem da caatinga e do sertanejo exaurido, por elementos que compunham um repertório de imagens recorrentes nas lamas da *Manguetown*⁴⁰. A paisagem do Recife passa a ser, ao mesmo tempo, produto e produtora de sentidos.

Fontes e metodologia

O Mangubeat alcançou bastante divulgação no mercado fonográfico nacional e internacional, sendo pauta de jornais e revistas especializadas. O grupo Chico Science e

³⁸ No caso de Freyre, em oposição ao litoral da cana de açúcar e ao solo do massapé.

³⁹ SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴⁰ *Manguetown* foi a forma como a cidade foi rebatizada pelos *manguemoys*.

Nação Zumbi chegou a ser notícia no *New York Times* e, internacionalmente, realizou também uma profícua turnê internacional na Europa (dentre outras ida ao continente e aos EUA), sendo convidado, inclusive, a participar do Montreux Jazz Festival. Por isso, as fontes jornalísticas, nacionais e internacionais, são vastas e certamente merecem nossa atenção. Dentre essas, destacamos o *Jornal do Commercio* do Recife, o qual deu especial atenção ao movimento em seu Caderno C.. Nele, a coluna *Recbeat* despontava como importante lugar de divulgação do movimento⁴¹.

Outra importante fonte para nosso trabalho é a própria produção audiovisual dos artistas do Mangubeat. A respeito dessa modalidade, fazemos a ressalva que a música deve ser compreendida em uma complexidade e racionalidade própria. Neste ponto, não queremos observá-la como um texto genérico, mas incluir sua relação específica com a sonoridade, performance e estética em que se insere, observados na natureza relacional com sua cena de produção.

Para esta tarefa nos será útil o autor Greil Marcus. Em *Like a Rolling Stone*⁴², Marcus empreende, de maneira exemplar, a tarefa de analisar a produção de Bob Dylan em meio a um momento de reinvenção desse artista (quando o cantor soma a tradicional música *folk* a elementos da música *pop*). Marcus não dispensa esforços em compreender a relação dessa mensagem estética com o contexto sócio-político da sociedade americana da década de 1960, servindo-nos, por conseguinte, de modelo de análise, uma vez que o Mangubeat realizou tarefa semelhante com relação ao “folclore” local no contexto da década de 1990.

Por fim, o sociomusicólogo Simon Frith nos será útil para pensarmos os desdobramentos performáticos da proposta discursiva do movimento. Em *Performing rites*⁴³, Frith chama a atenção para a existência de diversas *vozes* na canção, não se tratando, assim, de um discurso único e linear.

O som, a performance, a letra, o arranjo, a produção, são linguagens que se sobrepõem, alterando mutuamente seus sentidos. Quando falamos, por exemplo, da obra de Chico Science artista, não podemos desconsiderar essa inter-relação transversal de linguagens e sujeitos.

⁴¹ Desde sua fundação, o *Jornal do Commercio* possuiu uma posição mais aberta quanto às representações locais, sobretudo se comparado ao concorrente *Diário de Pernambuco*. O próprio nome da coluna do caderno de cultura por nós apontada (*Recbeat*) é homônima de um evento que integra o *Carnaval Multicultural* de Recife.

⁴² MARCUS, Greil. **Like a Rolling stone**: Bob Dylan na encruzilhada. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

⁴³ FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

Revisão bibliográfica

Já apresentamos a razão que nos motivou a buscarmos investigar o presente objeto e acreditar em sua pertinência. Também remontamos o caminho de construção de nosso olhar bem como a metodologia que embasa essa pesquisa. Por isso, sigamos demonstrando o espaço que nossa perspectiva ocupa em relação a uma bibliografia sobre o tema em questão.

Talvez pelo fato do Mangubeat ser relativamente recente, ou mesmo pela juventude dos estudos sobre música urbana no Brasil, ainda não achamos seguro falar em clássicos do assunto ou mesmo correntes interpretativas. Justamente por esse caráter seminal é que pensamos ser imperioso, a qualquer trabalho que se preste a discutir o tema, tentar localizar proximidades e distanciamentos com aquilo que já foi feito.

De todo modo, uma vez que resolvemos enveredar nosso estudo por um caminho que pretende dar conta do Mangubeat em sua relação com o conteúdo regional, num primeiro momento, apresentaremos a historiografia que nos permite localizar esse movimento no panorama da regionalidade. Ainda que não estejam diretamente ligadas ao nosso objeto, tais análises clarificam os contornos das tensões em voga no momento do Mangubeat.

Num segundo momento analisaremos dois trabalhos do nosso Programa de Pós-graduação que permitem pensar a influência da proposta Armorial em Recife, dando conta também da relação entre tal discurso e sua dimensão espacial em relação com a História.

Por fim, apresentaremos obras que investigaram o Mangubeat, selecionadas com a finalidade de localizar nosso trabalho, expondo ideias das quais nos valeremos e apontando a pertinência do nosso estudo nos pontos ainda não explorados da temática.

Dessa forma, recorreremos, inicialmente, à obra *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*, de Neroaldo Pontes de Azevêdo⁴⁴. Como o título claramente alude, trata-se de um livro no qual o autor disserta sobre as relações entre dois grupos distintos e suas concepções político-culturais num momento específico. A importância dessa análise se dá, sobretudo, por entendermos que foi nesse momento, década de 1920, em torno do desenvolvimento do pensamento regionalista, que se delinearão as fronteiras do Nordeste, reforçando o caráter de invenção da região. Uma vez que entendemos o papel protagonizado pela cidade de Recife nessa conjuntura, acreditamos que aí podemos encontrar os insumos da representação local da cidade apropriados e traduzidos ao longo do século.

⁴⁴ AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

O recorte temporal, segundo o autor, apresenta um cenário de profundas transformações no Brasil. No lado regionalista, a elite rural do contorno que progressivamente se convencionou chamar de Nordeste, havia uma falta de perspectiva decorrente da crise do açúcar. Por outro lado, Rio de Janeiro e São Paulo despontavam com o desenvolvimento decorrente da imigração e da política centralizadora do início da República. Tal política centralizadora era recebida pelas elites regionais do então Norte como uma ameaça a seu poder localizado sendo, evidentemente, objeto de reação.

Partindo dessa configuração econômica, Neroaldo Pontes reconhece correspondências culturais e políticas particulares nesses dois grupos. Com a finalidade de evidenciar tal relação, ele traz como argumento o exemplo das querelas em torno do caso da sucessão de José Bezerra no governo de Pernambuco naquele período, quando se formaram dois grupos concorrentes.

De um lado, estavam os *borbistas*, (opositores da política centralizadora da República, de interesse local, regional), que, juntos a Manuel Borba, (o qual já fora governador), apoiavam a candidatura do usineiro José Henrique Carneiro. Do outro lado, estavam os *peçoístas*, que, ligados à família Pessoa de Queiroz, (portanto, apoiados pelo presidente da República Epitácio Pessoa; ligados a política centralizada) defendiam a candidatura do coronel Eduardo de Lima Castro.

O autor segue sua análise delineando o processo de formação e fortalecimento desses dois grupos e seus correspondentes culturais. De um lado, Joaquim Inojosa⁴⁵ tentava implementar o Modernismo em Pernambuco, tendo como modelo cultural aquilo que ocorria em São Paulo e nos grandes centros. O periódico de divulgação desse novo evangelho era, por excelência, o *Jornal do Commercio*⁴⁶, dos irmãos Pessoa de Queiroz, ligados por laços familiares ao presidente Epitácio Pessoa.

Do lado que o autor denominou como “passadista”, destacava-se a figura do intelectual Gilberto Freyre, que, por sua vez, representava uma longa tradição local, ligada a elite açucareira. Paralelamente, o jornal que servia de arauto da proposta que se desenvolvia em torno de Freyre era o *Diário de Pernambuco*.

Como dito anteriormente, não pretendemos encontrar na última década do século XX em Recife o espelho exato das primeiras décadas, mas entender certas permanências nos dão pistas cruciais para a compreensão de nosso objeto. Sobretudo (ainda que o autor não tenha

⁴⁵ Influente intelectual que naquele momento era responsável por divulgar o modernismo de São Paulo em Recife.

⁴⁶ O mesmo jornal que, como apontamos anteriormente, na década de 1990 haveria de ser o lugar de divulgação do Mangubeat.

uma preocupação teórica), tal obra nos serve de modelo ao pensar a relação entre mídia, políticas e movimentos culturais na capital pernambucana.

Quando encontramos, por exemplo, no texto de Esdras Oliveira⁴⁷ a afirmação de que o periódico que melhor acolhera o Manguebeat seria o *Jornal do Commercio*, enquanto que o *Diário de Pernambuco* divulgara com maior empenho o Armorial, é impossível não ser tentados por certo pensamento. Ainda que nos precavendo das armadilhas do anacronismo, somos levados à hipótese de que aquelas instituições de certo modo mantiveram uma tradição editorial. Sendo assim, é provável que, no Manguebeat, o primeiro jornal tenha encontrado a mesma vocação de renovação e cosmopolitismo que encontrara, em outro momento, durante a primeira fase do Modernismo. Semelhantemente, o outro jornal talvez tenha encontrado no Armorial o respeito pelas tradições e valorização do local que em momentos pretéritos eram consideradas virtudes do regionalismo de Freyre.

Segundo Leonardo Ventura, “o Movimento [Armorial era] visto como herdeiro do pensamento regionalista liderado por Gilberto Freyre em Recife e do anterior Movimento da Escola do Recife, sob as ideias de Silvio Romero e Tobias Barreto”⁴⁸. O Armorial pôde ser compreendido, dessa forma, na esteira de uma política cultural pautada no desejo de permanência que obteve uma dimensão de centro em Recife. Isso é clarificado no fato de que no momento de vigência do Manguebeat o movimento de Suassuna ainda possuía largo apoio institucional, sendo ele Secretário de Cultura do governo de Pernambuco. Assim, é mister destrinchar uma bibliografia que nos permita inserir o Armorial nesse debate.

Toda leitura de documentos e de obras que se relacionam ao nosso objeto inevitavelmente esbarra no movimento de Suassuna, por razões óbvias: a sua importância paradigmática no cenário cultural do Recife na década de 1990. Entretanto, recorreremos de maneira mais específica a dois textos: a dissertação *Música Dos Espaços: Paisagem Sonora do Nordeste no Movimento Armorial*⁴⁹, de Leonardo Carneiro Ventura e *O Reino Encantado Do Sertão: Uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna*⁵⁰, de Jossefrania Vieira Martins.

⁴⁷ OLIVEIRA, Esdras C. de L. **Artífices da Manguetown**: a constituição de um novo campo artístico no Recife (1991-1997). Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de História, Recife, 2012. p.12.

⁴⁸ VENTURA, Leonardo C.. **Música dos Espaços**: Paisagem Sonora do Nordeste no Movimento Armorial. Dissertação (Mestrado em História) Curso de PósGraduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. P.17.

⁴⁹ Ibidem

⁵⁰ MARTINS, Jossefrania V. **O reino encantado do sertão**: uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-Graduação em História, Natal, 2011.

Ambos os trabalhos são dissertações defendidas no mesmo Programa de Pós-graduação ao qual nos vinculamos. Desse modo, são úteis não só para a compreensão do movimento que rivalizava com o Manguebeat, bem como para o entendimento de tal debate dentro da problemática do espaço (nossa área de concentração). Destacamos ainda que ambos os trabalhos se preocuparam com a investigação de objetos de criação. Enquanto Martins busca os rastros da produção do espaço do sertão de Suassuna na obra *O Romance D'a Pedra do Reino*, Ventura elenca a música do Armorial como ponto de ancoragem da sua análise, onde tenta descortinar uma “paisagem sonora”.

No texto de Ventura encontramos a seguinte definição:

Armorial diz respeito à Heráldica: é o conjunto dos brasões de armas registrados num livro com a função de representar desde instituições reais até unidades familiares civis. Foi a palavra tomada por Ariano Suassuna para batizar o movimento que, a partir da década de 1970, pretendeu compor uma arte originalmente brasileira baseada no que se definiu como sendo as “**mais puras e legítimas manifestações culturais populares**”. Foi um movimento que teve um recorte espacial definido – o **Nordeste** brasileiro – e, numa estreita relação com aquele significado inicial, **quis constituir-se brasão desse espaço cultural** (grifos nossos)⁵¹.

Partindo da relação do Armorial com a lógica dos registros de brasões e com um ideal de pureza, o autor percebe uma ambição de fechamento da representação regional em torno do Movimento. Podemos acrescentar a isso uma segunda vocação, a de constituir-se enquanto movimento associado a instituições produtoras e reprodutoras dos valores de uma sociedade (aqui representadas pela família e instituições reais).

Quanto a Jossefrania Martins, a autora desenvolve seu argumento no sentido de perceber na obra de Suassuna uma compreensão do Nordeste baseada em uma memória familiar arraigada nos processos de 1930 que culminaram com a morte do seu pai. Esse incidente influenciaria toda visão de cultura do autor: antimoderna, pautada no retorno do passado e na negativa do presente, eurocêntrica à medida que se filiava à memória da Metrópole. A autora chega a essa conclusão por meio da investigação dos *rastros*⁵² presentes na obra literária do autor.

⁵¹ VENTURA. op. cit., p. 32.

⁵² Na definição da autora do conceito derridiano, "o rastro é o caminho que nos permite ir de encontro a uma 'cena primeira', ou seja, a uma 'arquiescritura', ao lugar motivador e histórico a partir do qual começa a se insinuar esta representação". MARTINS. op. cit., p. 29.

Na busca do momento primeiro (arquiescritura⁵³) da produção suassuniana, a autora retorna à crise oligárquica das primeiras décadas do século XX (da qual já fizemos referência, por meio da obra de Azevedo). Esse foi o contexto em que nasceu e cresceu Ariano Suassuna: nos primeiros anos do mandato de seu pai, João Suassuna, na presidência do estado da Paraíba, quando assume o cargo em razão de arranjos familiares⁵⁴.

O governo de João Suassuna foi marcado pelo crescimento do cangaço e por alianças com o coronelato sertanejo, o que resultou em duras críticas da oposição. Para conter as tensões daí decorrentes, Eptácio Pessoa apoia o seu sobrinho, João Pessoa, na sucessão de João Suassuna. Chegando ao cargo, João Pessoa empreende uma política tributária que tinha por intenção controlar o escoamento de mercadorias de modo a favorecer o grupo da província em detrimento dos coronéis sertanejos. Juntamente ao seu apoio à candidatura de Getúlio Vargas, isso desencadeou nos primeiros meses de 1930 a Guerra de Princesa (e por consequência o “Território Livre de Princesa”), aumentando a já existente tensão entre os grupos urbanos e rurais.

Foi justamente nesse momento de tensão que o advogado João Dantas assassinou João Pessoa em uma querela que envolvia também problemas pessoais⁵⁵. Uma vez que João Suassuna possuía laços de amizade com João Dantas e era apoiador das elites sertanejas, passa a ser acusado de ser um dos instigadores do crime contra João Pessoa. É encomendada então sua morte. João Suassuna foi executado por pistoleiros no Rio de Janeiro, “pelas costas”, como, segundo a autora, Ariano Suassuna sempre enfatizava.

Leonardo Ventura também comenta esse episódio e, a esse respeito, transcreve a seguinte citação, de autoria do próprio Ariano Suassuna.

Meu pai foi assassinado – no Rio de Janeiro – quando eu tinha 3 anos de idade, por conta de questões políticas ligadas aos episódios da Revolução de 30, em Princesa, cidade do sertão da Paraíba. Eu cresci lendo jornais falando mal de meu pai... Era a luta do bem contra o mal. O **bem** era o **urbano**, que representava a **modernidade**, o **progresso**, o **governo**. O **mal** era meu pai, que significava o **atraso**, o **primitivo**, por ser **rural**. Sabe o que fiz, para conseguir viver, pois aquilo me doía muito?... Resolvi inverter: o bem era o

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Especificamente o casamento de uma irmã com um coronel próximo à família Pessoa.

⁵⁵ Depois de agressões verbais entre João Dantas e João Pessoa, a polícia da Capital invadiu o apartamento do advogado e publicou cartas que trocava com sua namorada. Em razão disso, sabendo que João Pessoa estaria em Recife, João Dantas o encontra e mata-o a tiros. Esse evento cria um transtorno que se mantém até a deflagração do golpe militar liderado por Getúlio Vargas

rural, o mal era o urbano... Pautei toda minha vida nisso... Isso teve sempre uma repercussão enorme em toda minha obra... (grifos nossos) ⁵⁶.

A partir dessa citação percebemos que a memória pessoal do escritor Ariano Suassuna constitui um cenário em que elementos como visão cultural e política se entrelaçam a uma disputa que demarca dois campos: de um lado o progresso, o urbano, o moderno; de outro a tradição, o rural.

Lembremos que afirmamos anteriormente que o mandato de Epiácio na presidência da República no início dessa mesma década (1919-22) ficou marcado, aos olhos das elites agrárias pernambucanas, por suas práticas centralizadoras. A família de João Suassuna, por outro lado, pode ser entendida naquele momento como fazendo parte de uma elite antimoderna, ligada a uma antiga tradição pecuária interiorana, parte de uma cultura de resistência ao próprio efeito da história. Dessa forma, acrescentamos a essa demarcação de lutas políticas e de representação, uma luta que se fazia também por grupos familiares distintos. A memória familiar na obra de Suassuna adquire ainda maior importância se levarmos em conta que no momento primeiro de sua obra (os eventos que circundaram a morte do seu pai) o autor tinha apenas três anos de idade. Portanto, as lembranças desse período, muito provavelmente, são influenciadas de modo considerável por narrativas compartilhadas pela memória familiar.

Em todo caso, é importante assinalar, como Martins dá margem, que a memória da família de Suassuna não está circunscrita a uma quantidade definida de parentes próximos. Ela faz parte de uma memória de um seguimento da elite da área que se convencionou chamar de Nordeste. Sendo assim, a presença relevante de Ariano Suassuna em organismos culturais tanto estaduais como federais no decorrer da segunda metade do século XX é um indicativo da permanência dos debates culturais que encontram sua razão no regionalismo dos filhos da elite agrária decadente.

Vimos defendendo que o entendimento de tais circunstâncias auxiliam a compreensão do momento histórico em que se efetivou o Mangubeat. Sendo assim, passemos para a discussão propriamente dita desse movimento.

Neste sentido, a primeira obra que elencamos é *Música e Simbolização* de Rejane Markman⁵⁷. Este livro foi produzido a partir da tese desenvolvida em curso de doutorado realizado na Facultad de Comunicación Social da Universidad Autónoma de Barcelona

⁵⁶ Infelizmente a declaração de Suassuna não é datada. Entretanto, essa postura foi uma constante na produção do autor. SUASSUNA apud VENTURA. op. cit. p.40.

⁵⁷ MARKMAN, Rejane Sá. **Música e simbolização**: contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.

(UAB), defendida em 2003. Segundo a autora, lá foram desenvolvidas suas pesquisas teóricas, enquanto as empíricas foram feitas na cidade do Recife. A importância dessa obra para nossa pesquisa se dá devido à proximidade da autora com os personagens do movimento, nos fornecendo pistas para a compreensão da racionalidade intrínseca ao Manguebeat ou pelo menos a respeito de como seus remanescentes queriam (ou querem) ser lembrados. Isso é atestado desde o prefácio, de autoria de Renato Lins. Jornalista do *Diário de Pernambuco* no momento de publicação do livro e Secretário da Cultura em Recife, Lins possui a insígnia de ter sido um dos idealizadores das bases do Manguebeat e autor da alcunha dada a Francisco de Assis França, o “Chico Science”⁵⁸.

Neste livro a autora se propõe a construir uma análise do Manguebeat dentro de uma perspectiva de transculturalidade e hibridação em um contexto pós-moderno. No primeiro capítulo ela associa o movimento ao conceito de contracultura, numa tentativa de estabelecer uma continuidade com a cultura *hippie, punk, e beats*.

A nosso ver, esse raciocínio carece, em alguns pontos, da discussão histórica dos mecanismos dessas hibridações. Entretanto, entendemos que as preocupações da autora e seu campo são outros, diferindo-se do critério historiográfico. Aceitamos ainda que, grosso modo, tais movimentos possuem semelhanças estéticas e na postura conflituosa com os valores estabelecidos de suas respectivas épocas.

Entretanto, é o tópico *A formação da cultura brasileira*, do segundo capítulo, que apresenta questões que merecem nossa maior atenção. Neste momento a autora se vale, por exemplo, do mito das três raças, em referência à Darcy Ribeiro, sem discutir ou refutar as críticas mais recentes a esse tipo de modelo explicativo.

Ao analisar o problema da regionalidade, a autora afirma que:

O Brasil tem regiões bem delimitadas. Essas, por seu clima e características geográficas tão diversas, deram lugar ao surgimento de formas de exploração econômica que determinaram diferentes níveis de desenvolvimento regionais⁵⁹.

Tal discurso se afina com uma propensão que entende a miséria e a seca como um fato natural do Nordeste. Toma as fronteiras regionais como evidências claras que separam regiões homogêneas em si e diversas umas das outras, naturalizadas a partir do clima e características geográficas. Neste sentido, segundo a autora, cada região seria parte de uma:

⁵⁸ NETO, Moisés. **Chico Science**: a rapsódia afroiberdelica. Recife: Editora Livro Rápido, 2001, p. 14.

⁵⁹ MARKMAN, Rejane Sá. **Música e simbolização**: contracultura em versão cabocla. op. cit., p. 77.

Cultura única constituída por um mosaico de peças diferentes integradas a uma só unidade: a cultura brasileira [...], [que mantém] traços gerais comuns: um único idioma, paixão pelo Carnaval e pelo futebol, e uma maneira informal de relacionar-se socialmente⁶⁰.

Ou seja, por fim, essa diversidade consegue ser harmonizada numa unidade sólida, uma “cultura única”. Nesse ponto, a visão da autora possui certa semelhança à de escritores como Gilberto Freyre, que via a virtude da unidade brasileira na capacidade de conciliar extremos, ideia mais tarde retrabalhada por Ariano Suassuna. Adensa ainda noções do senso comum associadas à personalidade brasileira. Um povo colorido, porque mestiço, porque regionalmente diferenciado, porque extrovertido, comporia uma única figura homogênea; seriam peças diferentes de um mosaico visto em sua totalidade. Uma vez que nosso trabalho se insere na problemática da regionalidade e da nacionalidade em suas operações, essa leitura nos parece provocativa no sentido de exigir respostas para nossas questões.

Outra obra que nos serve de referência é *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi* de Herom Vargas⁶¹. Vargas possui graduação em História e mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2003). Atualmente é professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) e da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Lidera o grupo de pesquisa Música, Cultura e Linguagens da Mídia e é membro da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music.

Em seu livro, Vargas analisa o Movimento em uma perspectiva de hibridação pensada dentro de um contexto em que associa esta dinâmica às relações interculturais latino-americanas. Sua contribuição para nosso trabalho se deve ao fato de que o autor se propõe a construir um panorama histórico do que foi o movimento Mangue, sendo um auxílio no enquadramento cronológico de nossa narrativa. Outro fato é que essa obra desbravou o tema em um momento em que haviam poucos textos acadêmicos correlatos. Esse quase pioneirismo o coloca em destaque como obra de referência para as futuras produções.

Ainda que a preocupação do autor seja, como dissemos, enquadrar historicamente a ocorrência do Manguebeat, não se trata de uma obra puramente descritiva. Entendemos que as seleções dos elementos do enredo são em si significativas. Já em seu primeiro capítulo, o autor traz um tópico que muito nos interessa, intitulado “Armorais, nacionalismo e tradição da Essência”. Nele, Vargas se propõe a investigar uma postura tradicionalista em vigor em

⁶⁰ Ibidem. p. 77.

⁶¹ VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**: Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

Recife, remontando seu itinerário à influência desde intelectuais como Mário de Andrade e Gilberto Freyre. Neste momento, aponta como esta visão tradicionalista fora “tornada” oficial com a participação de Suassuna em diversos órgãos e cargos de governo em Pernambuco⁶².

Vargas investiga ainda a permanência de Suassuna nos mecanismos institucionais quando na década de 1990, como Secretário de Cultura. Nesse período, o escritor, não reconhecendo a contribuição do grupo Chico Science e Nação Zumbi, nega verba de incentivo público, o que nos forneceu um ponto de partida para refletirmos sobre a relação entre as políticas culturais institucionais e nosso objeto. Em outros tópicos o autor destaca a questão da crítica nacionalista e as identidades mestiças no discurso do Manguebeat e de seus opositores, colocando, portanto, o tema da transnacionalidade em discussão.

Esse texto traz um conceito que configura um lugar comum à maioria das análises sobre o Manguebeat, a saber, o termo *hibridismo*. Tal recorrência se dá, muito provavelmente, pela evidência da mistura entre ritmos ditos tradicionais e modernos nas músicas das bandas dessa cena. É inegável a pertinência da análise do caráter híbrido no que diz respeito ao nosso objeto. Pretendemos incorporar esse debate numa noção que se estende em um processo iniciado com a invenção da regionalidade nordestina ao momento da globalização contemporânea.

Outro texto com o qual dialogamos é a dissertação *Artífices da Manguetown*⁶³ de Esdras Oliveira. Nele, o autor pretende investigar o nascimento de uma nova cena cultural na cidade do Recife a partir do conceito de campo de Pierre Bourdieu. Por esse caminho o autor acha possível entender como o Manguebeat se apropriou de elementos preexistentes, bem como sua busca por legitimação enquanto vanguarda. Desse modo, objetiva compreender como os jovens de Recife, segundo ele, a periferia do mundo globalizado, se inseriram na indústria nacional da cultura. Para o autor, os artistas do Manguebeat pensavam que da periferia viria a salvação da urbe, uma vez que de lá vinham as forças renovadoras da cultura da cidade.

O recorte temporal da obra inicia em 1991, com a festa Black Planet e se estende até 1997, com a morte de Chico Science, basicamente o mesmo recorte com que trabalhamos. Oliveira diz se interessar pelo momento de “invenção” do Manguebeat. Em seu primeiro capítulo, intitulado *A invenção da Manguetown*, compreende tal conceito (o de invenção)

⁶² Achamos difícil demarcar um início da associação da identidade regional com o poder oficial em Suassuna, entretanto percebemos que ele foi uma figura que dialogou com esses campos.

⁶³ OLIVEIRA, Esdras C. de L. **Artífices da Manguetown**: a constituição de um novo campo artístico no Recife (1991-1997). op. cit.

como algo ligado a um momento inaugural em que memórias do passado são articuladas em torno de certa necessidade presente.

Nessas circunstâncias que prepararam a cena para o nascimento do Mangubeat, o autor destaca a atuação radiofônica de Fred Zero-Quatro e Renato Lins em programas como o *Décadas* e ainda seu envolvimento com a cena punk local. Paralelamente, destaca a importância do grupo musical *Bom Tom Rádio*, (integrado por Science, Jorge do Peixe e José Carlos Arcoverde, conhecido como H.D. Manbuse) na incorporação do hip-hop na alquimia que mais tarde serviria de material ao Mangu. Assim, aponta para uma possibilidade de entender o Mangubeat como o resultado do encontro dessas duas cenas preexistentes: o grupo de Candeias (com Fred Zero Quatro e Renato L.) com o de Rio Doce (do qual fazia parte Chico Science e Jorge do Peixe).

Tal hipótese (a do nascimento do Mangubeat do encontro de duas cenas diferentes) já havia sido apontada anteriormente pelo menos na dissertação de Carolina Leão: *Maravilha Mutante: batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*⁶⁴. Nela, a autora analisa a cena pop recifense da década de 1990, dando destaque ao movimento Mangubeat, relacionando-o ao contexto de produção da música pop naquele período. Na apresentação de seu texto, a autora destaca que uma de suas principais preocupações é entender se a hibridação, ou “colagem”, no contexto estudado era um processo natural da cultura pós-moderna ou uma estratégia comercial da cultura de massa.

A autora segue sua análise mostrando o desenvolvimento da arte pop chegando à década de 1990 quando tal estilo (segundo Leão, musicalmente o pop nasce com o rock) sofre uma mudança: a ampliação de seu cenário para fora do mercado estadunidense. Ainda que possamos questionar essa datação, uma vez que percebemos que o rock já estaria globalizado e já havia adquirido formas locais, como no exemplo brasileiro da Tropicália, é relevante a observação que a autora faz do surgimento de uma nova nomenclatura para tal experiência no mercado fonográfico.

Tal ampliação entra nos catálogos das gravadoras com a alcunha de *word music* demarcando uma crescente demanda de mercado por ritmos e artistas com sonoridades híbridas dos vários locais do globo, cenário no qual o Mangubeat se insere. Como destaca a autora: “Atualmente, os grandes prêmios de música *pop*, como o *Billboard Award* e o

⁶⁴ LEÃO, Carolina C. **A Maravilha Mutante: Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90.** Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa De Pós-Graduação Em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2002.

Grammy, criaram espaços exclusivos para o gênero *world music* e, destacam, ainda, nas suas edições anuais as novidades do *pop latino*”⁶⁵.

A autora define, então, o Mangubeat como:

Um “coletivo de ideias” de jovens que consumiam e produziam música e cultura *pop* juntos. Uma geração que crescera ouvindo *punk rock* e que com suas informações compusera projetos ligados à arte gráfica e vídeo (Hélder Aragão, posteriormente conhecido como DJ Dolores), jornalismo musical (Renato Lins) e música *pop* (Fred Zero Quatro e Chico Science). O *punk* seria a principal característica em comum a essa juventude, que apreendera o conceito do *do it yourself* (faça você mesmo) daquele movimento britânico como uma forma de criar arte⁶⁶.

A influência do *punk* na proposta do Mangubeat, atestada pela ligação pretérita de Fred Zero Quatro e Renato Lins (figuras centrais na construção da proposta mangu) com tal estética, é vista pela autora não somente no desejo de liberdade expresso pelos *manguboys*. Somado a isso, Leão destaca a ênfase desses artistas nas estratégias de marketing publicitário. Desse modo, lembra o papel do “grande estrategista do pop” Malcon Maclaren, empresário da banda Sex Pistols no momento de efervescência do *punk*, e da estilista Vivienne Westwood, que paralelamente dotara o movimento de uma estética sadomasoquista⁶⁷. Realizando um paralelo, é destacado o uso da imagem e de uma estética própria pelos artistas do Mangu.

Seguindo essa lógica, a de entender o “ambiente histórico no qual essa cena cultural começou a ser criada”⁶⁸, a autora descreve o atraso da chegada do *punk* no Brasil, (via ABC paulista) bem como o quadro geral da música *pop* nos anos 80. Essa década teria sido a era do *new wave*; do surgimento mundial da estética MTV e do conceito de cultura *yuppie* (“*Young Urban Professional*”, ou seja, Jovem Profissional Urbano). Fora nessa década que Fred Zero Quatro (ainda chamado de Fred Montenegro) e Renato Lins se envolveram com o movimento *punk* e deram seus primeiros passos na mídia musical. Os dois eram alunos de jornalismo na UFPE e atuavam na rádio universitária no programa *Décadas*, o qual já apontava o caminho que seria traçado pelos dois jornalistas.

Por outro lado, na mesma década, 1980, coincidia a chegada do *hip-hop* nas periferias de São Paulo com o álbum inaugural *Hip-hop Cultura de Rua*, se espalhando posteriormente por outras periferias do país. Em Recife, com referência a essa cena, a autora destaca a

⁶⁵ Ibidem. p.111.

⁶⁶ Ibidem. p.14.

⁶⁷ Ibidem. p.15.

⁶⁸ Ibidem. p.16.

atuação do grupo Orla Urbi, do qual participava Francisco França (posteriormente conhecido como Chico Science).

No começo da década de 1990 alguns dos artistas que haviam experimentado o *punk*, o *hip-hop* e outras expressões da cultura *pop* haveriam de se encontrar num ambiente profícuo que resultou no Manguebeat e, segundo Renato Lins:

Da memória dos ensinamentos de Malcon Maclaren, o homem que “inventou” o punk, veio a ideia. Era a chance de movimentar a cidade. O mangue nasceu do choque entre caras fissurados por *hip-hop* com caras apaixonados por *punk-rock*. Foi, como o próprio Chico dizia, um pouco de diversão levada a sério⁶⁹.

Entretanto, Carolina Leão não limita a natureza desse encontro às duas tribos urbanas e mostra que antes mesmo desses dois grupos se encontrarem já haviam sido realizadas, dentro de cada um, outras misturas. O *punk* de Zero Quatro já encontrado o *swing* de Jorge Ben. Quanto a Chico Science, no início daquela década era vocalista do Lostal, banda de *rock*, quando conheceu o Lamento Negro, banda de *samba-reggae*, encontro esse que posteriormente geraria o Chico Science e Nação Zumbi.

A já citada convergência em misturar ritmos locais com tendências do *pop* internacional, bem como uma intersecção entre ritmos tidos como tradicionais com outros modernos, é vista pela autora como uma característica do momento de produção do Manguebeat. Como já dissemos anteriormente, ela afirma existir naquela ocasião um interesse mercadológico por esse tipo de expressão, tanto que um nicho específico para esse tipo de produto surge: a *word music*.

Voltando a Esdras Oliveira, a partir dessa lógica de produção de cena e sonoridade no momento do encontro dos dois grupos, o autor destaca um caso emblemático para o Manguebeat: trata-se da primeira aparição do movimento na imprensa, mais precisamente no *Jornal do Commercio*, na ocasião da festa Black Planet. Nessa matéria em particular, Oliveira destaca o fato de ter sido ali que pela primeira vez o nome *Mangue* aparece associado a uma forma rítmica, destacando ainda a importância do *Jornal do Commercio* na divulgação do movimento.

Essa circunstância pode ser entendida dentro de uma série de festas realizadas nos bordéis da cidade pelos artistas que logo em seguida comporiam o Manguebeat. Uma dessas festas, também destacada pelo autor, foi a *Viagem ao centro do mangue*. Nela se apresentaram

⁶⁹ LINS apud LEÃO, **A Maravilha Mutante**: Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90. op. cit. p.18

o Mundo Livre S.A, Loustal e Chico Science & Lamento Negro (que posteriormente recebeu o nome de Nação Zumbi).

Como culminância desse momento primeiro do Mangubeat, o autor destaca ainda a primeira edição do Abril pro Rock (1993). É interessante perceber que, a partir dessa leitura, é possível imaginar essa ocasião como o ponto em que o Mangubeat adquire divulgação nacional. Oliveira traz a informação de que o próprio criador do festival, Paulo André⁷⁰, financia a vinda do VJ Gastão, da MTV Brasil e destaca ainda a presença dos críticos André Cagni, da revista *Dynamite* e Carlos Eduardo Miranda, da revista *Bizz*. Esse último teria sido quem deu a oportunidade da gravação, após o Abril Pro Rock, do primeiro disco do Mundo Livre S. A.

Dando seguimento a esse processo de legitimação da cena, o autor soma a importância crucial dos jornalistas José Teles e Marcelo Pereira no caderno *C do Jornal do Commercio*, sobretudo na coluna *Recbeat*. Em sequência, Oliveira debate a relação dos *manguboys* com o passado em seu processo de legitimação. Para tanto trata da questão da redefinição do papel do “intelectual”, entendendo-o em um sentido mais amplo. Para ele a figura do intelectual haveria migrado de seu papel tradicional para ocupar espaço na mídia de massa. Assim, os artistas do Mangubeat poderiam ser entendidos (segundo ele) como intelectuais, nessa concepção atualizada. Nas palavras do autor:

A indústria cultural produz seu arsenal de bens simbólicos e, portanto, necessita desses indivíduos especializados para construir seus quadros e, principalmente, sua legitimidade, portanto o leque de possibilidades novas, abertas pelos meios de comunicação em massa, ampliou o conceito de intelectual; de um tipo acadêmico, principalmente, ligado a um saber erudito, hoje, todo produtor de bem cultural, pode ser considerado, hoje em dia, intelectual⁷¹.

Como podemos perceber, dois conceitos são centrais na análise do autor, a saber, as categorias de *intelectual* e de *periferia*. Com relação ao primeiro conceito (ainda que discordemos da generalização de que todo produtor cultural é um intelectual), o autor desenvolve uma discussão que reflete sobre seu próprio significado, como já elencamos.

Entretanto, com relação ao conceito de *periferia*, ainda que esteja em destaque na introdução do trabalho, o autor aplica sem discuti-lo. Surge no texto no sentido corrente de algo como áreas distantes e pouco assistidas da cidade. Naturalmente, esse significado possui

⁷⁰ Paulo André foi também o produtor da banda CSNZ durante o período de nosso recorte.

⁷¹ OLIVEIRA. Artífices da Manguetown: a constituição de um novo campo artístico no Recife (1991-1997). op. cit. p.65.

pertinência, entretanto, pode ser aprofundado. Uma vez que nosso trabalho se preocupa com a relação intrínseca entre História e Espaço, pretendemos entendê-lo numa dimensão mais ampla. Sobretudo, por meio da contribuição do sociólogo Edward Shils⁷², pretendemos concatenar esses dois conceitos (periferia e o papel do intelectual) dentro de um mesmo panorama teórico.

Desse modo, por periferia, não entendemos somente a zona que se distancia do núcleo geográfico de uma cidade. Agregamos a esse sentido um entendimento que problematiza a própria viabilidade da sociedade e sua integração. Ou seja, os centros institucionais de poder e os centros institucionais culturais, nos quais se encontram os intelectuais autorizados pelos centros de poder, se associam em torno de determinado território, como sistematiza Edward Shils⁷³.

Portanto, a configuração espacial, a cultura e as instituições de poder presentes nessa configuração corroboram para a manutenção e reprodução de determinada sociedade. Extrairemos nosso sentido de conservadorismo a partir dessa análise, a saber, a mudança do *status quo*, é entendida como a própria perturbação da ordem, sustentada na tríade: centros institucionais de poder, cultura autorizada e território.

Ao longo, Oliveira destaca a relação conflituosa entre o Mangubeat e o Movimento Armorial e, dentro do esperado, o aspecto sublinhado foi a recusa de Ariano Suassuna, enquanto intelectual inserido em cargos da administração cultural da cidade, à proposta de renovação híbrida da cultural local pelo Mangubeat.

Em seguida, o autor tenta mostrar como a cena Mangu também se institucionalizou, destacando, como exemplo, a nomeação de Renato Lins enquanto Secretário de Cultura do Recife entre 2008 e 2012. Soma-se a isso outras questões como a ideia de “carnaval multicultural” da cidade e mesmo o projeto de 2009, redigido por Sérgio Leite, deputado do Partido dos Trabalhadores, que transformou o Mangubeat em patrimônio imaterial pernambucano e ainda a construção do memorial Chico Science.

Este ponto da obra de Oliveira nos remete a outro texto. Trata-se do artigo de Rogério Proença de Souza Leite intitulado *Contra-Usos e Espaço Público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown*⁷⁴. Nesse artigo, Leite trata do processo de revitalização do

⁷² Como apresentado no tópico anterior. SHILS, Edward. **Centro e periferia**. Lisboa: Difel, 1992.

⁷³ SHILS, Edward. **Centro e periferia**. op. cit. P.54.

⁷⁴ Segundo o autor, esse texto é uma versão concisa e modificada de parte do quarto capítulo de sua tese de doutorado, *Espaço Público e Política dos Lugares*, defendido na Unicamp em 2001. LEITE, Rogério P. *Contra-Usos E Espaço Público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown*. **Revista Brasileira De Ciências Sociais**, n. 49, v. 17, jun. 2002.

Recife Antigo. Para tanto, utiliza o conceito de *gentrification* (enobrecimento), definido por ele como uma “tentativa de intervenções urbanas como empreendimentos que elegem certos espaços da cidade considerados centralidades e os transformam em áreas de investimentos públicos e privados”⁷⁵. Desse modo, no caso específico do Recife Antigo, trata-se de um estudo que investiga o uso mercadológico dos espaços de memória da cidade por meio de políticas de cultura e planejamento urbano.

A relevância desse estudo para nosso trabalho se dá pela pertinência do espaço do Bairro do Recife, ou Recife Antigo, para o Manguêbeat. Era justamente nos becos daquele bairro, antes de seu processo de revitalização, que se localizavam os bordéis alugados pelos “artífices” do Manguêbeat para realização das festas, cuja agregação de indivíduos e ideias gerou o movimento. O que Leite observa é que por consequência da *gentrification* apontada por ele os antigos frequentadores do bairro decadente migram para um polo não afetado, a princípio, pelo processo de revitalização: a Rua da Moeda.

Desse modo, tal texto nos serve de ponto de partida para pensarmos a relação estabelecida entre o movimento e o espaço de sua efetivação. Outra questão cara a nós é a força de representação que o bairro do Recife Antigo possui. Esse espaço teve destaque em poesias, crônicas, e outros textos desde pelo menos o momento de desenvolvimento do regionalismo pernambucano da década de 1920. Presente no discurso de autores como Mario Sette e Gilberto Freyre, o Recife Antigo serve de matéria prima na ligação da capital com um tempo pretérito, ponto de origem, depósito de memórias. Sendo assim, uma vez que pretendemos indagar sobre a relação do Manguêbeat com uma memória sobre o valor do local e do regional associados, tal espaço adquire extrema pertinência.

Estrutura da dissertação

No primeiro capítulo, *A beleza do Chico morto: as relações de centro e periferia da produção cultural de Chico Science e Nação Zumbi*, identificamos uma tendência cultural ligada a um ideário de passado, que se faz na esteira de uma antiga elite agrária com a qual, na época de vigência do Manguêbeat, o Movimento Armorial se aproximou. Dessa forma, entendemos o Manguêbeat em uma posição periférica a esse discurso. Nesse tópico a questão regional em sua interface com a cidade é posta em destaque, já que a ancestralidade do

⁷⁵ LEITE, Rogério P. **Contra-Usos E Espaço Público**: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. op. cit., p.4.

discurso local se conecta com a ancestralidade do discurso regionalista, uma vez que Recife se colocara como berço dos intelectuais que compuseram tal empreitada nas décadas iniciais do século XX. Interessa-nos investigar, portanto, em que dimensão a produção de CSNZ é elaborada em reação a essa memória organizada da cidade.

Uma vez que, ainda no primeiro capítulo, foi colocada a relação entre o discurso regional e a dinâmica cultural do Recife, no segundo, *Nova cal na Manguetown recalçada*, partiremos desse pressuposto para compreendermos os efeitos disso nos usos dos espaços da cidade pelo movimento. Partindo de um pressuposto que entende a forma arquitetônica como uma linguagem que registra, constrói e disponibiliza sentidos para representação, analisaremos o caso específico da relação dos artistas e público do Mangubeat com o espaço do Recife Antigo, de modo a perceber seu posicionamento ativo diante da representação da tradição. Para tanto, refletiremos sobre o projeto de revitalização dessa porção da cidade e, em perspectiva, o caráter diverso da proposta presente no manifesto *Caranguejos com cérebro*⁷⁶.

No terceiro e último capítulo, *Tons surdos do Maracatu Atômico: a música de Mautner por Chico Science e Nação Zumbi*, investigaremos uma nova espacialização do discurso local da obra de CSNZ. Ou seja, a razão primeira da obra dos *mangueboys*, o que trabalhamos no capítulo II, era a resolução da suposta inanição cultural da cidade. Como causa é apresentada a visão folclorizante das políticas e dos intelectuais, ligados a uma linhagem de pensamento regionalista, baseado no princípio da pureza e da salvaguarda das tradições. No momento de divulgação nacional de bandas como o CSNZ, o objeto artístico forjado em tais condições é retirado de seu ambiente e recolocado em outro espaço, o eixo Rio/São Paulo e suas aspirações de arautos da nacionalidade. Desse modo o discurso do cosmopolitismo localizado, prescrito para Recife, é reinterpretado pelo mercado que não reconhece nessa obra nem o típico nordestino nem o estereótipo *pop*, encontrando espaço, porém, no caminho aberto pelas antropofagias da MPB.

⁷⁶ Manifesto Caranguejos com Cérebro. Texto disponível no encarte do disco Da Lama ao Caos: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

CAPÍTULO I

A Beleza Do Chico Morto:

As Relações de Centro e Periferia na Produção Cultural de Chico Science e Nação

Zumbi

Salustiano, Suassuna e o Chico morto

Morre Francisco de Assis França, o Chico Science. No enterro, mestre Salustiano, famoso rabequeiro e líder de maracatu rural, apresentava-se, junto com sua agremiação, ao som surdo de tambores chorosos em última homenagem ao artista, cantor e um dos principais líderes da cena Manguebeat. Essa presença não era inusitada. Apesar de todo o “envenenamento” criativo (ou talvez por esse motivo) que Chico realizara nos tradicionais ritmos locais, o antigo mestre nunca tomou isso por ofensa. Durante o tempo em que o cantor esteve vivo, a relação entre os dois foi próxima. O nome do velho rabequeiro, inclusive, foi registrado em uma das faixas do primeiro disco de Chico Science e Nação Zumbi, a música *Salustiano song*.

Outra presença que se destacou naqueles momentos que precederam o último adeus a Chico Science, foi a do escritor e então Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, Ariano Suassuna. Ao contrário do que aconteceu com Salustiano, nem todas as memórias da relação entre o morto e o escritor eram boas ⁷⁷.

Suassuna chorou. Será que tal como o Cristo que chora renunciando a ressurreição de Lázaro, esse ato precedia uma nova existência de Chico, dessa vez como ícone, um herói eternizado?

Se assim o fosse, uma coisa era certa: todo renascimento, no mundo dos viventes, denuncia uma segunda morte. Ainda que assumamos um valor de eterno, nesse mesmo mundo, temos que aceitar o imperativo da mudança. Ou seja, tudo que é vivo muda. Ser estático é, em outras palavras, estar eternamente no domínio da não existência. Um morto é talvez até belo em suas maquiagens e flores fúnebres, mas, já não é capaz de criar. Resta-nos perguntar, então, se os mortos continuam realmente estáticos ⁷⁸.

⁷⁷ Como no episódio já citado em nossa introdução, quando em 1994, valendo de seu cargo, Suassuna se opôs a um pedido de apoio feito ao governo do estado na ocasião da primeira turnê internacional da banda de Science

⁷⁸ Extraímos a ideia de beleza do morto da obra de Michel de Certeau. Nesse texto, o autor investiga a apropriação que certos intelectuais franceses fizeram de aspectos culturais na formulação do que largamente se chamou “cultura popular”. Para o autor, seria impossível falar nesse domínio (cultura popular) uma vez que tal conteúdo, quando apreendido pelo intelectual, deixa de existir. O popular se faria vivo quando distante do conceito, uma vez que esse eterniza uma dada forma. Utilizamos tal ideia com a finalidade de refletir sobre as relações entre a figura do intelectual e aqueles de quem (ou por quem) ele fala. O Chico Science “ressuscitado” na memória na pena do intelectual, nessa lógica, seria um Chico cristalizado, portanto, morto. Entretanto, uma vez que trabalhamos com um sentido ativo da representação, esse significado da morte é por nós flexibilizado. De forma semelhante, nossa visão sobre o papel do intelectual continua atrelada a nossa discussão sobre centro e periferia. Sendo assim, sempre haverá forças que se distanciam do esforço do enquadramento, ou seja, uma ‘vida após a morte’ para a cultura. Dessa forma, a ideia de *beleza do morto* surge em nosso trabalho enquanto metáfora que retrabalharemos por meio da reflexão de Renato Amado Peixoto a respeito do sentido ativo da representação e das noções do papel do intelectual a partir de Edward Shils. Por fim, alertamos que, apesar de retrabalharmos a metáfora desse autor, não fazemos uso de sua definição de *lugar e espaço*, uma vez que ela entra em conflito

Não sabemos ao certo se naquele dia as duas figuras se encontraram. Entretanto, se pudéssemos reunir Suassuna e Salustiano, diante do caixão, em pleno velório, teríamos um quadro bastante significativo. Um mestre da rua, outro de letras, que mantiveram tipos distintos de relação com Chico Science vivo.

No presente capítulo, analisaremos a produção artística de Chico Science e Nação Zumbi, pensando-a por meio das dinâmicas entre o centro e a periferia das categorias do sociólogo Edward Shils⁷⁹. Nessa obra, o autor trabalha com uma concepção de centro e periferia em um sentido que ultrapassa a ideia de pontos de localização geográfica. Para nós, essas duas categorias são úteis na delimitação das proximidades e distanciamentos em relação aos centros de onde emana o poder, ao redor dos quais se realiza a integração das sociedades, estando, assim, inseridos tanto na esfera dos valores quanto na ação, numa determinada sociedade e, viabilizando nossa investigação da relação entre cultura, poder e território. Trabalharemos tal problemática numa perspectiva que visa entender a proximidade e distanciamento que esse artista e seus companheiros mantiveram com os discursos de identidade que se associavam a uma lógica de integração em torno do centro de poder, ou seja, de uma visão oficial da cultura local.

Pressupomos, por meio de Shils, que essas relações se articulam em torno da construção de fronteiras que organizam um território (no caso presente, a grande Recife) no qual a ação do centro de poder, de suas instituições gerais e de seus valores compartilhados, se efetivaram⁸⁰. Ou seja, não pensamos o recorte territorial como algo natural, mas como espaço inscrito, onde as relações de centro e periferia foram postas em prática pelos centros culturais e de valores e onde os centros de poder atuaram. Desse modo, a cultura inscrita nesse território também é percebida como elemento constitutivo de tais relações de centro. Podemos, assim, trabalhar a ideia de que a cultura foi agenciada como um elemento simbólico que viabilizou a integração da sociedade e a disposição dos seus membros em agir a seu favor.

Cruzamos ainda essa compreensão de território articulando-a com a categoria de paisagem de Simon Schama⁸¹. Para o autor, não existe paisagem que não seja humana, de modo que ela não preexiste à cultura. A paisagem não é apenas um aglomerado físico de substratos naturais, mas um recorte de um dado olhar sobre a natureza. De um olhar que não

com a perspectiva de Yi-Fu Tuan, por nós adotada. CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: _____. **A cultura no plural**. São Paulo: Papirus, 1995. p. 55-85. PEIXOTO, Renato Amado. "**Dois Palavras**": Os Holandeses no Rio Grande e a invenção da identidade católica norte-rio-grandense na década de 1930. op. cit. p. 35-57, jan./jun. 2014. SHILS, Edward. **Centro e periferia**. Lisboa: op. cit.

⁷⁹ SHILS, Edward. **Centro e periferia**. Ibidem.

⁸⁰ SHILS, Edward. **Centro e periferia**. Ibidem, p.25

⁸¹ SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. op. cit.

pode ser pensado como simples registro retínico, mas que articularia tal imagem com as memórias que repousam sobre ela.

De modo semelhante, essas memórias não devem ser pensadas como um resultado automático, algo como a decantação do tempo. Ao invés disso, Schama conduz uma argumentação que segue no sentido de enfatizar o caráter subjetivo das lembranças e esquecimentos (e até mesmo imaginações) no processo de produções das narrativas que se sobrepõem a essas paisagens.

Procurando unir a proposta de discussão sobre *paisagem a de centro e periferia*, pensamos que ao dizermos “Recife”, teremos em mente não apenas uma porção de terra cortada por rios, mas um complexo entrelaçamento de camadas de memórias que se traduzem em paisagens, as quais são agenciadas por sujeitos localizados em distâncias diferentes em relação a esse centro de poder.

Achamos pertinente registrar, ainda, o papel desempenhado pelas instituições que gerenciam a construção de valores de determinada sociedade. Nesse cenário, destaca-se a atuação da figura do *intelectual*⁸² como elo articulador entre os centros de poder e os centros de valores dessa mesma sociedade.

Suassuna chorou

Voltemos a Suassuna naquele dia de lágrimas (inclusive as dele). A presença do romancista talvez tenha surpreendido os desavisados. Isso porque o escritor, largamente conhecido na cidade e fora dela, era intenso defensor do folclore local em uma perspectiva que remontava à ideia de origem, de essência intacta, o que abertamente contrastava com a iniciativa de hibridação dos *mangueboys*⁸³.

Em seu ponto de vista, a verdadeira cultura era aquela que valorizava as raízes, que apontava para o cerne do que significava ser recifense, nordestino, brasileiro; entendidos, naturalmente, dentro da sua representação dessas fronteiras. Na esteira de um saudoso

⁸² Aqui estamos pensando a figura do intelectual associando-a tanto ao papel destes enquanto arautos da dita “cultura popular” (condizente com as reflexões da obra de Certeau), como ultrapassando essa compreensão, aplicando-a ao problema da posições relativa que estes desempenham nas relações de centro e periferia, de acordo com a leitura que fazemos de Shils. CERTEAU, Michel. **A beleza do morto**. op. cit. SHILS, Edward. **Centro e periferia**. op. cit.

⁸³ Existe, no primeiro manifesto do movimento, uma descrição desse perfil idealizado. Tal manifesto pode ser encontrado no encarte do primeiro disco da banda: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

tradicionalismo recifense, seu Brasil era aquele que continuava uma cultura ibérica⁸⁴, de um Nordeste romântico, de jumentos selados por cavaleiros em armadura de trapos; um Nordeste de uma honra que fluía da própria proximidade com o que era, para ele, este núcleo central da essência: o interior da região⁸⁵.

Desse modo, a paisagem criada por Suassuna remontava ao território⁸⁶ quase que sagrado do Sertão e que estaria distante das distrações da vida dos centros populosos do litoral, diluidores desses valores. Em um artigo publicado em 1991, às vésperas do Manguebeat, o autor escreve:

Nos centros mais populosos do litoral é difícil observar os resquícios da música primitiva. É importante este fato porque esta música primitiva será o futuro ponto de partida para uma **música erudita nordestina** [...] no **sertão** é mais fácil estudá-la, pois ali a **tradição é mais severamente conservada**. A música sertaneja se desenvolve em torno dos ritmos que a tradição guardou. Não é ela penetrada de influências externas posteriores ao “período do pastoreio”, continuando como uma **sabedoria arcaica** coletiva que **o povo mantém heroicamente** (grifos nossos)⁸⁷.

Observando esse pequeno trecho, primeiramente, temos que reconhecer que o autor pensa uma fratura entre o domínio do popular e do erudito⁸⁸. Em segundo lugar, percebemos que a relação entre esses dois campos possuía um roteiro de papéis definidos. O popular encontrava-se no campo da salvaguarda das origens. O heroísmo, apontado por ele, era o do guardião devotado, não do desbravador curioso.

Semelhantemente, o papel fixo do erudito seria o de, partindo dessa pedra fundamental⁸⁹ localizada no ponto nordeste do edifício da nacionalidade, construir uma arte

⁸⁴ Ou pelo menos uma memória seleta do que seria ser ibérico, em tradução peculiar quando aplicada ao local.

⁸⁵ Não pensamos a região Nordeste como algo dado, mas como produto do cruzamento de práticas e discursos regionalistas ainda do início do século XX. Assim, “Antes de inventar o regionalismo, as regiões são produtos desse discurso”. ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. op. cit.p.34.

⁸⁶ Retomamos aqui o diálogo que defendemos ser possível entre o conceito de paisagem de Simon Schama e a visão do território presente na obra de Edward Shils, apresentado na parte introdutória desse capítulo. SHILS, Edward. **Centro e periferia**. op. cit. SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. op. cit.

⁸⁷ SUASSUNA, Ariano apud VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p.44.

⁸⁸ A partir de Certeau, compreendemos que a separação entre popular e erudito é resultante do olhar do intelectual sobre seu objeto. CERTEAU, Michel de. **A beleza do morto**. op. cit.

⁸⁹ Uma “pedra fundamental” marca, em determinados prédios, o momento inaugural da construção do edifício. Geralmente é adicionada a ela uma cápsula do tempo, ou seja, um depósito de lembranças para futuramente serem um ponto de acesso ao momento em que o edifício foi construído. Por esse motivo, usamos essa imagem como representação da ideia do popular como repositório de lembranças (cápsulas do tempo), que se remontam a um momento de fundação do edifício da regionalidade, localizada no ponto nordeste da própria nacionalidade.

“elevada”, erudita. O popular aqui pode ser pensado como associado ao terreno da infância, tutelada e primitiva⁹⁰.

Entretanto, tais constatações se esvaziam de sentido para o nosso objetivo se não as relacionarmos com a presente problemática. Afinal, nossa preocupação não é puramente entender as formas de produção cultural de Suassuna. Não se trata também de encontrar dois polos opostos, Manguêbeat *versus* Armorial⁹¹. Nosso interesse por esse personagem surge do significado que a atuação dele assume dentro de uma lógica em que o centro de poder tende a estabelecer com os organismos institucionais de produção cultural. Articularemos mais adiante tais questões. Fiquemos, por hora, com uma explicitação de que certos momentos na biografia de Suassuna nos serão úteis para a demarcação dessa relação entre poder e cultura.

Em sua obra *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*⁹², Heron Vargas dedica um capítulo, intitulado *Armoriais, nacionalismo e a tradição da essência*, para construir um pequeno repertório dos momentos em que a chamada música popular aproximou-se ou se distanciou dos discursos nacionais.

Vargas trabalha vários momentos, como a política cultural do Estado Novo, a bossa nova, o modernismo, entre outros. Nisso, ao defrontar-se com a década de 1970, afirma que aqueles foram anos “pródigos em exemplos de como é possível manter a ordem, seja à base da força, seja pela ação ideológica”⁹³. O autor contextualiza o surgimento do Movimento Armorial como algo ligado a esse último tipo de política (ainda que, em nota abrande o sentido mais radical do conceito de *ideologia*).

Para fundamentar isso, Vargas explora a ligação da política do Governo Militar na década de 1970 com os espaços destinados ao Armorial. Chega a alegar, inclusive, que teria havido apoio financeiro, dado pelo Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, ao Movimento. Aponta, ainda, a participação de Suassuna em diversos órgãos oficiais e acadêmicos nos níveis federal e municipal desde o fim da década de 1960 até meados da década de 1970.

Segundo o autor, Suassuna teria sido, em 1964, um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura do Regime Militar. Em outro momento Vargas ainda destaca o conhecido fato de que na inauguração oficial do movimento Armorial, em 18 de outubro de 1970 (com uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas na Igreja de São Pedro dos Clérigos), Ariano

⁹⁰CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. op. cit., p. 55-85.

⁹¹ Movimento que surgiu em 1970, tendo por um dos seus fundadores o escritor Ariano Suassuna. A intensão principal desse movimento era criar uma arte erudita com base em elementos do que chamavam cultura popular.

⁹² VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. op. cit.

⁹³ *Ibidem*, p. 53.

Suassuna era diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e tal órgão teria, inclusive, patrocinado o evento.

Assim, tendo por base esses apontamentos, percebemos que o papel de Suassuna no campo de produção cultural foi alicerçado em uma posição de proximidade com os centros institucionais de poder e cultura daquela sociedade.

Da lama ao caos

Com relação aos *mangueboys*, percebemos que seus processos de produção artística aconteciam de maneira mais aberta no que diz respeito à representação da identidade⁹⁴ local amplamente aceita sobre a região e a cidade. Havia uma espécie de cosmopolitismo localizado, por mais paradoxal que isso possa parecer. Não se realizava um pensamento da ordem, do fixo, ao mesmo tempo em que não se pensava uma ordem completamente fragmentada em não-lugares⁹⁵. Negava-se a fixidez, mas não havia um divórcio completo com um pensamento de “raízes”.

O mangue (uma dessas paisagens que são montadas com peças de memória), em contraste com o sertão seco, era fértil. Seu processo mesmo de fertilidade dependia da manutenção do movimento. Os caranguejos ao escarafunchar a lama viscosa, cavariam galerias que facilitariam o movimento da própria vida do estuário. Viabilizaria o movimento dos nutrientes necessários para a ocorrência da vida. Em um processo orgânico, homem, caranguejo e ambiente uniam-se em um só, ao ponto de suas imagens se sobreporem.

A imagem do estuário que Chico trazia da literatura de Josué de Castro⁹⁶ construía um lugar que era a própria extensão do homem que o habitava, e de um homem que era algo, senão, caranguejo e lama. O homem do mangue andaria de lado, agachado, no terreno lamacento, a semelhança do crustáceo. A continuidade entre homem e mangue via-se,

⁹⁴ Pensamos o conceito de identidade a partir da obra *Modernidade e Identidade* de Anthony Giddens. Nesse livro, o autor investiga o que chamou de processos de autoidentidade. Para ele, certos aspectos modernos, tais como a referência ao indivíduo e sistemas abstratos, intensificam-se no período contemporâneo. Num contexto de identidades fluidas, em uma ordem pós-tradicional, o sujeito tem que se colocar de modo a se apropriar de elementos que constituirão sua própria identidade. Um aspecto sobretudo importante para nossa análise, além da substituição de padrões mais ou menos fixos de identificação é a relação entre local e global ressaltada nesse processo pelo autor. GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

⁹⁵ Pensamos aqui na diferença que Marc Eugé estabelece entre os *lugares*, numa concepção mais comum de lugar antropológico, e os *não-lugares*, lugares de passagem, com os quais os indivíduos não possuem mais vínculos. No caso do Manguebeat, é frequente a afirmação da ligação entre homem e solo, ou seja, um vínculo semelhante ao associado pelo autor às visões de lugar das sociedades tradicionais, ainda que em suas metáforas apareça também o imperativo da velocidade comum aos lugares de passagens: AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

⁹⁶ CASTRO, Josué de. **Homens e Caranguejos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.

também, (como já enfatizado) na própria visão antropomorfa desse ambiente e de sua extensão metropolitana. A estagnação cultural da cidade era vista a partir de uma imagem que evocava o valor de circulação e organismo⁹⁷. O projeto desses artistas era, portanto, em suas palavras, “injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta[va] de fertilidade nas veias do Recife”⁹⁸. Em outras palavras, do mangue, o coração da cidade, viria o sangue arterial que renovaria a dinâmica venosa de uma cultura envelhecida.

A proposta desses artistas ia “da *lama ao caos*”⁹⁹, ou seja, do mangue em direção a urbe; havia um “curso”, um deslocamento em que tanto o ponto de partida quanto o de chegada importavam. Não pretendiam ir de um *sertão* saudoso (ou da doçura do engenho de escravos masoquistas) à *ordem*.

Havia assim uma dupla inversão. A lama, em referência aos estuários alagadiços do litoral da cidade, é evocada como uma nova nascente das essências da identidade recifense. O Manguebeat encontrava no mangue a matéria-prima de sua proposta. Entretanto, essas essências plurais não apontariam para o destino fixo, ou um passado prolongado, como no caso do discurso da tradição. O destino era o caos, o horizonte da metrópole plural.

Tal “caoticidade” expressava-se em uma proposta híbrida de diretrizes gerais que não previam um resultado concreto, mas que se limitava a estimular um processo. Isso pode ser visto, por exemplo, na recusa de alguns de seus membros (como Renato Lins) em utilizar o conceito “movimento” para definir o Manguebeat, sendo adeptos, antes, do uso do conceito de “cooperativa” (que inspirava um ideal de ação coletiva, não um discurso de fonte única), ou “cena” (por indicar um estado de coisas, não uma proposta teórica fechada)¹⁰⁰.

Esse deslocamento fica evidente em um trecho de fala do vocalista do grupo Mundo Livre S.A.¹⁰¹, Fred Zero Quatro, sobre a proposta dos seus cobeligerantes:

Quebrar essa visão que se tinha do Nordeste, aquela coisa de exotismo, sem considerar que a gente morava em uma cidade totalmente economicamente degradada, onde mais de 50% de moradias são favelas, sem saneamento básico e ficam falando de seca! A ruptura foi isso: tentar quebrar essa coisa

⁹⁷ É interessante perceber essa relação próxima entre corpo e cidade, o que nos remete à observação de Sennet ao dizer que: “a forma dos espaços urbanos deriva de vivências corporais específicas a cada povo”. Aqui a cidade mangue, a *Manguetown*, era deduzida do homem mangue, o *mangueboy*: SENNETT, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. p. 300

⁹⁸ Esse trecho faz parte do texto que ficou conhecido como *Caranguejos com Cérebro*. Ele foi publicado primeiramente com o nome de *1º Manifesto do Movimento Mangue Bit*, sendo republicado como o nome que indicamos no primeiro disco do Chico Science e Nação Zumbi: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

⁹⁹ Título do primeiro álbum e de uma das músicas mais famosas da banda.

¹⁰⁰ VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e nação Zumbi**. op. cit., p.87.

¹⁰¹ O Mundo Livre S.A., junto com o Nação Zumbi, eram bandas centrais na cena Mangue. Fred Zero Quatro, seu vocalista, foi o autor do primeiro manifesto do Manguebeat.

ruralista que era exclusivamente a marca do folclore do Nordeste, de enfatizar a sua paisagem exótica. O punk, o rap e o hip-hop contribuíram para que o Manguê representasse essa ruptura, no sentido de quebrar um ciclo do exótico, do folclore e do popularesco¹⁰².

A ênfase, aqui, não era uma simples destruição de uma “mentira” sobre a verdadeira fisionomia do cidadão de Recife e arredores (por mais que na fala de Zero Quatro percebamos uma evidente tentativa de adequação dessa nova proposta aos problemas vividos pela população que habitava a zona metropolitana). O que é patente é uma mudança de regime de produção dessa identidade, mais do que propriamente seu resultado. Afinal, a substituição proposta era do exótico para o plural urbano e, de todo modo, a própria natureza viva daquela cena, como queriam, traduzia-se em um processo complexo que extrapolava a fixidez do fechamento da representação, desse modo, o que podemos perceber são tendências e ênfases¹⁰³.

Se compararmos esse trecho com a fala anteriormente citada de Ariano Suassuna, observaremos pontos claros de divergência. Na fala de Fred Zero Quatro, estabelece-se uma evidente inversão de paisagens (a cidade costeira em oposição ao sertão do interior de Suassuna) e uma abertura para estéticas exógenas (*punk, rap, hip-hop*) contrastando com a música primitiva salvaguardada pelas terras longínquas do romancista. A proposta desse grupo era, pois, criar um ambiente aberto de invenção e reinvenção criativa das próprias identidades. Queria-se, de um lado, a libertação da tutela do papel do folclorista e, de outro, a quebra da fronteira fortificada que selecionava previamente os insumos de (re)produção da cultura localizada. Questionava-se, desse modo, os regimes de *centro* da cultura¹⁰⁴.

Nesse ponto, devemos nos prevenir à tentação de fazer uma análise simplória das disputas realizadas no campo das batalhas simbólicas da identidade recifense daquele momento. Poderíamos, apressadamente, pensar o Manguêbeat e o folclore local numa lógica de oposição estanque entre velho e novo. Entretanto, tal caminho careceria da complexidade que o problema inspira. Não é raro pensar o Manguêbeat nessa lógica maniqueísta. Todavia, em alguns momentos, o que aqueles artistas propunham, ao seu modo, era uma valorização do lugar, uma retomada do maracatu, dos ritmos locais.

Por isso mesmo, interessa-nos pensar o movimento no que diz respeito às proximidades e aos distanciamentos em relação às propostas de centro. Posições essas que

¹⁰² ZERO QUATRO, Fred apud MARKMAN, Rejane Sá. **Música e simbolização**: contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.p.171.

¹⁰³ Trataremos melhor esse tema no capítulo dois.

¹⁰⁴ Mais à frente realizamos uma articulação entre cultura e território. Por hora repetimos que a “cultura” é pensada como algo que viabilizam a existência da integração das sociedades.

não demarcam o Mangubeat em um mundo que fratura a realidade em pares, mas que admite o híbrido, a contradição.

Uma dessas questões que põe o Mangubeat em uma posição relativa é a própria construção do *mangueboy*; um tipo, uma espécie de sujeito ideal do Mangubeat. O Armorial e o Mangubeat, ainda que concorrentes, se aproximavam na construção de um “típico”. Obviamente que o “típico” nordestino para o Armorial não era o *mangueboy*. Entretanto, na formatação desse sujeito recifense “urbano” ideal também se recorria a aspectos comuns da memória decantada da cidade. Por exemplo, seu vestuário combinava elementos urbanos com peças rústicas como o chapéu de palha. Dessa forma, ainda que o “verdadeiro” nordestino do Armorial não seja o mesmo cidadão urbano “antenado” do Mangubeat, nosso argumento é que essas propostas se aproximam ao pensarem nos termos de idealizações e na seleção de elementos disponíveis semelhantes.

Na definição de tal sujeito presente no manifesto do movimento temos:

Os *mangueboys* e *manguegirls* são indivíduos interessados em: quadrinhos, TV interativa, anti-psiquiatra, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência¹⁰⁵.

De modo nenhum queremos apagar as peculiaridades da proposta da cena Mangu. Naturalmente isso que chamamos de tipo ideal não era pensado por esses artistas de maneira normativa. É bem verdade que essa concepção não pode ser entendida desconsiderando sua dose de ironia, afinal, ela também é um recurso de sentido. Entretanto, a existência dessa descrição revela a forma pela qual a proposta Mangu inseriu-se numa forma disponível de se pensar a identidade local; afinal de contas, cosmopolita ou não, ainda se estava falando em identidade local.

Chico Ciência

Dissemos anteriormente que a atuação de Ariano Suassuna junto aos órgãos oficiais foi bastante íntima, sobretudo no fim da década de 1960 e meados da década de 1970. Pois bem, durante a década de 1980 os ventos da história e da política brasileira mudaram e, talvez por isso, a performance do intelectual junto aos órgãos oficiais perdeu intensidade.

¹⁰⁵ Trecho do texto do manifesto *Caranguejos com Cérebro*, presente no encarte de: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. op. cit.

Entretanto, na década de 1990, no momento em que Miguel Arraes foi governador do estado de Pernambuco, Ariano Suassuna retomou seu papel institucional no cargo de Secretário de Cultura. Esse foi, também, o momento da efervescência do então Manguê Bit¹⁰⁶ na cidade do Recife. Rapidamente tais artistas ganharam divulgação em vários órgãos de imprensa, redes de TV, rádios.

Encabeçando essa visibilidade, a banda Chico Science e Nação Zumbi rapidamente adquiriu repercussão no Brasil e fora dele. Na ocasião de sua primeira turnê internacional, a banda tentou buscar apoio junto ao governo do Estado, fato que agora comentaremos mais detalhadamente.

Curiosamente, ainda que naquele momento os músicos fossem também responsáveis pelo crescimento do interesse local pela cultura, o pedido foi negado pela gestão que tinha Suassuna como Secretário. É certo que uma série de outras questões podem ter influenciado essa negativa, como restrições orçamentárias ou contingências de outras instâncias do poder estadual. Entretanto, com base no que foi até aqui exposto, entendemos que, certamente, uma das variáveis que contribuíram para esse insucesso teria ligação intrínseca com a natureza relativamente concorrencial do discurso desses artistas frente ao discurso estabelecido, um jogo de representações. Vejamos uma fala de Suassuna em entrevista publicada em 1999:

Em primeiro lugar, considero **deturpação** o que se importa. Agora, eu digo isso com desgosto, porque eu gostava pessoalmente de Chico Science. Um dia ele veio aqui e disse: “professor, eu sou armorial!”. Aí eu perguntei a ele: “porque é que você não se chama **Chico Ciência**? Mude o nome para **Chico Ciência**, que eu subo no palco com você!” [...]. Não era só mudar o nome, mas também o que havia por trás. [...] Porque eu disse para ele: “Chico, você me desculpe, mas você está equivocado. Você está sendo colocado a serviço das **piores forças que estão invadindo culturalmente o Brasil**”. Estas forças invadem de outras formas também, mas, no nosso caso, o que interessava era o aspecto cultural. Aí ele disse: “mas professor, olhe, eu estou tentando valorizar o maracatu rural”. Então, como valorizar o maracatu rural, que é uma coisa boa, introduzindo o *rock*, que é uma porcaria? Como é que pode? Uma coisa ruim não pode valorizar uma coisa boa, não! (grifos nossos)¹⁰⁷.

Ainda que essa citação seja posterior ao momento em questão e até mesmo à morte de Chico, ela é reveladora daquilo que estava em jogo no momento em que se pediu auxílio para a primeira turnê internacional. Na visão do folclorista, o que acontecia na cidade, distante da

¹⁰⁶ “Manguê Bit” era a maneira como o movimento era chamado inicialmente e tinha a ver com a linguagem de dígitos binários da informática. As formas “Manguê Beat” ou “Manguêbeat” são posteriores.

¹⁰⁷ SUASSUNA, Ariano. Conversa Sobre o Popular e o Erudito na Cultura do Nordeste – Entrevista a M. Thereza Didier de Moraes. **Revista Projeto História**, São Paulo, Educ/Puc-SP, n.18, p. 269-285, maio 1999.

tutela dos profetas da identidade local, estava longe de ser uma valorização da mesma. Dotado do poder oficial de institucionalmente fomentar a cultura do estado, Suassuna se afinava com uma longa tradição de intelectuais que elegiam o passado como a face real dessa identidade.

Tal negação figura, assim, uma escolha por um projeto específico de identidade; uma escolha que não é feita de maneira aleatória. Nesse ponto, percebemos a importante ligação dos centros que conferem sentido a uma sociedade como o todo, com o centro de poder¹⁰⁸ propriamente dito, ou seja, com a política institucionalizada¹⁰⁹.

Interessa ao Estado, às elites regionais ou mesmo ao mercado turístico, um projeto de cidade e mesmo de identidade que coadunem os insumos identitários dispersos e que seja capaz de gerar a coesão necessária para o funcionamento da sociedade integrada. Ou seja, um interesse comum entre os centros institucionais e os de produção e reprodução cultural. Suassuna, nesse cenário, pode ser entendido como um elo capaz de criar, num ambiente localizado, uma coesão que representava o macro. Numa espécie de ligação entre um centro local e outro transcendente, a cultura de Recife expandia-se para uma visão regional, ligando-se, numa última instância com uma memória associada à própria ancestralidade da nação com outro centro, a matriz ibérica.

Seu projeto de cultura, suas imagens e memórias articuladas, construíam um todo coerente que era capaz de reproduzir as relações que criavam a coesão necessária para o funcionamento daquela sociedade sob o mando da *tradição*, um discurso organizado de si. Desse modo, havia uma recusa por propostas que quebrassem o *território* fixo dessa reprodução. A respeito dessa articulação entre a *tradição* e o *território*, Shils afirma que:

Os termos “**tradição**” e “**tradicional**” são utilizados para descrever e explicar a recorrência, numa forma aproximadamente idêntica, de estruturas de comportamento e padrões de crença ao longo de várias gerações de associação com, ou através de um longo período de tempo no interior de sociedades individuais – como um **território** mais ou menos delimitado e uma população geneticamente contínua – e no interior de corpos coletivos, bem como ao longo de regiões que se estendem através de várias sociedades delimitadas territorialmente e separadas, que são unificadas ao ponto de partilhar um certo grau de **cultura comum** - o que significa **tradições comuns** (grifos nosso)¹¹⁰.

¹⁰⁸ A respeito dessa integração entre centros institucionais de poder e os de produção e reprodução cultural, Shils afirma que: “O centro do sistema institucional de autoridade procura a ajuda legitimamente fornecida pelo centro criativo de produção e reprodução cultural. [...] Este estabelecimento de um apoio mútuo faz com que a ação integrante de cada um deles seja por esse motivo mais poderosa. A capacidade do centro de autoridade para integrar através da ordem é realçada deste modo; também a capacidade do centro cultural para integrar através do aumento da ligação aos símbolos a que o centro adere ou que ele estão incorporados é realçada por este apoio mútuo”: SHILS, Edward. **Centro e periferia**. op. cit., p. 154.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Ibidem. p.294.

Como podemos notar, o autor estabelece uma relação intrínseca entre *tradição* (a qual pensa em paridade com a cultural) e a manutenção de certa territorialidade. O território seria, nessa leitura, o espaço inscrito na atuação dos grupos que estão no centro do poder institucional e da produção e reprodução cultural. Portanto, percebemos que essas duas categorias (tradição e território) unem-se conceitualmente na elucidação dos processos de continuidade. Tal continuidade, por seu turno, ao ser explorada junto às relações de centro e periferia, pode depreender o mecanismo de manutenção da consistência do poder dos organismos culturais e políticos ao redor do centro institucional. Ou seja, uma vez que interessa a esse autor investigar os processos que viabilizam a integração de uma sociedade, o território e a tradição, atuantes no campo da cultura, seriam instâncias de um mesmo processo.

Tragamos então tal perspectiva à historicidade do *território* ligado ao nosso objeto, o Nordeste. Na obra *A invenção do Nordeste e outras artes*¹¹¹, o historiador Durval M. de Albuquerque Jr., analisa o processo de articulação de discursos que teria possibilitado o regionalismo nordestino. Para o autor, “antes de inventar o regionalismo, as regiões são produtos desse discurso”. No decorrer da obra, o autor mostra as articulações entre política e cultura feita na composição de uma estereotipia nordestina. Com seu prestígio e poder arrefecidos pelos ventos da história, para certos sujeitos, o presente não pareceria uma referência adequada ao arranjo regional. Assim, sob o signo da saudade das glórias passadas, estes estimularam a composição do Nordeste com notas de passado. Nesse processo, a cidade que nos serve de recorte, Recife, sediava os principais esforços nesse sentido, sendo uma espécie de capital da região.

Naturalmente, nossa tarefa não é reescrever os pormenores do processo de construção da região. Entretanto, interessa-nos perceber que o regionalismo de Suassuna, o qual nos serve de baliza para investigarmos a posição relativa do Manguêbeat com os discursos de centro, segue a esteira desse processo mais amplo.

Para Shils, os centros articulam-se em termos de reprodução de si. O reconhecimento de um nome e um território análogo serve de ponto de articulação responsável por gerar o sentido de afinidade dentre aqueles que partilham de uma mesma sociedade; um sentido de totalidade e continuidade¹¹². Assim, linguagem e espacialidade associam-se de modo a construir condições básicas à integração da sociedade.

¹¹¹ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. op. cit., p.34.

¹¹²SHILS, Edward. *Centro e Periferia*. op. cit., p.151.

A proposta do Mangue punha em xeque justamente essas duas dimensões (linguagem e território). Era uma “deturpação”, nas palavras de Suassuna, por meio da qual tais músicos estariam se colocando a “serviço das piores forças que estão invadindo culturalmente o Brasil”. O Mangue quebrava a fronteira e incorporava o outro, tendo por resultado um local que é, ao mesmo tempo, híbrido e global.

Como dito anteriormente, a arte popular, na visão do folclorista, se localizaria no campo da infância, sob o regime da tutela¹¹³. Como pai de um filho pródigo que queria conhecer o mundo e viver dissolutamente, Suassuna não foi capaz de liberar sua parte da herança. Na fala supracitada, ao lembrar-se do Chico vivo, Suassuna falava da “deturpação” vista por ele com “desgosto”, porque no fundo, dizia ele, gostava de Chico Science. Era um pai desapontado que tinha cuidado com a cultura tutelada:

O cuidado folclorista, no entanto, não está isento de segundas intenções: ele deseja localizar, prender, proteger, seu interesse é como que o inverso de uma censura: uma **integração** racionalizada. **A cultura popular** define-se, desse modo, como um **patrimônio**, segundo uma dupla grade histórica (a interpolação dos temas garante uma continuidade histórica) e geográfica (sua generalização no espaço atesta a coesão desta) (grifos nossos)¹¹⁴.

Até aqui fica claro ao leitor atento o possível estranhamento de alguns que observavam o caixão de Chico ser exposto ao choro de Ariano Suassuna. Agora, belo em flores e maquiagem, aclamado pela mídia nacional e internacional e morto, Chico tornou-se um ícone.

Atualmente, quem caminha pela Rua da Moeda, um dos pontos principais do roteiro cultural da cidade do Recife, depara-se com uma estátua do cantor em trajes de *mangueboy* que muitas vezes foram utilizados nas aparições mais emblemáticas. Enrijecido, imóvel (como nunca quis) o artista que pregava o processo criativo, a reciclagem das ideias, ou melhor, o *envenenamento* delas, agora se transformava em quadro estático. Se o caminhante continuar seu passeio, encontrará, no centro da cidade, vizinho ao memorial de Luiz Gonzaga, outro memorial: esse dedicado ao falecido *mangueboy*. Talvez, lá mesmo, presencie alguma conversa sobre a gestão, de alguns mandatos atrás, do Secretário de Cultura da cidade, Renato Lins; o mesmo que na década de 1990 era conhecido pela alcunha de “ministro de informação do Manguebeat”.

¹¹³ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. op. cit.

¹¹⁴ Ibidem, p.63.

Se o Mangubeat ainda vive? Talvez para que eu ainda possa falar dele, de trás de minha escrivania, terei que continuar matando-o¹¹⁵.

Primeiramente, na figura inerte de um corpo embelezado por maquiagens *post mortem*, encontremos uma metáfora que usamos como ponto de partida para pensarmos a sobreposição e enquadramento da “visão oficial do local” sobre a cultura. De todo modo, numa cultura híbrida, habitada por espíritos do passado conviventes com corpos presentes, de contos que habitam cantos, de legendas que indicam caminhos e remontam lendas, em uma cultura para a qual a morte não é o fim, mas outro estado de existência, os sentidos de um morto nunca caberão em um caixão.

Dessa forma, as camadas de significados da face antes viva, ocultados pela necromaquiagem, alcançam uma sobrevida. Trata-se, assim, do sentido ativo da representação: seja na face de Chico ou, na face da própria cidade, os sentidos de representação sempre haverão de se encontrar e se modificar e, paralelamente, o papel da cultura sempre será o de escapar dos enquadramentos.

¹¹⁵ Aqui retomamos a figura da beleza do morto. Ou seja, a afirmação de Certeau de que o domínio popular, quando apreendido pelo intelectual e transformado em folclore, já não é mais popular. Em todo caso esse conceito é por nós flexibilizado, uma vez que entendemos que haveria uma “sobrevida” do sentido a despeito do enquadramento, condizente com o sentido ativo da representação. CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. op. cit.

CAPÍTULO II

Nova cal na *Manguetown* recalçada

Estou enfiado na lama/ É um bairro sujo/ Onde os urubus têm casas/
E eu não tenho asas/ Mas estou aqui em minha casa/ Onde os urubus têm
asas/ Vou pintando segurando as paredes do mangue do meu quintal/
Manguetown/ Andando por entre os becos/ Andando em coletivos/ Ninguém
foge ao cheiro sujo/ Da lama da Manguetown/ Andando por entre os becos/
Andando em coletivos/ Ninguém foge à vida suja dos dias da
Manguetown¹¹⁶.

Certamente, Recife não é uma cidade como as demais. Claro que não negamos que todo lugar possui suas especificidades e que, num certo sentido, nenhum lugar é como os demais. Tampouco queremos destacá-la como o modelo ideal a ser seguido. Menos ainda estamos tentando enquadrá-la no domínio do exótico.

Mas então, em que sentido aquela porção edificada sobre a planície alagadiça possuiria características que nos autorizassem a ressaltar sua especificidade diante de tantos outros terrenos de história? Talvez a resposta se encontre exatamente em nossas negativas.

Ao dizer que Recife difere das demais cidades, é possível que se suscite, entre os familiarizados com a mesma, uma série de lugares comuns aos quais somos prontamente chamados a confirma-los ou negá-los. São sentidos presentes. Recife facilmente nos remete aos temas relacionados às identidades homogêneas, a repositórios de memórias, ou mesmo às memórias que se traduzem por sujeitos “típicos”. Do mesmo modo, é comum se ver a colocação de Recife num ponto paradoxal entre o desenvolvimento e o atraso, enquanto capital (por isso um valor positivo) de uma região miserável (por isso negativo); e é possível que a nenhuma outra cidade do Nordeste tenha sido aplicada com tanta frequência a alcunha de bairrista.

Recife seria diferente das demais cidades brasileiras por conta de seu papel central na produção da identidade do Nordeste,¹¹⁷ como já apontamos. Nas primeiras décadas do século XX, aquela era a morada de importantes sujeitos das elites regionais com projetos de nação, de região e de cidade que se digladiavam com armas de política e cultura¹¹⁸. Essa luta deixou seus rastros na cidade; tanto nas pedras quanto na memória, que ainda são disponíveis mesmo para aqueles que desconhecem os pés que carimbaram essas pegadas.

Em decorrência desse sentido, passado, presente e futuro não dizem respeito a um simples transcurso cumulativo do tempo, mas a idas e vindas das disputas entre grupos em combates que tiveram o tempo e o espaço como despojos. Ao vencedor, o direito de contar

¹¹⁶ Trecho da letra da música *Manguetown*, do disco *Afrociberdelia*. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos, 1996.

¹¹⁷ Refiro-me ao seu papel central enquanto capital regional; processo analisado na obra: ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. op. cit.

¹¹⁸ AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. op. cit.

uma história e a missão de dar uma nova, ou antiga, *expressão* ao rosto da cidade pacificada. *Expressão*, e não *fisionomia*, uma vez que a efemeridade de um sorriso ou ares de respeitabilidade desmancham cada vez que se é vítima de um novo olhar tanto dos sujeitos “ilustres” quanto dos “ordinários”. De rugas, que testemunham a repetição de expressões em reação a cada novo olhar, e de cores, das maquiagens que tentam escondê-las, se faz o jogo da *fisionomia* sempre inacabada da cidade.

Hoje, o rosto da velha cidade revela a história de si mesma; testemunha um passado ressignificado, mas ainda presente, e performances que apontam para desejos de futuro.

Entretanto, essa especificidade da capital pernambucana (seu papel central na construção da regionalidade nordestina) só se torna relevante para os momentos posteriores se pensarmos a cidade em função de uma característica inerente à própria condição de espaço (o que nos autorizaria a dizer, de igual modo, que Recife é uma cidade como as demais). Tal característica espacial diz respeito a sua capacidade de compor e ser composta por significados que ao fim podem ser matéria-prima para a construção de memórias ou mesmo para usos originais dos sujeitos que a habitam (os donos dos olhares).

Introduzindo um trabalho sobre a mesma capital, Raimundo Arrais afirma que:

O espaço não é uma matéria inerte, um mero suporte das relações travadas entre os indivíduos, mas parte constitutiva das relações sociais, incorporando significados que lhe são atribuídos por determinadas representações, revestindo-se de simbologias e participando de construções de certas identidades¹¹⁹.

Assim, num caráter duplo, as paredes da cidade são constituídas tanto de pedras quanto dos tijolos das memórias. Tais memórias sustentam os muros das cidades e são sentidas sob os pés dos caminhantes dos becos ainda restantes¹²⁰. Subsistem também nas pontes, nas paredes de cores novas debaixo de vigas antigas ou mesmo naquelas que, descascando, passam a revelar um arco-íris de camadas de cal, cores e história.

Por essa descrição, queremos ressaltar que não somente o espaço serve como um texto onde se registram as sensibilidades, mas também e, por esse motivo, possui a capacidade de conservá-las, permitindo sua intensificação e sofisticação. Segundo Yi-Fu Tuan:

¹¹⁹ ARRAIS, R. P. A. **O pântano e o riacho**: a formação do espaço público no Recife do século XIX. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004. p. 11.

¹²⁰ O desaparecimento progressivo dos becos da cidade pode ser observado como um sinal do desaparecimento da forma primitiva da cidade do Recife.

Uma vez alcançada, a forma arquitetônica é um meio ambiente para o homem. Então, como é que ela influencia o sentido humano e a consciência? A analogia da linguagem esclarece a questão. As palavras contêm e intensificam o sentimento. Sem palavras, o sentimento atinge um máximo momentâneo e rapidamente desaparece [...]. O meio ambiente construído, como a linguagem, tem o poder de definir e aperfeiçoar a sensibilidade. Pode aguçar e ampliar a consciência. Sem a arquitetura, os sentimentos sobre o espaço permanecem difusos e fugazes¹²¹.

Desse modo a cidade do Recife é um texto presente, acessível, ainda que em níveis diferentes, a qualquer um que a habita, mais que qualquer outro texto. Ela recorda sentidos que foram um dia escritos em suas pedras, permitindo, assim, que eles se aprofundem, se modifiquem, que de expressões fugazes se tornem rugas perenes; que sejam, ainda, utilizados de maneira criativa pelos sujeitos ordinários que não só reproduzem comportamentos os quais foram planejados pelo urbanista, mas que se apropriam desse *espaço* transformando-os em *lugares*¹²². Acrescentamos, ainda, que nessa apropriação, o presente do sujeito dialoga senão com o passado de fato (uma vez que o passado de fato não existe), mas com os rastros dele.

No momento em que surgiu o Manguebeat, as paredes da cidade ainda podiam ser lidas. Como já dito, tais artistas julgavam o período em que viviam como de inanição, no que dizia respeito às iniciativas da arte local. Eles promoveram uma intensa mobilização. Principalmente no cenário musical que se capilarizou para outros seguimentos artísticos, como o cinema e o teatro.

Mais uma vez tentava-se revolver as páginas do tempo e do espaço da cidade. Os *mangueboys* questionavam a ausência de novidades nas produções recifenses e um enrijecimento das formas de fazer cultura, que, segundo os mesmos, acabava por reproduzir práticas sedimentadas em torno das fronteiras do tempo e do espaço daquele local, sem se abrir para influências positivas que pudessem reinventar e “revitalizar” a própria tradição.

Com um imperativo próprio da modernidade, para esses artistas, manter-se vivo significava movimentar-se; e o Manguebeat seria o choque que haveria de salvar o coração da cidade do entupimento de suas veias¹²³.

¹²¹ TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Op. Cit. p.119.

¹²² Ainda que Certeau e Tuan trabalhem com categorias distintas de *espaço* e *lugar*, talvez essa reflexão possa ser enriquecida (caso o leitor queira ampliar a questão) com as categorias de *tática* e *estratégia* de Michel de Certeau. A *estratégia* seria fruto da ação do olhar totalizador, do planejador da cidade, que tenta definir caminhos, modos gerais padronizados de ação. A *tática* seria a ação do caminhante, do cidadão ordinário, que se apropriaria da cidade de modo a estabelecer seus próprios caminhos e modos de agir. CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. vol.(v.) I. Petrópolis: Vozes, 1994. Terceira Parte: Práticas de Espaço, p. 169-217.

¹²³ Metáfora extraída do texto do manifesto *Caranguejos com Cérebro* presente no encarte do disco *Da Lama ao Caos*. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

Mas que textos eles leram nas paredes da cidade? Como esses artistas se moveram, ocuparam e transformaram seu espaço? O presente capítulo tem por objetivo analisar Recife pela perspectiva da construção do valor de *lugar* na relação com o espaço da cidade e suas narrativas. Para isso, dando continuidade à nossa discussão sobre a presença do debate entorno do tradicional e do moderno na capital pernambucana, poremos duas questões em destaque.

A primeira delas diz respeito à forma que o Manguebeat se relacionou com os desdobramentos do projeto *Cores da Cidade Recife*¹²⁴. Reconhecemos ambas as propostas (tanto o movimento quanto o projeto de revitalização) como reações à situação desfavorável que a cidade se encontrava no início daquela década, mas observamos as diferenças relacionadas à sua produção: de um lado a proposta de gabinete oficial; de outro o processo orgânico nascente no seio de um movimento cultural de natureza ambígua frente à cultura local. Nos fluxos e distanciamentos do movimento diante desses processos, podemos aventar qual era o *lugar* dos *mangueboys*, bem como sua compreensão de produção cultural no espaço da cidade.

A segunda questão diz respeito, portanto, à compreensão das respostas criativas do Manguebeat diante das características da cena de produção que o colocou nessa posição relativa frente à fabricação do *lugar* Recife (o que faremos, sobretudo, por meio de uma análise de seu manifesto). Para tanto, trataremos, também, das questões da contemporaneidade que influenciaram essa cena, uma vez que reconhecemos nesse aspecto uma das características principais na originalidade desses processos.

Modernizar o passado

Em 1994, o grupo Chico Science e Nação Zumbi, a banda de maior repercussão do Manguebeat, lançava seu primeiro disco de estúdio: *Da lama ao caos*¹²⁵.

¹²⁴ Projeto executado em parceria entre a prefeitura do Recife, a Fundação Roberto Marinho e as Tintas Ypiranga que tinha por objetivo recuperar as fachadas dos prédios da Rua Bom Jesus e seu entorno.

¹²⁵ CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.



Figura1: Capa do disco *Da Lama ao Caos*. Imagem: Helder Aragão

Em um tempo em que o disco de vinil possuía importância enquanto suporte visual, sua capa estampava a imagem manipulada digitalmente de um caranguejo, com colagens em cores vibrantes e formas caóticas. Combinada com o título do disco, essa imagem compunha a proposta de um discurso que, embora destinado ao ambiente pop urbano, se inspirava no estuário lamacento.

Quanto à sonoridade, tratava-se de algo com o qual nem a indústria fonográfica nem o público brasileiro estavam acostumados: a ausência de uma bateria¹²⁶, com a presença das alfaias e outros instrumentos tradicionais em meio aos *riffs* marcantes de guitarra distorcida em escala pentatônica¹²⁷ criavam um cenário desafiador para o produtor Liminha, que na época despontava como um dos grandes nomes da indústria fonográfica brasileira.

Apesar de já habituado com as gravações de artistas, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, que realizavam experiências no cruzamento de elementos da percussão brasileira com estilo *pop*, Liminha não foi capaz de obter o mesmo êxito em *Da Lama ao Caos*. Foram pródigas, e ainda hoje são, as declarações frustradas dos músicos do CSNZ a respeito da captação do disco, que, segundo eles, não traduzia o peso das alfaias experimentado ao vivo pela banda, tendo antes soado como percussão de *axé music*.

¹²⁶ Instrumento incorporado apenas a partir do segundo disco.

¹²⁷ É interessante perceber as diferenças nas predileções melódicas das bases do CSNZ (geralmente fazendo uso de escalas pentatônicas) em relação às composições dos músicos armoriais, os quais usavam, em geral, escalas modais com a finalidade de serem fiéis a uma sonoridade ancestral.

A ambição sonora de CSNZ, que enfrentava limites técnicos somente resolvidos no segundo disco da banda, não se enquadrava à “técnica” disponível¹²⁸, a qual pode ser entendida como um indício do acúmulo de tratamentos e soluções empregadas na prática fonográfica brasileira. Portanto, essa tensão apontava para uma descontinuidade.

Por outro lado, a banda era generosa no uso de linguajar, estética e relatos de memória num sentido íntimo e local. Em *A Cidade*, por exemplo, há referência a ritmos como embolada, samba e maracatu, enquanto que em *Praieira* o eu lírico narra um roteiro de ida à praia marcado por preferências pessoais, havendo nele a indicação de como escolher o lugar para ficar (deveria ser escolhido ao se trilhar o caminho); a hora boa para se tomar uma cerveja (antes do almoço, para pensar melhor), além de descrever uma ciranda em que se lembra da Revolução [Praieira].

Outra canção, *Rios Pontes e Overdrives*, compõe uma verdadeira paisagem da cidade de Recife. A letra se inicia com a pergunta “porque no rio tem pato comendo lama?”: uma referência à cena que a banda observava do quintal do guitarrista Lucio Maia, onde costumavam ensaiar. A ave se alimentando num córrego fétido abre a música com uma imagem que aponta para o ambiente híbrido de coexistência promíscua entre o tecido urbano e o ambiente natural nos alagados da cidade (rios e pontes em meio a ruídos, *overdrives*, dos quais se fazia música). A letra segue ainda explorando outros elementos da paisagem, como os mocambos, seus habitantes vestindo molambos, chegando a compor uma estrofe praticamente apenas com a toponímia do Recife (ao todo vinte e um bairros citados). Ritmos locais, personagens emblemáticos, lendas urbanas, revoluções, paisagens e nomes de lugares, compunham um texto com falas que se realizavam na interação sonora da banda e em sua estética performática.

“Modernizar o passado é uma revolução musical”. Assim se iniciava a primeira faixa do álbum, *Monólogo ao pé do ouvido*. Dessa forma, ao abrir um disco repleto de letras carregadas de elementos da imagem do local, tais artistas escolhem uma fala que enfatiza a “modernização”. Naturalmente, o sentido de moderno empregado aqui pode ser abrandado, afinal não estamos certos do nível de sofisticação conceitual que esses sujeitos dispunham, e é bem possível que tal sofisticação nem fosse uma de suas maiores preocupações. O que é

¹²⁸ Tal problema (o fato de no disco as alfaías não soarem encorpada como no ao vivo) foi resolvido com o trabalho conjunto de Eduardo Bid e o engenheiro de som estadunidense que trabalhara com grandes nomes do *hip-hop* e do *rock*, G-spot, do estúdio Battery, de New York. A solução encontrada foi usar três microfones para cada tambor: um colado no corpo do instrumento, outro próximo à pele e um terceiro afastando, para captar a “sala” (o som reverberante que interage com o ambiente, refletindo, se deformando e tomando uma nova “cor”; junto à adição do efeito de *reverb* na mixagem, esse recurso acrescenta a sensação de espaço ao som). PEIXE, Jorge du. at al. **Ocupação Chico Science**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2010. Fanzine.

seguro dizer, se cruzarmos com a proposta geral desses artistas, é que modernização aqui dizia respeito à possibilidade de usos atualizados dos elementos que compunham o que correntemente se chamava “música folclórica”, ou “tradição”.

De todo modo, algo para o qual chamamos a atenção nesse excerto é o fato de o objeto da modernização pretensa não ser as estruturas presentes, mas o próprio passado. Ora, o que se pode fazer com o passado? Ao se vislumbrar o progresso, seria de se esperar a modernização do tempo vivido na direção do futuro. Ao passado, enquanto refugio da obra modernizadora, numa lógica pragmática da eficiência moderna, restaria a opção de ser lembrado ou esquecido. Entretanto, na cena de produção do Mangubeat, e mais especificamente de Chico Science¹²⁹, o passado recebe um status diferente.

O passado em Recife era um tempo que ainda não havia acabado (dado o legado do esforço do regionalismo tradicionalista); estava incrustado no presente que o cobria como tinta nova sustentando massa velha; de modo que era impossível descascar essa última camada sem que o barro esmigalhado do passado escorresse em poeira avermelhada. Sendo assim, a “revolução musical” pretendida no presente não podia se eximir da tarefa de tocar no tempo vivido, ou melhor, no tempo lembrado, monumentalizado, inventado, ou mesmo nos rastros do esquecido. O que deveria ser reinventado era a própria memória.

Mas, uma vez que destacamos a importância do espaço na manutenção do diálogo em torno da memória e na conexão entre debates dispersos no tempo, seguindo a metáfora da linguagem e da arquitetura com a qual iniciamos nosso texto, devemos nos questionar a respeito dos espaços que eram *lidos* pelos *manguemoys*. Por isso nos interessa pensar como os artistas desse movimento interagiram com os significados presentes nas formas e legendas da cidade, refletindo sobre as ressonâncias dos debates do regionalismo das primeiras décadas do XX.

O Recife Antigo

O Recife Antigo é um dos lugares mais emblemáticos da capital pernambucana e local que teve sua fisionomia programaticamente alterada em pelo menos dois momentos da história: na primeira e na última década do século XX.

Os recalques, que em linguagem técnica significam a compactação do solo em que se alicerçam as construções (causa comum de rebaixamentos e rachaduras nas ruínas), em Recife

¹²⁹ O outro grande nome do Mangubeat, Fred Zero Quatro, costumava ter uma postura mais iconoclasta com relação à tradição.

são as testemunhas do tempo. Os prédios antigos, como memórias ocultas, “recalcadas” no inconsciente das ruínas da cidade, podiam ser, e foram, reativadas, e a elas dadas novos sentidos no momento de sua reapresentação durante todo transcorrer do século.

Em 1910, o bairro foi palco de intensas modificações inspiradas nas reformas urbanas de Paris, enquanto que em 1993, um ano antes do lançamento de *Da Lama ao Caos*, a mesma área passou por um processo de revitalização de ênfase mercadológica.

A respeito das primeiras décadas do século XX, tal localidade e sua fisionomia foram objetos de constantes debates. Aquele era um momento de transformações profundas nos arranjos dos grupos dominantes de Pernambuco, como vimos frisando. A realidade desfavorável do mercado internacional do açúcar, somado a modernização da produção do mesmo (algo percebido, sobretudo, na substituição do engenho pela usina) afetou de maneira considerável as bases tanto materiais quanto simbólicas daquela sociedade. Nas palavras de Raimundo Arrais:

As usinas não mudaram tão somente a forma de se produzir, mas mesmo a lógica da distribuição do poder e das relações interpessoais dessa sociedade. Entretanto, fora do ambiente agrário, nas cidades também podia-se sentir os efeitos dessa mudança. Ainda que essa população não avaliasse seu mundo a partir de dividendos da produção açucareira. Notava-se de outras formas, a alteração da qual a capital representara o **centro** (grifo nosso)¹³⁰.

Deve-se levar em conta aqui a diversidade dos capitais que compunham o arsenal do poder da camada dirigente daquela sociedade. Com isso, queremos dizer que as elites agrárias dos engenhos não exerciam somente influência na sociedade de maneira diretamente ligada a produção. Ainda que possamos assumir que o capital econômico tenha colocado tais sujeitos em posição de destaque naquela sociedade, é certo que, uma vez no comando da mesma, tais proprietários passaram a dispor de poderes paralelos como capacidade política, laços familiares e poder de imprensa. Nesse panorama, o capital simbólico¹³¹ tinha seu lugar.

A sociedade da cana não era somente aquela que produzia o açúcar, mas também uma sociedade que dispunha de uma lógica de tradição baseada em costumes do campo, de formas de ser que resvalavam na sociabilidade das cidades. Todo esse arcabouço simbólico servia de

¹³⁰ ARRAIS, R. P. A. **A capital da saudade**: destruição e reconstrução do Recife na obra de Freyre, Bandeira, Cardoso e Athaide. 1. ed. Recife: Edições Bagaço, 2006. p.31.

¹³¹ Trabalhamos com o sentido de capital simbólico a partir de Bourdieu. Desse modo, assumimos que os sujeitos de determinada sociedade possuem mecanismos de poder que ultrapassam a posse de riquezas materiais. Sendo assim, por meio de uma economia simbólica, uma determinada elite dessa mesma sociedade pode garantir a adesão a e realização de seus interesses por meio de trocas de natureza não monetárias. BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Parirus, 2011.

cenário para vivenciar os diversos usos dos espaços. Havia, em certo nível, uma cumplicidade entre o sentido das formas e dos discursos que as mantinha, de modo que o poder de representação da cidade surge como ponto relevante e sua mudança representava, também, uma mudança em sua rede de poder.

Adensando o sentido dessa correlação entre política e as representações da cidade, já apresentamos brevemente os apontamentos feitos por Neroaldo Pontes de Azevedo¹³². Neles, o autor chama a atenção para a correlação entre as facções políticas do período e os projetos culturais específicos que se digladiavam. A elite açucareira encontrava-se em declínio. Enquanto isso, a porção Sul do país, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo, viviam um momento de dinamização da economia, se valendo da centralização da política, do surto industrial e da abundância de mão-de-obra decorrente da migração. Paralelamente, desenvolvia-se na capital paulista uma forte corrente modernista no campo das artes. Figuras como Mario de Andrade preconizavam a renovação da arte brasileira em publicações, exposições e encontros com artistas que compartilhavam do mesmo ideal. Em viagem a São Paulo, o escritor pernambucano Joaquim Inojosa se depara com os próceres da Semana de Arte Moderna de 1922 e é introduzido ao modernismo. A partir de então, passa a se proclamar como principal divulgador do futurismo/modernismo aos moldes paulistas em Pernambuco, o que, de certa forma, significava ser o difusor do novo evangelho na região em nascimento, dado o papel central que a capital pernambucana ocupava.

Entretanto, o autor aponta que em Recife, diante do já referido quadro de decadência, havia um esforço em direção contrária:

De modo particular, os segmentos da sociedade que foram no passado os grandes beneficiários da economia do açúcar gostariam de ver reproduzida aquela situação anterior. Filhos e netos de senhores de engenho, que constituem a grande maioria dos que têm condições de fazer ouvir a sua voz, empenham-se em cantar loas ao passado da região, defendendo-o a todo custo, e preconizando a conservação dos valores emanados daquela realidade, o que lhes seria, evidentemente, de alta conveniência¹³³.

Diante desse quadro, esses filhos da elite faziam-se ouvir em campos diversos, opondo-se aos ventos de mudança que ameaçavam sua posição. Desse modo, o *moderno*, aos moldes paulistanos, era associado ao Sul. Por esse motivo, era tido como conectado à política que, na visão desses intelectuais, estaria deixando à míngua a porção Norte do país; que, por

¹³² AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo**: os anos 20 em Pernambuco. op. cit.

¹³³ AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *ibidem*. p.100.

sua vez, era tida como o próprio repositório das tradições, resguardada das influências da modernização e da imigração. O Norte, ou o Nordeste em nascimento, seria então a parte mais brasileira do Brasil.

Sendo assim, a oposição entre projetos conectados com o passado e projetos que pretendiam superá-lo se ligava a outro embate: aquele entre as elites localizadas e as que tinham ligações com a classe industrial do Sul do país. Tais correntes possuíam seus correspondentes na imprensa local: enquanto o *Diário de Pernambuco* encarregava-se da publicação de poemas e matérias que reforçavam um sentido do local e de valorização das tradições; no *Jornal do Commercio* o que se via era uma propaganda contrária às iniciativas regionalistas, bem como tratava da valorização do modernismo (fato nada inesperado, uma vez que pertencia aos irmãos Pessoa de Queiroz, ligados ao presidente Epitácio Pessoa).

De todo modo, não queremos reduzir as questões político-culturais da cidade naquele momento a uma divisão simplificada e binária: moderno *versus* arcaico. O próprio Azevedo assinala que existiam outros matizes de pensamento bem como indivíduos que possuíam um posicionamento menos radical com relação a essas duas tendências, afinal de contas, algumas mudanças na infraestrutura da cidade atendiam a necessidades objetivas. Mas o sentido que queremos destacar é que a forma da cidade estabelecia certa relação com uma perspectiva cultural e política da época. Se o moderno era representado pelo fluxo, uma reação antimoderna prezava pela manutenção.

Dito isso, e sabendo que o debate em torno do *passado* e da *renovação* ocupava lugar de destaque na época, uma questão nos vem à mente: será mesmo que essas divergências possuíam alguma pertinência para a compreensão do que ocorrera na cidade do fim daquele século (o recorte que de fato nos interessa)?

Páginas e paredes: o passado presente

Em matéria datada de 9 de fevereiro de 1992, do já mencionado *Jornal do Commercio* (periódico que nos anos seguintes divulgaria intensamente o movimento Manguebeat) encontramos o título: *Modernismo Literário*¹³⁴. O conteúdo do texto, assinado por Lamartine Moraes, diz respeito às comemorações dos setenta anos da Semana de Arte Moderna que ocorreram nos dias de 13 a 17 daquele mês (fevereiro de 1992) no Teatro Municipal de São Paulo.

¹³⁴ MORAIS, Lamartine. Modernismo Literário: a Semana de Arte Moderna virou pelo avesso a cultura brasileira de então. *Jornal do Commercio*, Recife, 9 fev. 1992. Editorial Opiniões.

Ao comentar o período de ocorrência do modernismo no Brasil, o autor da matéria destaca a ausência de originalidade que, segundo ele, marcava a arte brasileira até a segunda década do século XX. Afirma ainda que em função do modernismo: o “colonialismo cultural entre nós tendia a desaparecer”. Isso, dito pouco depois de afirmar que o movimento de 1922, semelhantemente ao romantismo, tratava-se de uma escola nacionalista. Segue ainda dizendo que: “pretendiam os modernistas libertar-se da camisa-de-força, das amarras do parnasianismo [...]. Liberdade era a palavra de ordem”¹³⁵.

O autor faz uma crítica, ainda, a desvirtuação e enrijecimento que posteriormente a escola tomou, ao dizer que: “é lamentável que ele [o modernismo] tenha-se degenerado e seguido um caminho tortuoso onde nem pedras há”¹³⁶. Notamos, portanto, a presença de uma discussão tanto sobre o problema da tradição e da ancestralidade colonial (poderíamos dizer ibérica) em oposição à liberdade; quanto um desejo de valorização da produção não mimética, o que aqui o autor chama de “nacionalismo”.

Se levarmos em conta que a completa objetividade nunca é alcançada, mesmo em se tratando de uma produção jornalística, podemos concluir que é possível encontramos rastros da visão do autor sobre a década de 1990 em sua opinião sobre os acontecimentos de 1922. Isso porque mesmo numa fala descritiva sobre um tempo passado, a eleição e a descrição dos vícios e das virtudes desse tempo podem revelar preocupações do tempo da sua inscrição. Supomos então que a discussão sobre a decadência da cidade e o embate do “novo e liberdade criativa” *versus* “tradição e reprodução” estava sendo novamente *espacializada* (e, portanto, recolocada no tempo) na caneta do articulista do *Jornal do Commercio*.

De todo modo, essa questão teria pouca relevância para a compreensão sobre a cidade caso representasse apenas uma opinião pessoal de um jornalista. Entretanto, um primeiro argumento que poderia nos convencer do contrário seria o já falado papel central que o *Jornal do Commercio* teve, apoiando o modernismo em seu surgimento; ou mesmo a tendência editorial menos tradicional que manteve nas décadas seguintes, se comparado ao *Diário de Pernambuco*. Assim poderíamos dizer que, pelo menos, a opinião do jornalista condizia com a tradição editorial do órgão de imprensa ao qual era vinculado.

Contudo, um texto de 7 de fevereiro de 1992, desse mesmo jornal, nos torna ainda mais convictos da abrangência dessa tensão original entre tradição e renovação no período que nos interessa. Em razão também das comemorações de aniversário do Modernismo, o *Jornal do Commercio* havia publicado um anexo com onze páginas intitulado *Modernismo em*

¹³⁵ Ibidem

¹³⁶ Ibidem

*Pernambuco: 70 anos*¹³⁷. Obviamente a extensão dessa publicação e sua especificidade ressaltam a pertinência de tais temas para o debate cultural da cidade. Algo reforçado, ainda, pelo fato de o *Jornal do Commercio* ter sido, naquela época um dos maiores diários da cidade em um período que a versão impressa concorria apenas com os jornais televisivos.

No ano seguinte ao da matéria, ocorreu outro episódio que corrobora para a percepção da presença do debate entorno da identidade e do passado da cidade, dessa vez não nas páginas dos jornais, mas nos muros e fachadas da cidade. Tal fato teve por cenário justamente o Bairro do Recife, ou Recife Antigo.

Em 1993 o bairro recebeu atenção específica por parte do poder público associado à iniciativa privada. Tratava-se do projeto *Cores da Cidade Recife*, empreendimento já realizado no Rio de Janeiro e que era trazido agora para a capital pernambucana. Em parceria da prefeitura da cidade com a Fundação Roberto Marinho e Tintas Ypiranga (Akzo Nobel), havia um desejo de “revitalizar” uma área específica do Bairro do Recife: “Rua do Bom Jesus e ao seu entorno, espaço mais antigo da cidade, cujo traçado remonta ao Século XVII”¹³⁸, localidade que no início da década de 1990 era uma área decadente, de serviços voltados à navegação, prostíbulos e um comércio incipiente.

Numa leitura comparativa do texto de duas instituições envolvidas (a Fundação Roberto Marinho¹³⁹ e a Prefeitura do Recife¹⁴⁰) sobre o projeto, percebemos uma convergência na ênfase no valor do vínculo da área escolhida com o passado; algo a se esperar em se tratando de um projeto “revitalizador”. Entretanto, para a revitalização dos prédios antigos foram escolhidas cores vibrantes, “modernas”. Esse fato toma um contorno curioso quando percebemos uma sutil divergência nas explicações contidas nos dois documentos.

No texto da Fundação Roberto Marinho encontramos o seguinte:

¹³⁷ Como não tivemos acesso ao exemplar original, mas uma versão microfilmada do jornal, fica difícil precisar a forma pela qual esse texto em específico era distribuído (se tratava-se de um caderno especial, um material em anexo, ou mesmo algo distribuído independentemente do periódico). O que percebemos é que aparentemente esse material possuía dimensões menores, mas era datado do mesmo dia do jornal que o antecedia no microfilme. Isso nos levou a deduzir que tratava-se de um caderno em anexo.

¹³⁸ PREFEITURA DO RECIFE. **Processo de revitalização**. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/cidade/projetos/bairrodorecife/tx6.htm>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2015.

¹³⁹ FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. **Cores da Cidade Recife**. Disponível em: <www.frm.org.br/main.jsp?lumPageId=FF8081811D6C7E31011D923D438A695E&lumS=projeto&lumItemId=FF80808122E7186D0122F518798014F6&tagId=AA465EDBD90549E9BF4099B881DA133A>. Acesso em: 21 de jan. de 2015.

¹⁴⁰ PREFEITURA DO RECIFE. **Processo de revitalização**. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/cidade/projetos/bairrodorecife/tx6.htm>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2015.

Alguns proprietários deram início às reformas e, quando as equipes da Prefeitura e da Fundação foram discutir as cores junto a cada proprietário, verificou-se que a palheta girava em torno de amarelos e ocre, dominantes em todas as cidades brasileiras no **início do século XX**. **A perspectiva de ter os prédios pintados na cor original não lhes agradava** e constatou-se que havia o desejo de que os prédios ganhassem novas matizes.

Um plano diretor com **foco econômico** foi elaborado pela Prefeitura e não demorou para que os primeiros bares e restaurantes surgissem junto com as novas cores dos edifícios (grifos nosso)¹⁴¹.

Fica evidente, na perspectiva da Fundação, que o motivo da não observância do cromatismo padrão do início do século foi a rejeição por parte dos proprietários. Como em um palimpsesto, ainda que o formato do pergaminho se mantivesse, havia um interesse de imprimir um novo texto sobre as velhas construções. Também sem grandes escrúpulos é admitido o foco econômico desse empreendimento, no qual a nova dinâmica comercial é associada às novas cores. Já no texto da Prefeitura do Recife encontramos o seguinte:

A partir de 1993 é deflagrado um projeto de impacto que concentra as ações na Rua do Bom Jesus e ao seu entorno, **espaço mais antigo** da cidade, cujo traçado remonta ao **Século XVII**. O Projeto Cores da Cidade, em parceria com as Tintas Ypiranga e a Fundação Roberto Marinho, promove a recuperação e as pinturas das fachadas, introduzindo **um cromatismo que destaca e explicita a riqueza de composições das fachadas ecléticas**. Paralelamente, um "mix" de uso estabelecidos para as quatro ruas que compõem o Polo Bom Jesus, privilegiando a gastronomia e o lazer (grifos nossos)¹⁴².

A princípio já percebemos uma diferença de referência temporal. Se no texto da Fundação, o que se destaca é o padrão ocre da paleta do início do século XX, para o texto da prefeitura, o que é digno de nota é o fato do traçado da área remontar ao período colonial (portanto, antes do declínio da área que posteriormente compôs a região Nordeste). Com relação ao uso de cores “modernas”, esse texto não aponta a rejeição dos proprietários por restaurar o padrão original, mas induz à conclusão de que tal escolha foi uma adequação à riqueza de composições das fachadas ecléticas; estabelecendo, também, um paralelo com a diversidade das atividades econômicas e culturais realizadas no lugar.

Ainda em relação a esse texto, encontramos outro indício de mudança de perspectiva, desta vez em um silenciamento: a ausência do nome da capital pernambucana no título do projeto (o qual aparece somente como “Cores da Cidade” e não “Cores da Cidade Recife”). O sentido dessa ausência pode ser aventado pelo fato de também não haver qualquer menção a

¹⁴¹FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. **Projeto Cores da Cidade Recife**. op. cit.

¹⁴²PREFEITURA DO RECIFE. **Processo de revitalização**. op. cit.

respeito de aquele empreendimento ser uma segunda etapa do projeto primeiramente realizado no Rio de Janeiro. Em uma direção distinta, o texto inclui esse projeto numa narrativa iniciada ainda na década de 1970, pelo esforço do IPHAN e da Fundação pró-Memória para revitalizar o Bairro do Recife. Nela são mencionados, ainda: a elaboração do Plano de Preservação dos Sítios Históricos da Região Metropolitana do Recife (pela FIDEM¹⁴³ em 1976); a mudança radical na Legislação de Uso e Ocupação do Solo realizada pela Prefeitura em 1979; chegando ao Plano de Reabilitação do Centro Expandido, em 1986, que foi seguido, em 1987, pelo Plano de Reabilitação do Bairro do Recife.

Dessa forma, percebemos aqui uma conformidade com a tendência que observamos ainda em nosso primeiro capítulo com relação às posturas de *centro* da capital pernambucana. Mantém-se um discurso que vincula tal cidade ao papel de guardião do passado, da tradição. Talvez por isso esse empreendimento não tenha sido colocado como uma decorrência de uma iniciativa exógena, mas sim mais um capítulo da tarefa heroica de preservar viva a memória das glórias da região. Quanto às cores “modernas”, como admitir que os proprietários negassem o padrão do passado? Não, melhor seria dizer que o colorido serviu para tornar ainda mais visível o tempo preservado, “a riqueza das fachadas ecléticas”¹⁴⁴.

Em artigo, Rogerio Proença Leite¹⁴⁵ analisa o projeto *Cores da Cidade Recife*, ao qual aplicou o conceito de *gentrification* (enobrecimento), por ele entendido como “empreendimentos que elegem certos espaços da cidade considerados centralidades e os transformam em áreas de investimentos públicos e privados”¹⁴⁶. O bairro, que no início daquele século havia sido palco da *reeuropeização* da cidade (em reformas urbanísticas inspiradas na Paris de Haussmann) trocando as estreitas vielas por longas e largas ruas, gerando polêmicas que tanto ocuparam as linhas dos escritores e jornalistas da época, agora sofria uma ação sob a égide não do movimento, mas da fixidez.

Se as primeiras reformas eram inspiradas pelo afã moderno de fluxo e velocidade, o golpe que aquele bairro sofria agora era justamente a antítese desse primeiro (os cavaletes colocados em certa hora do dia para impedir a circulação dos automóveis serviam de boa metáfora). O Recife Antigo transformara-se em uma cidade cenário, onde se encenaria espetáculos “folclóricos” e se viveria o “típico”, cuidadosamente pintado; um antigo novo, pretensamente estático.

¹⁴³ Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Recife.

¹⁴⁴ PREFEITURA DO RECIFE. **Processo de revitalização**. op. cit.

¹⁴⁵ LEITE, Rogerio P. *Contra-Usos E Espaço Público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown*. op. cit.

¹⁴⁶ *Ibidem*. p.4.

Raimundo Arrais¹⁴⁷ na obra anteriormente citada, conclui seu livro tecendo um último parágrafo com considerações justamente sobre o Recife Antigo. Nessa altura o autor se permite comparar a cidade da primeira metade do século XX com aquela contemporânea à escrita de sua obra, em 1996 (ano de lançamento do disco *Afrociberdelia*¹⁴⁸); segue dizendo que: “morreu o *Recife Antigo*, de Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Antônio Autragésilo, Joaquim Cardozo, Mário Sette e tantos outros”¹⁴⁹.

Segundo ele, o termo *Recife Antigo*, paralelamente a *Recife Velho*, ou ainda *Recife de Outrora*, era alcunha comum, entre os poetas e romancistas saudosos da primeira metade do século XX, ao designar a cidade perdida dos fins do século XIX e da primeira década daquele século, o Recife da transição, da saudade. Esse termo serviria, então, não mais para designar uma cidade perdida, uma sobreposição de memórias sobre a cidade que mudava sua toponímia e fisionomia, mas tão somente um recorte particular da área antiga, o Bairro do Recife. Este, por sua vez, agora servia basicamente como vitrine para shows e atrações turística.

Entretanto, voltando ao texto de Leite, o autor prossegue sua análise apontando a ocorrência do que chamou de “contra-usos” desses espaços. Isso se daria no papel específico que a Rua da Moeda adquiriu nesse processo. Ou seja, enquanto o polo Bom Jesus havia sido o local escolhido para se iniciar as obras de revitalização do bairro, o polo da Moeda havia ficado de fora do processo. Seus prédios se mantinham como antes: não restaurados, com pinturas de cores gastas e descascadas. Contudo, talvez justamente por sua condição, o polo da Moeda acabou por ser atrativo a um segmento diferenciado daqueles que foram seduzidos pelos espaços revitalizados do polo Bom Jesus. Nas palavras do autor:

O pólo Moeda permaneceu como um elo de continuidade de certas práticas e sentidos que já existiam antes da “revitalização”. Foi no velho bairro portuário, com sua má fama de local abandonado, perigoso, boêmio e marginal, que se iniciou uma das últimas e mais ricas inovações musicais, culturais e comportamentais de Pernambuco. Refiro-me ao Movimento Mangubeat, sob a liderança do irreverente Chico Science, morto prematuramente em um acidente de automóvel, renovou a cena musical dos anos de 1990¹⁵⁰.

¹⁴⁷ ARRAIS, R. P. A. **A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife** na obra de Freyre, Bandeira, Cardoso e Athaide. op. cit.

¹⁴⁸ CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996.

¹⁴⁹ ARRAIS, R. P. A. **A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife** na obra de Freyre, Bandeira, Cardoso e Athaide. op. cit.

¹⁵⁰ LEITE, Rogerio P. **Contra-Usos E Espaço Público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown**. op. cit.

Antes mesmo do processo de revitalização do bairro, o Recife antigo já era palco das agitações promovidas pelos artistas da cena Mangue, bem como pelos sujeitos que de alguma forma consumiam ou assentiam a nova proposta. Entretanto, o que destacamos como ponto significativo, a partir da citação do autor, é o fluxo que gerou a própria demarcação dos públicos no momento posterior ao processo de revitalização. Ou seja, o fato de os sentidos do Mangubeat terem migrado justamente para a parte não atingida pelo esforço de revitalização diz algo sobre a lógica própria que esse grupo escolheu, consciente ou acidentalmente, para se relacionar com a cidade. Ainda mais, poderíamos dizer que a concentração desse público em uma rua reforça um sentido já esboçado antes em relação ao próprio bairro.

Essa afirmação toma força se pensarmos que, grosso modo, o Mangubeat também era um “projeto de revitalização” (com todas as ressalvas), pois reagiam ao diagnóstico de decadência da cidade. Entretanto, não pactuantes com um sentido de centro forjado para aquele espaço, e sim com uma lógica orgânica de usos da cidade. Dentre suas tantas metáforas, elegeram o caranguejo e seu hábitat para representarem a ação que queriam desenvolver naquele lugar. O mangue e sua biodiversidade seria a imagem da fertilidade, da pluralidade que queriam promover na cidade do Recife, enquanto o caranguejo servia de símbolo do sujeito integrado a essa diversidade.

Ao cavar suas galerias, o crustáceo oxigenaria o solo, do qual também era construtor (uma vez que haveria nele o resultado da decomposição de sua carne e fezes). Tal imagem, em segundo plano, era sobreposta pela figura do homem que habitava o mangue. Inspirados em Josué de Castro, o homem que vivia no estuário era produto e produtor do solo lamacento, enquanto seu comportamento era uma mimese do caranguejo. Era justamente essa diversidade e organicidade na construção do próprio solo que servia de modelo para a ação dos artistas do Mangue na cidade.

A arte de quem faz a arte *com* o povo¹⁵¹

Para reforçar esse sentido forjado de organicidade na compreensão da cultura feita pelos *mangueboys* e um distanciamento da perspectiva folclorizante, vejamos, primeiramente, a música *Etnia* (terceira faixa do disco *Afrociberdelia*¹⁵², mas que já compunha o repertório

¹⁵¹ Trecho da canção *Etnia*, do álbum *Afrociberdelia*. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996.

¹⁵² *Ibidem*

do Lostal, banda embrião do CSNZ). Numa opção didática iremos intercalar letra e análise. Recomendamos, ainda, o acompanhamento com a audição da canção.

A música se inicia com uma mistura de algo parecido a um *domingo de congo* (um baque de maracatu) com guitarras distorcidas e um baixo marcante enquanto Chico Canta:

Somos todos juntos uma miscigenação
E não podemos fugir da nossa etnia¹⁵³

Logo em seguida o rufo de caixa e as sincopes tradicionais do maracatu cedem a uma batida “funkeada”, enquanto a guitarra de Lúcio Maia abandona a distorção e passa a usar um registro mais agudo e “suingado”, próprios do funk.

Índios, brancos, negros e mestiços
Nada de errado em seus princípios
O seu e o meu são iguais
Corre nas veias sem parar
Costumes, é folclore é tradição
Capoeira que rasga o chão
Samba que sai da favela acabada
É *hip hop* na minha embolada (grifos nossos)¹⁵⁴

Ao fim desse primeiro bloco da música, é notório que, apesar de Chico usar termos como “costumes”, “folclore” e “tradição”, seu entendimento desses se difere do sentido corrente ao inserir o “*hip hop*” em paralelo a expressões de cultura praticada pelo povo, reconhecidamente “tradicionais”, como “samba”, “capoeira” e “embolada”. Outro ponto diz respeito à mestiçagem, matéria preocupante na pena de tantos interpretes da nação. Para Chico a etnia seria uma condição intrínseca a nós, mas ele não tenta “resolve-la”. Tão somente afirma a equidade dos diversos elementos que a compõe (esse tema é retomado no fim da canção).

Em seguida os instrumentos de harmonia fazem uma longa pausa, deixando a percussão em destaque, executando novamente um baque de maracatu. Enquanto isso, um *sample* repete uma voz dizendo “*hip-hop*”, acompanhada por ruídos e sons de *scratches* (resultado da manipulação de um toca discos por *DJ* com a finalidade de usá-lo como um instrumento rítmico). Essa sobreposição de timbres e linguagens musicais é o correspondente sonoro do que na letra é representado na hibridação entre *hip hop* e embolada.

¹⁵³ Trecho da canção *Etnia*, do álbum *Afrociberdelia*. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

Mantendo o mesmo ritmo, os *samples* e *scratches* dão lugar a um *riff* (frase musical com sentido; uma espécie de “oração” na linguagem da música *pop*) de guitarra em escala pentatônica. Essa escala, composta por cinco graus da escala convencional de sete graus, é um dos elementos que compõe a sensação de se estar ouvindo uma música de rock. Mesmo o ouvido não educado formalmente na música é capaz de reconhecer padrões familiares, da mesma forma que estranhamos uma frase dita erradamente, ainda que desconhecendo a regra que justifica a regência correta. Fato semelhante ao que acontece quando intuitivamente reconhecemos um ar de “nordestinidade” na predileção das composições armoriais pelas escalas modais.

Enquanto isso, Science canta:

É o povo na arte
É arte no povo
E não o povo na arte
De quem faz arte com o povo¹⁵⁵

Talvez essa seja uma das declarações mais sutis e ao mesmo tempo mais significativas da letra. Em um conciso jogo de palavras, Science diferencia e opõe a arte feita pelo povo àquela feita “com” o povo. Assim, o sujeito da arte “com” o povo não faria parte do próprio povo, o qual deveria ser sujeito de sua própria arte. Desse modo, seria coerente afirmar que o que em círculos intelectuais se define como “popular” nem sempre corresponde aos anseios artísticos do sujeito, grosso modo, “popular”. Quando o povo estivesse “na arte de quem faz a arte com o povo”, ele não estaria em sua própria arte.

O baixo volta, então, à música e Science segue em discurso quase falado dizendo:

Por de trás de algo que se esconde
Há sempre uma grande mina de conhecimentos
e sentimentos

Não há mistérios em descobrir
O que você tem e o que gosta
Não há mistérios em descobrir
O que você é e o que você faz¹⁵⁶

Assim, se antes Science dizia que o povo não deveria está na “arte de quem faz a arte com o povo” e sim em sua própria arte, esse trecho justifica sua posição. Isso se deve ao fato de que os “costumes” e “tradição”, supracitados, eram compreendidos pelo autor como aquilo que se é, se gosta e que se faz. Para tanto, não há mistérios. Sendo assim, não haveria, nesse

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

sentido, a necessidade de interpretes dos conhecimentos e sentimentos do povo que os sentia e conhecia.

A canção segue com um solo de uma guitarra com som de *fuzz*, timbre característico dos primeiros pedais de saturação. Algo próximo ao som das guitarras de Jimmi Hendrix ou Jimmi Page, clássicos do rock psicodélico. Por acaso ou não, a letra continua com:

Maracatu psicodélico
Capoeira da Pesada
Bumba meu rádio
Berimbau elétrico
Frevo, Samba e Cores
Cores unidas e alegria
Nada de errado em nossa etnia¹⁵⁷.

Assim, se a música é aberta com uma estrofe que afirma que a miscigenação é uma realidade da qual não podemos fugir, ela se encerra com um verso que enfatiza que não há nada de errado com a mesma. A mescla de “Índios, brancos, negros e mestiços” não seria uma problema de impureza a ser resolvido, mas “cores unidas em alegria”. E da mesma forma que não há pudor na mistura étnica, também não o haveria na mistura cultural. De modo que o maracatu poderia ser psicodélico e o berimbau eletrificado.

A partir dessa compreensão, seria coerente supor uma resistência às idealizações gestadas fora da práxis cotidiana (daqueles que fazem a arte “com” o povo), tanto em termos folclorizantes, quanto em projetos artificiais como os de revitalização. Portanto, o conceito geral do Mangubeat, aqui demonstrado pela estética e conteúdo da canção, tratava-se não somente de um desejo teimoso por manter-se periférico (ainda que o elemento de rebeldia na cultura *pop* não deva ser subestimado), mas de uma concepção particular sobre a realidade e a prática na cidade. Investiguemos então esse olhar.

Caranguejos com cérebro: o olhar Mangu sobre a cidade

Iniciamos nosso capítulo nos referindo à recorrência do debate em torno da tradição e da regionalidade em Recife; questões que frequentemente assaltam os artistas que pretendem produzir algo sobre a cidade. Mencionamos ainda que tal debate se presenteia em sua paisagem urbana, uma vez que é construída (e construtora) tanto das formas, que representam projetos, quanto dos olhares sobre as mesmas. Agora, vimos afirmando que o Mangubeat

¹⁵⁷ Ibidem.

não se enquadrara em certo plano de “revitalização” e que isso era coerente com o conceito orgânico do movimento sobre a produção cultural local. Sendo assim, achamos adequado tornar mais evidente a natureza desses conceitos e as condições¹⁵⁸ às quais respondiam.

Em *Modernidade e Identidade*, Anthony Giddens¹⁵⁹ concentra sua análise nas condições daquilo que chamou de *alta modernidade*¹⁶⁰. Resumidamente, tal cenário se expressa em sua obra como uma ordem pós-tradicional, na qual os sujeitos precisam se colocar de modo a se apropriarem de elementos que constituirão sua própria identidade, uma vez que essa não é determinada por um número definido de papéis fixos, mas ocorre numa ação que envolve um processo de constante reflexividade. Vale ainda destacar a ressalva de que o autor não postula uma superação completa da tradição, mas sim um novo regime de identificação no qual até mesmo a tradição serve de matéria-prima, estando, assim, em conformidade com o tipo de raciocínio que fazemos.

Mesmo não sendo possível e nem desejável qualquer automatismo da condição contemporânea no resultado conceitual do Mangue, tal qualidade surge em nossa análise como um elemento da cena na qual o movimento se inscreveu¹⁶¹. Também, ainda que talvez soe conceitualmente violento falar de um caráter “pós-tradicional” de um movimento em Recife (cidade tão fortemente habitada pela tradição), encontramos, nas expressões do Manguebeat, aspectos que nos apontam nessa direção, sobretudo em três pontos que agora apresentaremos.

Em primeiro lugar, o autor destaca a crescente relevância da noção de estilo de vida. Ao passo que as narrativas pessoais se individualizam, os passados se multiplicam e as memórias devem ser escolhidas e re combinadas conforme estilos e projetos dotados de uma referencialidade interna. No tocante ao Manguebeat a noção de estilo de vida se plasma na própria figura do *mangueboy*¹⁶². Sendo assim, o sujeito que aderiu à estética do movimento se

¹⁵⁸ Achamos importante focarmos o problema da contemporaneidade nesse ponto uma vez que as questões próprias da cena local recifense já foram esboçadas; também pelo fato do Manguebeat se colocar como um movimento de estética urbana globalizada.

¹⁵⁹ GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

¹⁶⁰ Naturalmente o uso desse conceito envolve a renúncia de outro, a saber, de “pós-modernidade”. Tal discussão tem a ver com a crítica de alguns a noção de superação da modernidade. Para autores como Giddens, a condição contemporânea se faz em continuidade com essa. Não é nosso interesse nos aprofundarmos nesse debate. Nossa aproximação com o autor se limita a forma como ele compreende as dinâmicas de construção de identidade em relação a tradição no contexto urbano contemporâneo, bem como a questão das interações entre o local e o global.

¹⁶¹ Uma vez que nos preocupamos com o caráter histórico do movimento, naturalmente nos precavemos quanto a explicações generalizantes, de modo que modelos explicativos são tomados como ponto de referência, ferramentas de análise, e não enquanto forma na qual o objeto deve se enquadrar.

¹⁶² Trataremos melhor esse ponto a seguir, quando apresentaremos a descrição do *mangueboy* no Manifesto.

compreendia não como mais um recifense genérico, mas, por uma escolha pessoal, pertencente a uma forma partilhada e em constante construção de ser na cidade.

Em segundo lugar, desse deslocamento de narrativas pessoais, decorre um cenário no qual tempo e espaço se destacam da fixidez exclusiva do lugar, engendrando um regime de correlação entre o valor de local e o global. Esse caráter pode ser facilmente reconhecido no Mangubeat, uma vez que tal correlação é parte constituinte de sua estética. Ao passo que se combinavam ritmos locais e a música pop internacional, o movimento não reinventava somente a sonoridade recifense, mas participava do processo de reescrita das narrativas pessoais e de suas espacializações. Ou seja, um adepto do movimento poderia não ter grande sensibilidade quanto ao passado glorioso do período açucareiro em Recife, mas talvez recorresse à memória dos negros no Brasil devido aos ritmos dos maracatus que embalavam as músicas que ouviam. Ou mesmo poderia se reconhecer em uma memória de outro espaço, como os anos de contracultura estadunidense que se faziam presentes na “psicodelia” de músicas de bandas como CSNZ.

Em terceiro lugar, esse entrelaçamento de identidades resulta em um novo contexto de ação política. Nas palavras do autor: “a ‘política-vida’ – que cuida da autorrealização humana, ao nível do indivíduo e coletivamente – surge da sombra que a ‘política da emancipação’ projetou”¹⁶³. Ou seja, no âmbito da ação política, são inseridas aspirações que surgem no seio dos diversos estilos de vida. A liberdade, nesses termos, não é apenas a de “fazer” algo, mas a possibilidade de “ser”. Para os artistas do Mangubeat sua realização perpassava pela superação da decadência social e cultural reconhecida por eles na cidade. Num índice dessas aspirações, um resumo de sua relação com o passado e ao mesmo tempo com o local e o global, temos o já mencionado manifesto redigido por Fred Zero Quatro e editado posteriormente para sua apresentação no disco *Da Lama ao Caos*¹⁶⁴, o qual analisaremos agora.

Em 1991, ano do show de estreia do grupo Chico Science e Nação Zumbi, momento em que a proposta na cena Mangu Bit (nome original) ainda estava dando seus primeiros passos, Fred Zero Quatro, inspirado pelo conceito Mangu cunhado por Chico Science, escreveu e divulgou para a imprensa o *1º Manifesto do Movimento Mangu Bit*. Posteriormente esse texto foi incorporado, com algumas alterações, ao encarte do primeiro disco do CSNZ, *Da Lama ao Caos*¹⁶⁵. O texto expunha, em três momentos, respectivamente,

¹⁶³ Ibidem. p.16.

¹⁶⁴ CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

¹⁶⁵ Ibidem.

o *conceito* do Mangue, a visão que esses artistas tinham da grande *Recife* e a *cena* que propunham desenvolver¹⁶⁶. Em cada uma delas, contradições da cidade e da própria condição da modernidade são expostos engendrando novas estratégias e mecanismos de identidade. Sigamos com a análise da primeira parte do manifesto.

Mangue - O conceito

Estuário. Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos dos mares. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão **entre os ecossistemas mais produtivos do mundo**.

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas os mangues são tidos como os **símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza** (grifos nossos)¹⁶⁷.

Um conceito importante da obra de Giddens é o de *segregação da experiência*. Para ele, a rotina diária do cidadão comum passa por um processo de ocultação dos fenômenos ligados, por exemplo, a loucura, criminalidade, morte, sexualidade, e natureza. No universo de atuação do Manguebeat, uma metrópole, grande parte da população encontra-se, em muitos aspectos, separada de sua relação orgânica com o mundo natural. O mundo planejado se mostra como uma tentativa de recriar um meio ambiente para o homem. Para tal o saber científico surge como um olhar autorizado sobre a realidade.

Diante disso, ainda que o texto do manifesto se proponha a discorrer sobre a cultura na cidade, o excerto recortado acima inaugura a apresentação do movimento dando visibilidade, justamente, à parte segregada do espaço urbano, o estuário lamacento. O meio que, sob o olhar planejador, foi tido como elemento insalubre, um obstáculo ao crescimento, algo a ser superado por aterramentos e pontes, aqui é exposto em sua riqueza. Destaca-se uma prodigalidade presente tanto em sua biodiversidade quanto em seu potencial produtivo.

¹⁶⁶ Como apontamos na primeira nota, esse manifesto possui duas versões. Optamos por analisar a segunda, uma vez que obteve maior circulação, compondo o encarte do disco de estreia do CSNZ.

¹⁶⁷ Primeira parte do texto *Caranguejos com Cérebro*. VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**: Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 65-66.

Interessante ainda é notar que o texto possui uma retórica formal, assemelhando-se a um texto enciclopédico. Entretanto é finalizado com um chiste ao confrontar o desagrado das donas de casa com seus “inimigos” (as mutucas, moscas e muriçocas) em contraste à opinião científica sobre o mangue. Ou seja, o autor, ainda que se valha do discurso autorizado sobre o ambiente que evidencia, não se priva de se portar irreverentemente diante dele; não o usa em atitude de subserviência, mas como elemento de colagem no seu próprio universo.

Nesse caso, a retórica científica contribui para causar um efeito em conformidade com um dos princípios básicos do Mangubeat, a saber, a ênfase na correlação entre local e global. Isso porque a ciência, enquanto discurso globalizado, fruto do mundo interligado da contemporaneidade, cria conceitos que correlacionam realidades semelhantes dispersas no globo. Sendo assim, sob o conceito de mangue, por exemplo, o autor é capaz de olhar para as margens do rio Capibaribe e enxergá-lo como partícipe de um dos ecossistemas mais produtivos do “mundo”.

Aqui, ainda que a defesa seja com relação à importância desse ambiente para o conceito sobre a cultura da cidade, o argumento tenta se validar por um referencial global. Nesse sentido, o mangue possui um duplo papel para o movimento: representa, de um lado, a mudança de *paisagem* para a identidade local (não mais o latifúndio, ou a terra seca), bem como a flexibilização da fronteira regional, em direção ao globo.

Em seguida, o manifesto traz um segundo espaço, a cidade.

Manguetown - A cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada, é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade "maurícia" passou a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais.

Em contrapartida, o desvario irresistível de uma cínica noção de "progresso", que elevou a cidade ao posto de "metrópole" do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos "ventos" da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da "metrópole", só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Segunda parte do texto *Caranguejos com Cérebro*. VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. op. cit., p. 65-66.

Recife aqui é nomeada como *Manguetown*, ou seja, a “cidade mangue”. Nessa simbiose entre ambiente urbano e estuário, o movimento constrói seu *lugar*. A antiga cidade “maurícia” (em referência a Maurício de Nassau), posteriormente a “metrópole do Nordeste” (conceito que, ainda que tivesse forte conotação econômica, só era possível graças ao discurso regionalista), via nascer um novo registro para si. Da decadência, da lama parada do mangue, haveria de ressurgir a cidade, sob uma nova alcunha.

Quanto à estrutura do texto, primeiramente vemos uma articulação da narrativa da própria cidade: a princípio temos a planície bravia, transpassada por seis rios, o substrato onde se construiu Recife. Então, em um vácuo de história, vai-se ao ponto da expulsão holandesa. Nada se vê da doçura do senhor de Freyre, ou mesmo da bravura do sertão de “outro” Nordeste, o da seca.

O fim do primeiro parágrafo, juntamente com o seguinte, pinta um cenário de superação da condição natural pela “cínica noção de progresso”, nas palavras do autor. Para ele, o ponto que demarca esse crescimento desordenado parece ser os aterramentos indiscriminados e a destruição dos manguezais, ou seja, o desrespeito à morfologia “natural” da planície. O desenvolvimento da cidade é aqui visto sob o signo da artificialidade.

Se a respeito da primeira parte do manifesto já havíamos destacado a problemática da *segregação da experiência* no mundo urbano, mais uma vez essa questão se presenteia na inserção da superação dos condicionantes naturais na narrativa sobre a cidade. Tais ligações ecológicas, numa sociedade tradicional, possibilitariam o desenvolvimento das construções de valores de lugar no processo mesmo de localização dos modelos de interação com o mundo natural, registrados pela tradição como forma exemplar de comportamento local. Em uma sociedade ribeirinha, por exemplo, na qual o mar é seu principal condicionante natural, seus mitos e valores provavelmente se constituiriam a partir de elementos marinhos. Por outro lado, no processo de desenvolvimento das metrópoles, o que se observa é uma paulatina separação de tais contingências naturais e uma crescente homogeneização dos diversos processos sociais, de modo que a metrópole tende a ser um modelo que se “pretende” global.

O Mangubeat, por sua vez, se mostra em posição ambígua, enquanto movimento urbano e de aspirações globais, de um lado; e, por outro, preocupado com o resgate do valor local, uma vez que surge em reação a diagnosticada decadência cultural/econômica da cidade.

Tal ambiguidade e sua aparente contradição podem ser compreendidas se considerarmos que essa reação se fazia em duas frentes. Se por um lado o mito globalizante da metrópole colocou a capital em posição de desagregação social e desrespeito ao seu legado

natural, a concepção rígida da cultura por parte dos folcloristas (o que fica mais claro na terceira parte do manifesto) se apresenta como responsável pela suposta inanição cultural.

Diante disso, a resposta que o movimento cunha é a híbrida inserção no universo global por meio de um elemento local, o mangue. Assim, um sujeito reintegrado à experiência natural captaria as frequências globais com sua “parabólica fincada na lama”, enraizado e antenado ao mesmo tempo. Portanto, a cidade também híbrida (*Manguetown*), seria uma *town* (uma metrópole globalizada), mas incrustada no mangue. Sua proposta tocava, assim, tanto a questão da desagregação social e questão ecológica, quanto a falta de iniciativa na cultura.

Por fim, não podemos deixar de observar um silêncio importante. José Teles¹⁶⁹ apresenta um dado do *Population Crisis Committee*, instituto sediado em *Washington*, que indicou Recife como umas das cinco piores cidades em termos de condição de vida no mundo naquele momento. Talvez fosse a esse estudo que Fred Zero Quatro se referia no trecho do manifesto que expomos. Entretanto, no texto, em afirmação genérica, não há preocupação em referir-se a instituição específica da pesquisa que o gerou. As únicas duas referências são: o campo de saber (estudos populacionais) e o referencial de metrópole global ao qual ele se ligara (*Washington*).

Tal como na música em que pausas e notas conferem ritmo e sentido à canção, entendemos que tanto o dito quanto o não dito interessa na composição de sentido do texto. Aqui podemos reconhecer mais um sinal da vinculação do movimento com uma estética global e urbana, no que tenta construir um vínculo ao discurso autorizado da ciência e faz referência à *Washington* (como já dissemos, uma metrópole global). A ausência de referência afasta, também, qualquer ambição de texto “sério”. Ainda que as reivindicações do movimento fossem reais, e “sérias”, num certo sentido, enfatizamos novamente que o discurso científico aparece como elemento de colagem não-normativo; ao lado do mesmo, a ironia e a subjetividade artística também são recursos de sentido.

Com uma dose ainda maior de tais recursos (ironias e figuras de linguagem), Zero Quatro finaliza o primeiro manifesto do Mangubeat retomando o mesmo título da primeira parte (mangue), alterando apenas seu subtítulo (de “o conceito” para “a cena”).

Mangue - A cena

Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios

¹⁶⁹ TELES, José. **Do Frevo ao Mangubeat**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.15.

e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo é engendrar um "circuito energético", capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama.

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, TV interativa, anti-psiquiatra, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência¹⁷⁰.

Nessa parte, o percurso conceitual do manifesto se evidencia, sobretudo, na sobreposição entre o mangue como conceito ecológico e conceito artístico, de modo que a interrupção do fluxo dos rios é vista em paralelo à interrupção da dinâmica cultural. Aqui, os princípios de fertilidade e de renovação da vida, características usadas para descrever o mangue, são transpostos em implicações que dizem respeito à própria lógica de produção da identidade local. Tal como aponta Heron Vargas:

[...] na seara histórico-política, o conceito mangue também indica uma outra opção feita pelos *mangueboys*, que é a substituição simbólica da monocultura da cana-de-açúcar pela diversidade dos manguezais como símbolo cultural de “identidade”¹⁷¹.

Ou, seja, tratava-se de uma mudança de *paisagens*.

Lembremos que vimos trabalhando a paisagem como produção humana, tanto em um sentido físico como na construção de determinado olhar sobre o substrato produzido ou não. Também entendemos os espaços onde ocorrem tais ações como locais de construção dos valores de lugar, onde se depositam memórias, sentimentos de pertença e toda natureza de subjetividades. Sendo assim, essa inversão (a monocultura da cana pela fertilidade do mangue) aponta para um rearranjo de novas memórias e novos sentidos de lugar. Possui assim uma atuação no campo da identidade.

Outra questão a ser destacada é o uso do conceito de “cena” e a recusa posterior do grupo central do Mangubeat em usar o termo “movimento”. Ainda que este último termo tenha aparecido no título do primeiro manifesto (intitulado *1º Manifesto do Movimento*

¹⁷⁰ Terceira parte do texto *Caranguejos com Cérebro*. VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**: Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 65-66.

¹⁷¹ VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**: Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p.70.

Mangue Bit)¹⁷², a versão registrada no encarte do álbum *Da lama ao caos*¹⁷³ já não mais o trazia. Essa edição foi intitulada *Caranguejos com cérebro*.

Segundo Renato Lins, “Ninguém no núcleo-base gostava de chamar a coisa de ‘movimento’, palavra tida como pretensiosa. Foi a mídia que começou a usar o termo”¹⁷⁴ (talvez ele tenha esquecido que eles mesmos entregaram o termo a mídia no primeiro release). Assim, os artistas preponderantes do Manguebeat costumavam defini-lo prioritariamente como: “cooperativa cultural” ou “cena cultural”. “Cooperativa” pelo sentido mobilizador da iniciativa daqueles que se dispunham a agitar o momento da cultura local; e “cena”, ainda de acordo com o depoimento de Renato Lins, porque denotava um “estado de acontecimento, sem a necessidade de uma proposta teórica fechada”. Ou seja, havia conscientemente a iniciativa de gerar uma proposta aberta de estratégias de composição de identidades.

Até o momento perseguimos uma ideia que poderia talvez ser definida da seguinte forma: as pedras das cidades, as paisagens esculpidas cuidadosamente pelos homens (ou por pedreiros suicidas, na música de Science¹⁷⁵), guardam camadas infintas de memórias. Os lugares guardam conteúdos que ultrapassam o racional, que de um modo não previsto atuam sobre as formas de definir e de pensar a própria cidade. Sobretudo, se tratando de um movimento cultural que não parecia ter a intenção de se intelectualizar (num sentido mais restrito do intelectual de câmara), como é o caso do Manguebeat, esses *sentidos* por vezes são *sentidos* intuitivamente; noutras constituem um discurso que organiza as memórias disponíveis de modo a, hibridamente, constituírem novas formas de ser¹⁷⁶ no lugar que ocupam.

Essas memórias que atuam sobre Recife e sobre aqueles que ousam pensá-la, constantemente, recorrem ao debate entre projetos de novidade de um lado, e de origens, de outro; sentidos plasmados nas formas da cidade, os quais inspiram uma resposta.

A figura do *mangueboy* se coloca, por sua vez, como um sujeito causador de desconforto pela dificuldade de fechá-lo em um dos lados desse debate; um sujeito impreciso se pensado nesses termos. Sua posição diante do novo e do antigo, do local e do global, era

¹⁷² TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.255-256.

¹⁷³ CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

¹⁷⁴ LINS, Renato apud VARGAS, Heron. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*: Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p.86.

¹⁷⁵ Referência à letra de *A Cidade*. Quarta faixa do disco *Da Lama ao Caos*. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

¹⁷⁶ Anthony Giddens analisa estratégias de subjetivação em contextos contemporâneos por meio da ideia de narrativa autobiográfica, o que de certo modo corrobora a perspectiva que defendemos ao colocar a relevância do “estilo de vida” e posturas estéticas na atuação política e cosmológica dos sujeitos contemporâneos. GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. op. cit.

ambígua: se por um lado valorizava-se o cultivo das tradições, negava-se o enrijecimento do folclore na versão de intelectuais autorizados e, do Estado.

Entretanto, apesar desse ponto de interrogação, artistas como Fred Zero Quatro e Chico Science se posicionaram, não conferiram silêncio ao debate. De uma maneira ainda mais radical, talvez, se espere algum posicionamento de qualquer artista que tenha pretensões de representar aquela cidade, dada a força da presença dessa tensão original, rastros de projetos de novidade e conservação.

CAPÍTULO III

Tons surdos do Maracatu Atômico:
a música de Mautner por Chico Science e Nação Zumbi

O crítico musical e historiador cultural Greil Marcus, em diversas obras, defende a pertinência da música pop para o estudo da realidade sociopolítica dos EUA. Nos escritos do autor, percebemos que as mudanças nas propostas sonoras, estéticas e conceituais (sobretudo no período da contracultura, terreno por excelência da investigação de Marcus) dialogavam diretamente com os discursos construídos em torno da nação e os arranjos geopolíticos estadunidenses. A partir desse autor, entendemos que os conteúdos culturais produzidos em determinada espacialidade extrapolam seu caráter de entretenimento, suas relações com a tradição e o território em que se inscrevem servem como um quadro de referências para articulações mais amplas do tecido social; e podem ser articuladas àquilo que Shils definiu como os “centros culturais e de valores” de cada sociedade¹⁷⁷.

O movimento Manguebeat dialogou com a tendência local de usos específicos do passado na construção de identidades para a cidade. Sugeriu um diálogo amplo entre tradição e renovação, bem como entre o local e o transnacional, como demonstramos no capítulo anterior. Nem o passado nem o local eram abandonados, mas propunha-se uma nova forma de intersecção entre tempos e espaços.

Surgido na década de 1990, na grande Recife, esse grupo de artistas provocou uma intensa discussão a respeito das formas de se pensar e sentir-se recifense. Uma vez que a cidade palco desses artistas desempenhara papel privilegiado em torno da questão regional (desde pelo menos o início do século XX¹⁷⁸), as lamas revolvidas por esses “caranguejos com cérebro”¹⁷⁹ guardavam sedimentos acumulados em camadas espessas de memória. Dando visibilidade a antigas paisagens (os mangues alagadiços), como emblema de uma nova forma de experimentar o local, tais sujeitos se inseriam num longo debate que perpassava as questões da regionalidade nordestina e da localidade recifense.

¹⁷⁷ Utilizamos a noção de “centros culturais e de valores” presente na obra do sociólogo Edward Shils. Dessa forma pensamos nos valores compartilhados, por determinada sociedade, que viabilizam sua integração e são outorgados pelo poder instituído. Ainda que Marcus não cite diretamente Shils e apesar deste último não ter por objeto específico a música, acreditamos ser possível um diálogo nesse sentido, uma vez que ambos lidam com os discursos que viabilizam a integração do tecido social entorno da tradição e do território. SHILS, Edward. **Centro e periferia**. Lisboa: Difel, 1992. MARCUS, Greil. **Like a rolling stone**: Bob Dylan na encruzilhada. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

¹⁷⁸ A respeito dos embates entre tradicionalistas e modernistas no começo do século XX, ver: AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo**: os anos 20 em Pernambuco. op. cit.

¹⁷⁹ Título do primeiro manifesto do movimento.

Entretanto, uma vez que a carreira de CSNZ (nos quais optamos por centralizar nossa análise) ultrapassou as barreiras da região, eles se defrontaram com um mercado cultural mais amplo e de regras próprias. Esse grupo foi lido por novos sujeitos, que, nessa relação, puseram em evidência outras possibilidades consequentes do conceito Manguê. Dessa forma, as produções da banda, de forte ênfase na questão da cultura local, foram novamente especializadas, desta vez, diante dos problemas colocados pela MPB, fazendo que a sua leitura adquirisse um novo sentido.

No ponto em que convergem tais contingências encontra-se a canção *Maracatu Atômico*, gravada sob pressão da gravadora no disco *Afrociberdelia*¹⁸⁰ e mais tarde usada como trilha para o “fechamento” da MTV Brasil.

No presente capítulo, analisaremos a trajetória percorrida por tal canção tendo como ponto de chegada esse momento da história da música pop brasileira (o “fechamento” da MTV). Tentaremos identificar os meios e conteúdos que possibilitaram a tradução da canção de Mautner pelo grupo de Chico Science e, ainda, os elementos agregados a essa nova representação. No trajeto que vai da criação de Mautner até a emblemática exibição do clipe do CSNZ no encerramento das transmissões abertas da MTV, visitaremos outros destinos que compuseram a paisagem conceitual de *Maracatu Atômico* e que configuraram a cena de seu sentido naquele momento. Assim, tentaremos dar conta de dois problemas específicos: o lugar do Manguêbeat no itinerário da discussão sobre a questão da MPB e o sentido próprio que o movimento construiu no universo pop de seu período.

Maracatu Atômico e Chico Science na encruzilhada

Maracatu Atômico foi composta por Nelson Jacobina e Jorge Mautner, sendo gravada por este último e incluída no disco homônimo de 1974¹⁸¹. Em seguida, a canção foi regravada e fez sucesso na voz de Gilberto Gil. Os dois intérpretes eram artistas ativos na década em que o Tropicalismo estava em voga; Gil tinha um envolvimento direto com a Tropicália, quanto Mautner era um artista polivalente e, além de músico, se envolvia na cena literária e política¹⁸².

¹⁸⁰ CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia*. Rio de Janeiro: Chaos, 1996. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD. Resmaterizado em Digital.

¹⁸¹ Feliz coincidência a de Chico Science, o artista do caos e da lama recifense, ter regravado o maracatu do autor da trilogia *Mitologia do Kaos*.

¹⁸² A inserção de Mautner na memória do Tropicalismo é algo que se faz a posteriori, uma vez que ele não esteve ligado ao momento primeiro do movimento.

Ainda que o período de efervescência tropicalista tenha acontecido em fins da década de 1960, *Maracatu Atômico* ainda guardava rastros desse momento, uma vez que tanto a nível local como mundial, as tensões que emolduraram esse movimento ainda se faziam presentes.

Nacionalmente, em tempos de vanguardismos antropofágicos do Tropicalismo, era de se esperar que o ritmo de matriz africana que intitulava a canção de Mautner (o maracatu) fosse um termo disponível em seu vocabulário, ou pelo menos um termo que se adaptava bem ao repertório conceitual daquela estética. De forma semelhante, numa época de traduções brasileiras da contracultura, o termo “atômico” também era carregado de significados, conscientes ou não, dado a tensão da Guerra Fria, que ocupava as páginas dos jornais no período. Notemos, por exemplo, seu eco no mesmo disco de 1974 de Mautner, no qual consta a canção *Cinco Bombas Atômicas*. Dessa forma, a “antropofagia”, se assim quisermos chamar, não se encontrava somente na deglutição do *funk* temperado com *grooves* de samba na versão de Mautner de *Maracatu Atômico*, mas também na sobreposição dos elementos culturais locais com temáticas de atenção global.

Chico Science e Jorge Mautner talvez nunca tenham se conhecido. Quanto a Gilberto Gil, segundo depoimento do mesmo¹⁸³, seu primeiro contato aconteceu um ano antes do lançamento de *Afrociberdelia* (1996), disco de CSNZ que contém a regravação de *Maracatu Atômico*. Isso se deu fora do país, numa das mais emblemáticas capitais cosmopolitas do mundo, Nova York. Uma cidade do encontro, do híbrido.

Gil e CSNZ tinham sido convidados para tocar no mesmo evento, mas em dias diferentes. Ao saber da notícia, o antigo tropicalista entrou em contato com a organização e pediu para que mudassem a programação de modo a possibilitar que os dois artistas se apresentassem no mesmo dia. O pedido foi aceito e, em 18 de junho de 1995, no *Central Park*, Chico Science abriu o *show* de Gilberto Gil, além de dividir o palco com o músico baiano em uma participação improvisada.

São reconhecíveis certas semelhanças entre a trajetória dos dois artistas, sobretudo quanto à paralela valorização do local e a sua ampliação criativa, a partir de insumos exógenos. Teria sido essa proximidade conceitual que estimulara o velho tropicalista baiano a abordar os recém surgidos *mangueboys*¹⁸⁴? Ainda que nesse ponto nos resignemos à especulação, o que podemos afirmar com segurança, é que os músicos se “entenderam” musicalmente. E, uma vez que a comunicação só é possível e eficiente na presença de termos

¹⁸³ **Chico Science - Especial MTV**. São Paulo: MTV, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tn0sdmA_1PQ>. Acesso em: 11 fev. 2014.

comuns que sirvam como metáforas na aproximação de mundos distintos, podemos dizer que Gilberto Gil e Chico Science dispunham de uma “linguagem” musical comum naquele momento.

No ano seguinte, Gil voltaria a encontrar os músicos pernambucanos, desta feita em participação especial na gravação da música *Macô*, canção que levariam juntos ao Video Music Brasil (VMB)¹⁸⁵ daquele ano. Por alguns minutos, sobem ao palco do VMB dois intérpretes do *Maracatu* de Mautner; dois artistas, grosso modo, “antropofágicos” de épocas distintas.

Entre antropofagias, parcerias e encontros internacionais, Chico Science e seus companheiros também dividiram palcos fora do Brasil com a banda carioca *Paralamas do Sucesso*; especificamente em turnê conjunta que fizeram na Europa. O vocalista Herbert Viana, em entrevista concedida a MTV sobre o assunto, deu o seguinte depoimento:

A linha mestra dessa união é que são duas bandas que surgiram em décadas diferentes no Brasil, mas que rezam pela mesma cartilha, por assim dizer, sabe? Não tem vergonha de ser brasileiro. Não tem timidez com os valores brasileiros. Não tem também *approach* antropológico. É uma coisa **antropofágica**, né? (grifos nossos)¹⁸⁶.

Nessa fala o primeiro ponto que destacamos é o fato da ideia de antropofagia ser incorporada ao repertório conceitual da música brasileira e, colocada aqui como um “modo de fazer”, uma “cartilha”, capaz de unir artistas de época distintas, através de uma mesma prática; uma vontade de enxergar certa linearidade.

Sabemos que o conceito de antropofagia foi esboçado por Oswald de Andrade a partir do costume indígena que escandalizara os primeiros colonos brasileiros. Esse poeta da vanguarda modernista brasileira utilizava tal figura para construir uma proposta de “deglutição” das culturas exógenas no processo de criação de uma cultura de ponta genuinamente brasileira. Ou seja, o postulado era de uma incorporação criativa, não enclausurada no local, e ainda negando a submissão deste ao estrangeiro. Posteriormente, esse conceito fora incorporado e traduzido pela música tropicalista, o que ampliara a difusão e possibilidades de usos do mesmo enquanto se imaginou, na fala de artistas como Caetano Veloso¹⁸⁷, uma *linha evolutiva* da música brasileira.

¹⁸⁵ Evento de premiação musical da MTV e um dos maiores eventos do gênero naquela década.

¹⁸⁶ **Chico Science - Especial MTV**. São Paulo: MTV, 2011. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Tn0sdmA_1PQ >. Acesso em: 11 fev. 2014.

¹⁸⁷ VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Pinguim Classics Companhia das Letras, 2012.

Em segundo lugar, o simples fato de alguém conceber uma aproximação do conceito modernista apropriado pelos tropicalistas com a proposta Manguê é em si significativo. Viana reconhecia na banda de Chico Science um caráter localizado, no caso, a “brasilidade”, mas que, de todo modo, não se engessava nesse mesmo recorte, não tinha um “*approach* antropológico”, tendo, porém, uma vocação “antropofágica”. Mas qual seria, de fato, a relação entre o movimento de Science e a antropofagia tropicalista?

O Tropicalismo, antes do Manguebeat, fora o último grande movimento musical de ampla divulgação no país que se propôs a pôr em diálogo as matrizes da música brasileira com elementos exógenos da música pop. Seu apelo visual, performático, não se destacava do resultado sonoro; era um texto para ser lido por inteiro. Inspirados, como dissemos, na ideia de *antropofagia*, esses artistas se alimentaram indiscriminadamente de arte alienada, engajada, do nacional e internacional e vomitaram uma panaceia colorida prescrita para os males do espírito e da sociedade¹⁸⁸.

Tal caráter declaradamente “impuro” causava desconforto diante da tradição da crítica e da audiência musical brasileira, permeada pela busca constantemente reatualizada do “status de pureza” (ainda que cada nova geração redefinisse o que era puro). Essa recorrência, (fundamental para entender as narrativas com as quais o Tropicalismo dialogava) é apontada por Marcos Napolitano¹⁸⁹ ao distinguir quatro momentos-chave para a periodização da música no Brasil, os quais apresentaremos, sinteticamente, a seguir.

Primeiramente, temos a consolidação do samba enquanto gênero musical urbano; resultado híbrido do encontro de ritmos de várias origens. Essa primeira fase culmina na década de 1930, quando as políticas culturais do governo de Getúlio Vargas serviram de vetores da formatação do que se queria ter como a “brasilidade autêntica”.

Nos anos 40 e 50, momento em que o rádio já é um veículo consolidado, a audiência brasileira passa a tomar contato com ritmos como bolero, rumba, chá-chá-chá e *coll jazz*. Em reação, a crítica folclorista retoma a produção musical dos anos 20 e 30, demarcando a “boa música” como aquela entre o advento do samba e a primeira geração dos cantores de rádio.

Entretanto, foi no decorrer da década de 1960 que se concentraram os principais eventos correlatos ao posterior desenvolvimento do Tropicalismo. Primeiramente, o surgimento da Bossa Nova recolocava a perspectiva do resgate cultural do samba. Para eles,

¹⁸⁸ Em sua obra *Modernidade e identidade*, Anthony Giddens (2002) disserta sobre as relações entre estilo de vida e política no contexto da modernidade tardia. Por meio do conceito de *política vida*, o autor defende que aspectos referentes a escolhas pessoais, as formas de ser em determinado lugar, assumem um sentido político nesses contextos.

¹⁸⁹ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.47.

tal tarefa se fazia, “pela ruptura estética em direção ao que se julgava ‘modernidade’”¹⁹⁰; ou seja, distinguia-se da ação folclorista, voltada a recuperação da “origem”. Já na segunda metade dessa década se populariza o uso da sigla MPB, localizada em um ponto indefinido entre um estilo e uma tentativa de síntese da tradição musical popular brasileira. Sob esse guarda-chuva abrigaram-se tanto músicos da Bossa Nova quanto novos artistas, a exemplo de Gil e Veloso (que, devido ao movimento Tropicalista, eram tidos como ameaça aos *emepebistas*, para posteriormente serem absorvidos pela sigla).

O quarto período seria justamente quando a MPB passa a ser enxergada como o núcleo do mercado e da história musical brasileira; o que Napolitano entende como um processo ocorrido no decorrer da década de 1970. Elencando por razões a própria reação ao regime militar (que colocava *emepebistas* e tropicalistas sob o mesmo alvo) e a reorganização do mercado (momento de estabelecimento de nichos definidos e menos dispostos a renovação que o dos anos 60), a Tropicália passa a ser considerada como uma “tendência” da MPB, e não mais como inimiga da brasilidade autêntica, como fora ao seu início.

Essa incorporação *a posteriori* da Tropicália evidencia um ponto importante: o processo de consolidação da MPB, ainda que didaticamente descrito, não é compreendido como algo linear. Como exemplo concreto disso, temos duas apresentações emblemáticas de Caetano Veloso nos festivais em 1967 e 1968.

Na primeira delas, com a música *Alegria Alegria*, no III Festival de Música Popular Brasileira, acompanhado pelos *Beat Boys* (grupo de *rock* de integrantes argentinos), o cantor ganhou o público e chegou a ser o quarto colocado no festival, apesar das vaias iniciais e do impacto pelo uso de guitarras. A tensão já se anunciava, afinal, além de serem anos de ditadura militar (o que põe em destaque a questão nacional), ocorrera em julho daquele ano o que ficou conhecido como a “Passeata Contra a Guitarra Elétrica” (um movimento em defesa da “brasilidade” na música).

No ano seguinte, em maio de 1968, a França fora cenário das manifestações que extrapolariam suas pautas iniciais, sendo matéria de discussões sobre cultura e liberdade em diversas partes do globo. Numa dessas reverberações, em setembro daquele ano, meses antes da implantação do Ato Institucional nº (n.)5, Caetano Veloso subiu ao palco da final paulista do Festival Internacional da Canção em vestes e performances escandalosas, com uma música que trazia por título e refrão um brado dos jovens parisienses: “É proibido proibir”.

¹⁹⁰ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 62.

Ainda que o festival fosse “internacional”, e não “da música popular brasileira”, como na outra ocasião, dessa vez a ousadia não foi perdoada. Os músicos foram alvos de vaias violentas e de objetos lançados. Em resposta Caetano Veloso proferiu o conhecido discurso raivoso em que dizia: “Se vocês forem, em política, como são, em estética, estamos feitos”¹⁹¹. A fala do músico sinalizava uma correlação entre cultura e política, e os próprios fatos que circundavam sua declaração a atestam (as vaias não eram à toa). Indo além, diríamos que o objeto musical e o momento de escuta respondem, ativa e passivamente, às condições que compõem sua cena de produção¹⁹². É nesse sentido que a postura de Caetano Veloso feria a brasilidade dos opositores da guitarra elétrica sutilmente em 1967 e, mais agressivamente em 1968.

Nesse ponto, Veloso estava desempenhando papel semelhante ao do Bob Dylan da análise de Greil Marcus¹⁹³, quando desencadeou a fúria dos conservadores do *folk* ao usar uma guitarra elétrica no festival de Newport, em 1965. A tarefa do músico estadunidense era colocar o dedo na ferida da memória sangrenta da nação, pondo em xeque os mitos e o orgulho nacional que autorizavam guerras e violência. Em um contexto de contracultura, a estética da mensagem era uma mensagem em si. E a não observação das formas preestabelecidas pela tradição, era uma negação e desrespeito ao seu conteúdo. De modo que havia uma interdependência entre o produto da música e as condições politico-culturais que a cercavam.

Entretanto, a despeito dessas tensões, como já afirmamos, o próprio clima combativo dos anos de ditadura é colocado por Napolitano como uma das razões que fizeram tropicalistas e emepibistas convergirem. Assim, torna-se evidente o caos e o acaso na narrativa aparentemente organizada da música popular brasileira. Sua aparente linearidade é fruto da própria sistematização interna de seus sujeitos, ou seja, da reinterpretação que cada nova tendência faz da anterior, reorganizando as narrativas e conferindo sentido às mesmas. Isso reforça a impossibilidade de imaginar um processo puramente acumulativo.

Assim, por exemplo, a matéria-prima mais recorrente das perspectivas nacionalizantes, o samba, já nasce urbano e impuro. E cada “tentativa de novidade”, uma vez que ultrapasse o status de ameaça, pode em algum momento ser retomada como algo “ultrapassado” (caso se

¹⁹¹ Discurso de Caetano Veloso em 15 de setembro de 1968, no Festival Internacional da Canção, o FIC, defendendo a música “É Proibido Proibir”. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=4xEz2uva_ZE >. Acesso em: 07 de julho de 2015.

¹⁹² Desenvolveremos melhor esse argumento no próximo ponto.

¹⁹³ Autor que nos serve de referência para esse capítulo. MARCUS, Greil. **Like a Rolling stone**: Bob Dylan na encruzilhada. op. cit.

avizinhe em tempo a mais nova tendência pretensamente superior), ou mesmo mais autêntico justamente por ser “velho” (caso represente um tempo remoto).

Em todo caso, a questão que nos interessa diz respeito ao fato da narrativa da MPB ser incorporada tanto à memória sobre a brasilidade na música, quanto às estratégias do mercado fonográfico decorrentes dessa mesma memória. Tal capilaridade é o ponto que liga essa narrativa ao nosso período e objeto estudados, uma vez que, apesar da perda de espaço da MPB para o *Rock* dentre a juventude de classe média nos anos 80, segundo Napolitano:

No final do século XX, quando a indústria fonográfica amarga uma nova crise de mercado, a MPB continua a fornecendo as balizas para o consumo de classe média, herdando o reconhecimento cultural adquirido entre os anos 60 e 70. Estas duas décadas marcam uma historicidade que parece ter assistido a última grande sistematização da tradição e da memória musical brasileira [...]¹⁹⁴.

Essa questão (a MPB enquanto sistematização da música brasileira e recurso mercadológico) toma importância, sobretudo, ao levarmos em conta que não havia nas formulações iniciais do Manguebeat, nem nas primeiras letras das bandas centrais do movimento, referências diretamente tributárias ao Tropicalismo. A preocupação central sempre fora a dinâmica da cultura local. O fato de essas referências aparecerem e se intensificarem posteriormente, indica algo sobre o próprio processo de enquadramento do Manguebeat, sobretudo de CSNZ, em um mercado cultural nacional. No processo, as tensões com o tradicionalismo local recifense, distantes de seu centro, se utilizavam; ao passo que outras questões, como a narrativa da MPB e da música *pop* à brasileira, se intensificavam. Trata-se, portanto, de uma nova espacialização do discurso local do Mangue.

Em entrevista a MTV, ao ser inquirido sobre possíveis aproximações entre os dois movimentos, Jorge du Peixe¹⁹⁵ afirma que “são situações distintas, épocas diferentes pra caralho, mas que tem um peso tão importante quanto”¹⁹⁶. Tal declaração faz coro com a resposta, de DJ Dolores na mesma matéria. Para esse os conceitos dos dois movimentos são

¹⁹⁴ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 75

¹⁹⁵ Vocalista que substituiu Chico Science no Nação Zumbi. Antes da morte de Science, du Peixe era percussionista da banda e já havia sido parceiro de Science em outros trabalhos, sobretudo no período em que os dois eram ligados ao *hip-hop*.

¹⁹⁶ MTV. **Especial MTV 15 anos sem Chico Science**. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s-xEsG48W88>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

parecidos, mas os resultados foram bem diferentes. Ele completa ainda, ao se referir ao grupo de amigos que orbitavam Chico Science, dizendo que: “na turma a gente não via MPB”¹⁹⁷.

Nesse ponto, é importante destacar a própria trajetória dos artistas que encabeçaram o movimento. As origens musicais desses eram, sobretudo, o *black music* e suas derivações no universo do *pop* e do *rock* internacional. Em síntese o ponto de partida, no caso de Fred Zero Quatro, fora o *punk*; para Science e du Peixe, o *hip-hop*; para os demais membros do Loustal, Lucio Maia e Dengue (embrião do CSNZ) o *rock* e o *heavy metal*. Os ritmos locais surgem para esses artistas como redescobertas de si, das canções e batidas que estiveram presentes desde criança.

Em outra entrevista, ao falar da relação dele com Chico Science, Jorge du Peixe resume esse processo na seguinte fala:

A gente sempre foi muito ligado em batidas. A gente veio da gênese do *hip-hop* dos anos 80. Foi do final de 70 e pra começo de 80 que veio toda essa gama de *hip-hop* timidamente. Os poucos canais de televisão que mostravam isso mostravam um pouquinho. A gente sempre foi muito ligado em batida, na história da diáspora africana mesmo. E por ter passado um tempo em cima de tudo isso, calçado em cima da cultura *hip-hop*, e ter sido B-boy, tentar fazer uma análise, uma síntese do que lá fora podia mostrar pra cá e o que estava a sua volta também, [a gente] começou a absorver a ideia de que o maracatu era nossa batida, nossa identidade maior, né velho? Maracatu não! Não só o maracatu, como frevo, ciranda, tudo que tá a sua volta. E a gente vivenciou tudo isso desde pequeno. Não foi uma coisa que a gente precisou correr atrás¹⁹⁸.

Ou seja, o músico coloca que o suporte que serviu para ele e Science se voltarem para os ritmos locais foi justamente o ponto de encontro com o que eles já ouviam. Uma vez que eram atraídos pela proposta do *hip-hop*, que eles viam como resultado da diáspora dos ritmos africanos pelo mundo, foram levados a notar o que estava debaixo de seus olhos: as canções e folguedos pernambucanos. Portanto, mesmo quando posto em evidência o elemento local, o mecanismo que o realizava era um referencial globalizante (a diáspora).

Isso destoa com o panorama da proposta tropicalista, descrito por Vargas¹⁹⁹. Segundo ele, tal ação foi uma descoberta da cultura *pop* (o *rock*, os Beatles, os Rolling Stones) em fins

¹⁹⁷ Um dos personagens centrais do Manguebeat, Helder Aragão (ou DJ Dolores como ficou conhecido), além da atuação como músico, teve importante papel como designer na cena Mangue. Um dos exemplos do seu trabalho é a capa do disco *Da Lama ao Caos*.

¹⁹⁸ INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Ocupação Chico Science. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9zuoJg0A1m4>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

¹⁹⁹ VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**: Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 80.

da década de 1960, tendo por ponto de partida uma estética local, pautada no samba, sambacção, dentre outras referências.

Além da inversão de espaços e trajetórias (um partindo do *pop* para o referencial local, outro partindo do local em direção ao *pop*), o próprio fato de posteriormente o Tropicalismo ter se inserido no “guarda-chuva conceitual” que representara a MPB, o afastava do quadro de referências intencionais da então nascente cena Mangue pernambucana, uma vez que “na turma não via MPB”.

Contudo, faz-se necessário um contraponto. Fred Zero Quatro, que como já demonstramos foi um elemento importante no desenvolvimento da cena, sobretudo como sistematizador das ideias surgidas e representante da raiz *punk* do Manguebeat, fez uma análise pertinente sobre essa possibilidade de diálogo. Segundo ele, falar da relação entre o Mangue e a Tropicália:

[...] É como comparar o *hippie* com o *punk*. O *punk* surgiu como uma forma de dar um chute 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. [...] (grifos nossos)²⁰⁰.

O músico não admite uma identificação apressada entre a Tropicália e o Manguebeat. Entretanto, tal consciência não exime o artista de reconhecer a possibilidade de certa ligação, ainda que remota, entre o produto do Mangue e a obra decorrente do Tropicalismo e de seus artistas progressivamente sedimentados no mercado da MPB.

Devemos levar em conta que a experiência musical se realiza na conjunção de vários sujeitos em diálogo. No campo mais evidente, a voz²⁰¹ do interprete e dos instrumentos tocados são experienciados diretamente no momento da audição. Entretanto, as vozes do arranjador, letrista, compositor, produtor estão presentes e em diálogo no produto musical.

Também em diálogo está a audiência enquanto sujeito para quem a canção²⁰² é composta. Soma-se a isso a questão da performance. Cada nova execução de uma peça

²⁰⁰ ZERO QUATRO, Fred apud VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**: Cotia: Ateliê Editorial, 2007. P. 83.

²⁰¹ Aqui retomamos o conceito de voz performance de Simon Frith que apresentamos em nossa introdução. FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

²⁰² Marcos Napolitano entende a canção como sendo o “entre lugar” da estrutura e performance. Desse modo, segundo ele, “Nem a estrutura deve ser superdimensionada, nem a performance vista como reino da absoluta liberdade de (re)criação”. NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.85

musical dialoga com as condições do espaço em que é executado; são novas espacializações, que, por consequência, coloca a peça em novas relações com o tempo e a memória.

Por isso, as ocorrências que circundam a experiência musical se fazem presentes em maior ou menor dimensão na canção desde o momento de composição até o de circulação da obra, sejam esses conteúdos conscientes ou não. Sendo assim, construir um inventário totalizante das influências objetivas de determinada obra musical se torna uma tarefa impossível. Ao mergulhar na canção, o músico não conhece as nascentes de todos os afluentes do universo que lhe circunda, e, a cada nova execução o rio já não é o mesmo. A obra musical, e em certo sentido todo objeto de criação, é tanto filha do conceito quanto do acaso.

Por esse motivo torna-se necessário o estudo desses movimentos de idas e vindas das narrativas sobre o Mangue para que seja possível uma compreensão razoável das condições de circulação de sua obra.

Se em um primeiro momento os artistas do Manguebeat não se identificavam com o Tropicalismo (ou se mesmo atualmente não se veem desse modo), isso não impossibilita dizer que no Manguebeat haja insumos para a construção dessa correlação. Da mesma forma, não é impossível dizer que o movimento, ao ser recebido por uma audiência de outra espacialidade, passou a fazer parte da *linha evolutiva* (tal como chamava Caetano Veloso²⁰³) da música popular brasileira. Isso porque essa “linha” não é composta por um movimento da natureza, mas por um processo de escolhas e de descartes, realizada por sujeitos; é um caminho escolhido em determinada tessitura; uma linha repleta de “nó(s)” e “outros”, que representam os encontros e desvios que narram a história da música popular brasileira. Por ser um caminho, pode ser trilhado do fim ou do começo e mesmo desaparecer ou ser refeito, conforme a disposição dos sujeitos. Entretanto, nunca deve ser esquecido seu status de operação.

Assim, para compreender as possíveis correlações entre a MPB e o Manguebeat, no processo de ampliação do público e divulgação nacional, não devemos nos limitar às vontades conceituais objetivas do movimento, mas vê-las em sua relação com outros discursos. Outra questão importante é observar não somente o que foi o Tropicalismo em seu período, mas também entendemos os discursos sobre o mesmo que circulavam na mídia e indústria cultural no período de desenvolvimento do Manguebeat. Nesse sentido, as produções de Caetano Veloso e Gilberto Gil nesse momento nos fornecem pistas para refletirmos sobre tais questões.

²⁰³ NAPOLITANO, Marcos. História & Música. op. cit. p.68.

Santa Clara padroeira da parabólica

O papel do hibridismo na cultura brasileira, bem como o tema da globalização e o encurtamento dos espaços por meio da comunicação se faziam presentes na música comercial antes e contemporaneamente ao aparecimento midiático do Manguebeat. Por exemplo, os Paralamas do Sucesso e Gilberto Gil já tematizavam as antenas de TV. Lembremos também que é de 1991 o disco *Circuladô*²⁰⁴ de Caetano Veloso, o qual trazia a canção *Santa Clara, padroeira da televisão*. Essa música possui uma letra cheia de imagens poéticas sobre o meio de comunicação, fazendo, ainda, uso de palavras correntes do candomblé (ialorixá e orixá), ao lado de ícones católicos (Santa Clara e São Francisco). Além disso, em sua sonoridade, a base destaca uma bateria marcante executando uma espécie de ijexá²⁰⁵, acompanhado de um violão de cordas de nylon com timbre e dissonâncias clássicas da MPB²⁰⁶.

Quanto aos detalhes e arranjos, a canção ainda conta com uma guitarra portuguesa, toques de paus de candomblé, chocalhos e sons de *samples*. Sendo assim, a composição e gravação trouxeram elementos tanto textuais como sonoros que combinaram diversas matrizes da cultura brasileira numa música que tinha por tema um veículo de mídia globalizado. Ao mesmo tempo, os suportes materiais utilizados combinavam um instrumento europeu (a guitarra portuguesa), outro já sedimentado pelo uso na tradição da MPB (violão de nylon), instrumentos afro-brasileiros (chocalhos e paus de candomblé), e ainda um recurso de ponta da tecnologia de gravação (o *sample*), presenteando o elemento “moderno” posto em paralelo à revisitação do discurso das raízes.

No ano seguinte, 1992, enquanto a imprensa local recifense conhecia a primeira versão do manifesto dos *mangueboys* e sua metáfora da “parabólica fincada na lama”, Gilberto Gil, outro artista emblemático herdado do Tropicalismo, lançava o disco *Parabolicamará*²⁰⁷:

²⁰⁴ VELOZO, Caetano. **Circuladô**. Universal Music, 1991

²⁰⁵ Um dos ritmos específicos do candomblé, originalmente tocado em atabaques. Uma das características que diferenciam essa batida do que usualmente é usado na música *pop* é o uso do registro agudo no primeiro e terceiro tempo do compasso quaternário. O mais comum é o uso do registro grave nesses dois tempos.

²⁰⁶ Numa adaptação das harmonias de jazz para o samba, os arranjadores da bossa nova fizeram largo uso de acordes dissonantes, sobretudo as sétimas aumentadas em acordes maiores e as sétimas nos acordes menores. Tais acordes, executados em um violão de corda de nylon, com uma batida cuja paternidade costuma ser atribuída a João Gilberto, compõem a sonoridade já clássica da bossa nova e, por consequência, da MPB.

²⁰⁷ GIL, Gilberto. **Parabolicamará**. Warner Music, 1992.

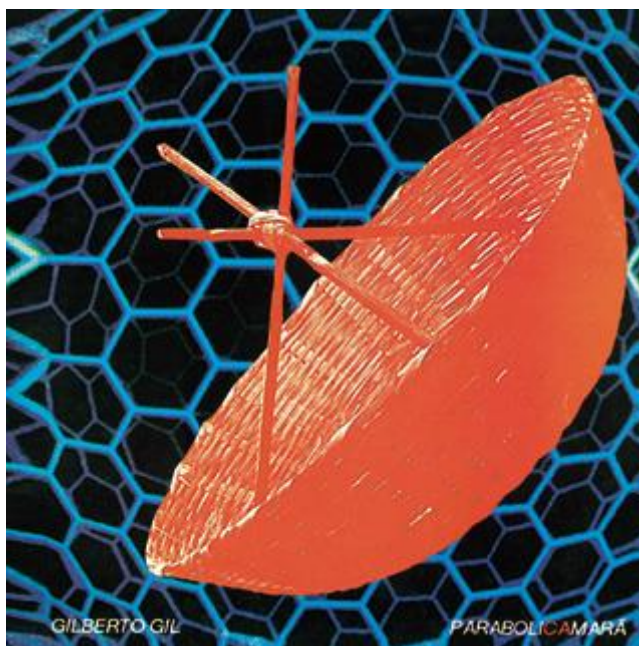


Figura2: Capa do disco *Parabolicamará*. Imagem: Gringo Cardia.

Como título, uma palavra híbrida derivada de dois termos: parabólica e camará. O primeiro, obviamente, fazendo referência às antenas parabólicas, que antes da popularização da internet eram o maior símbolo de conectividade. O segundo, “camará”, retirado do linguajar da capoeira, é a corruptela da palavra “camarada”, significando companheiro, parceiro de jogo ou de roda²⁰⁸.

Na arte da capa, um destaque em vermelho entre os dois nomes servia ao mesmo tempo de ponte e limite de dois termos. Uma primeira palavra apontando para os meios de comunicação em massa, outra representando o primitivo da cultura; na conjunção dos dois termos, o conceito do disco. A imagem, cooperando com o título, traz por fundo, em azul, uma malha metálica de antenas parabólicas. Esta, por sua vez, é sobreposta por um cesto artesanal em vermelho, com uma forma alusiva a mesma antena. A capa traz o contraste com o uso de cores complementares em imagens também contrastantes, as quais encontram sua complementariedade no conceito do disco.

A música de título homônimo ao álbum traduz a hibridez do conceito tanto em relação à letra quanto à sonoridade. Logo na introdução, a linha de guitarra e baixo ao alternar as notas Dó e Ré, faz coro com um berimbau e percussão que sinalizam um ritmo de capoeira,

²⁰⁸ ASSOCIAÇÃO DESPORTIVA ARTE CULTURA CAPOEIRA. **Dicionário da capoeira**. Disponível em: < http://www.arteculturacapoeira.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=102:dicionario&catid=57:dicionario-da-capoeira&Itemid=85 >. Acesso em: 11 jul. 2015

enquanto a bateria executa uma espécie de funk com andamento lento e síncofes flexibilizadas para casar com o resto dos instrumentos.

O “camará” dos tambores, chocalhos e berimbau encontram, assim, a “parabólica” das guitarras, baixo e bateria *funkeada*. A harmonia retoma sempre essa estrutura, existindo algumas modulações, como no refrão, quando o tom muda de Dó para Fá, mas mesmo as pontes²⁰⁹ seguem mais ou menos a estrutura de duas notas que se revezam em mimese ao toque do berimbau.

Na letra, se tematizam os contrastes do tempo e do espaço no mundo globalizado que, apesar de suas realizações, ainda convive com a imprevisibilidade das questões naturais, ou seja, o problema da segregação da experiência. Vejamos alguns trechos que concentram esses sentidos. A estrofe que inicia a canção diz o seguinte:

Antes **mundo** era **pequeno**
Porque **Terra** era **grande**
Hoje **mundo** é muito **grande**
Porque **Terra** é **pequena**
Do tamanho da antena parabolicamará
Ê, **volta do mundo**, camará
Ê, ê, **mundo dá volta**, camará (grifo nosso)²¹⁰

As palavras “mundo” e “terra” em contraste se assemelham a uma perspectiva relacional de espaço e lugar. Ou seja, à medida que a experiência se amplia, mais espaços adquirem aspectos de lugar. O desconhecido toma, ainda que parcialmente, ares de conhecido. Em seguida o movimento de rotação do mundo, portanto do universo globalizado, é poeticamente posto em paralelo à expressão “mundo dá volta”, que popularmente significa: as coisas mudam. Assim, em resumo, a questão posta diz respeito à velocidade da mudança que conecta os diversos lugares do globo, ampliando o lugar da experiência e fazendo conhecer espaços inexplorados.

O meio de realização dessa ampliação da experiência é anunciado no seguinte trecho:

De **jangada** leva uma **eternidade**
De **saveiro** leva uma **encarnação**
Pela **onda luminosa**
Leva o **tempo de um raio**
Tempo que levava Rosa
Pra aprumar o **balaio**
Quando sentia que o balaio ia escorregar (grifo nosso)²¹¹

²⁰⁹ Elemento de transição na composição da harmonia musical.

²¹⁰ Trecho da letra de *Parabolicamará*, de disco homônimo. GIL, Gilberto. **Parabolicamará**. Warner Music, 1992.

²¹¹ Ibidem.

Aqui sem muitos esforços entendemos que o autor atribui a ampliação da experiência à progressão da velocidade dos meios de transporte e, sobretudo, de comunicação. O trajeto que levaria uma eternidade de jangada, agora é trasposta pela onda luminosa da telecomunicação no tempo que “Rosa” ajeita o balaio prestes a escorregar da cabeça. Ressurgem, assim, as duas figuras sobrepostas na capa do disco: a parabólica (o raio) e o cesto artesanal (balaio).

Em outro momento, destacam-se os limites da ação humana:

Esse **tempo** não tem rédea
Vem nas asas do **vento**
O momento da tragédia
Chico, Ferreira e Bento
Só souberam na hora do destino apresentar
Ê, volta do mundo, camará
Ê, ê, mundo dá volta, camará (Grifo nosso)²¹²

Ou seja, apesar do desejo de controle e previsibilidade do homem moderno sobre o tempo e a natureza, persistem as condições do acaso. Para tanto, o autor faz uso de três personagens da música *A jangada voltou só*, de Dorival Caymmi. Essa canção conta a história de três homens que saem de jangada, mas que, por razões desconhecidas não fazem o caminho de volta, restando apenas a embarcação trazida pelas correntes. O narrador, do tipo narrador-personagem, atribui a fatalidade a “um pé de vento”.

Ao destacar o papel do acaso e da natureza, por meio dessa intertextualidade, Gil retoma de forma latente sua “jangada da eternidade”, o elemento primitivo na tríade que inclui ainda saveiro (o automóvel) e a onda luminosa (telecomunicações). Assim, o tempo que se tenta controlar, mas que “não tem rédea” e “vem nas asas do vento” em Gil, e no “pé de vento” em Caymmi, pode facilmente surpreender sua vítima “no momento da tragédia”; afinal, os três personagens só conheceram seu destino quando ela se apresentou.

Por se tratar de um álbum conceitual, *Parabolicamará* ainda possui outras canções interessantes ao nosso tipo de análise. Entretanto, os pontos que destacamos já são suficientes para demonstrarmos semelhanças entre essa obra e a natureza conceitual do Mangubeat, trabalhada no segundo capítulo (sobretudo com relação à problemática do tempo e espaço no mundo globalizado e a relação homem e natureza).

²¹² Ibidem.

No ano seguinte, 1993, Recife assistia a primeira edição do Abril Pro Rock, quando o público da MTV Brasil pode ter seu primeiro contato com o Mangubeat, na cobertura do VJ Gastão. Também naquela ocasião, Carlos Eduardo Miranda cobria o evento pela revista *Bizz* e, posteriormente, produziria o primeiro álbum do Mundo Livre S.A. pela Warner Music.

Enquanto isso, era lançado por Gilberto Gil e Caetano Veloso o Disco *Tropicália Dois*²¹³, em homenagem aos vinte e cinco anos de *Tropicália ou Panis et Circencis*. O próprio motivo da gravação do disco e as tantas letras e sonoridades que ele possui abrem portas infindas para diálogos sobre as questões que temos posto. Entretanto, para não nos delongarmos nesse ponto, observemos um fato. No site oficial de Gil, no campo destinado às letras das músicas e ficha técnica da faixa²¹⁴, há um tratamento especial para uma das canções: *Tradição*²¹⁵. Trata-se da adição de uma nota explicativa sobre o nome da música.

Ora, a música narra a história de um garoto que cobiça uma linda moça, namorada de um rapaz inteligente, que se veste bem, com roupas importadas, e possui um jeito próprio de subir e saltar do bonde. É de se esperar que o público não viesse a entender o motivo do título, já que a letra não aponta claramente para seu sentido. Ou como diz Gil na nota, a música “poderia ter se chamada Garota do Barbalho, tranquilamente”. Entretanto, ele explica:

Por que o título: justificativas - Para dar um sentido aristocratizante a um tempo e espaço (Bahia, anos 50) da minha história social; uma qualificação nobilizadora a uma realidade, somente possível a posteriori, a partir de um olhar que se deslocou para um plano superior – “**Tradição**” é um título afastado, um sobrevoo -, elevando com ele o conceito do cotidiano relatado. [...] “**Tradição**”, também, para dar a ideia de uma mentalidade de época; de um modo tradicional de um agrupamento social da cidade de Salvador que se pereniza ou que se transforma; para sugerir como uma célula cultural se reproduz num macro-organismo social; e “**tradição**”, ainda, no sentido da importância, na minha formação, de tudo o que a letra retrata - no sentido, portanto, do meu compromisso afetivo com aquilo (grifos nossos)²¹⁶.

Portanto, o conceito está manifesto nas três concepções que faz do termo *tradição*. O primeiro significado próximo a um sentido análogo a postura dos centros de poder e cultura, um olhar aristocratizante, visto de um plano superior, portanto distanciado da experiência; um segundo no sentido da reprodutibilidade das práticas; e por fim, a dimensão da subjetividade na relação com o passado. Portanto, há um sentido latente próximo aos questionamentos do

²¹³ GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Tropicália 2**. Gege Edições Musicais Ltda; Warner/Chappell, 1993.

²¹⁴ Disponível em: < http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=32#>. Acesso em: 18 jun. 2015.

²¹⁵ Essa música já havia sido gravada por Gilberto Gil em 1979, no disco *Realce*, com uma leve alteração devido à censura.

²¹⁶ Disponível em: < http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=32#>. Acesso em: 18 de jun. 2015.

Manguebeat sobre o domínio do popular, no qual se protagonizam tanto a figura do intelectual folclorista aristocratizante quanto a do povo, este próximo à dimensão da experiência.

Sendo assim, vimos tanto nos trabalhos isolados de Gilberto Gil e Caetano quanto no álbum compartilhado a permanência das discussões a respeito da identidade, novidade e tradição que sinalizam um terreno propício para a recepção da obra de CSNZ. Em outras palavras, nosso argumento é que a carreira próspera de Gil e Veloso, com temas e sonoridades pertencentes à mesma esfera de diálogo do Manguebeat, apontam para a possibilidade de circulação desses artistas no mesmo cenário dos antigos tropicalistas. Isso não significa que essa possibilidade foi completamente realizada, mas a existência da mesma talvez tenha indicado as tentativas mercadológicas e de circulação do CSNZ no momento de ampliação de seu público, o que avaliaremos no próximo ponto.

Afrociberdelia

Quanto à obra de Science, dissemos anteriormente que, em seu segundo disco, encontramos rastros mais evidentes da estética tropicalista. Vejamos, pois, essa obra.

O *Afrociberdelia* foi lançado em 1996 pelo selo Chaos, da gravadora Sony Music. Em seu encarte consta uma explicação do conceito que o nomeia: seria uma combinação de uma abordagem psicodélica, com matrizes africanas e cultura cibernética. Nele é possível enxergar a intersecção de três temporalidades e espaços distintos. Num mesmo espectro se sobrepunha: o passado mais remoto do caldo cultural brasileiro em seus antecedentes afros (o que também representa uma escolha diante de outras matrizes brasileiras); a psicodelia do período de contracultura; e, por fim, a radicalização dos intercâmbios globais com o advento da rede mundial de computadores (a referência contemporânea ao Manguebeat, ou pelo menos a mais forte promessa). Tal sobreposição, ainda que pareça uma tentativa de anular o tempo, tem por consequência uma narrativa; uma sucessão de referências que explicariam o momento presente do disco e os insumos para responder as exigências culturais de sua época.

Diga-se de passagem, a afro-descendência da “geleia geral” da cultura brasileira, bem como os diálogos com a contracultura também eram temas presentes na obra tropicalista. Em todo caso, no disco, a já referida regravação de *Maracatu Atômico* era o elemento mais óbvio de diálogo entre os dois movimentos.

De acordo com o historiador Heron Vargas, antes do início dos trabalhos de estúdio, a banda já cogitava gravar essa canção. O motivo disso teria sido uma sugestão feita pelo crítico

recifense José Teles. Entretanto, a canção quase ficou de fora. O grupo havia demovido da ideia; as 19 faixas previstas para o álbum já haviam sido captadas; os percussionistas Jorge du Peixe e Toca Ogan já tinham voltado para cidade de Recife, bem como as guitarras de músico Lúcio Maia. Foi então que, para a surpresa da banda, a Sony Music pediu a gravação da canção de Jorge Mautner. A captação, mixagem e masterização foram feitas às pressas, num total de dois dias e sem a participação daqueles que já tinham feito a viagem de volta.

O problema da inclusão da música no disco aparece em matéria de Igor Ribeiro²¹⁷ na revista Bizz. Se num primeiro momento aventamos a possibilidade dessa gravação ter sido decorrente de uma sugestão de José Teles, em fala contida nessa matéria, o produtor do disco, Eduardo Bid, afirma que: “Eu tive a ideia, achava que tinha tudo a ver”; e em outro momento: “meu plano original era usar um sampler de 'Get Up Upon the Sun', dos Smiths, mas não conseguimos a liberação e chegamos a desencanar da versão”.

Já segundo o diretor artístico da gravadora na época, Jorge Davidson, em fala contida na mesma matéria: “A música foi ideia minha! Bid [o produtor] foi quem mais colocou resistência”. E completa à frente: “A companhia acreditava no trabalho da banda, mas com essa música **teria mais abertura em rádio**” (grifos nossos).

Uma vez que nosso papel não é o de descobrir quem foi o verdadeiro responsável pela gravação, ponhamos as polêmicas à parte e prossigamos. Tenha sido por indicação do crítico musical José Teles, por sugestão do produtor Eduardo Bid, ou mesmo por imposição da diretoria artística da Sony Music, na figura de Jorge Davidson (ou, pelo que nos parece mais razoável, pela confluência desses fatores, arrematados pela gravadora), o que podemos notar é que a conformidade entre a banda e a canção era reconhecida por sujeitos envolvidos no processo de gravação e circulação da música (aqui representados no papel do crítico, produtor e gravadora).

Em relação a Sony Music, a necessidade de “ter mais abertura em rádio” apontada por Jorge Davidson como justificativa da gravação, talvez fosse uma estratégia em resposta à circulação do primeiro disco. Isso porque, embora o álbum tenha atingido razoável sucesso em shows internacionais não obteve grande reverberação nas rádios brasileiras.

²¹⁷ RIBEIRO, Igor. Como Chico Science produziu o clássico "Afrociberdelia". **Bizz**, São Paulo, v. 206, n. 206, p.01-02, out. 2006. Disponível em: <http://www.abril.com.br/noticia/diversao/no_288559.shtml>. Acesso em: 11 fev. 2014.

Sobre o assunto, Paulo André Pires, o produtor da banda, afirmou que: “o Brasil não entendeu muito a música de Chico Science e Nação Zumbi”²¹⁸. Ele explica que as rádios especializadas em *rock* classificavam o CSNZ como “regional”, enquanto as rádios que tocavam música “regional” em São Paulo os entendiam como *rock*. Assim, segundo ele, encontrar um mercado que “compreendesse” o Mangubeat haveria de ser um dos motivos do investimento na carreira internacional da banda, a qual alcançou resultados significativos, como a apresentação no festival de Montreux, na Suíça. Tão digno de nota era a apresentação em Montreux, que tanto Caetano Veloso quanto Gilberto Gil destacaram em seus sites oficiais as participações nesse evento. Fora isso, a banda ainda realizou duas turnês internacionais e diversas idas à Europa e aos EUA, e seus dois álbuns ficaram mais de um mês na lista dos dez mais tocados do *World Music Charts Europe*.

Esse último fato nos remete à análise de Carolina Leão²¹⁹, a qual assinala a difusão da categoria de *world music* nos catálogos das gravadoras como um fenômeno ligado a ampliação do mercado *pop* na década de 1990 para fora dos EUA. Fato que teve por consequência a criação de espaços específicos para essa categoria em importantes prêmios da indústria pop, como o Billboard Award e o Grammy. Tal alcunha, *world music*, representava um segmento difuso de artistas de diversas localidades que deveriam trazer as sonoridades de seus locais para os selos e festivais especializados. Desse modo, existia uma audiência internacional receptiva ao tipo de trabalho com tons locais feito pelo CSNZ. Existia um conceito para se “dizer” e “entender” sobre a obra dos mesmos.

Tal questão, o pouco sucesso radiofônico do primeiro disco do CSNZ (*Da lama ao Caos*) em contraste à boa receptividade na Europa, nos faz retornar ao problema das representações espaciais. Diante da já enfatizada construção da representação nordestina no Brasil, num primeiro momento, a obra de Science não se enquadrara nos regimes de escuta disponíveis do mercado brasileiro, apesar do reconhecimento da consistência de sua obra. Suas vestimentas, seu uso de instrumentos e ritmos locais, denunciavam a presença do tom local/regional. Uma vez que o estereótipo da nordestinidade era detectado, era-lhe negado o status de *rock/pop* pelas rádios acostumadas com os artistas remanescentes da cena paulistana dos anos 1980 e seus sucessores. Por outro lado, o mesmo estereótipo regional era um

²¹⁸ INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Ocupação Chico Science**. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9zuoJg0A1m4>>. Acesso em: 12 mai. 2015. Em 1h e 27 min.

²¹⁹ LEÃO, Carolina C. **A Maravilha Mutante: Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa De Pós-Graduação Em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2002.

empecilho para circulação nas rádios de “música nordestina”, uma vez que tal regionalidade, marcada pelo imperativo da pureza e autenticidade, não admitia adesões parciais.

Entretanto, de forma muito curiosa, o mercado europeu de *world music* reconhecia não só qualidade, mas “brasilidade” no som de Science (o que podemos afirmar com certa segurança, uma vez que o tom local era um pré-requisito no *métier* do gênero). Talvez aí estivesse a salvação mercadológica para a obra de CSNZ: ser uma nova resposta da brasilidade na música *pop*. Se o dispositivo da regionalidade tinha sua mais forte tradição na ideia da pureza, a nacionalidade na música mantinha uma memória tensionada pela obra tropicalista, um caminho aberto para a hibridez desculpada.

A jornalista Bia Abramo, que durante a década de 1980 trabalhou na revista *Bizz*²²⁰ e na década seguinte passou a editar os cadernos *Folhateen* e *Ilustrada* da *Folha de São Paulo*, sendo uma das principais representantes da recepção positiva de CSNZ na mídia paulistana, comenta essa flexibilidade da obra de Science. Em artigo feito na ocasião da Ocupação Chico Science²²¹ na sede do Itaú Cultural em São Paulo, ela compara a cena musical paulistana (da qual fez parte) com sua percepção da chegada de CSNZ na capital:

Chico era, digamos assim, o cara que vinha da cena roqueira, *pop*, que mais tinha condições de transitar no coronelato da **MPB**. Apesar de nossa postura crítica em relação à geração dos 1960/1970, tínhamos uma enorme admiração pelo que eles haviam feito – e como gostaríamos que alguém conseguisse atar as pontas **entre a tal linha evolutiva proposta pelos tropicalistas** e interrompida, de alguma forma, em algum momento da década de 1970, e os novos tempos. A geração paulistana dos anos 1980 era de combate e de negação, o mangue beat, uma retomada mais invocada do **tropicalismo**, e Chico, seu homem de frente e capaz de peitar o longo reinado de Caetano & Gil, Chico e Milton na MPB (grifos nossos)²²².

Essa declaração é significativa não somente por seu conteúdo, mas também pelo lugar do sujeito que a declara. Bia Abramo, além de ter participado da cena pós-punk paulistana, representa o sentido ecoante da narrativa que se construiu sobre Chico Science e Nação Zumbi na mídia especializada.

Especificamente sobre a opinião midiática, uma evidência ainda mais consistente desses ecos pode ser encontrada na lista dos cem maiores artistas da música brasileira publicada pela revista *Rolling Stones* em 2008. Para composição da mesma foram cruzadas as listas dos artistas mais relevantes na opinião dos 70 jornalistas convidados. Três posições

²²⁰ A mais importante revista brasileira de jornalismo musical da época.

²²¹ Projeto que monta espécies de memoriais temporários organizados pelo Itaú cultural.

²²² PEIXE, Jorge du. at al. **Ocupação Chico Science**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2010. Fanzine.

atrás de Luiz Gonzaga, em décimo sexto lugar, sendo sucedido por Paulinho da Viola e Vinícius de Moraes, encontrava-se Chico Science. Na lista, disponível no site da Revista, um pequeno perfil escrito por Mateus Potumati dizia o seguinte:

Em 1994, **regionalismo** e **música pop** andavam brigados. Então, Chico Science (1966-1997) e sua Nação Zumbi lançaram *Da Lama ao Caos*. Inspirado no cânone da **tropicália**, o disco-manifesto sacudiu o consenso roqueiro ao reavivar o maracatu e a embolada sob o verniz do funk-metal e do hip-hop [...] (grifos nossos) ²²³.

Texto e lista composta quase dez anos depois da morte do cantor demonstram o sentido para o qual fora direcionada a obra de Science, bem como ela fora recebida pela crítica.

Voltemos, então, para pensar a estratégia da Sony Music na gravação de *Maracatu Atômico*. Essa manobra (tornar compreensível a obra de CSNZ ao público brasileiro, por meio da canção já consagrada pelos tropicalistas) não seria viável sem o reconhecimento da adequação mínima entre música e banda. De alguma forma, a figura de Chico e as alaias da Nação inspiravam a mesma irreverência e releitura da identidade local em antropofagia criativa da própria brasilidade presentes na composição de Mautner que fez sucesso na voz e estética de Gil.

Tal aposta foi tão grande que a gravadora além de transformá-la em música de trabalho do disco, contratou ainda três DJs para criarem três versões *remix* da música gravada pelo CSNZ, sem o consentimento da banda. Numa sobreposição e tradução de linguagens, o solo de violino de Mautner, que se transformara na vocalização “manamauê ô” de Gil, e ainda no “anamauê, auêia, aê”²²⁴ de Science, agora era retraduzido em *samplers* e sintetizadores, ou seja, estava lá, mas já não estava. Assim, a gravadora somava ainda a possibilidade de circulação da música no cenário crescente da música eletrônica na época.

O último subproduto da releitura de *Maracatu Atômico* seria o clipe, algo fundamental para uma música de trabalho em épocas de MTV Brasil. O vídeo alternava imagens dos membros da banda ora cobertos por lama, agachados como caranguejos; ora vestidos de caboclos de lança (personagem dos cortejos de maracatu rural) e, em outros momentos ainda, com roupas e gestualidades contemporâneas, mimetizando performances de *hip-hop*. Os componentes visuais híbridos de atualização globalizada (elementos da cultura pop), dos

²²³ Disponível em: < <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-artistas-da-musica-brasileira/chico-science/>>. Acesso em: 07 de jul. de 2015.

²²⁴ Essa metamorfose do solo de violino de Mautner nos faz supor que a versão utilizada como matéria-prima para o arranjo do CSNZ foi a de Gilberto Gil.

objetos tradicionais (figura do caboclo), e a ênfase no mangue, (paisagem síntese do movimento), compunham um discurso riquíssimo junto à música. Somam-se a isso os acréscimos rítmicos feitos pelo CSNZ na música de Mautner. Essa versão combina rufos de caixa, sons de chocalhos e gonguê (elementos comuns do maracatu) com a batida sincopada do *funk* (elemento pop) e sons *sampleados*²²⁵, compondo uma verdadeira colagem de linguagens e sentidos.

Em artigo intitulado *Maracatu Atômico e a Reinvenção De Uma Geração*²²⁶, o próprio autor da canção, Jorge Mautner, afirma que:

A primeira vez que eu e Nelson Jacobina ouvimos Chico Science e o manguebeat interpretando o Maracatu Atômico ficamos maravilhados e muito emocionados. Maracatu Atômico foi gravado por Gilberto Gil bem no início da década de 1970. Muitas gravações se sucederam, inclusive a de Caetano Veloso em 2002. A gravação de Chico Science com a Nação Zumbi representa **a reinterpretação magnífica de toda uma geração do século XXI** (grifo nosso)²²⁷.

A letra de Mautner, com elementos como a “eletricidade”, o próprio “maracatu”, a referência ao porta-estandarte (item da indumentária do maracatu) era uma matéria-prima extremamente carregada de significados, viabilizando investimentos de sentido variados; serviu ao recém tropicalista Gilberto Gil e mesmo, posteriormente, a Caetano Veloso²²⁸.

Entretanto, a versão de Science ia além; foi tida pelo compositor como um marco geracional. Dessa forma, seus significados são retrabalhados dentro do repertório conceitual

²²⁵ O *sampler* é uma tecnologia de áudio que permite copiar o timbre de algum instrumento e ser executado artificialmente por meio de edição de áudio ou um console específico para esse uso; podendo ser usada também para colagem de trechos de outras músicas numa determinada canção. Tal recurso de colagem pode ser percebido muito claramente em cumplicidade com a proposta híbrida do Manguebeat, uma vez que por meio dele foram inseridas no disco tanto cantorias “folclóricas”, quanto músicas *pop*.

²²⁶ Um dado curioso sobre esse artigo é a legenda próxima à fotografia de Science que diz: “Chico Science; um dos mentores do projeto, adorava ouvir Lupicínio Rodrigues”. O texto não tem qualquer relação direta com o cantor de samba canção do Sul do país que renunciara a praga que décadas depois encontraria a canção de Bob Dylan: “você há de rolar como as pedras que rolam na estrada, sem ter nunca um cantinho de seu” (letra de *Vingança*). Entretanto, se estamos aventando as possibilidades de diálogo entre o Tropicalismo e a obra de CSNZ, lembremos que na pena de Augusto de Campos (um dos criadores da poesia concreta e que mantinha cumplicidade conceitual com os músicos tropicalistas), Lupicínio Rodrigues ganhou destaque especial. Não sabemos ao certo quem introduziu essa legenda (se o próprio autor ou alguém responsável pela edição da matéria), nem podemos afirmar com certeza se existiria alguma correlação consciente ou não. Entretanto, esse é um fato pelo menos curioso. VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Pinguim Classics Companhia das Letras, 2012. P.18. MAUTNER, Jorge. ‘**Maracatu Atômico**’ e **a reinvenção de uma geração**. In: Manguebeat 20 anos. São Paulo: Estadão, 2014. Disponível em: < <http://infograficos.estadao.com.br/especiais/20-anos-manguebeat/maracatu-atomico-e-a-reinvencao-de-uma-geracao.html>>. Acesso em: 06 de novembro de 2014.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Curiosamente, a versão de Caetano Veloso, sendo posterior a de Science, ainda que mantendo a melodia original, acrescenta rufos de caixa e toque de ganguê presentes na versão do CSNZ. Assim, se num primeiro momento Science reproduziu, a seu modo, a vocalização de Gil que substituíra o solo de violino original da canção de Mautner, Veloso (ou quem tenha arranjado a música) reconheceu elementos da versão de Science em seu palimpsesto.

que vimos apresentando, sobretudo no que diz respeito aos elementos da identidade pernambucana, cruzados com a identidade pop globalizada. Entretanto, liga-se também ao discurso da brasilidade, não somente por utilizar um objeto já trabalhado por artistas tropicalistas, mas também por tocar na questão das matrizes da formação da cultura brasileira acrescidas das possibilidades daquela época. Tratava-se de uma “reinterpretação de uma geração”. Dessa forma, como em uma armadilha, sua diferença era exatamente a semelhança em relação a também inovadora Tropicália.

Em todo caso, ainda que agenciados pela gravadora, o CSNZ permaneceu agente de sua obra, mantendo o status de autores de sua tradução. Da mesma forma, ainda que colocados na continuidade narrativa da MPB, realizavam a ruptura requerida e proporcionada pelo seu momento, compondo uma estética que sintetizava um novo panorama de localidade globalizada. Síntese esta que seria mais tarde reativada no discurso do “fechamento” da MTV Brasil.

O fim da MTV: sínteses e síncries

No início da década de 1990, portanto na mesma década que o Mangubeat surgia, foi inaugurada, com sede na cidade de São Paulo, a *Music Television Brasil*. O consumo da música, que outrora deixara de ser atividade, para se tornar produto físico vendável com a popularização das gravações no início do século, vivera outra grande mudança. Progressivamente, o disco, fetiche material do som, e sua “música de trabalho”, se realizavam mais uma vez ao construir seu correspondente fílmico.

Os artistas brasileiros, que até então praticamente só gravavam videoclipes para exibição única feita no programa Fantástico, agora eram estimulados a pensar a associação entre identidade sonora e visual em outro patamar. Somava-se a isso a grande quantidade de videoclipes importados pela matriz estadunidense da MTV Brasil e exibidos durante sua programação. Imagens, estilos de vida, sonoridades, tudo se franqueava ao público interessado, de uma maneira simples, em dimensão nunca antes experimentada na TV aberta. O cenário pop audiovisual que, desde a década de 1960, já funcionara como meio de intercâmbios entre várias partes do globo, agora ganhava nova força no Brasil.

No dia 30 de setembro de 2013 os caminhos da emissora e de um dos principais artistas do Mangubeat se cruzaram. A ocasião era o “fechamento” da MTV Brasil. A

emissora que alterou de maneira considerável a forma de se consumir música no país, passava, nesse momento, por mudanças significativas.

Dentre as várias alterações, demitiu-se grande número de *vídeo jokers* (os famosos *VJs*). Tais apresentadores, em épocas passadas, serviam de interlocutores apreciados pelo público jovem; encarnavam a descontração e peculiaridade estética condizentes com uma rede de TV que se pretendia original, “moderna”, antenada com a cultura pop global, sobretudo na *tradução* dessas demandas para o público brasileiro.

Voltemos aos momentos “finais” da emissora. Nesse dia 30 de setembro de 2013, muita coisa mudava, mas não tudo. O nome e vocação musical da rede de TV ainda permaneceriam. Além das mudanças já referidas, a *Music Television* brasileira funcionaria agora com alterações em seus quadros administrativo, descartava grande número de funcionários e estaria disponível agora somente em TV por assinatura. Em todo caso, continuaria a existir um canal, ainda que transmitido para um número reduzido de lares, com o nome *Music Television Brasil*. Entretanto, essa mudança afetava o sentido primeiro da emissora, ao ponto dos últimos programas dessa fase serem anunciados como o “fim”, ou “fechamento”. Um especial de despedida foi organizado; antigos apresentadores foram convidados para compor essa ocasião, contando, inclusive, com funcionários liberados pela Rede Globo.

Dentre os comunicadores, a ex-apresentadora Cuca foi escolhida para anunciar o último clipe a ser transmitido pela velha MTV, uma vez que há 23 anos ela havia sido a *VJ* que inaugurara a exibição de videoclipes na emissora. Eram os minutos finais quando dizia:

Finalzinho da MTV Brasil. Nesses últimos 45 dias foram muitas emoções. Há 23 anos no dia 20 de outubro de 1990 a MTV Brasil entrou no ar e eu apresentei o primeiro videoclipe: Marina com *Garota de Ipanema*. Todo mundo lembra dessa informação; lembra desse videoclipe. Um momento super marcante. E aí, a gente teve que escolher um clipe pra **fechar essa história**. E foi super difícil. Imagina! São infinitas as possibilidades e a gente acabou escolhendo um cara (talvez vocês já devam está desconfiando por causa desse CDzinho laranja aqui, enfim...) que teve, assim, uma passagem meteórica pela **história da música brasileira**, pela história da MTV Brasil. Mas ele carimbou de um jeito tão definitivo! Essa música tem um poder visceral. E é assim que a gente **fecha a nossa MTV Brasil**; a minha MTV. Com vocês, Chico Science e Nação Zumbi, Maracatu Atômico (grifo nosso)²²⁹.

²²⁹ TCHAU MTV. São Paulo: MTV Brasil, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hzWMI8i5Es4>>. Acesso em: 07 nov. 2014.

O programa era exibido em tom de saudade. Usavam-se efeitos visuais e sonoros para reforçar essa mensagem. A apresentadora dizia seu texto entre ruídos e sobreposições de imagens do programa de 23 anos atrás, simulando interferências de sinal. A mensagem era dupla: a simulação de precariedade da transmissão apontava o fim, e as imagens antigas mostravam que a interferência era do próprio passado que se remexia em seu túmulo de memórias; um “fim” a contragosto. Os seis *flashes* (interferências) do primeiro programa foram inseridos sobrepondo os trechos de fala comuns aos dois momentos (primeiro e último programa); uma espécie de colagem do passado com o presente; uma síncrize que costurava início e fim na composição de uma mensagem síntese para o fechamento da emissora. O videoclipe escolhido para representar o sumário dessa história que começou em *Garota de Ipanema*, na voz de Marina Lima, foi nada menos que *Maracatú Atômico*, interpretado por Chico Science e Nação Zumbi.

É bastante significativo imaginar que a obra do artista pernambucano foi escolhida dentre uma infinidade de vídeos de estilos variados que a emissora dispunha. Lembremos o papel central que a MTV Brasil ocupou, sobretudo na década de 90, em relação à cultura pop do país. Também é significativo imaginar que as duas músicas, tanto *Garota de Ipanema*, interpretada por Marina Lima, quanto *Maracatu Atômico*, tratavam-se de releituras.

Com relação à autoria da primeira, sendo um clássico da bossa nova, é seguro supor que um número significativo do público soubesse que aquela era uma música de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim. Entretanto, quantos saberiam que *Maracatu Atômico* fora gravada pelo menos quatro vezes? Que caminhos percorreu aquela canção até ser possível ser pensada como a trilha de um videoclipe que “carimbou definitivamente” a história da música *pop* brasileira, em conformidade simbiótica ao interprete dos mangues? Letra, melodia, imagem, performance, conceito... Tudo cooperava para construção de um sentido montado de modo que a autoria se confundisse, ou se fundisse. Ao contrário do crítico musical, do produtor, do diretor de arte, conhecedores dos sucessos e insucessos, ou até criadores dos mesmos, o público da geração do videoclipe provavelmente não conhecia o *Maracatu* de Mautner (eu mesmo não conhecia).

De certo, como já assinalamos, por mais que existissem insumos que aproximavam o tropicalismo ao Mangubeat, não existia, *a priori*, uma identificação clara, por parte do movimento. Entretanto, o olhar externo e mesmo a necessidade de enquadrar tais artistas na narrativa da música brasileira, fez com que a percepção dessas semelhanças fosse aguçada. Entretanto, o efeito de gravar *Maracatu Atômico* não arrefeceu o caráter original da proposta

Mangue, de modo que essa música, mais do que derivar o sucesso tropicalista para a banda, acabou por ser recebida como uma música original do CSNZ. A costura da tessitura foi feita de modo que fez parecer novo tecido.

Maracatu Atômico não falava mais de contracultura da década de setenta, de poesia da vanguarda modernista em um sentido agregado da voz de Gil, muito menos dialogava com ideias como arte alienada e arte engajada (ainda que tivesse sido necessário se dizer isso antes Science pudessem dizer o que disse). Para o público geral brasileiro, *Maracatu Atômico* falava de sentir-se em casa com olhar de forasteiro. Na espacialidade específica do público recifense, a canção falava de ser da cidade outrora de Freyre, de Suassuna, agora de Chico. Outrora de sertão e cana, agora de lama e “pedras evoluídas”²³⁰, outrora Recife e Olinda, agora uma só Manguetown. Uma tradução de uma geração.

Nas palavras da apresentadora da última citação, música de um cantor que, “teve uma passagem meteórica”, mas que “carimbou de um jeito definitivo” seu tempo. Talvez a velha MTV, que agora experimentava a “morte”, à semelhança do jovem cantor morto, queria, em sentido derivado, marcar definitivamente a história da música *pop* em sua tradução à brasileira. Naqueles “últimos quarenta e cinco dias”, de preparação para o fim, a MTV escrevera seu próprio epitáfio.

Esse último sentido é o que buscava a MTV, de uma brasilidade cosmopolita, atualizada e adequada à circulação do mundo *pop*. Sentido este que emerge do entrecruzamento de uma proposta feita para enfrentar problemas do marasmo da cultura local, mas que é tomada por outra problemática, a nacional, sendo espacializada e flexibilizada, de modo a resolver o dilema da leitura do CSNZ pelo público fora do Recife por meio de bases já construídas e aplicadas ao debate de uma pretensa *linha evolutiva* da Música Popular Brasileira.

²³⁰ Expressão presente na música “A Cidade” do disco *Da lama ao Caos*. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as roupas sujas de lama
Porque o barro arroteia o mundo
E a TV não tem olhos pra ver

Eu sou como aquele boneco
Que apareceu no dia na fogueira
E controla seu próprio satélite

Andando por cima da terra
Conquistando o seu próprio espaço
É onde você pode estar agora²³¹

Na realização de nossas atividades práticas é necessário que nos coloquemos no mundo. A fim de criarmos segurança daquilo/naquilo que somos é necessário que construamos narrativas tanto de nossa história quanto do lugar que ocupamos. Em resposta a essa demanda humana, no ponto de intersecção entre tempo e espaço, todo sujeito constrói para si suas mitologias espaciais²³² que dão sentido a suas experiências pragmáticas.

Dessa forma, uma comunidade humana qualquer pode ter uma série de conhecimentos úteis às suas formas de obtenção de alimento, por exemplo: o homem do mangue que sabe como pescar caranguejos. Entretanto, é notório, no seio de qualquer sociedade, a existência de conhecimentos que extrapolam a zona de ação. Situados no campo da cultura, em um primeiro olhar, podem parecer não possuir utilidade. Contudo, por mais que esses conhecimentos espaciais não possuam uma razão pragmática, eles são úteis à composição do mundo no qual são inseridos tais sujeitos.

Estou escrevendo em minha escrivania, ao redor, distante do meu campo de visão, sou capaz de projetar os objetos que compõem meu escritório. Sou capaz de imaginar os pássaros que produzem o som que entra pela janela; direção da música distante e incompreensível do carro estacionado no bar que me atrapalha as leituras de sábado. Consigo imaginar minha casa separada por alguns metros do cômodo em que estou, construído no quintal para meus estudos. Talvez com alguma precisão consiga ainda imaginar como se distribuem as ruas próximas à minha. Entretanto, é bem verdade que mesmo em relação a esses lugares familiares, meu conhecimento sobre eles é limitado. Todavia, ainda que diante dessa imprecisão, sem que conheça objetivamente os detalhes dos lugares que me rodeiam, eu

²³¹ Trecho da letra de *Um satélite na cabeça* do disco *Afrociberdelia*. CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996.

²³² De acordo com a perspectiva das mitologias espaciais trabalhada por nós no introdução. TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

me sinto em casa. Escrever aqui, certamente não é o mesmo que escrever em outro país, mesmo que eu pudesse reproduzir em outro lugar exatamente todos os elementos internos do meu escritório.

Cada nova espacialização constitui um novo universo no qual os sujeitos se inserem e, ao se inserirem neste, novas performances são necessárias. E, se compreendemos que o espaço não é somente suporte físico, mas também produtos imagéticos discursivos sobre esse substrato, podemos deduzir que novas espacializações não ocorrem apenas no deslocamento de um lugar para outro, mas também nos deslocamentos do olhar, na mudança de perspectiva.

Esse foi o problema perseguido até esse momento, o do ser no espaço; dos discursos entrecruzados que atuam sobre a compreensão de estar em determinado lugar; dos arranjos de memória que se traduzem em práticas exemplares por meio da tradição; do caminhar na cidade em interação constante com os textos ali escritos, legendas algumas vezes patentes, noutras ocultas, mas mesmo assim atuantes.

Em nosso trabalho, a questão de estar na cidade, como interface do estar na região e na nação e a derivação de suas performances, é frequentemente acessada. Lembremos como, por exemplo, a alusão de Chico Science ao andar de lado dos caranguejos influenciava sua performance no palco e apontava para uma compreensão de lugar. Em sentido derivado, Science imitava não somente o caranguejo, mas também os habitantes dos mangues, que eram vistos por ele em mimese ao crustáceo, numa visão retirada do romance *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro. Homens e caranguejos, irmãos de leite, andavam de lado e abaixados nas beiras lamacentas dos rios. Em paralelo, uma nova forma de ser na cidade, um novo direcionamento do olhar do sujeito urbano eram cunhados.

Se o Manguebeat realizara suas metáforas e suas performances a partir dessa “nova” paisagem, inseriam esse elemento no repertório cultural já esboçado na cidade, modificando-o. Sendo assim, a reativação do ser recifense revolve camadas profundas de discursos já estabelecidos.

No Recife, as mitologias espaciais que emolduram o espaço pragmático ao nível da coletividade se ligam diretamente ao processo de construção da regionalidade Nordestina, uma vez que tal cidade se ancora na alcunha de capital regional. Nesse mesmo discurso, a nacionalidade é inserida, uma vez que a Região é tida como ultimo repositório da tradição nacional. Ser recifense, na pena de escritores como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, significaria ser mais nordestino e mais brasileiro. Sendo assim, se antes afirmamos que os sujeitos constroem seus lugares e seus sentidos de estar nesses lugares, criando mitologias

para os espaços que transcendem sua experiência pragmática, podemos concluir que no jogo de escalas a *região* é uma primeira mitologia espacial do ser recifense, a *nação* outra.

Uma vez que o objeto em questão, o Movimento Mangubeat, produziu vasto material sobre a questão do ser em Recife, esse jogo de escalas foi frequentemente acessado em nosso argumento. E, uma vez que tais sentidos surgem nas relações, fizemos de nosso texto uma zona de embates, ou de encontros. Optamos por colocá-lo diante de outros objetos e recolhemos os despojos, as ideias que surgiram.

Ao ser confrontado com a figura de Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, encontramos a face iconoclasta do Mangubeat, que questionava os projetos fechados de tradição na cidade do Recife. Percebemos também seu caráter periférico no que dizia respeito aos discursos autorizados, tanto pelo poder oficial, quanto pelo poder de representação dos intelectuais estabelecidos.

Num segundo momento, o diálogo estabelecido foi entre o conceito do *Cores da Cidade Recife* e o manifesto *Caranguejos com Cérebro*²³³. Nesse ponto, mostramos duas formas de interação com o passado da capital. Quanto ao movimento, foi destacada sua face ambígua diante das dialéticas local/global e tradição/renovação. Encontramos a resposta para tal ambiguidade na dupla face do manifesto. Por um lado, criticava-se a desagregação social e o desrespeito à ecologia da cidade, processo que era tido como resultante da aplicação de um modelo estabelecido de metrópole. Por outro, criticava-se a inanição cultural que vivia Recife, vista pelos *mangueboys* como resultado de uma política cultural folclorizante. Sua resposta unia, hibridamente, as duas pontas desse problema ao postular uma visão orgânica de produção da cultura que nem se rendia ao modelo mercadológico global, nem se prendia ao discurso estabelecido da tradição. Naturalmente, essa perspectiva os punha em desconformidade com o projeto de revitalização do Bairro do Recife, que postulava tanto uma visão estática do legado cultural da cidade, quanto atendia às demandas mercadológicas da metrópole.

Por fim, no encontro entre Chico Science e Jorge Mautner refletimos sobre as problemáticas que envolveram a tradução de uma mesma canção (*Maracatu Atômico*) em momentos distintos da história da música brasileira. Ainda que Mautner não tenha feito parte do surgimento propriamente dito do Tropicalismo, seu nome foi inserido na memória sobre o movimento e sua canção fez parte da produção fonográfica de Gilberto Gil. E, se a Tropicália já falava sobre uma necessidade de reinvenção da brasilidade por meio da antropofagia de

²³³ Manifesto Caranguejos com Cérebro. Texto disponível no encarte do disco Da Lama ao Caos: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

conteúdos culturais de outras matrizes, o Manguebeat, mesmo que em tom local, é visto em semelhança, ao romperem as fronteiras da clausura da tradição. Essa semelhança surge como uma saída mercadológica frente a uma ausência da pureza requerida pelo nicho da música regional ou a padronização necessária para o universo *rock/pop*, diante das dificuldades de circulação nos veículos especializados (questão elucidativa não somente da dinâmica mercadológica, mas também das questões identitárias que as atravessa).

Por outro lado, o movimento não se comportou como uma mimese dos tropicalistas. Eles responderam às demandas próprias de seu tempo, ao ponto da canção ser trilha do “fechamento” da MTV, emissora que foi diretamente ligada ao universo pop brasileiro da década de 1990. Nas palavras do próprio compositor de *Maracatu Atômico*, a versão de Science era uma “reinterpretação magnífica de toda uma geração do século XXI”: sua *afrociberdelia* insere o conteúdo cibernético na contracultura abrasileirada do movimento de Gil e, na própria problemática da MPB.

Quem mais poderia insultar o rei sem perder a cabeça senão quem já a perdera? Como um bobo, Science fez troça para falar de algo importante; ou, como sempre dizia, realizou uma “diversão levada a sério”; fez graça diante do trono de tantos Gilbertos (Freyre, Gil, João). Como um curinga, imitou, sem ares de respeitabilidade, várias cartas e, em seu jogo de imitações, inventou um baralho que por fim criou vida, no ponto em que a representação não só aponta para algo mais complexo, mas se coloca em papel ativo e atravessa sentidos.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

ARRAIS, R. P. A. **A capital da saudade**: destruição e reconstrução do Recife na obra de Freyre, Bandeira, Cardoso e Athaíde. 1. ed. Recife: Edições Bagaço, 2006.

ARRAIS, R. P. A. **O pântano e o riacho**: a formação do espaço público no Recife do século XIX. 00. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo**: os anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

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

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Parirus, 2011.

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

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. v. I. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In:_____. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: A história entre incertezas e inquietude. *Porto Alegre*: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações**, Lisboa: DIFEL, 1990.

EISENBERG, Peter L. **Modernização Sem Mudança**: a Indústria Açucareira em Pernambuco. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

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

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

LEÃO, Carolina C. **A Maravilha Mutante**: Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa De Pós-Graduação Em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2002.

LEITE, Rogerio P. Contra-Usos E Espaço Público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. **Revista Brasileira De Ciências Sociais**, n.49, v. 17, jun. 2002.

MARCUS, Greil. **Like a rolling stone**: Bob Dylan na encruzilhada. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

MARTINS, Jossefrania V. **O reino encantado do sertão**: uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-Graduação em História, Natal, 2011.

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

MELLO, Evaldo Cabral de. **O Norte Agrário e o Império**, 1871-1889. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

MORAIS, Lamartine. Modernismo Literário: a Semana de Arte Moderna virou pelo avesso a cultura brasileira de então. **Jornal do Commercio**, Recife, 9 fev. 1992. Editorial Opiniões.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NETO, Moisés. **Chico Science**: a rapsódia afrociberdélia. Recife: Editora Livro Rápido, 2001.

OLIVEIRA, Esdras C. de L. **Artífices da Manguetown**: a constituição de um novo campo artístico no Recife (1991-1997). Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de História, Recife, 2012.

PEIXE, Jorge du. et al. **Ocupação Chico Science**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2010. Fanzine.

PEIXOTO, Renato Amado. **Duas Palavras**: Os Holandeses no Rio Grande e a invenção da identidade católica norte-rio-grandense na década de 1930. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, v. XIX, n. 1, p. 35-57, jan./jun. 2014

PEIXOTO, Renato Amado. **A Flecha e o Alvo** - As origens, as transformações e a função do curso de História da Cartografia lecionado por Jaime Cortesão no Ministério das Relações Exteriores. **Antíteses**. Londrina, v. VII, n. 13, p. 184-209, jan./jun. 2014

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

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

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O Regionalismo Nordestino**: Existência e Consciência da Desigualdade Regional. São Paulo: Editora Moderna, 1984.

SUASSUNA, Ariano. Conversa Sobre o Popular e o Erudito na Cultura do Nordeste – Entrevista a M. Thereza Didier de Moraes. **Revista Projeto História**, São Paulo, Educ/Puc-SP, n.18, p. 269-285, maio 1999.

TELES, José. **Do Frevo ao Mangubeat**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

UCELLA, Orlando Brandão Meza. **A Poética da Crioulização em Chico Science & Nação Zumbi**: análise de três canções do álbum Afrociberdelia. Dissertação (Mestrado em Literatura

comparada). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Pinguim Classics Companhia das Letras, 2012.

VENTURA, Leonardo C. **Música dos Espaços**: Paisagem Sonorado Nordeste no Movimento Armorial. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

DISCOGRAFIA

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996.

GIL, Gilberto. **Parabolicamará**. Warner Music, 1992.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Tropicália 2**. Gege Edições Musicais Ltda; Warner/Chappell, 1993.

VELOZO, Caetano. **Circuladô**. Universal Music, 1991.

FONTES

Discurso de Caetano Veloso no em 15 de setembro de 1968, no Festival Internacional da Canção, o FIC, defendendo a musica "É Proibido Proibir". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4xEz2uva_ZE>. Acesso em: 07 de julho de 2015.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO. **Projeto Cores da Cidade Recife**. Disponível em: <www.frm.org.br/main.jsp?lumPageId=FF8081811D6C7E31011D923D438A695E&lumS=projeto&lumItemId=FF80808122E7186D0122F518798014F6&tagId=AA465EDBD90549E9BF4099B881DA133A>. Acesso em: 21 de jan. de 2015.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Ocupação Chico Science**. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9zuoJg0A1m4>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

Lista dos 100 maiores artistas da música brasileira segundo a Revista Rolling Stones. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-artistas-da-musica-brasileira/chico-science/>>. Acesso em: 07 de jul. de 2015.

Manifesto *Caranguejos com Cérebro*. Texto disponível no encarte do disco *Da Lama ao Caos*: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

MAUTNER, Jorge. **Maracatu Atômico e a reinvenção de uma geração**. In: Mangubeat 20 anos. São Paulo: Estadão, 2014. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/especiais/20-anos-mangubeat/maracatu-atomico-e-a-reinvencao-de-uma-geracao.html>>. Acesso em: 06 de novembro de 2014.

MTV. **Chico Science - Especial MTV**. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tn0sdmA_1PQ>. Acesso em: 11 fev. 2014.

MTV. **Especial MTV 15 anos sem Chico Science**. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s-xEsG48W88>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

QUATRO, Fred Zero. **Manifesto Manguê 1: Caranguejos com Cérebro**. Disponível em: <<http://mangubeat.forumeiros.com/t2-manifesto-manguê-1-caranguejos-com-cerebro>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

QUATRO, Zero; LINS, Renato. **Manifesto Manguê 2: Quanto vale uma vida**. Disponível em: <<http://mangubeat.forumeiros.com/t3-manifesto-manguê-2-quanto-vale-uma-vida>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

REVISTA POP ROCK: a história. Brasil: Caras.

PREFEITURA DO RECIFE. Processo de revitalização. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/cidade/projetos/bairrodorecife/tx6.htm>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2015.