

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA

**ARTÍFICES DA *MANGUETOWN*:
A constituição de um novo campo artístico no Recife (1991-1997)**

Esdras Carlos de Lima Oliveira

Recife
2012

ESDRAS CARLOS DE LIMA OLIVEIRA

**ARTÍFICES DA *MANGUETOWN*:
A constituição de um novo campo artístico no Recife (1991-1997)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Falcão Barbosa

Recife
2012

Ficha Catalográfica

O48a Oliveira, Esdras Carlos de Lima
Artífices da *Manguetown*: a constituição de um novo
campo artístico no Recife (1991-1997) / Esdras Carlos de Lima
Oliveira. -- Recife, 2012.
150 f.: il.

Orientador (a): Lúcia Falcão Barbosa.
Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) –
Universidade Federal Rural de Pernambuco,
Departamento de História, Recife, 2012.
Inclui apêndice e referências.

1. Recife (PE) 2. Cultura dos anos 90 3. *Manguebeat*
I. Barbosa, Lúcia Falcão, orientador II. Título

CDD 981.34

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA
REGIONAL

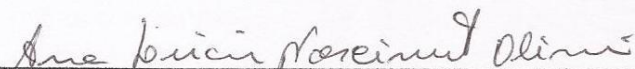
Artífices da *Manguetown*: a constituição de um novo campo artístico na cidade do Recife (1991-1997)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR

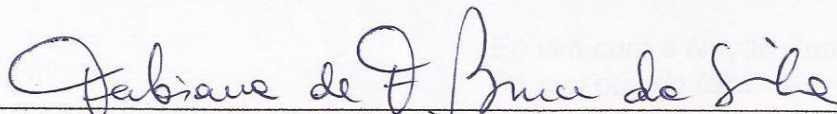
ESDRAS CARLOS DE LIMA OLIVEIRA

APROVADA EM: 18/07/2012

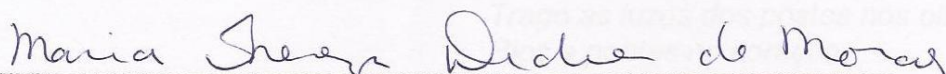
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia do Nascimento Oliveira (Presidente da Banca)
Vice-coordenadora do Programa Pós-Graduação em História – UFRPE



Prof.^a Dr.^a Fabiana de Fátima Bruce da Silva (Examinadora Interna)
Programa Pós-Graduação em História – UFRPE



Prof.^a Dr.^a Maria Thereza Didier de Moraes (Examinadora Externa)
Programa Pós-Graduação em Educação – UFPE

*Eu vim com a Nação Zumbi
Ao seu ouvido falar
Quero ver a poeira subir
E muita fumaça no ar
Cheguei com meu universo
E aterriso no seu pensamento
Trago as luzes dos postes nos olhos
Rios e pontes no coração
Pernambuco embaixo dos pés
E minha mente na imensidão.*

Chico Science & Nação Zumbi

AGRADECIMENTOS

Creio que nunca mudei tanto quanto no momento da elaboração dessa dissertação. E essa palavra mudança pode ser aplicada em várias situações. Mudança de casa, mudança de emprego, mudança de ciclos de amizades. Ganhei e perdi muito com elas. Perdi a paciência (risos), mas, ao mesmo tempo, amadureci.

Em relação aos aspectos acadêmicos, mesmo que eu ainda seja uma pequena criança historiadora, que só agora dá os primeiros passos, aprendi bastante como é o funcionamento da Academia; vi as novas teorias da História, além de seus novos métodos; fiz novos vínculos de amizade, alguns frágeis, outros mais duradouros; viajei a congressos; tive experiências interessantes durante os debates nos simpósios e mesas redondas, locais de um aprendizado humano e profissional, onde eu vi a vaidade à flor da pele, mas também humildade em alguns momentos. Esse mundo de seres que historicam a vida de outras pessoas é repleto de sentimentos conflitantes.

Tudo isso mudou minha visão acerca dos historiadores e suas práticas, me tornei um pouco mais cínico, mas bem humano. Esse meio se desvelou de uma forma interessante e me tornou um acadêmico com os pés no chão, ciente das minhas (muitas) limitações, mas também tendo a possibilidade de sempre poder ir mais longe. Nesse processo todo, tenho que dizer obrigado a muita gente, que de alguma maneira teve influência na elaboração dessa dissertação.

Inicialmente, gostaria de agradecer a CAPES, pela bolsa no segundo ano de mestrado, que possibilitou muita coisa no decorrer dos últimos meses.

Meus profundos agradecimentos à professora Lúcia Falcão, pelo modo seguro, atencioso e respeitoso, com o qual conduziu a orientação. Tive o prazer de conhecer essa pessoa que tem um vasto conhecimento, que instiga o pensamento e nos leva a refletir, e faz isso de uma maneira quase imperceptível.

Gostaria de agradecer a banca formada pelas professoras Fabiana Bruce (que já me conhece desde a orientação, tempos atrás, quando fiz especialização) e Maria Thereza Didier, que na qualificação fizeram importantes apontamentos sobre os caminhos do texto e da pesquisa. Muito obrigado por essas observações. Naquele momento eu precisava exatamente daquilo.

Devo muito de minha vida acadêmica a professora Giselda Brito, que desde a especialização foi uma figura importante. Abriu-me as portas do mundo da Academia, com sua visão sempre humana e direta, meus profundos agradecimentos a essa pessoa inspiradora.

Meus sinceros agradecimentos à coordenação do mestrado e aos meus outros professores (Ângela Grillo, Vicentina Ramires, Tiago Melo), obrigado pelas leituras e pelas ótimas aulas que vocês proporcionaram. A Alexsandra Souza, obrigado pela paciência (risos) e pelo modo sempre prestimoso com o qual você trata a cada um de nós que sempre vai até você carregando uma dúvida ou um problema.

Muito obrigado a todos os entrevistados para esse trabalho dissertativo, que disponibilizaram um pouco do seu tempo para me conceder falas que foram tão

importantes no decorrer dessa pesquisa e que se tornaram documentos relevantes para o entendimento da cena Manguê.

Agradeço aos gestores das escolas nas quais eu trabalho; Ada Patrícia Gomes e Genival Maciel, da Escola Estadual Professor José Mendes da Silva, em Timbaúba, bem como a Josabete e Maria José Moraes, da Escola Municipal de Tejipió, em Recife. Sua boa vontade, em relação aos meus horários anuais, não tem igual, muito obrigado por terem me dado condições de terminar essa dissertação.

Aos meus amigos David Tavares, Marina Melo, Márcio Moraes e Walter Amaral obrigado pela paciência em ouvir minhas lamúrias acadêmicas e por, de alguma maneira, terem colaborado nessa jornada.

Por fim, agradeço à minha família pelo suporte e pela presença.

RESUMO

A cena Mangue foi um fenômeno que ocorreu na década de 90 do século passado na cidade do Recife. Inicialmente, pretendia apenas criar espaços de diversão para um determinado grupo de jovens de classe média, porém, com o decorrer do tempo e do sucesso das festas promovidas por essa juventude, foi se configurando na cidade como uma nova cena cultural, permeada por bandas que misturavam ritmos regionais com informações musicais advindas de outras tradições culturais. Essa cena cultural construiu sua legitimação como campo artístico válido a partir do embate com uma visão de cultura produzida pelo Movimento Armorial, de base regionalista, comandado por Ariano Suassuna. Nessa dissertação, analisaremos esse processo de legitimação da cena, através da criação de uma determinada representação da cidade que emerge da produção simbólica do Mangue. Para tanto, tomaremos como ponto de partida o release/manifesto *Caranguejos com cérebro* e os dois primeiros álbuns das duas principais bandas que formaram o que classificamos como núcleo-duro da cena: *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*. Também pesquisamos matérias do Jornal do Comércio, Folha de São Paulo, entre outros diários, para analisar que papel tiveram na legitimação e constituição da cena mangue. Tomaremos como marco teórico, principalmente, o conceito de campo de Pierre de Bourdieu, que pode nos auxiliar na análise da constituição do *Manguebit* no Recife da década de 1990 e na tentativa, do grupo de jovens envolvidos com esse campo artístico, de remodelar a cena cultural da cidade através da tessitura de uma determinada imagem da urbe, criando uma representação particular ao movimento. Com o objetivo de ponderar de que forma a cena mangue foi o meio através do qual determinado grupo de jovens moradores do Recife, periferia cultural de um mundo artístico globalizado, logra se inserir na indústria nacional da cultura.

Palavras-chave: Recife, Cultura dos anos 90, *Manguebeat*

ABSTRACT

The cultural scene called *Manguebeat* was a phenomenon that happened in the 90's in the city of Recife, capital of the Brazilian state of Pernambuco. This scene initially only intended to create places to a group of young middle class have fun in the night of the city. After the success of the parties promoted for this young boys and girls the city watched the born of a new cultural scene with a lot of bands that mixed regional rhythms with musical information from other cultural traditions. This cultural scene found some obstacles to get its legitimacy as a valid artistic field because there was a dominant vision about the culture inspired for the regionalist Armorial Movement, led by the writer and popular culture researcher Ariano Suassuna. In the pages of this work we discuss this process of legitimating of the scene and we try to see which representation of the city emerges from the symbolic production of the *Manguebeat*. We will try to study this process taking as basis the analysis of the release *Caranguejos com cérebro* and the first albums from *Chico Science & Nação Zumbi* and *Mundo Livre S/A* that were the mainly bands of the scene. In addition we will analyze some material from the Pernambuco's *Jornal do Comercio* that legitimized the scene and we will use some texts from *Folha de São Paulo's Ilustrada's* cultural supplement that made *Manguebeat known* in São Paulo. We will take as theoretical basis the Pierre Bourdieu's field concept to analysis this cultural scene. This concept can support us in the analysis of the the constitution of Manguebit in Recife in the 1990's and in that attempt of the group of young people involved in this artistic field to reshape the city's cultural scene through the building of a particular image of the city, creating a Recife's new representation. We get the objective to consider how this scene was the way which a group of young residents of Recife, cultural periphery of a globalized world, try to insert it city into the national industry of culture.

Keywords: Recife; 90's culture; *Manguebeat*.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 – Cartaz de divulgação da Festa Mangue Feliz | 52 |
| Figura 2 – Cartaz do show Viagem ao Centro do Mangue | 53 |
| Figura 3 – Os <i>mangueboys da Mundo Livre S/A</i> e o crítico e produtor Carlos Miranda no mar de Piedade | 59 |
| Figura 4 – Capa da Revista da Folha (3/07/1994) | 90 |
| Figura 5 – Capa da matéria sobre o <i>Manguebeat</i> , na Revista da Folha (31/07/1994) | 90 |
| Figura 6 – Imagem grafitada de Chico Science, no muro do Colégio São José, Recife | 153 |
| Figura 7 – Estátua de Chico Science, na Rua da Moeda, Recife | 154 |
| Figura 8 – Escultura de Caranguejo nas margens do Capibaribe, na Rua da Aurora, Recife | 155 |
| Figura 9 – Escultura de Caranguejo nas margens do Capibaribe, na Rua da Aurora, Recife | 155 |
| Figura 10 – Grafite contendo um caranguejo e um trecho da letra de <i>A cidade</i> , de <i>Chico Science & Nação Zumbi</i> , na Rua da Moeda, Recife | 155 |

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO – O <i>Manguebeat</i>: a constituição de um no campo artístico | 10 |
| Explicações acerca das fontes, metodologia e do formato | 14 |
| O historiador e a canção | 16 |
| Estrutura dos capítulos | 19 |
| CAPÍTULO 1 – A INVENÇÃO DA MANGUETOWN | 21 |
| 1.1 O início da configuração da cena Mangue | 21 |
| 1.2 O rock de Recife pré-mangue e como o rádio ajudou na constituição da nova cena cultural recifense | 26 |
| 1.3 O caos da criação | 38 |
| 1.4 Alguns espaços do Mangue | 48 |
| 1.5 A <i>Manguetown</i> vai de vento em popa: a legitimação da cena mangue através do jornalismo cultural do <i>Jornal do Comércio</i> | 53 |
| CAPÍTULO 2 – EMBATES DE LEGITIMAÇÃO: a relação entre os <i>mangueboys</i> e o passado que remodelaram para se constituir como campo artístico | 61 |
| 2.1 Um mundo globalizado: o momento histórico onde a cena surge | 61 |
| 2.2 As mudanças causadas pela indústria cultural e a redefinição do que é ser intelectual | 62 |
| 2.3 Jornais, música e cultura: a construção da nova cena cultural do Recife e o combate à visão armorial | 70 |
| 2.4 O Mangue e a política cultural da cidade na contemporaneidade | 77 |
| CAPÍTULO 3 – RECIFE NOS PÉS E O OLHAR NA IMENSIDÃO | 82 |
| 3.1 Lendo o release <i>Caranguejos com cérebro</i> | 82 |
| 3.2 O mangue e o mundo: a divulgação da cena na imprensa de São Paulo | 88 |
| 3.3 <i>Quanto vale uma vida?: os mangueboys refletem a sua produção após a morte de Science</i> | 95 |
| CAPÍTULO 4 – UM NOVO PROJETO CULTURAL PARA A CIDADE | 105 |
| 4.1 Reelaborando o imaginário da cidade: uma nova representação do Recife | 105 |
| 4.2 Da lama à vida: o mangue como alegoria da mudança | 108 |
| 4.3 A cidade reconstruída através do olhar dos <i>mangueboys</i> : uma imersão nos álbuns dos <i>mangueboys</i> | 111 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS – Vestígios do Mangue | 133 |
| REFERÊNCIAS | 138 |
| APÊNDICE | 148 |

INTRODUÇÃO – O *Manguebeat*: a constituição de um novo campo artístico

Temos, na década de 90, um momento histórico onde está em voga, nos meios midiáticos mundiais, o apego às periferias e a todos os construtos culturais permeados por certo *exotismo*, algo que foi permitido por certo alargamento dos horizontes culturais, que trouxe a baila os signos de diversos locais separados pelo espaço geográfico, que foi unido através dos meios de comunicação de massa. Esse canal aberto é usado pelos grupos subalternos para tentar se inserir no processo de globalização e nos *mass media*. Recife, periferia da periferia, tem em seu território grupos que estavam começando a buscar lugar nas mídias nacionais para si e para a cidade, em um processo que culmina com a revitalização de certos traços culturais da urbe¹.

No discurso daqueles que faziam parte da nascente cena Mangue há profundas críticas à modernidade e ao caos socioambiental no qual se encontrava (e ainda se encontra) o Recife, fruto de décadas de transformações promovidas por dinâmicas socioeconômicas errôneas. Para eles, a cultura seria a possibilidade de salvamento da cidade. A cultura advinda da tradição das classes menos favorecidas, mas fazendo um diálogo entre esses construtos culturais regionais com os sons e práticas da globalização.

Alguns grupos de classe média do Recife e de suas adjacências, em inícios da década de 90, começam a se articular para tentar criar para si e para a cidade espaços de diversão, tendo em vista que a cena cultural encontrava-se nesse momento sofrendo com a crise econômica. Para tanto, se apropriam de elementos tradicionais da cidade, reelaborando-os e entrando em choque contra a interpretação dos grupos culturais dominantes na cidade, personificados no *Movimento Armorial*, de tendência regionalista e tradicionalista.

O *Manguebeat* foi o modo pelo qual determinado grupo de jovens tentou remodelar a cena cultural do Recife, criando novos espaços de diversão, elaborando novos sons a partir da mistura que fazia entre a musicalidade regional com as sonoridades que vinham de outras tradições culturais. Nesse processo eles

¹ Sobre periferia e pós-modernidade ver: PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismos periféricos*. Ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e Estudos Culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002.

acabaram utilizando-se do discurso que a periferia seria a salvação da urbe, pois é nela que residia a força renovadora, os novos sons, as novas forças da cidade.

A cultura produzida nesses espaços poderia tirar o Recife do marasmo no qual, segundo eles, encontrava-se, no início da década de 90, em consequência da profunda crise econômica e social que afetava também a produção dos bens simbólicos da cidade. A cidade, então, estava em uma posição inferior, na opinião daqueles jovens, em relação a outros espaços nacionais. É justamente o processo de constituição dessas articulações que pretendemos abordar em nosso trabalho dissertativo.

As mudanças iniciadas nesse período no campo artístico da cidade acabaram deixando marcas visíveis até hoje em seu espaço, nas ações culturais do poder público e na forma de fazer e sentir a música e outras artes de uma parte dos grupos da urbe. A cena Manguê, *Manguêbit* ou *Manguêbeat*², foi uma cena cultural articulada por grupos jovens de classe média que orbitavam duas bandas, a *Chico Science & Nação Zumbi* e a *Mundo livre S/A*. Essa dinâmica cultural começa a se esboçar no começo da década de 90 e deixa para a cidade do Recife um legado simbólico que causou mudanças no imaginário cultural na cidade.

Música e cinema, mas também literatura e moda, em menor escala, foram as artes³ que sentiram o impacto inicial dessa cena que chamou a atenção das grandes

² A grafia inicialmente era *Manguêbit* (o bioma aliado a menor unidade da informática), porém alguns textos da imprensa grafaram *beat*, de batida, em inglês, referindo-se a um som. Como salienta Rejane Calazans: “A importância não reside em saber quem ou quando tal confusão foi iniciada. Como observou Pedro Só, foi a dupla leitura de *bit/beat* que gerou tais desentendimentos. Não foi apenas a semelhança sonora que provocou a dupla leitura de *bit/beat*, mas porque o Manguê suscitava essa dúvida. Manguêbeat ou Manguêbit atendia às produções dos manguêboys. E com tantos rótulos, “a coisa fugiu do controle” dos idealizadores do Manguê, como declarou Fred Zero Quatro [...] No desenrolar deste processo, prevaleceu a denominação Manguêbeat, o que não significou o desaparecimento das nomeações Manguê e Manguêbit. No entanto, a consagração da denominação Manguêbeat definiu também a consagração da visão do Manguê como um gênero musical caracterizado pela batida que funde ritmos regionais com ritmos *pop*.” (Cf. CALAZANS, Rejane. *Manguê: a lama, a parabólica e a rede*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 111.). Neste trabalho acadêmico utilizaremos a grafia Manguêbeat, como vem sendo usada na maioria das pesquisas, além do conceito de Cena Manguê, que abarca uma série de sentidos que serão explicitados no decorrer dessa dissertação.

³ Sobre a relação Manguê e cinema ver: FERREIRA, Alexandre Figuerôa. O manguêbeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. *RUA*. Revista Universitária do Audiovisual. São Carlos, SP, n. 48, mar. 2009 Disponível on-line em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1639>>. Acesso em: 10 jan. 2012. Acerca da influência do Manguê na moda ver: MONÇORES, Aline Moreira. *A influência do Movimento Manguê na moda*. Dissertação

gravadoras e de parte da intelectualidade da cidade e do país, comparada muitas vezes ao Tropicalismo, por conta de seu discurso enfatizar misturas de aspectos da cultura nacional ou regional, com elementos da cultura global⁴.

Para poder compreender o surgimento dessa cena, nosso recorte começa em junho de 1991, a partir da primeira nota acerca de uma festa, a *Black Planet*, que reuniria um grupo ligado a sons que não eram, digamos, consumidos por uma grande massa de recifenses. A sonoridade da festa seria marcada pela música afro-americana, afro-caribenha, pela música eletrônica ascendente e pelo rock e suas várias vertentes. Nessa mesma nota aparece pela primeira vez a palavra Manguê, não ligado ao bioma, mas a uma postura, a uma visão da cultura. Palavras que ditas por Francisco de Assis França, o Chico Science e que passariam a ser legitimadas por parte da imprensa que acolhe a futura cena dos *mangueboys* desde o princípio, mais notadamente o *Jornal do Comércio* e o seu *Caderno C*, especializado em cultura⁵.

Iremos até fevereiro de 1997, ano da morte do principal nome da cena, Chico Science, em um acidente de carro, ironicamente, numa região cercada de manguezais, na divisa entre Olinda e Recife. Esse evento é um marco para a cena e sua consolidação, já que o então vocalista da *Nação Zumbi* acaba sendo mitificado a partir de então. A data de sua morte é sempre lembrada, principalmente, com mais ênfase, quando tal efeméride completou um ano, cinco anos, dez anos e quinze anos. Chico foi lembrado através de cadernos especiais em jornais de Pernambuco e de fora do estado, em matérias nos telejornais e através de especiais televisivos. Sua mitificação colaborou na legitimação da cena enquanto produtora de sentidos para a cidade.

Em uma dinâmica de construção de bens simbólicos, determinados grupos precisam enfrentar a concorrência dos já existentes para poderem ser aceitos como parte do emaranhado de signos sobre determinada realidade. O conceito de *campo*, nesse sentido, pode nos auxiliar na análise da constituição do *Manguebit* no Recife da década de 1990 e a tentativa, do grupo de jovens envolvidos com esse campo

(Mestrado em Design). Pontifícia Universidade Católica – RJ, Rio de Janeiro, 2006. O livro que se enquadra na estética Manguê é COSTA, Paulo. *Balada para uma serpente*. Recife: Bagaço, 2000.

⁴ Acerca da relação entre Manguêbeat e Tropicalismo ver: CALAZANS, op. cit., 2008, p. 203-207.

⁵ PEREIRA, Marcelo. Sons negros no espaço Oasis. In: *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 1 de junho 1991, p. 2.

artístico, de remodelar a cena cultural da cidade através da tessitura de uma determinada imagem da urbe, criando uma representação particular ao movimento.

Bourdieu aponta que o *campo artístico* é o “lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista”⁶. Os construtos culturais são elementos de valor simbólico, sendo usadas pelos seus produtores para legitimar suas ações e expor a sua forma de se relacionar com o passado e com toda carga simbólica da sociedade na qual é produzida. Esse conceito é usado para designar

um sistema de disposições duráveis e transferíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas que permitem resolver os problemas da mesma forma e graças às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidas por estes resultados⁷.

Ou seja, podemos obter, a partir dessa noção de campo artístico, impressões de como os *mangueboys* se apropriaram de elementos pré-existentes nas dinâmicas culturais já consolidadas e como foram reelaborando a cena cultural da cidade e *inventando* a sua representação do Recife, a partir dessas novas formas de encarar a cultura e o passado da cidade e, com isso, buscando legitimar-se como vanguarda. Segundo Bourdieu:

a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. [...] Marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo⁸.

Só há legitimação quando há embate contra algo já consolidado, essa é a dinâmica que rege os campos; no caso do campo artístico, a luta é pelo monopólio

⁶ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 289.

⁷ MICELI, Sérgio. Apresentação. In: *Ibid*, p. XLI.

⁸ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 181.

da construção de bens simbólicos de uma determinada sociedade. Criar algo novo, que vá de encontro ao *status quo* de outro grupo, dando suporte a novas formas simbólicas e, com isso, criando possibilidades artísticas. É isso que tentou a cena Manguê na cidade do Recife dos anos 90.

Explicações acerca das fontes, metodologia e do formato

. Nosso objetivo é analisar a tentativa do grupo de jovens envolvidos com o campo artístico Manguê de remodelar a cena cultural da cidade através da tessitura de uma determinada imagem da urbe, criando uma representação particular ao movimento, através da qual se legitimam enquanto campo produtor legítimo, logrando, dessa forma, se inserir na indústria nacional da cultura. Para tal empresa explicitaremos nossos métodos.

Encontraremos parte da visão dos *manguêboys* em entrevistas dadas nos veículos de comunicação, encontrados, principalmente nas prateleiras do APEJE (Arquivo Público Jordão Emerenciano) e nos arquivos desses mesmos diários disponibilizados na internet; esses jornais são o *Jornal do Comércio*, *Diário de Pernambuco* e a *Folha de São Paulo*; nos quais vão ser consultados os cadernos dedicados à cultura; as matérias que se debruçaram sobre as políticas culturais da Prefeitura do Recife e do Estado; os textos de crítica cultural e as reportagens nas quais tentaremos detectar de quais maneiras se deram o surgimento e legitimação da cena Manguê. Além da imprensa impressa, também nos dedicaremos a analisar as entrevistas dadas em diversos sites na rede mundial de computadores, que são em grande número, devido à aproximação dos *manguêboys* com essa, na época, nascente forma de comunicação.

Juntamente a essas fontes, fizemos entrevistas com pessoas que foram ligadas à constituição da cena de modo direto ou indireto, a saber: o jornalista e ex-secretário de Cultura da cidade do Recife, Renato Lins (ou Renato L.), o designer José Carlos Arcoverde (H.D Mabuse), a coordenadora do *Memorial Chico Science*, Adriana Vaz; o DJ e ex-proprietário de uma loja de discos de rock no centro do Recife, Elcy Oliveira, e o músico Hélder Aragão, mais conhecido como DJ Dolores.

Para poder analisar essas entrevistas, dadas por pessoas que ainda estão vivas e que se transformaram em documentos vivos, a partir de suas memórias,

utilizaremos, também, a perspectiva metodológica da História Oral, que privilegia a construção do documento pelo historiador, algo raro para nosso *métier*, já acostumado com uma documentação existente que não foi construída por ele. Por essa sua característica peculiar, e um tanto quanto complexa, as entrevistas serão analisadas junto a outros tipos de material, pois, sabemos da característica fragmentária da memória, muitas vezes ocultando, de modo consciente ou inconsciente, aspectos relevantes; portanto, essas lacunas serão preenchidas com informações advindas de outras formas. Pois como aponta Sônia Freitas “a grande potencialidade da História Oral é que essa permite a integração com outras fontes, a confrontação entre as fontes escritas e orais e a sua utilização interdisciplinar”⁹.

Trabalhando com a memória alheia, o historiador se depara com um documento que ele constrói, a partir da transcrição, que é complexo e rico, pois a História aí, se mostra viva. Sendo a memória cheia de fraturas, conscientes ou não, como aponta Pollak¹⁰ é necessário o diálogo entre a variedade de fontes para que o historiador não caia nas contradições do labirinto da memória de seus entrevistados. Pois

consciente de ter uma mensagem a comunicar, a testemunha fala apropriando-se do passado do grupo; ela seleciona as lembranças de modo a minimizar os choques, as tensões e os conflitos internos da organização, diminuindo a importância dos oponentes ou então aumentando-a até a caricatura para justificar, por exemplo, afastamentos, partidas ou exclusões¹¹.

Entendemos que por si só o depoimento não fala, pois o entrevistado esconde, por esquecimento voluntário e involuntário, alguns elementos que não lhe parecem ser apropriados para revelar a alguém que não comungou do mesmo passado que ele. Ele constrói representações do passado, a partir das próprias necessidades. Esquecendo o que pode lhe ser traumático ou dando ênfase a sua participação em algo que parece ter sido bem sucedido.

⁹ FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo: Humanitas, 2002, p. 54.

¹⁰ POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 3, 1989, pp. 3-15.

¹¹ VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 40.

Acreditamos que a diversidade documental enriquece a pesquisa, aponta outros caminhos, já que a memória, por ser fragmentada, tem que ser confrontada com outros elementos para fazer vir à tona, à revelia do entrevistado, determinadas intenções que ele não mostrou ao falar ao pesquisador.

O historiador e a canção

Os dois primeiros álbuns das duas principais bandas da cena mangue, a saber, *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*, serão analisados no decorrer do trabalho. Citações deles serão recorrentes, embora reservemos um espaço específico (o terceiro capítulo) para uma análise mais aprofundada desses constructos musicais¹².

Nas canções das duas principais bandas do *Manguebit* vamos encontrar a face dessa *nova* cidade construída simbolicamente por eles. Portanto, para esse trabalho, a análise das músicas é elemento central e para tal nos utilizaremos do aparato teórico desenvolvido pelo historiador Marcos Napolitano. Para ele, na busca pela construção de suas análises utilizando a música como o documento principal, para o historiador

é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentidos embutidas em uma obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica [...] e complexa de qualquer documento de natureza estética¹³.

Em seus escritos, ele tece uma breve história da canção popular brasileira, que para ele é ainda um território pouco explorado e possibilitaria muitas análises através de todo o material relacionado à música nacional (como os índices de

¹² Os referidos álbuns são: CHICO Science & Nação Zumbi. *Da Lama ao Caos*. Produção de: Liminha. Recife: Chaos / Sony Music, 1994.; Idem: *Afrociberdelia*. Produção de: Eduardo BID e Chico Science & Nação Zumbi. Recife: Chaos / Sony Music, 1996.; MUNDO Livre S/A. *Samba Esquema Noise*. Produção de: Charles Gavin e Carlos Eduardo Miranda. São Paulo: Warner Music, 1994.; Idem. *Guentando a Óia*. Produção de: Carlos Eduardo Miranda. São Paulo: Warner Music, 1996.

¹³ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. São Paulo: Autêntica, 2001. p. 77-78.

audiência de programas, das vendas de álbuns e a crítica musical). Segundo esse autor, o profissional que trabalha a história da canção popular deve

buscar a superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito versus popular) não para “elevar” e “defender” a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma e outra, conforma a realidade histórica e social em questão¹⁴.

Na análise de uma obra musical o pesquisador necessita, também, levar em conta dois elementos essenciais: os parâmetros métrico verbais e os musicais de criação. De que maneira o compositor organizou as estrofes? Quais as principais influências musicais presentes em determinada canção? São as questões que devem passar pela mente do pesquisador no momento da análise¹⁵.

Outro fator relevante no uso das canções como documentos históricos, é a necessidade de observar que “a *performance* é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. A música, enquanto escritura, notação de partitura, encerra uma prescrição, rígida no caso das peças eruditas, para orientar a *performance*”¹⁶. A *performance* dá sentido a música, mas sua atuação está enquadrada por um determinado momento histórico, no qual a canção e ela própria tem sentido. É necessário atentar para as condições de produção para poder entender o texto (no caso a música) e sua interpretação. Longe de ser um mero contextualismo, esse processo dá forma e ajuda a captar o sentido da canção e de seu entendimento por parte das platéias que a consumiram e a significaram como objeto de valor estético e social.

A canção pode ser uma fonte inestimável para entender determinado momento histórico, e alça-la à condição de documento válido para o *métier* do historiador ampliou as possibilidades, enriquecendo as análises. Logicamente que

¹⁴ Ibid, p. 14.

¹⁵ Ibid, p. 79.

¹⁶ Ibid, p. 83.

ela não deve ser a única forma documental analisada, há de se ampliar o leque de documentos, relacionando as mais diversas fontes, se o trabalho assim permitir¹⁷.

Marcos Napolitano propõe uma metodologia analítica dinâmica, já que se trata de uma espécie de documento que é a convergência de uma série de elementos, onde a maioria deles escapa ao conhecimento de formação do historiador. Para cada pesquisa é necessário procurar um corpo documental coerente com as propostas, em que, na maioria das vezes, a sensibilidade e a subjetividade do pesquisador vão falar mais alto, fazendo ele, suas escolhas, muitas vezes partindo do seu gosto particular para música. Já em relação à análise da canção, Napolitano sugere uma abordagem multidisciplinar, pois cada “canção, estruturalmente, opera com séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado”¹⁸. Segundo ele, quanto mais conhecimento de teoria musical, mais rica e interessante vai ficar a análise das canções construída pelos historiadores. Isso escapa a formação básica da nossa categoria, portanto, devemos buscar esse conhecimento no decorrer de nossas carreiras, a fim de enriquecer nossos trabalhos¹⁹.

Napolitano sugere quatro movimentos na construção da análise, partindo do processo de elaboração da canção pelo músico: criação; produção; circulação e recepção/apropriação. Nessa dinâmica, vamos ver o momento histórico e, por que não, o contexto particular do músico, no momento da escrita da canção; juntamente a isso temos o momento do estúdio, da materialização da canção, de como o que eram apenas notas no papel, transformam-se em som nos instrumentos; posteriormente, temos a obra e sua relação com o mundo do lado de fora dos estúdios, onde será observado como a crítica especializada recebeu a canção/álbum e como o público reagiu. Todo esse processo dá sentido e vida a música, colabora para a sua construção e deve ser levado em conta no momento da análise do historiador²⁰.

¹⁷ OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Canto e tradição: a voz como narrativa histórica*. In: PESAVENTO, Sandra Jatay; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (Orgs). *Narrativas, imagens e práticas sociais*. Porto Alegre: Asterisco. 2008, p. 67.

¹⁸ NAPOLITANO, op. cit., 2001, p. 96.

¹⁹ Ibid, p. 91-92.

²⁰ Ibid, p. 100-104.

A partir da análise das fontes, incluídos também aí os textos do movimento e os videoclipes; dentre outros materiais; vamos observar o que os *mangueboys* constroem sobre si e sobre a cidade, tentando construir conhecimento sobre a representação que eles fazem do Recife em sua produção simbólica e de quais maneiras constituem uma nova cena cultura na cidade.

Estrutura dos capítulos

Nosso trabalho dissertativo se estruturará em quatro capítulos. O primeiro capítulo se concentrará na abordagem do Recife pré-Mangue, veremos como a cena começa a se constituir através das festas realizadas em bares da cidade, onde os DJs da noite tocavam uma infinidade de sons diferentes. A partir dessas festas a cena começa a se formar, com a junção de dois grupos, um de Olinda e outro de Jaboatão, que usavam Recife como cenário para seus eventos; na parte final desse capítulo veremos como a cena começa a aparecer na mídia e se articular com grandes gravadoras, que vão ter papel importante na legitimação da cena.

No segundo capítulo iremos abordar como, na contemporaneidade, o papel do intelectual é alterado e a partir de então sua relação com os grandes meios de comunicação passa a ser vital para a sua atuação. Consideramos os *mangueboys* parte desse novo grupo de intelectuais que surgem com o crescimento da influencia dos *mass media*; já que temos uma redefinição de *quem é intelectual* nesses tempos atuais, como pensadores da cidade, eles se aproximam dessa nova definição.

Importante também nesse capítulo, será a análise da relação entre o mangue e a imprensa na sua legitimação; mostraremos o papel da *Folha de São Paulo* no incremento do conhecimento da cena fora de Recife.

O terceiro capítulo tecerá a análise do *release/manifesto Caranguejos com cérebro* e suas três versões. Esse documento é de suma importância, pois nele há uma espécie de elemento norteador para todo o discurso da cena *Mangue*, com seu apego a crítica da vertente destruidora da modernidade, diálogo profundo com a cultura *pop* e tentativa de reavivar a cidade através de suas periferias. Além disso, será observado como a cena Mangue foi vista pelo jornal *Folha de São Paulo*, importante legitimador do *Manguebeat* fora de Pernambuco e, por fim, veremos o legado da cena Mangue observado por Fred Zero-Quatro no segundo 'manifesto'

Quanto vale uma vida? que foi escrito a quatro mãos com Renato L. e lançado meses após a morte de Chico Science.

No quarto e último capítulo mostraremos qual Recife aparece nas canções das duas bandas. Vamos apontar que tipo de representação, diversa das anteriores, aparece da cidade nas canções dos álbuns iniciais das bandas principais do *Manguebit*. O apego aos bairros periféricos, cenas de pobreza e de andança pelas ruas fétidas da cidade, em uma *flanerie* pós-moderna, que recorta e cola pedaços distantes da história para contar a nova narrativa da cidade, vista por grupos de classe média como tendo cerne nas periferias da cidade. Por fim, após a morte de Chico, qual o legado que o movimento deixa pra a cidade? Após a cristalização e legitimação do movimento pela indústria cultural local e nacional, qual o legado simbólico que a cena Mangue deixou para a cidade do Recife? Tentaremos obter as respostas para estas intrincadas questões na parte final desse capítulo.

CAPÍTULO 1 – A INVENÇÃO DA MANGUETOWN

1.1 O início da configuração da cena Mangue

O sentido de um espaço é feito a partir de construções discursivas elaboradas pelos habitantes que nela residem; cada grupo sociocultural vai ver a cidade e modelá-la a partir do seu lugar social, das suas condições de sociabilidade e espacialidade. Na experiência de vivência em conjunto, são geradas sensibilidades e *inventadas* identidades que, reverberando no tempo e espaço, ora perpetuam, ora destroem determinadas enunciações sobre o próprio lugar, num processo de construção e reconstrução constante que segue ao sabor da história.

Então, podemos dizer que tempo, espaço e identidades coletivas estão entrelaçados. Cada grupo sociocultural vai (re) elaborar sua relação com o espaço da cidade e, através dele, legitimar sua identidade. Esse discurso legitimador utiliza o passado como base para justificar sua identidade no presente. Assim, através da ação dos homens, o passado vai sendo remodelado, tecido, manipulado, escrito, enfim, *reinventado*, ao sabor das necessidades de cada momento histórico, de cada grupo social²¹.

Os homens inventariam a História através de suas ações e de suas representações. Esta expressão remete a uma temporalização dos eventos, dos objetos e dos sujeitos, podendo se referir tanto à busca de um dado momento de fundação ou de origem, como a um momento de emergência, fabricação ou instituição de algo que surge como novo²².

A partir dos vestígios, que na linguagem do historiador são os documentos e suas várias formas, podemos detectar quando surgem determinados processos que alteram as dinâmicas sociais, colaborando numa nova remodelação do passado. Para Durval Muniz, o termo *invenção* é o corrente para o historiador que tem essa concepção de passado como algo construído pelas necessidades presentes dos grupos sociais. Dessa forma, podemos dizer que o termo “remete a uma dada

²¹ Cf.: ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: desconstrução e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Bagaço, 2006.

²² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007, p. 20.

ruptura, a uma dada cesura ou a um momento inaugural de alguma prática, de algum costume, de alguma concepção, de algum evento humano”²³.

O passado está acessível e através dele as sociedades fazer suas escolhas, tecer seus caminhos, desatando nós, atando pontas soltas, tingindo de cores diferentes formas que outrora eram em preto & branco. Durval Muniz, em *História: a arte de inventar o passado aponta* como pode ocorrer a tessitura do passado, um retrabalhar da tradição, para atender a necessidades do presente. E esse foi o caminho escolhido por nós para analisar a cena mangue no Recife.

O grande objetivo do nosso trabalho é colaborar para o incremento do conhecimento, a partir do olhar da História, da construção do *Manguebit* na cidade do Recife na década de 90. Mas, principalmente, problematizar de que maneira a cidade aparece representada no material produzido por duas das principais bandas dessa cena cultural: *Chico Science&Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*. Pois os grupos que constituíram essas novas dinâmicas culturais no Recife reinventam tradições, fazem uma ligação entre a cidade e o mundo através de sua produção simbólica. Através dos (muitos) vestígios vistos pela cidade, que foram deixados direta ou indiretamente pelo *Manguebeat*, vamos tentar compreender como se constituiu essa nova dinâmica cultural recifense, como os membros do Mangue reinventam a cidade a partir de suas necessidades.

A voz de Fred Zero-Quatro, um dos criadores do *Manguebeat*, fundador e líder da banda *Mundo Livre S/A* e uma das principais referências para a imprensa do Mangue, canta que:

Não espere nada do centro/ Se a periferia está morta/ Pois o que era velho no norte/ Acaba novo no sul/ Eu tenho feito samba pesado/ Misturado sons, inventado estilos/ Eu venho pensando o sucesso²⁴.

Esse trecho é central para nossa análise, pois, ao longo desse trabalho dissertativo, o leitor verá que um dos paradigmas do *Manguebeat* era misturar tradições culturais, fazer a equação cultura regional e cultura global dar certo, usar isso a favor da cidade, para criar dentro dela novos espaços de diversão, onde essa

²³ Ibid, p. 20.

²⁴ MUNDO Livre S/A, op. cit., 1996. Grifo nosso.

visão de cultura tivesse validade e pudesse injetar, segundo eles, vida, numa cidade pobre e periférica. Por isso, em seus discursos, não se podia esperar nada do centro, se a periferia, que para os *mangueboys* tinha uma grande importância identitária e criativa, estivesse estagnada:

A ideia era que cada um fizesse sua própria música, assim. Não tinha uma estética fechada e tal. A ideia era estimular as pessoas a fazer coisas diferentes. Aí é engraçado por que o Maguebeat era Mestre Ambrósio, era Faces do Subúrbio [...] uma banda que não tinha nada a ver com a outra, não é. A única coisa que amarra essa ideia de cena que acontecia na cidade era basicamente sobre o Recife, a cidade como um elemento inspirador²⁵.

Essas duas citações se completam de modo interessante, a partir delas podemos observar as dinâmicas que guiavam os *mangueboys* em suas reconstruções da cultura na década de 90, na cidade do Recife. Reinventar a cidade através do passado que ela oferecia, de sua cultura, aliando-a a signos vindos de outras tradições, representadas pelos ritmos que esses jovens de classe média ouviam.

Ainda sobre o trecho da canção citada, vemos que o mote era reinventar, usar as informações culturais advindas de outros espaços, misturar e criar novas possibilidades musicais, mas com um foco comercial. Algo bem claro: os *mangueboys* queriam curar Recife do tédio em que, para eles, a cidade se encontrava. E isso seria provável fazendo música, algo que gostavam e, se possível, tendo retorno financeiro. Já na segunda fala aparece o elemento da aleatoriedade, do não planejamento, por conta disso é que muitos membros da cena Mague não a rotulam como *movimento*, deixando que a aleatoriedade dominasse a cena, como o mesmo DJ Dolores aponta:

O elemento aleatório é importante em qualquer coisa que acontece. [...] Essa cena daqui estava lidando com esse grau randômico. Por que tem duas coisas que são evidentes: o nome era bit com B-I-T, os jornalistas botaram BEAT, de batida. [...] e o manifesto, que era release, não era manifesto. Esses dois elementos completamente

²⁵ ENTREVISTA com DJ Dolores (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 08 de maio de 2012.

aleatórios a gente, acabou dando um peso de grandiosidade, de movimento, que nunca havia sido planejado²⁶.

Os depoimentos de Zero-Quatro e DJ Dolores, respectivamente, falam sobre o uso da cultura a partir de uma visão “descompromissada”, no sentido de que sua arte não tinha engajamento social nítido; mas se prestava a ser um meio que reanimasse a cidade e ajudasse a criar um espaço onde a perspectiva cultural do grupo tivesse lugar, obtendo, assim, reconhecimento para suas práticas ao agregar indivíduos que tivessem o mesmo gosto. Para Bourdieu o “sucesso”, no sentido de reconhecimento por uma atividade, possivelmente resulta em ganhos comerciais e influencia no plano simbólico, pois, transforma em referências os indivíduos que o obtém. O sucesso sempre fascinou os intelectuais/artistas e:

tende hoje a impor-se de modo mais consistente, pois confere aos detentores de um poder parcial sobre os instrumentos de difusão (como por exemplo certos jornalistas ou produtores de rádio e de televisão) uma autoridade propriamente cultural²⁷.

Para obter tal sucesso, e conseqüentemente legitimação, os *mangueboys* se apropriaram de determinadas tradições musicais de Pernambuco²⁸ e misturaram com elementos musicais vindos de outras tradições musicais, que chegavam até eles através dos vinis, principal forma de consumo de música naquele momento histórico do final da década de 80 e começo dos anos 90. “Sempre havia um primo, um tio, um conhecido, que ia viajar para o exterior e a gente preparava uma vaquinha para lista de discos”²⁹, afirma o DJ Dolores, sobre uma das formas de obtenção dos discos consumidos por eles.

²⁶ Ibid.

²⁷ BOURDIEU, op.cit., 2010, p. 156.

²⁸ Em relação a sonoridade das duas principais bandas, vemos diferenças nítidas entre elas. Enquanto que a Chico Science & Nação Zumbi estava ligada a ritmos afro-caribenhos e a ritmos afro-brasileiros, como maracatu e coco, além do rock, rap e do afrobeat, ritmo criado pelo nigeriano Fela Kuti a partir da fusão de ritmos africanos com o jazz americano, temos uma sonoridade aonde a percussão domina, a partir do uso das alfaias como uma das bases das canções do grupo. Do outro lado a Mundo Livre S/A se utiliza do samba, ritmo de origem baiana, mas reconfigurado no Rio de Janeiro da República Velha, com o uso do cavaquinho, que serve como elemento centralizador e base para muitas de suas canções. Além disso, o punk rock aparece nas letras e na atitude de seu líder.

²⁹ Entrevista com DJ Dolores, op. cit., 2012.

A importância das coleções de disco, dos empréstimos que se faziam com elas, fazendo com que informações musicais fossem levadas a um grupo maior, é salientada por Renato L:

O encontro de várias coleções de discos [...] facilitou o alargamento [...] havia sons que a gente [...] novidade, digamos assim [...] incorporávamos influências muito variadas. [...] Eu escutava de tudo. Escutava, desde Jorge Ben, que no meu caso foi uma descoberta deste período, até acid house. [...] Era a única maneira, não tinha internet. Disco importados eram muito caros. Era difícil ter grana, a gente nunca teve [...] Vivíamos, não chegávamos a ser pobres, mas classe média sem grana³⁰.

Fica nítido no discurso de muitos indivíduos que fizeram, de alguma maneira, parte da cena, a presença de certos elementos em comum. Muitos eram amigos de longa data, não compartilhando o gosto musical e estético com outros grupos recifenses, então passaram a construir uma rede de empréstimo de álbuns de várias sonoridades e, também, a promover festas onde esses mesmos álbuns eram tocados.

Recife, na virada da década de 80 para a de 90, não era exatamente um lugar onde o *rock* e ritmos ditos alternativos eram amados. Portanto, partindo da necessidade de criar espaços de sociabilidade onde pudessem ouvir os sons que gostavam e pudessem se divertir, certo grupo de jovens, muitos de classe média, outros de classe baixa, vão começar a tecer uma teia de relacionamentos, promover eventos, criar bandas e, assim, de modo aleatório, conseguiram criar uma nova cena cultural na cidade, inspirada em ritmos musicais estrangeiros, mas que com o passar do tempo, foi abrindo espaço para as musicalidades regionais. Mistura essa que marcou os sons das duas principais bandas da cena. Neste primeiro capítulo, vamos observar como esse processo começou. Veremos um breve panorama do rock pernambucano dos anos 70 e 80, as primeiras movimentações dos futuros *mangueboys* e o início da constituição da nova cena recifense.

³⁰ Entrevista com Renato L. (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 18 de abril de 2012.

1.2 O rock de Recife pré-mangue e como o rádio ajudou na constituição da nova cena cultural recifense

Durante o século XX em Pernambuco surgiram gravadoras que tiveram relativo sucesso de vendas e grande repercussão no meio do público. Recife teve uma incipiente indústria cultural na primeira metade daquele século. Com uma pequena, mas importante, produção fílmica. Porém crises econômicas e a concorrência de outros produtos simbólicos vindos de fora do Estado e do país, principalmente, solapou essa embrionária indústria do entretenimento. A *Aurora Filmes* e a gravadora *Rosenblit* são hoje apenas parte da história cultural da cidade.

No livro *Do Frevo ao Manguebit*, o jornalista José Teles, faz uma pequena história da produção musical do século XX no estado, apontando quem para ele seriam os grandes nomes da música pernambucana. Do frevo, o ritmo em si, passando por compositores e interpretes desse gênero musical, como Capiba e Claudionor Germano; a influência do Tropicalismo no Recife, a cena *underground* dos anos 70, até o surgimento e o sucesso que Alceu Valença fez pelo país, ele desenha um rico painel da produção musical pernambucana.

A cidade não era grande produtora de bens simbólicos de circulação nacional, tendo estado na órbita do eixo Rio-São Paulo, que era (e continua sendo) local central de produção da indústria do entretenimento do país, como analisou Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*. E, no fim da década de 70, a principal gravadora do Recife, a já citada Rosenblit, estava endividada, prestes a fechar suas portas. Enquanto que as grandes *majors* e seus catálogos de artistas mundialmente conhecidos invadiam o país, como a Warner, WEA e a EMI³¹. Traço marcante da indústria cultural brasileira, que começa a se profissionalizar a partir da década de 60 e a já se inserir no capitalismo internacional a partir da década seguinte.

A produção de uma música baseada nas ideias *pop*, com a presença do *rock*, era incipiente em Pernambuco. Havia artistas independentes de *rock*, desde a década de 60, como Lula Cortês, o mais conhecido daquele período. Mas, esse circuito era bem restrito e uma das poucas bandas pernambucanas que se tornou conhecida, mas que teve vida, curta foi a *Ave Sangria*, que fazia certo tipo de *rock* flertando com a psicodelia e a poesia *underground*, era comandada por Marco Polo

³¹ TELES, José. *Do frevo ao Manguebit*. São Paulo: Ed. 34. 2000, p. 105.

Guimarães e foi a única banda daquela década a gravar, de forma experimental, um álbum por uma grande gravadora, no caso a *Continental*. Eram parte de uma cena *underground*, baseada nos ideais da contracultura.

Ao contrário dos mangueboys [...] a turma udigrudi dos 70 não se preocupou em cerzir uma cena local através de manifestos ou trajes que fossem identificados. Se cena houve, então foi uma colcha de retalhos, de muitas tonalidades e feita com tecidos de procedências variadas. Não houve, enfim, uma ação premeditada: a “cena” foi acontecendo sem muito respaldo da imprensa³².

Muitas dessas bandas dos anos 70 não tiveram muito sucesso fora do circuito alternativo, apenas a já citada *Ave Sangria* teve um relativo reconhecimento, tendo ficado mais em evidência devido à censura sofrida pela música de temática homossexual *Seu Valdir*³³. Dessa leva, podemos citar o nome de Marconi Notaro, Zé da Flauta, Laílson, a banda *Phetus*, dentre outros nomes, como importantes e atuantes.

Nacionalmente os nomes, que de certa forma estavam ligados ao rock de Pernambuco, que tiveram mais repercussão foram Alceu Valença e o paraibano, ligado a Recife, Zé Ramalho. Alceu participou de festivais e com uma mistura de guitarras, contando com a participação de membros da banda *Ave Sangria*, que já havia acabado em meados dos anos 70; ele fez relativo sucesso nos festivais de música da Globo com *Vou danado pra Catende*, um “rock/repente”³⁴. Enquanto que Zé Ramalho, “empurrou cadeira de rodas de deficiente, foi garoto de programa [...] Infiltrava-se em shows coletivos, os desbundes que ainda aconteciam no Parque Lage, e batia pernas pelos corredores de gravadoras”³⁵ em busca de reconhecimento para seu trabalho, que só veio a acontecer com a gravação de um álbum pela CBS em 1977.

Vemos que esses dois nomes ligados a música alternativa pernambucana da década de 70 tiveram que sair do Recife para ir ao sudeste, em busca de

³² Ibid, p. 148.

³³ Ibid, p. 169-177.

³⁴ Ibid, p.196.

³⁵ Ibid, p. 207.

reconhecimento, pois em Recife o espaço para esse tipo de música era bastante limitado, por que naquele momento essa cena cultural alternativa era marcada pela:

falta de apoio, de unidade entre artistas e grupos, de infra-estrutura e desconhecimento desse tipo de música pelos órgãos oficiais (numa região tão pobre, o apoio de órgãos oficiais é fundamental, como foi para alavancar o manguebeat)³⁶.

Como vemos, a cena de rock recifense contava com pouco reconhecimento e nos anos 80 arrefeceu. Para José Teles esses anos:

podem ser considerados 'os anos perdidos' para a música pernambucana. Na verdade, ela foi uma longa fase de transição, não tão estéril como possa parecer, já que foi nessa década que começaram a partir para a luta os músicos que criaram a efervescente cena pop recifense dos anos 90. A banda Mundo Livre S.A, por exemplo, nasceu em 1984. Os anos 80 foram anos de hegemonia do Brock na música nacional. As gravadoras colhiam sua matéria-prima no Rio, em Brasília, um pouco menos em São Paulo e Porto Alegre; e assim quase ninguém estourou fora dessas capitais, com os cariocas predominando³⁷.

Talvez em um movimento de reflexão, de busca por novas possibilidades ou de rendição ante o poderio simbólico que vinha de fora. Recife havia sido engolida pela poderosa indústria cultural, nacional e internacional. Não era um local de produção de ideias pop, apenas de propagação, como uma típica periferia do capitalismo.

A cena musical do *rock* da cidade estava quase apagada. Os *mass media* do país eram dominados pelo *BRock*, como ficou conhecido o rock brasileiro dos anos 80, citado pela jornalista na figura das bandas *Legião Urbana*, *Capital Inicial* e *Ira!*, que vendiam bastante e influenciavam multidões com suas letras introspectivas ou algumas que faziam superficiais críticas políticas ou descambavam para a ironia pura e simples, como no caso da *Ultraje a Rigor* e *Nenhum de Nós*. O *BRock* mostrava a eficiência da mídia e das gravadoras, atuando de modo concatenado como mostra Arthur Dapieve.

³⁶ Ibid, p. 211.

³⁷ Ibid, p. 225.

Além do eixo Circo [Voador, casa de show do Rio de Janeiro]/Fluminense [rádio de Niterói, que tocava músicas das bandas de rock], a afirmação do BRock passou também pela presença de pessoas-chave nos meios de comunicação. No jornal “O Globo” e na revista “Pipoca Moderna”, Ana Maria Bahiana. No “Jornal do Brasil”, Jamari França. Na revista “Som Três” e na rádio Excelsior FM, de São Paulo, Maurício Krubrusly³⁸.

Vemos nesse trecho o importante papel da imprensa na legitimação de uma cena cultural, no caso do exemplo citado a atuação conjunta existente entre jornalistas de vários veículos de comunicação, tendo por trás a influência das *majors*, grandes gravadoras, interessadas em vender as bandas e os produtos relacionados a elas, sendo os principais vinis e k-7s. Recife, nesse momento se encontrava com quase nenhum espaço nos *mass media* nacionais.

Em *Do tédio a lama, da lama ao caos*, a primeira das primeiras dissertações na área de História, a abordar um tema relativo ao *Manguebeat*, Getúlio Ribeiro analisa o embrião da nova cena musical recifense, a partir de meados da década de 80 até o começo dos anos 90. Sua análise aborda exatamente o período da “entressafra” de bandas, antes do “estouro” dos expoentes da cena Mangue, como *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*.

Partindo da análise do áudio dos programas *Décadas* e de seus roteiros datilografados; do programa *Manguebeat*, apresentado na década de 1990 por Renato L. na década de 90 na Rádio Caetés FM; dos sons de algumas apresentações que restaram daquele período, algo bem caseiro; de entrevistas com os participantes desse programa e das bandas do período, destaque para os grupos que foram liderados por Fred Zero-Quatro., o autor traça um panorama da propagação das ideias *pop* em Recife, antes do surgimento do *Manguebeat*.

Segundo o pesquisador, é característica de parte da produção simbólica desse momento histórico “a retomada do psicodelismo, e de uma visão mística do mundo atrelada a uma perspectiva *punk* marginal e distópica, [que] constituirá uma das vias principais pelas quais se engendrarão estas novas práticas no interior da

³⁸ DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2000, p. 32.

cultura *pop* dos anos 1980”³⁹. O olhar do autor se volta para essa literatura chamada de *cyberpunk*, pois, parte dos membros da futura cena mangue do Recife liam esse tipo de livro, além de que se influenciaram pela estrutura de sentimento da década de 80, considerada o auge do pós-modernismo, com suas distopias e reflexões acerca dos caminhos percorridos pela modernidade, interrogando os paradigmas dela e desconstruindo realidades sociais, políticas e culturais em um mundo cada vez perpassado pela tecnologia e conectado através das redes de comunicação.

Ribeiro mostra a constituição do programa *Décadas*, comandado pelos então estudantes universitários Fred Zero-Quatro e Renato L. juntamente a Luciana Araújo, Anelena Souza, João Fernandes, todos universitários também, e, o ainda jovem, José Carlos Arcoverde, mais tarde conhecido como *H. D. Mabuse*.

O programa tinha como proposta mostrar ao Recife o que acontecia com a cena *pop* mundial, através de seus vários quadros que analisavam a produção musical, literária e fílmica que era consumida pelo público “descolado” das grandes metrópoles européias e americanas. A intenção dos criadores do programa e de seus colaboradores era levar para a cidade as informações dos circuitos do *pop*, conectando os ouvintes com as informações mais relevantes que construíam um *habitus* que os diferenciava do que era então produzido na cena cultural da cidade.

Esses jovens universitários de classe média adquiriam essas informações através da compra partilhada de revistas internacionais, nas revistarias do Aeroporto dos Guararapes, dos LPs ou fitas K-7 que eram trazidos por aqueles que viajavam para São Paulo, centro da cena alternativa do país ou para o exterior, mas também adquiridos através da compra partilhada pelos amigos formadores do grupo. Segundo Ribeiro “o programa *Décadas*, [...] consistia em um programa de rádio basicamente destinado às assim chamadas faixas “A” e “B” de audiência, em particular a uma certa “elite”, econômica, mas, sobretudo, cultural e diretamente interessada em assuntos ligados à arte e política”⁴⁰.

Podemos dizer que o rádio teve um papel importante para esses jovens, pois, além de fazer programas em emissoras da cidade, eles também se *antenas* em

³⁹ RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio a lama, da lama ao caos*. Os primeiros capítulos da cena Mangue no Recife (1983-1991). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008, p. 32.

⁴⁰ RIBEIRO, op. cit., 2008, p.144.

sons que vinham por ondas no ar. Falando sobre a inspiração para criar as festas no começo da década de 90, que assim como os programas de rádio *Décadas* e *New Rock*, tiveram importância para a constituição da cena Manguê, Renato L, nos diz que:

Por que a gente via muito, a gente lia sobre toda essa cultura das *raves* da Inglaterra [...] Chegava um ou outro som aqui [...] Tinha alguns programas de rádio, tinha um programa de rádio chamado *Novas Tendências*, que era em rede nacional, era de um cara chamado José Roberto Mahr, o cara era comissário de bordo, então ele tinha facilidade de importar disco. As vezes a gente conseguia captar o programa de John Peel, saca, muito ruim, mas a gente conseguia captar pela BBC. Era foda, era um negócio meio heroico. Você gravava, então você conseguia acompanhar, por exemplo, aquela cena de Manchester, do *Happy Mondays* e tal, aquilo ali tudo a gente tocava nas festas. O grunge pra gente teve muito menos importância [...] O *Screamadelica* do *Primal Scream*, todo mundo pirou com aquele disco. [...] já com batida boa pra dançar⁴¹.

A dificuldade do periférico de se conectar a um mundo onde as (im) possibilidades técnicas o impediam de viver o cosmopolitismo é visível nessa fala de Renato L. Esse desejo de se *antelar* em músicas *pop*, através de programas captados com dificuldade, gravados e compartilhados através das festas, mostra a vontade de estar próximo do centro. E foi esse desejo que moveu os *manguéboys* na construção da cena Manguê, onde o rádio teve grande importância, antes da internet, da tecnologia avançada, que vai ser elogiada por eles em sua produção simbólica.

A ideia central do programa *Décadas*, que foi transmitido entre 1985 e 1987, era mostrar ideias novas, algo diferente do que a cidade estava acostumada. Teve papel vital na arrumação posterior da cena manguê. Seu intuito de combater o marasmo vai ser sentido posteriormente, por exemplo no *release Caranguejos com cérebro*; suas informações musicais vão aparecer nítidas no som produzido posteriormente por Zero-Quatro, autor do *release*, e sua banda, a *Mundo Livre S/A*. Renato relata a importância do programa *Décadas* para a cena Manguê:

⁴¹ Entrevista com Renato L., op. cit., 2012.

A gente achava importante ocupar as rádios [...] O Décadas foi o trabalho de conclusão de curso, meu e de Fred. O programa era na Rádio Universitária. A gente estagiou na Rádio Universitária e em troca pode fazer o programa uma vez por semana. Ainda era um programa muito com a cara dos anos 80, muito focado em rock inglês, mas a gente tocava hip hop, música africana [...] já era um programa aberto. Mas até pela dificuldade de encontrar material, mas não viria ser tão aberto [quanto os outros programas]⁴².

Getúlio Ribeiro apresenta como um dos elementos centrais na constituição de pensamento de Zero-Quatro e de L.: a forte ligação deles com o punk⁴³; ele chega a essa conclusão a partir da análise de um dos programas *Décadas*, onde foi abordada a importância do estilo londrino surgido na década de 70, como moda, antes de virar uma postura consolidada, ou seja, algo que não surgiu naturalmente, mas que com o passar do seu desenvolvimento foi encontrando penetração social e foi sendo ressignificado até desembocar no imaginário cultural mundial, se naturalizando como um tipo de *rock* e de comportamento social ligado à anarquia e à rebeldia de uma geração de jovens sem perspectiva de futuro, beirando o nihilismo. Esse processo todo construído por bandas como *Sex Pistols* e *The Clash*, contando com a colaboração do produtor musical Malcolm McLaren e também da estilista Viviane Westwood, era algo conhecido e aceito por Zero-Quatro e L. e, possivelmente, colaborou na formação da cena mangue recifense, posteriormente. Segundo o autor da dissertação:

A grande figura de referência [para os futuros *mangueboys*] seria Malcolm McLaren, ex-empresário dos *Sex Pistols*, produtor cultural e artista *pop* multimídia, que teria sido, para eles, o principal responsável pela consolidação de uma *cena punk* (um “circuito musical independente”, composto por artistas, público, marketing e moda, a *cena*) em Londres, sendo, alguns anos depois,

⁴² Entrevista com Renato L., op. cit., 2012.

⁴³ Vertente do rock, inglesa de nascimento, que influenciou na constituição de uma forte cena musical periférica na capital de São Paulo e na região do ABC Paulista (Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul) nos anos 80, e que também teve peso sobre alguns dos mangueboys (Renato L., Fred Zero-Quatro e os seus irmãos). Para conhecer melhor a cena punk paulista recomendamos o documentário: MOREIRA, Gastão. *Botinada: a história do punk no Brasil*. Disponível on-line em: <<http://www.youtube.com/watch?v=22ISR-o4n98>>. Acesso em: 20 mai. 2012. Uma canção da banda Garotos Podres, um ícone do punk rock nacional, ajuda a entender um pouco do espírito de parte da juventude de classe média brasileira dos anos 80 “– Oi, tudo bem?/ Tudo bem/ Fora o tédio que me consome, todas as 24 horas do dia.../ Fora a decepção de ontem/ E a decepção de hoje/ E a desesperança crônica no amanhã”, In: GAROTOS Podre. *Canções para ninar*. Radical Records. Produção de Roger Moreira. 1993.

enfaticamente referenciado como um dos principais nomes que teriam lhes inspirado a criar a *cena mangue*⁴⁴.

Ribeiro toca numa questão muito pertinente. Fica patente que a partir das análises que ele fez do programa *Décadas*, viu que no discurso de parte dos precursores da cena Mangue não há o tão famoso apego ao periférico. Eles se ressentem de que a cena recifense é deficitária em relação a produção *pop* e o seu apego aos sons que vem de fora são uma forma de tentar trazer para a cidade esse ar descolado e antenado que constrói a cena alternativa das metrópoles do primeiro mundo. Desejavam não ser periféricos. A idéia central do *Manguebeat* aparece de forma invertida. Pois

Estes jovens sempre haviam visto o Recife como uma cidade “careta” e “retrógrada”, especialmente no que dizia respeito à sua vida cultural. O Recife representava de forma bastante clara, tanto nas declarações recentes de todos os entrevistados sobre o período, quanto, por exemplo, nos roteiros de *Décadas*, um motivo eminentemente negativo. Sua energia maior não provinha decisivamente dele, mas sim do que acontecia fora dele⁴⁵.

Em 1989 “a gente fez um outro programa, entre o *Décadas* e o *Manguebeat*⁴⁶, chamado New Rock, na Transamérica, Fred era programador [...] era um programa de rede, mas cada praça fazia a sua versão. Fred fez durante um tempo, era no dia de sábado⁴⁷. Dos três programas, esse talvez tenha sido o mais desconhecido, mas era transmitido por uma filial de uma rede nacional de rádios e serviu para amplificar o gosto dos dois *mangueboys*. Ribeiro diz que esses programas principalmente ajudaram a construir certa consciência musical ‘pré-*mangue*’, de busca pela variedade e pela diversidade sonora para além dos ‘guetos’⁴⁸. Postura essa que

⁴⁴ RIBEIRO, op. cit., 2008, p. 141.

⁴⁵ Ibid, p. 161.

⁴⁶ Esse programa foi um dos três nos quais Renato L atuou, tendo sido um grande êxito. Segundo, Aline Monçores: “O programa “Manguebeat” ia ao ar de segunda a sexta-feira, das 20 às 21 horas, e desenvolvia alguns programas temáticos, principalmente em datas históricas, contando o outro lado das histórias oficiais. A primeira fase do programa durou três anos sendo líder de audiência, e com ampla penetração na periferia de Recife, chegando a ter 40% dos telefonemas recebidos provenientes das regiões carentes da cidade. Em 1998, o programa “Manguebeat” encerra sua atuação e só volta a entrar no ar em 2001, pelas mãos de Renato L., agora sendo veiculado pela rádio Universitária FM”. Cf. MONÇORES, op. cit., 2006, p. 31.

⁴⁷ Entrevista com Renato L. op. cit., 2012.

⁴⁸ RIBEIRO, op. cit., 2008, p. 149.

vem a solidificar com o tempo e aparece nitidamente e conscientemente anos depois no programa *Manguebeat*. Como salienta o próprio Renato, dizendo que no programa tocava

Do Radiohead até, deixa eu dar um exemplo estapafúrdio, [...] música do norte da África. Passando por techno, passando por centenas e centenas de bandas daqui. Era um esquema muito louco [...] Dificilmente você vai encontrar um caso desses assim. Era a Caetés, que era uma rádio líder de audiência, tinha um perfil bem popular, não era uma rádio voltada para a classe A e B⁴⁹.

Retornando ao contexto inicial, em finais da década de 80

uma nova “turma” viria a se formar. Fred voltara de São Paulo, o Mundo Livre S/A retornara às atividades com nova formação e, por intermédio de Mabuse, Fred e Renato voltavam a ter contato com Chico e Jorge. Fora provavelmente neste período que todos teriam vindo a frequentar, diariamente, um certo apartamento no bairro das Graças, no qual residia Goretti França, irmã mais velha de Chico⁵⁰.

Xico Sá, jornalista que também orbitava no futuro universo mangue, na *Revista Trip* de junho de 2001, mostra a importância do apartamento da irmã de Science para a constituição da cena, peço perdão pela grande, porém necessária, citação:

Esse apartamento funcionava como uma espécie de quartel-general para vários dos futuros mangueboys que trabalhavam ou vagabundeavam pela cidade. Era ali que se dava um tempo antes de ir pra casa ou sair pra uma balada. Por meio de amigos comuns, Chico conheceu Fred Zero Quatro, do mundo livre s/a, e mais um monte de gente de procedência diversa e com gostos distintos. Formava-se um tipo de ambiente que se imagina aparecer em quase todos os movimentos musicais antes de sua explosão para a mídia. Uma incubadora cultural ou algo assim. Foi nessa casa que o mangue começou a ser construído, tanto em termos conceituais como na própria música: ouviam-se ao mesmo tempo Captain Beefheart e Public Enemy, Fellini e 808 State, Jorge Benjor e Specials. Artistas plásticos, cineastas frustrados, desempregados, jornalistas e funcionários públicos conviviam lado a lado. Boa parte do som da Nação Zumbi vem daí, desses discos misturados e escutados com atenção entre um baseado e uma cerveja⁵¹.

⁴⁹ Entrevista com Renato L, op. cit., 2012.

⁵⁰ RIBEIRO, op. cit., 2008, p. 160.

⁵¹ SÁ, Xico; L., Renato. O Brasil de Chico. In: *Revista Trip*. São Paulo, n. 86, fev. 2001, p. 58.

A partir do maior contato entre o grupo de Zero-Quatro e o de Renato L. com o de Chico Science temos aí o embrião da cena Mangue e importantes alterações no gosto e na performance desses jovens, pois a partir de seus encontros cada vez mais frequentes na noite recifense foram sendo trocadas informações e desde então a cena começa a se desenhar. Concordamos com Ribeiro quando ele diz que ela começa a aparecer:

um pouco antes de *Caranguejos com Cérebro*. Os primeiros indícios dela, pelo menos até onde pudemos encontrá-los, estariam no laboratório musical e poético do Bom Tom Rádio, entre os anos de 1987 e 1990. Neste momento seus integrantes, Mabuse, Chico e Jorge, começavam a praticar uma nova “alquimia” musical que incorporava, além do samba e do *rock* que o Mundo Livre S/A já incorporara, elementos musicais e poéticos mais ligados ao próprio Recife, como, por exemplo, aqueles provenientes do maracatu, ao lado de toda uma outra musicalidade ligada ao *funk* e ao *Hip Hop* norte-americanos⁵².

Um outro apartamento teve importância para a cena, localizando-se no bairro de Santo Amaro, na Rua da Aurora, no sétimo andar do Edifício Capibaribe, chamavam o apartamento de *Sunrise*, alusão a música do grupo inglês *The Who*, onde o núcleo duro dos *mangueboys* morou por certo tempo, já no início da consolidação da cena. Segundo H. D. Mabuse

A partir do momento que eu Chico e Fred, estávamos morando no mesmo apartamento [...] aí acabei me envolvendo em todas essas situações, que tinham esse viés. Tipo, desde uma produção razoável de cartazes para a cena toda, até [...] o disco da Chico Science & Nação Zumbi que é uma capa minha com Jorge Du Peixe. [...] O Afrociberdelia [...] em 95 [...] antes quando a gente tava morando junto acabava sendo um ambiente muito rico de circulação, não só produção de ideias, mas circulação de material, de informação, né⁵³.

Esses encontros fazem unir dois grupos vindos das periferias de Recife, uma periferia de classe média, Candeias e outras de classe baixa, Rio Doce e adjacências:

⁵² RIBEIRO, op. cit., 2008, p. 160.

⁵³ ENTREVISTA com H. D. Mabuse (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 20 de janeiro de 2012.

Houve uma espécie de junção de duas turmas, digamos assim. Um núcleo centrado em Candeias, girando em torno do Mundo Livre, do qual fazia parte Zero-Quatro e eu, obviamente, né. Éramos amigos e morávamos em Candeias, desde o final dos anos 70, início dos anos 80. E esse núcleo se encontrou com outro núcleo, que seria o núcleo que girava em torno de Mabuse, Chico e Jorge Du Peixe. Claro que essa divisão é um pouco esquemática. Por que, por exemplo, eu já conhecia Mabuse desde os anos 80 [...] De grosso modo [...] podemos esquematizar dessa maneira. Esses dois núcleos [...] começam a se conhecer, começam a estreitar relações na virada dos anos 80⁵⁴.

O grupo começa a ganhar uma face musical mais visível a partir desses encontros e convivências que esses jovens vão ter a partir de então. Seja entre eles, criando uma rede de pesquisa musical, na troca de sons novos, buscando construir novas experiências, seja, por exemplo, com os encontros com o grupo percussivo *Lamento Negro*, de Peixinhos, Olinda, local de nascimento de Chico Science, ligado ao grupo comunitário afro-pernambucano *Daruê Malungo*. Depois de certo tempo ele consegue entrar no *Lamento*, entrando em contato com novos sons e, dali, no futuro viriam alguns dos membros de sua futura banda: a *Nação Zumbi*, nome que denota suas ligações com certas raízes de origem africana, nação de maracatu e a referência ao personagem histórico líder de Palmares.

Chico teve influências da cultura regional, a partir de sua participação, desde pequeno, no seu bairro de Rio Doce, Olinda, de rodas de ciranda, seus contatos posteriores com o maracatu e com os outros ritmos regionais pernambucanos, ao lado dessas influências locais, vemos na sua figura a presença do *Hip Hop*, inicialmente e de outros gêneros de matriz afro-americana e afro-caribenha. O surgimento da *Nação Zumbi*, passa pelas experiências da *Lamento Negro*, *Loustal* e da *Bom Tom Rádio*, essas bandas tinham como verve a sua ligação direta com o universo de origem africana, seja com os ritmos tradicionais, seja com os ritmos consolidados das periferias urbanas, como o *rap*, o *hip hop*, a *soul music* e suas variantes, fazendo uma mistura que repercutiria no futuro e na criação da cena Mangue. Junto a essas referências sonoras, Chico era um leitor assíduo de obras de ficção científica algo que reverbera na escolha de seu apelido Science (antes ele

⁵⁴ Entrevista com Renato L. op. cit., 2012.

tinha a alcunha de Vulgo) e aparece representado em algumas canções da sua banda e nas suas entrevistas.

A partir da técnica do *sampler*, cópia de sons, cria-se o som do *Manguebeat*. A técnica do *sampler*, usada pela *Bom Tom Rádio* e depois presente na *Nação Zumbi*, denota esse processo complexo onde o compositor/autor da obra, na verdade, vira um técnico manipulador de intrincadas engenharias eletrônicas no ato de elaboração da sua obra. O *sampler* pode ser percebido como um processo artístico caracterizado pela bricolagem e pelo pastiche, devido ao aumento cada vez maior da capacidade de troca e manipulações de informações através das redes de conhecimento, de sociabilidade e de relações econômicas que se intensificam. Algo analisado por Ana Carolina Leão em sua dissertação de mestrado onde ela aborda a constituição de uma cena produtora de música pop no Recife dos anos 90 do século passado⁵⁵.

O *rock*, um dos gêneros base da nova cena recifense, e sua reverberação, o *pop*, são intrinsecamente ligados à juventude, feitos, dentro de seus contextos, para serem consumidos avidamente como produtos. Reside aí sua capacidade articuladora com as tradições de cada região onde é produzida, pois ele é construído para ser versátil; não há registro de um tipo de música que se adapta tão bem a qualquer realidade na qual é inserido, assim como sua reverberação o *pop* também. Como aponta Steven Connor, quando diz que o *rock* é ritmo pós-moderno por excelência devido à sua facilidade de quebrar paradigmas e de transitar de uma esfera a outra, sem se apegar a conceitos fechados⁵⁶. Foram muitos os paradigmas quebrados por essa nova recifense em relação à cultura e à forma de fazer música, observaremos isso no decorrer do texto, ao abordarmos sua configuração.

Creio que traçamos as características iniciais e que nos deixarem ver as relações construídas pelos futuros *mangueboys* que colaborariam na elaboração da cena. Daremos continuidade à análise da gênese do Mangue.

⁵⁵ Cf. LEÃO, Carolina Carneiro. *A maravilha mutante: batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002.

⁵⁶ CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1989, p. 112.

1.3 O caos da criação

[O] Manguê foi produto de um longo processo, algo que se estendeu por anos a fio, com milhares de experiências espalhadas pela vida dos integrantes de uma rede envolvendo estudantes, funcionários públicos, músicos, jornalistas, designers e trabalhadores da aviação civil⁵⁷.

É dessa maneira que Renato L, jornalista e DJ, e ex-secretário de Cultura da cidade do Recife, um dos participantes da cena Manguê, descreve o processo de construção dessa movimentação cultural, que se deu ao longo da década de 90.

A transformação de um simples *release* para a imprensa e que, alçado a categoria de manifesto de uma cena cultural ao longo dos anos, ilustra bem essa visão do *mangueboy*⁵⁸. A própria presença dele na cadeira de secretário que cuida dos bens simbólicos da cidade é um sinal da cristalização do *Manguebit* como visão válida acerca da cultura e da criação de uma nova representação do Recife através dos constructos culturais dos membros dessa movimentação e de práticas influenciadas por essa visão, como o Carnaval da cidade nas administrações do PT, desde 2001.

O *Manguebeat*, como Renato L descreve, se constituiu como uma rede que ligou pessoas de diferentes classes sociais em uma rede de produção cultural, que criou uma nova cena musical na cidade do Recife. Deixou um legado simbólico fértil, que até hoje pode ser percebido em diversos locais momentos distintos, seja em estátuas ou grafites ou no Carnaval da cidade ou na produção de parte dos artistas que surgiram nos últimos 15 anos, após a morte de Chico Science.

Essa cena que fica visível em meados da década de 90, para a cidade e para o resto do país, começa a se configurar, no entanto, ainda nos anos 80, com um grupo de jovens de bandas que não tinham lugar para tocar ou que buscavam mais informações de cultura pop, numa cidade economicamente estagnada, que oferecia poucas opções de divertimento. De um lado, o grupo que advinha de Candeias,

⁵⁷ L., RENATO. *Mangue beat*. Breve histórico de seu surgimento. Disponível on-line em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_renatol3.html>. Acesso em: 10 abr. 2011.

⁵⁸ Nós nos referimos ao *press release* (comunicado a imprensa para anúncio de alguma pessoa ou grupo público) *Caranguejos com cérebro*, que foi lançado para a imprensa em meados da década de 1991, porém, não encontramos nos jornais do Estado esse texto publicado. Ele pode ser encontrado no encarte do álbum: CHICO Science & Nação Zumbi. Op. cit., 1994.

Jaboatão, e que orbitava ao redor da figura de Frederico Montenegro, o Fred Zero-Quatro, e do outro lado um grupo que se localizava em Peixinhos e Rio Doce, Olinda, orbitando a figura de Francisco de Assis França, esses dois agrupamentos formariam a base da nova cena da cidade a partir do início dos anos 90.

Recife era o lugar de encontro dos dois grupos de amigos. Nos poucos bares alternativos dos bairros de Boa Viagem, Pina, Graças e Boa Vista, além das festas que realizavam em inúmeros locais undergrounds, majoritariamente localizados no Recife Antigo em prostíbulos, para tentar criar locais de festas mais ao gosto dos grupos e que foram os locais de incubação da cena *Manguebeat*. Hélder Aragão, mais conhecido como DJ Dolores, diz que no Recife, um dos locais de diversão:

na época [era a] Danceteria que tocava rock nacional [oitentista], que era uma coisa medonha. Por isso que a gente teve que achar lugares para fazer festa, né. Aí, os lugares mais baratos eram os bordéis dali do Recife Antigo. [...] O fato é que tinha não tinha muita coisa circulando pela cidade e as pessoas que gostavam de música [alternativa], acabavam se conhecendo. O bacana dessas festas que a gente começou a fazer em 1989, nasce o Mangue nesse tipo de ambiente, por que reunia muita gente que tinha gosto diferente, mas que gostava de música e tal. As festas tocavam tudo assim, várias bandas, nas festas que a gente fazia [...] no bairro do Recife, de um modo geral⁵⁹.

A primeira aparição dos *mangueboys* na imprensa, que aparece associada a uma dessas festas, e que também foi a primeira vez que o termo Mangue aparece usado ligado a uma forma rítmica, foi no *Jornal do Comércio*, periódico que teve um importante papel na propagação e legitimação da cena Mangue:

Todos os sons negros vão rolar hoje à noite no Espaço Oasis, na festa Black Planet. Soul, reggae, hip-hop, jazz, samba-reggae, funk, toast, ragamuffin e um novo gênero criado pelo mestre de cerimônia MC Chico Science, vocalista da banda Loustal [...] 'O ritmo chama-se mangue. É a mistura de samba-reggae e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo⁶⁰.

⁵⁹ Entrevista com DJ Dolores, op. cit., 2012.

⁶⁰ PEREIRA, op. cit., 1991, p. 2.

Esse tipo de festa alternativa era uma das poucas possibilidades de diversão para parte da juventude de classe-média recifense no começo dos anos 90. Muitas das festas eram realizadas em casarões velhos da então decadente área portuária da cidade, no bairro do Recife. Isso é descrito em entrevista realizada com Adriana Vaz, ex-esposa de H.D Mabuse e uma das pessoas que orbitava o núcleo-duro do Mangue (ela coordenou o *Memorial Chico Science*, aparelho da Prefeitura do Recife):

Tinha uns bares em Olinda, que tinha [sic] algumas festas [...] Tinha as festas que a gente fazia [...] A gente fez muita festa no Francis's Drinks e no Grego [famosos prostíbulo do Bairro do Recife] [...] Na verdade foi incendiado, o que a gente fazia. Fica na Rio Branco, mas agora fica em outro endereço, que eu não sei esse endereço [...] Era um prostíbulo, na verdade, atua como um prostíbulo até hoje inclusive [...] A gente fazia umas noites lá, então a dona chamada Francis, ela cedia. [...] fizemos vários Reveillons incríveis lá, por que no Reveillon vinha muito marinheiro, muito navio aportando. Então a festa era completamente instigante⁶¹.

A festa *Black Planet*, foi das primeiras, mas não foi realizada em um dos bordéis do Recife Antigo, e sim no Espaço.Oásis, pequena casa de shows em Casa Caiada, Olinda. Porém, o uso dos bordéis foi frequente na história da constituição da cena Mangue, possivelmente pela facilidade e pelo espaço que o local proporcionava.

Voltando à matéria do jornal, Chico deixa claro o que moveria ele e os que o orbitavam, a visão de cultura que dominava o discurso do grupo fica explícita no trecho:

O Mangue será apresentado por ele [Science] junto com o grupo Lamento Negro (banda de samba-reggae, versão pernambucana do Olodum). “É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los, junto com a visão mundial que se tem. Eu fui além”, comenta sem modéstia⁶².

⁶¹ ENTREVISTA com Adriana Vaz (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 10 de novembro de 2011. Ele se refere a festa, *Sexta Feira sem Sexo*, realizada, segundo ela, para ajudar uma amiga a viajar para o exterior. Não conseguimos detectar a data na qual foi realizado o evento. Supomos que tenha sido entre 1990 e 1991.

⁶² PEREIRA, op. cit., 1991, p. 2.

Já se percebe nessa fala de Science o mote que guiaria toda a cena a partir de então. Vemos que nesse momento era clara a visão de “salvação” de Recife e de sua cena cultural. Os *mangueboys* se deram a “responsabilidade de resgatar” as formas rítmicas e incrementá-las com a visão advinda da globalização. O *Lamento Negro* foi um dos primeiros grupos musicais que teve Chico como membro. O cantor, morador de Olinda, tinha contatos com o hip hop e com ritmos afro-brasileiros. No caso do *Lamento Negro*, grupo ligado ao Daruê Malungo, suas raízes eram os ritmos afro-brasileiros e foi nesse grupo que Chico, possivelmente entra em contato com o maracatu, expressão cultural que teve uma enorme influência na sonoridade de sua banda posterior a *Nação Zumbi*.

José Teles descreve como Chico conheceu o trabalho da *Lamento Negro*:

Um colega de trabalho [Gilmar Correia da Silva, mais conhecido como Gilmar “Bola Oito”, na EMPREL, empresa de processamento de dados da prefeitura do Recife] contou-lhe de um som que amigos seus estavam fazendo lá pelo lado de Chão de Estrelas [em Recife], próximo a Peixinhos, bairro pobre pertencente a Olinda. Falou-lhe da comunidade do Daruê Malungo, onde se tocava macaratu, e estava sendo formado um grupo de afoxé e samba-reggae, o Lamento Negro⁶³.

Chico convidou amigos como Lúcio Maia e Dengue, futuros membros da *Nação Zumbi*, que não foram, tendo ele ido ver o grupo com Gilmar Bola Oito, possivelmente, segundo Teles, nesse dia, Chico se encantou com as possibilidades sonoras que o Lamento Negro tinha a partir das misturas musicais que aquele grupo fazia: “A música que faziam seus integrantes tinha um caráter não apenas lúdico, mas também didático, e religioso [...]”⁶⁴. Desse grupo saíram, posteriormente, para fundar a *Nação Zumbi*, Bola Oito, Toca Ogan (Valter Pessoa de Melo) e Gira, que ficou na banda até 2001.

Alguns anos antes de seu envolvimento na Lamento Negro, Chico e amigos tinha um grupo de *Hip Hop*, chamado de *Legião Hip Hop*, que na metade dos anos 80, em Olinda, com Chico Science e Jorge Du Peixe, acompanhava o crescimento mundial do Hip Hop, baseado no tripé grafiteagem, rap e break, ambos eram BBoys:

⁶³ TELES, op. cit., 2000, p. 260.

⁶⁴ Ibid, p. 266-267.

Quando a década de 80 chega perto de sua metade, é justamente o hip hop que vem se associar ao funk na galeria restrita dos seus cultos musicais. Chico mergulha de cabeça nessa cultura jovem, exercitando a arte da grafiteagem, do contorcionismo em forma de dança e da poesia cantada em rimas fortes⁶⁵.

Além dos trabalhos citados com a *Legião Hip Hop* e com a *Lamento Negro*, ele também tem outro com uma banda chamada *Lousta!*; esse nome era referência a um quadrinista francês Jaques de Loustal, de quem Chico era fã. A banda era formada, além dele, por Lúcio Maia e Alexandre Dengue, os dois amigos de longa data, que também estariam na formação da futura *Nação Zumbi*⁶⁶.

Essas bandas que antecederam a *Nação Zumbi* foram uma espécie de laboratório para a sonoridade da banda, para a consolidação de amizades, elaborando uma rede de contatos em várias partes do Recife. Daí, após esse rápido passeio pelos projetos e bandas, onde vemos que vários nomes se repetem, várias sonoridades diferentes são experimentadas, chegamos novamente a 1991, àquela pequena matéria do JC, no *Caderno C*, onde um Chico Science desconhecido começa a propagar aquela que seria uma das mais interessantes cenas culturais dos anos 90: o Manguê e podemos ver um pouco das influências sonoras que envolviam os ouvidos daqueles jovens recifenses do começo dos anos 90:

A seleção da festa é de Renato Lins (ex-Décadas e New Rock), Dr. Mabuse (ex-Décadas também) e Chico Science. Mexendo e remexendo os velhos discos de vinil eles pescaram James Brown, Public Enemy, Charlie Parker, Charlie Mingus, Bob Marley, Yellow Man, Lee Perry, entre tantos outros, numa salada de fruta variada e dançante, bem world music⁶⁷.

⁶⁵ XICO; L, Renato, op. cit., 2001, p. 56.

⁶⁶ Além desses grupos, outras bandas existiram por um curto espaço de tempo, mas foram importantes para a constituição da Nação Zumbi e da própria cena Manguê. A *Bom Tom Rádio*, banda que Chico tinha ao lado de Du Peixe e H. D. Mabuse, na virada de 89 para 90, fazia um som experimental. Além da *Orla Orbe*, que durou menos de um ano, também sendo um grupo de Hip Hop, a exemplo da *Legião Hip Hop*. Todas essas experiências deixaram algum tipo de marca na sonoridade e na postura que foi trabalhada pelos futuros *manguêboys*. O *sampler*, a atitude coletiva, a mistura de elementos musicais, dentre outras práticas, estavam presentes de forma embrionária. Muitas músicas, como *A Cidade*, por exemplo, são desse momento.

⁶⁷ PEREIRA, op. cit., 1991, p. 2.

Percebemos o ecletismo da *setlist* dos dois *DJs*, que ia do *jazz* de Parker e Mingus; o *dancehall* de Yellowman; passando pelo *soul* de James Brown; pelo reggae de Bob Marley e Lee Perry; além do *rap* engajado do *Public Enemy*⁶⁸. De fato a festa chamada *Black Planet*, fazia jus ao nome, contando com uma lista de músicos ligados a ritmos afro-americanos e afro-caribenhos, que certamente tiveram influência na musicalidade das bandas da cena Mangue no decorrer dos anos 1990.

Alceu Valença, numa entrevista para o suplemento cultural do *Diário Oficial*, mostrava seu inconformismo com a falta de novidade na cena musical pernambucana, no começo da década de 92. Ele, que era um artista conhecido nacionalmente, afirmava que:

Pernambuco está velho. O novo é Jormard Muniz de Britto, Alceu Valença, Flaviola e Ave Sangria. Estou louco que apareça o novo, mas não está aparecendo. O que acontece em Pernambuco é que nós somos extremamente conservadores. A gente quer forró, mas quer que o forró seja exatamente do mesmo jeito. Nós amamos Luiz Gonzaga, e nós não temos a noção de que Gonzaga morreu [...] O problema é que Pernambuco não quer a nova ordem, Pernambuco está morrendo de mofo. E nós, os grandes loucos, com tantos anos e cabelos brancos, estamos arrasados⁶⁹.

Mas naquele momento, de modo não planejado, randomicamente novidades apareciam em Recife, através da constituição do chamado *Manguebeat*, que tinha fôlego para fazer o mofo, ao qual se referia Valença, ser tirado de Pernambuco pela sonoridade nova e muito diferente das bandas dos autointitulados *mangueboys*. Pode ser que Valença não tenha percebido o que começava a acontecer na cena cultural recifense, já que não compartilhava dos mesmos locais de sociabilidade que os *mangueboys*, mas é inegável que o “novo” estava sendo gestado através da configuração de uma nova cena cultural na cidade.

Sobre o *Manguebeat*, o que até mesmo seus membros questionam é a validade da afirmação dele como movimento cultural, alguns dos participantes e

⁶⁸ *Setlist* é a listagem de álbuns e músicas que são tocadas durante a noite, por um DJ, que por sua vez é a sigla, em inglês, para a expressão *disc jockey*, não há uma tradução em português aproximada.

⁶⁹ VALENÇA, Alceu. *Suplemento Cultural do Diário Oficial*. Recife, 1992, p. 2.

muitos pesquisadores, assim como nós, preferem o termo cena, musical ou cultural, cujo conceito é assim descrito por Will Straw:

A musical scene [...] is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization.[...] [the] sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries take place. The manner in which musical practices within a scene tie themselves to processes of historical change occurring within a larger international musical culture will also be a significant basis of the way in which such forms are positioned within that scene at the local level⁷⁰.

A música foi a locomotiva do *Manguebeat*, embora ele tenha influenciado outras formas de arte. Essa nova cena musical, abriu espaço para experimentações e propostas musicais novas para o Recife e, através delas, desejou expandir os espaços de diversão da cidade. Articulando musicalidades regionais, tradicionais, com outros ritmos advindos de outros recantos do mundo, criando, assim, novas formas musicais baseadas na hibridação. Constituindo, assim, para si e para quem desejasse participar, novos locais de sociabilidades, além de ter chamado a atenção da mídia, importante parceira na constituição da cena.

A partir de palavras de Renato L., no texto encontrado no site do *Memorial Chico Science*⁷¹, podemos ver as articulações que levaram ao surgimento da cena Mangue:

⁷⁰ Tradução: A cena musical [...] é o espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem interagindo umas com as outras, dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias muito diferentes de mudança e influências mútuas. O sentido proposto se articula dentro dessas formas de comunicação, através da construção de alianças musicais e do desenho das fronteiras musicais. A maneira pela qual as práticas musicais dentro de uma cena amarram-se a processos de mudança histórica ocorre dentro de um contexto cultural e musical internacional mais amplo e será também uma base significativa da forma em que tais formas são posicionados no interior desse cena a nível local. Cf. STRAW, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes in popular music*. Cultural Studies. London: Routledge, v. 5, n. 3, out. 1991. p. 361-375.

⁷¹ O Memorial é um espaço criado pela Prefeitura da Cidade do Recife em 2009, com atividades voltadas a promover a visão multiculturalista da Secretaria de Cultura da Cidade na administração do PT, desde 2001, que foi influenciada, em parte, pelas ideias da cena Mangue. Atualmente o espaço é coordenado por Adriana Vaz, que fez parte indiretamente da cena mangue em seus primórdios. Cf. JOÃO da Costa inaugura o Memorial Chico Science. *Prefeitura do Recife*. Recife, 2009. Disponível on-line em: <http://www.recife.pe.gov.br/2009/04/25/joao_da_costa_inaugura_memorial_chico_science_166484>

Cada um interpreta os fatos de maneira diferente, cada memória remixa o que ficou para trás de um jeito todo seu. Assim, parece impossível determinar exatamente como o Manguê nasceu, ainda mais depois da morte de Chico Science, ele que foi buscar o rótulo em algum momento (no ônibus? em casa ouvindo música? na praia?) daquele início dos noventa e que generosamente o presenteou a seus amigos⁷².

Exato, difícil precisar o exato momento no qual uma determinada prática nasce para o mundo. Mas, no seu *métier*, o historiador vai, através de seu trabalho, buscando os rastros e reconstruindo, com seu instrumental teórico e analítico, como se cristalizaram determinadas dinâmicas ao longo dos anos, através de marcas visíveis que deixaram no decorrer de seu surgimento e legitimação, nos espaços e nos sujeitos. O próprio L. é ciente da condição de algo *inventado* que é o *Manguebit*, repetindo palavras, que podem ser detectadas em outros textos e que denotam a cristalização do discurso do Manguê na cidade e sobre a cidade:

Quando Zero Quatro [...] começou a trabalhar num vídeo sobre os manguezais para uma produtora independente de tv e trouxe a informação de que aquele era o ecossistema biologicamente mais rico do planeta, o último elo que faltava para a montagem do conceito chegou. Com ele, veio a metáfora básica para a agitação que se seguiu: “queremos construir uma cena tão rica e diversificada como os Manguezais!”. Algo capaz de tirar o Recife do coma e conectar sua criatividade com os circuitos mundiais⁷³.

Podemos ver, a partir de entrevistas dadas pelos *mangueboys*, por seus escritos lançados na imprensa e pela sua produção cultural, se desenharem novas práticas em relação aos espaços da cidade, a um comportamento social e a novas formas de construir música e locais de sociabilidade. Os membros do *Manguebit*, de origens diversas, começam a espalhar no início de 90, em alguns espaços do Recife, sua visão de mundo, num lento processo de legitimação que, hoje, culmina no reconhecimento nacional da cidade como detentora de uma cena cultural fecunda e

php>. Acesso em: 23 jan. 2012. Sobre o Memorial, o então secretário de Cultura e participante da cena Manguê, Renato L, disse que: “O Memorial põe em prática um sonho antigo de Chico que era o Antromanguê, um núcleo onde se promoveria a difusão de conhecimentos musicais, literatura, artes, cinema e cultura popular. E reforça também a vocação do Pátio de São Pedro como um espaço de atração turística e efervescência cultural”.

⁷² L, Renato, op. cit., 2011.

⁷³ Ibid.

com uma série de eventos anuais que demonstram essa pujança; processo esse onde os *mangueboys* tiveram um papel de destaque:

As primeiras festas e shows aconteceram nos antigos bordéis da área portuária, ainda não revitalizada naqueles tempos. Todo mundo trabalhava em cooperativa, uns fazendo os cartazes, outros discotecando e/ou trabalhando na bilheteria. Ninguém do núcleo-base gostava de chamar a coisa de “movimento”, palavra tida como pretensiosa. Foi a mídia que começou a usar o termo, principalmente a partir da chegada às redações, em 92, daquilo que era apenas um release escrito por Zero Quatro – de forma brilhante, diga-se de passagem - mas que acabou encarado como um manifesto tipo “semana de 22”⁷⁴.

O DJ Dolores, tem noção, assim como Renato L, citado anteriormente, da condição de construção simbólica da cena Manguê:

não era uma coisa planejada como uma empresa. Pessoas que se viam todo dia, acabavam se juntando e obviamente discutindo mais sobre o assunto, e organizando as coisas, nunca teve essa hierarquização [Sobre a atuação dele, Chico, Renato, Fred e Mabuse]. Além disso, teve a hora, a hora mais bacana, todo mundo é mangueboy e tal [...]. Chegam Paulo Caldas e Lírio [Ferreira] e vão fazer [o filme] Baile Perfumado, já pensando nessa estética, já inspirados por essas ideias e tal [...] Hilton e Chico [...] fizeram um dos primeiros curtas. Era todo mundo amigo [...] não pertencia a ninguém a ideia, todo mundo era mangueboy. Esse momento, era um momento bem legal onde as pessoas vão assumindo o discurso e coisas vão acontecendo de um jeito bem espontâneo⁷⁵.

A visão de L. e de Dolores acentua a perspectiva do *Manguêbeat* como uma construção voluntária e coletiva, baseada na amizade de longa data de muitos dos participantes da embrionária cena, mas, em determinadas circunstâncias, involuntária, pois, com o sucesso dos eventos organizados por aqueles jovens em espaços outrora esquecidos, a imprensa volta sua atenção para o que estava começando a se desenhar nas noites do Recife.

Isso fica patente com a transformação de um simples *release*, com ideias aparentemente desconexas, em um *manifesto*, modificando assim o *status* do que

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Entrevista realizada com DJ Dolores, op. cit., 2012.

antes era, apenas, uma cena em vias de constituição, num movimento alçado a importância de uma Semana de Arte Moderna de 22 ou do Tropicalismo. Recife, então, para a imprensa, tinha sua vanguarda. Aos poucos isso vai ficando nítido. Como aponta o mesmo DJ Dolores, em entrevista a Paula Lira:

[...] muitos conceitos dessa história de Mangue é coisa de mesa de bar mesmo, é coisa de amigos bebendo cerveja, os caras inventam alguma gréia e acaba pegando mesmo... É engraçado que a imprensa foi tão receptiva aos manifestos que acabou colando essa história de 'caranguejo' e pra gente era gréia isso daí então ficava inventando: 'caranguejo com cérebro', 'antena parabólica enfiada na lama'. Isso é gréia, mas que acaba tendo certo sentido pra quem não sabe que existe uma certa dose de ironia nisso daí⁷⁶.

As palavras do DJ Dolores, confirmam o clima de *gréia*⁷⁷ pelos membros da movimentação Mangue, essa gíria significa brincadeira entre amigos, onde há presente um espírito de troça coletiva, mascarada com seriedade para enganar alguém ou outro grupo, é um processo e uma palavra que, com esse sentido, faz parte do cotidiano recifense, mas que no momento histórico onde a cena Mangue aparece e se constitui se entrelaça ao clima pós-modernista dominante. Esse clima de *gréia* coletiva é assumido por Zero-Quatro, em entrevista a Luciano Azambuja, onde o sentido da palavra é assim explicado e contextualizado pelo jornalista e músico recifense:

O cara fica te tirando, sabe como é? E se você for refletir mais profundamente, o *pop* não deixa de ser isso assim, principalmente o circuito da música *pop*. E até na escola da arte *pop*, aquela história do Andy Warhol, do negócio de mexer com ícones do cinema, e da música, aí você coloca um tracinho, e aí isso aí é arte ou não é, e vem desde o dadaísmo, coloca um urinol, escreve urinol, inventa um nome de um artista fictício [...] Eu sempre vi uma relação sempre direta do *pop* com o dadaísmo, na medida que você vê uma Marilyn Monroe, alterada ou multiplicada, e você coloca aquilo como uma obra autoral, é uma pulha também. Eu acho que o *pop* tem muito disso, é uma fronteira um pouco tênue assim, entre o que é sério e o

⁷⁶ LIRA, Paula. *Samba esquema noise: A brincadeira como alquimia de criação no manguebit*. In: *Vivência*. Natal, n. 27, 2004, p. 58.

⁷⁷ Gíria recifense para piadas, lorotas ou brincadeiras entre amigos.

que não é, entre diversão e reflexão, entre entretenimento e arte, eu acho que tem isso no *pop*⁷⁸.

O *Manguebeat* está inserido num contexto mais amplo, de grandes mudanças no cenário cultural latino-americano, marcado exatamente pelo pós-modernismo, aliado a um histórico de hibridação cultural que é a marca da identidade latino-americana. Olalquiaga diz que:

Acostumada a lidar com a imposição arbitrária de práticas e produtos estrangeiros, essa cultura aprendeu as táticas de seleção e transformação para adaptar o que é estrangeiro às suas próprias idiossincrasias, desenvolvendo assim mecanismos de integração popular que são deliberadamente ecléticos e flexíveis. Em vez de refletir uma fraqueza estrutural, essa infinita capacidade de adaptação permite que a cultura latino-americana selecione o que é útil e descarte o que julga ser desimportante⁷⁹.

A partir da solução da equação identitária que envolve a cultura regional e a cultura globalizada, os *mangueboys* mostram, para Recife, uma nova possibilidade da construção da cultura, a partir da criação de espaços para o consumo dessas novas formas simbólicas marcadas por um novo contexto.

1.4 Alguns espaços do Mangue

“Recife se torna uma cidade roqueira”⁸⁰ é o título de uma matéria, inserida dentro uma série que tentou ver os locais de diversão na noite de Recife em setembro de 1994, no *Jornal do Comércio*. As matérias abordam o universo gay da cidade, a prostituição, casas noturnas e nessa reportagem mostram os novos bares alternativos que tocavam rock e o som do Mangue na cidade. Indo a esses bares, segundo a matéria, o público “procura é aproveitar a nova onda de valorização da cidade, iniciada com o “mangue beat”⁸¹. Para Roger de Renor, dono da Soparia,

⁷⁸ AZAMBUJA, Luciano. Entrevista com Zero Quatro da banda mundo livre s/a. In: *REPOM*. Revista de Estudos Poético-Musicais. Santa Catarina, n. 3, junho de 2006. Disponível on-line em: <<http://www.repom.ufsc.br/repom3/zeroquatro.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

⁷⁹ OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel. 1998, p. 122.

⁸⁰ SOARES, Roberta. Recife se torna uma cidade roqueira. *Jornal do Comércio*. Cidades. Recife, 06 de setembro de 1994, p. 6.

⁸¹ *Ibid*, p. 6.

naquele momento “as pessoas se cansaram do *axé music* [música baiana de letras e coreografias fáceis que vendia milhões de álbuns] e do pagode [outro ritmo que fazia sucesso na época com altas vendagens]”⁸².

A matéria cita bares e boates que não existem mais, mas que na época foram pontos de encontro da juventude recifense ligada à nova cena cultural da cidade. Como o *Bar do Grego* e o *Adilias Bar*, que virou *Frank's Drinks*, antigas casas de prostituição, que se tornaram atrativos para os adeptos da cena; a boate *Boato*, no Pina, o *Pankekas*, no Espinheiro, o *Cantinho das Graças*, dentre outros. Eram locais de sociabilidade, da nova cena, onde circulavam os membros das bandas e os simpatizantes do som. Descrevendo um dos bares, não dizendo qual, possivelmente um dos antigos prostítulos, a repórter diz que

A cena é interessante, um casarão no Cais do Porto, com escadas coloridas a base de papel laminado dá um ar de coisa promíscua. Na vitrola o que existe de mais recente na música local, variando do rock, “mangue beat” ao “rap”. As pessoas são as mais variadas possíveis. O clima é quente, o barulho é grande e o ar tem cheiro de coisa proibida⁸³.

As festas que rolavam nesse tipo de ambiente, além dos encontros casuais nos outros bares, criaram redes de sociabilidade ao longo do tempo e tem um papel importante para a cena, antes e depois de sua configuração. Um dos mais importantes bares foi a *Soparia*, pertencente a Roger de Renor. Elcy de Oliveira, DJ e ex-proprietário de uma loja de discos no centro do Recife, nos contou que:

a Soparia [...] ali era um point né? Mas só a Soparia que tinha a característica alternativa. Os outros bares eram MPB; em frente a Soparia tinha um barzinho que ficava tocando MPB, ficava tocando é... Soparia, acho que Roger abriu por volta de 91, por aí. [...] Era um trash engraçado, né. [...] Sofá de veludo vermelho, um palco baixinho, de cimento, lá você via a banda Eddie, Dj Dolores. Vinha muita gente de fora, por exemplo, o pessoal do Fellini [banda paulista de pós-punk], bandas lendárias de São Paulo, que visitaram aqui, se apresentavam lá também, então virou um point. Ali, foi fundamental, foi uma célula. Ali foi a célula pra se formar o movimento, né. Até Chico cita: “Cadê, Roger?” [na canção Macô, no álbum

⁸² Ibid, p. 6.

⁸³ Ibid, p. 6.

Afrociberdelia, em parceria com Gilberto Gil] Macô, né [...] Então foi um lugar muito importante, sem dúvida⁸⁴.

Era um dos ambientes frequentados pelos *mangueboys* e *manguegirls* e que foi palco para muitos shows de bandas da nova cena e atraía a atenção da juventude boêmia da cidade. Localizava-se na Avenida Herculano Bandeira, nº 96, bairro do Pina e dividia as atenções do público boêmio com o bar *Satchmo* e com o *Cantinho das Panquecas*, esse localizado em Boa Viagem. Uma matéria do *Jornal do Comércio* de 4 de abril de 1992 diz que “as pessoas que vão a *Soparia* vêm da classe média intelectualizada, dos bandos “folclóricos” da cidade, são atores, cantores, comunicadores”⁸⁵.

O ambiente da *Soparia* era demasiadamente enfeitado, kitsch:

Dois cães de gesso, daqueles vendidos na Avenida Dantas Barreto, fazem as vezes de leões-de-chácara [...] Nas paredes, anjinhos de gesso [...] e alguns penduricalhos. No balcão há estatueta de mulher de biquíni, que é reverenciada como uma entidade da umbanda (leia-se pomba-gira). [...] Próximo ao banheiro, encontra-se um sofá vermelho que já fez parte de cenário de teatro⁸⁶.

Esse estabelecimento, assim como outros bares no decorrer da primeira metade dos anos 90, foram importantes lugares para a cena Mangue. Como os mencionados anteriormente através da matéria do *JC* ou os citados por Elcy, que ficavam no bairro das Graças, na época local onde os bares alternativos e boates se adensavam em Recife:

Tinha a Overpoint [...] Depois do Escuro [...] o Garagem no pé da ponte, né, onde antes era Galletus, de lado do Circo Maluco Beleza. A galera saía pros shows, ficava lá até amanhecer o dia. E o Abril ProRock foi inicialmente ali do lado; os primeiros Abril ProRock. [...] Ali o lugar era *trash*. Mas, era point. [...] chão de barro batido do lado de fora, lá dentro um negocinho [sic] apertadinho, pequeninho, mas era uma loucura [...] Bombava⁸⁷.

⁸⁴ ENTREVISTA com Elcy Oliveira (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 15 de janeiro de 2012.

⁸⁵ MATOS, Adriana Dória. Sopa para acalmar a fome da madrugada. *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 04 de maio de 1992, p. 6.

⁸⁶ *Ibid*, p. 6.

⁸⁷ Entrevista com Elcy Oliveira, op. cit., 2012.

Esses locais, além das festas no Recife Antigo, nos bordéis, mostram uma juventude boêmia em busca de divertimento. Dentro desses grupos boêmios estavam os *mangueboys*, que intentavam criar locais de diversão, a seu gosto, e nessa busca, acabaram criando e animando uma cena cultural que até hoje repercute na cidade.

Renato L descreve como foi organizada uma das festas, que foram base para a constituição da cena Mangue:

Chegamos lá no puteiro, negociamos com a dona. [...] Ela dava a bilheteria para gente e ficava com o bar. A gente alugou um som, chamamos o porteiro do prédio de Hélder, pra ficar de porteiro e segurança [...] Foi massa. [...] Para mostrar como o setlist era variado. Nessa festa, ela abriu com Marvin Gay, *What's going on*, ou uma faixa do *What's going on*, e uma das últimas músicas foi uma do *Neubauten*⁸⁸.

Vemos a relação de troca entre os *mangueboys* e a proprietária do estabelecimento, essa seria a relação que ocorreria em outras festas. *Setlist* variado, num ambiente decadente, eram atrativos para parte de uma juventude sem grandes divertimentos no Recife do início da década de 90. Isso acabou atraindo um público e, com o passar do tempo, foi animando outros espaços da cidade que passa a receber os *mangueboys* e suas bandas, tendo como exemplo o cartaz abaixo, da festa Mangue Feliz, realizada no Bar *Sachtmo*, em 1993:

⁸⁸ Entrevista com Renato L, op. cit., 2012.



Figura 1 – Cartaz de divulgação da Festa Mangue Feliz, no Natal de 1993.

O cartaz da festa *Mangue Feliz*, de autoria de H. D. Mabuse traz o símbolo-mor da cena, o caranguejo e abaixo o nome das duas principais bandas. Simplicidade, porém, uma grande quantidade de informações torna esse cartaz interessante, pois, mangue feliz, subverte a visão que se tinha do bioma, que se encontrava (como, aliás, até hoje) sufocado pela cidade que tomou o espaço onde ele antes era dominante. Outra visão para esse cartaz seria que, a palavra mangue, estaria se relacionando a cena; mostrando a felicidade de um ano (1993) onde o novo cenário cultural recifense estava começando a fazer sucesso.

1.5 A *Manguetown* vai de vento em popa: a legitimação da cena mangue através do jornalismo cultural do *Jornal do Comércio*

1993 marca o ano no qual a cena Mangue começa a mostrar suas patas de caranguejos para o Brasil. No começo daquele ano, ocorre um show, em Olinda, que reúne as principais bandas da cena até então, *Viagem ao Centro do Mangue*, contou com a participação de Mundo Livre, Loustal e Chico Science & Lamento Negro, antes de a banda ganhar o nome de *Nação Zumbi* (mas basicamente formada pelos mesmos integrantes). Chico, ainda no começo daquele ano, mantinha seu projeto *Loustal*.



Figura 2- Cartaz do show Viagem ao Centro do Mangue, realizado em 1993, em Olinda.

Após essa espécie de ensaio geral, a partir de abril daquele ano, uma importante janela foi aberta para os *mangueboys* mostrarem sua sonoridade. Temos naquele mês a primeira edição do festival Abril Pro Rock:

Paulo André [criador do festival] está em campo e resolveu bancar a vinda do VJ Gastão, da MTV, que irá apresentar as bandas. O evento também terá cobertura da imprensa do sul [sic] do país. Estão confirmadas as presenças dos críticos Carlos Eduardo Miranda, da revista Bizz e André Cagni, da Dynamite. O Sistema Jornal do Comércio entra em sintonia com a galera roqueira do Recife, dando apoio de mídia de jornal, TV e rádio⁸⁹.

Com a vinda desses críticos, um deles, Miranda, que viria a ter importante papel por ter dado a oportunidade para a *Mundo Livre S/A* gravar seu primeiro álbum, a cena começa a se legitimar, ante os aparatos *pop* nacionais. A vinda da *MTV* é sintomática, assim como o olhar dos críticos de duas importantes revistas de música daquele momento.

Além desse festival, que teve papel crucial, o *Caderno C* do *Jornal do Comércio*, na figura dos jornalistas José Teles, mas principalmente, Marcelo Pereira, foi um dos grandes responsáveis pela consolidação da cena mangue na cidade. Dando repercussão, desde o início, as ações dos *mangueboys*. Suas festas, suas demos, os festivais ligados a cena, como o *Recbeat*, que nasce do nome da coluna e o principal evento musical da cena *rock* da cidade: o *Abril ProRock*⁹⁰. Esse é o papel do caderno de cultura dos jornais, dar visibilidade as dinâmicas culturais das cidades, porém, a grande maioria delas atreladas aos interesses de um determinado grupo, no caso o *Sistema Jornal do Comércio*, através de seu principal veículo impresso:

A cultura do jornalismo cultural contemporâneo daria conta de seus produtos, da sua consolidação mercadológica, bem como da lógica de legitimação e distinção ao seu consumo estratificado, atendendo à necessidade de visibilidade e circulação dos produtos culturais⁹¹.

⁸⁹ PEREIRA, Marcelo. Um domingo de rock e maracatu em abril. *Jornal do Comércio*. Caderno C. 12 de maio de 1993. Grifo nosso.

⁹⁰ Demo é a abreviação de *demonstration tape*, em inglês, algo como fita de demonstração. São gravações caseiras, em sua maioria, de baixa qualidade técnica, usadas por artistas iniciantes para promover seu trabalho. Eram enviadas às redações de programas de rádio, jornais e revistas especializadas em música ou para as gravadoras para serem apreciadas por produtores, abrindo, assim, possibilidades de tornar seus trabalhos mais conhecidos.

⁹¹ CORREA, Wyllian. A cobertura do caderno Ilustrada dos festivais independentes no Brasil. In: PEREIRA, Ariane; TOMITA, Íris; NASCIMENTO, Layse; FERNANDES (Orgs). *Fatos do passado na mídia do presente: rastros históricos e restos memoráveis*. São Paulo: Intercom e-livros, 2011, v. 1, p.115.

Os cadernos culturais, que começam a aparecer a partir de meados dos anos 50, tem papel importante da disseminação de informação, legitimação de artistas ou destruição de outros; atendem as demandas de uma cultura baseada em valores economicistas e, aos poucos, colaboram na propagação da cultura erudita ao lado da cultura de massa, quebrando importantes hierarquizações. Voltados para um público estritamente urbano, temos nesses suplementos importantes fontes para o estudo da cultura contemporânea e, inserido nessa dinâmica, temos o *Caderno C*, que colaborou para a legitimação da cena Mangue, no começo dos anos 90⁹².

Como uma espécie de porta-voz e legitimadora do Mangue na cidade, a cena começa a ter sua imagem também consolidada a partir do que vem de fora; as notícias são propagadas pela coluna *Recbeat* no *Caderno C*. Na *Recbeat*, de 25 de março de 1994, temos uma nota sobre a resenha do álbum *Da Lama ao Caos*, numa das revistas consideradas legitimadoras do *pop* e do *rock* nacionais na época, a *Bizz*, da Editora Azul. Na edição de março de 1994, o jornalista Otávio Rodrigues analisa o então recém-lançado primeiro álbum da banda recifense, carro-chefe da cena Mangue e esse fato, importante que era para o processo de legitimação de toda uma cena, é um dos destaques da coluna naquele março de 94:

É do disco *Da Lama ao Caos* o principal destaque dos lançamentos do mês da revista *Bizz*. O disco será lançado com pompa e circunstâncias no próximo dia 12. Assinada por Otávio Rodrigues, a crítica já vai preparando o terreno para possíveis detratores da mangue beat e elogia a obra inaugural de Chico Science & Nação Zumbi⁹³.

Na citada coluna, com uma narrativa rápida característica do jornalismo feito para um público mais jovem, o jornalista rapidamente discorre sobre as músicas do álbum e sobre a importância da banda:

Da Lama Ao Caos, de Chico Science & Nação Zumbi, protocélula do mangue beat, já chega como disco básico. Pra muita gente, o legal

⁹² Cf. GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C; BRITTOS, V. *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

⁹³ PEREIRA, Marcelo. *Recbeat. Jornal do Comércio*. *Caderno C*. Recife, 25 de março de 1994, p. 6.

está na estreia de mais uma grande síntese-que não-dá-para-classificar, mas tenta-se: maracatu eletrificado. Indo mais longe e soando mais moderno, mangue beat é uma cena. Não tem, decerto, a pompa flanelária de Seattle, nem é tão universal quanto os agora longínquos primeiros espasmos do reggae e do rap que já nasceram falando inglês.⁹⁴

Rodrigues cita a cena musical *grunge* de Seattle, cujas bandas *Nirvana*, *Alice in Chains*, *Soundgarden* e *Pearl Jam*, venderam milhões de álbuns no começo da década de 90 com seu *rock* cru e depressivo, porém fizeram com que os holofotes fossem apontados para a cidade onde viviam, trazendo ela para o *mass media* e fazendo-a ser conhecida em todo mundo.

Ele situa os *mangueboys* como algo inclassificável, algo que os próprios almejavam, possivelmente por passar uma imagem de algo novo, diferente do que já existia musicalmente, isso é endossado no *release*, a partir das misturas de gostos diferentes citados por Zero-Quatro na parte final, dentro de uma cidade periférica, pobre e poluída. Esse discurso foi sendo endossado pela mídia, como nas palavras do jornalista, que ecoam o texto e as entrevistas dos *mangueboys*, repetindo-os ele os legitima:

Já disseram que os desprivilegiados têm quase sempre, muito mais que os outros, uma inclinação pela ruptura, pela renovação, porque estão insatisfeitos e daí naturalmente predispostos a mudanças. Claro que a galera do Recife, correndo a céu aberto numa das piores cidades do mundo, inventaria uma revolução. O motim não dá certo o tempo todo, ainda se perde buscando inimigos no escuro do "sistema", mas na essência clama por um direito legítimo: antenar-se, tomar parte na aldeia planetária, com a roupa do corpo mesmo, com mangue e tudo⁹⁵.

E aqui vemos nítido o papel do jornalismo cultural, de um lado a coluna *Recbeat* anunciando para a cidade o sucesso dos *mangueboys* através da resenha que, de fato, endossa a postura da cena e a dá visibilidade e importância no meio artístico nacional. Do outro a resenha da revista, um dos importantes aparatos de legitimidade dentro da indústria fonográfica nacional naquele período:

⁹⁴ RODRIGUES, Otávio. Chico Science & Nação Zumbi - Sony - Da Lama Ao Caos. *Revista Bizz*. São Paulo, Ed. Azul, n. 104, 1994, p. 62.

⁹⁵ *Ibid*, p. 62.

O mangue beat não é uma cena repetida, apesar de caetanos, alceus e robertinhos já terem, há muito, ligado o Nordeste na tomada. Não é um *Õ Blésq Blom* cover, embora o produtor seja Liminha, o mesmo Bill Laswell das caatingas que fez o disco dos Titãs. Mas, claro, haverá implicantes se deliciando com analogias desse tipo, suspeitando das coincidências. Os mangue boys vão ter de suar a camisa e pisar na lama pra valer se quiserem mostrar que não são efêmeros, que não são mais uma bizarrice nesse circo. Eu acho que eles conseguem⁹⁶.

O jornalista acentua o caráter de periferia que permeia o movimento, que embora, para ele, não tenha apresentado novidade em “envenenar” a cultura do Nordeste através da sua visão musical, eles mostram certo ar de fertilidade em um espaço musical combalido. Porém, ao final de sua crítica ele afirma que o caminho para a legitimação da cena ante o campo artístico era longo e eles necessitariam se reinventar sempre, se afirmar para vencer em um meio tão competitivo como a indústria fonográfica.

Enquanto isso, na *Folha de São de Paulo*, temos o mesmo tom vibrante e de novidade para a música pop brasileira que, supostamente, foi trazido pela banda recifense comandada por Chico:

O CD “Da Lama ao Caos” sacode os ossos encarquilhados do pop brazuca. [...] O maracatu é um gênero feito aos berros, movido a golpes de tambor. Não poderia haver agora ideia melhor do que transformar isso em produto. Mas há dois elementos já ouvidos. A mão de ouro de Liminha se faz ouvir em todo trabalho. O rock de 1988 é um subteto, ainda que Science não reconheça a influência⁹⁷.

Essa referência a 1988 foi uma clara alusão ao álbum *Õ Blesq Blom*, dos Titãs, sucesso de público e crítica, produzido pelo mesmo produtor e que contava com uma linguagem musical que misturava rock, poesia concreta e tinha a participação de dois artistas de rua pernambucanos, Mauro e Quitéria, que tinham uma sonoridade própria, misturada a palavras em diversos idiomas e que abrem o álbum da banda paulista:

⁹⁶ Ibid, p. 62.

⁹⁷ GIRON, Luís Antônio. Chico Science “envenena” o maracatu. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 31 de março de 1994, p. 3.

Um dos melhores produtores brasileiros, Liminha injetou no CD miasmas dos antigos discos dos Titãs, como “Cabeça Dinossauro” (1986) e “Õ Blesq Blom” (1990). Nesses, Liminha foi o arte-finalista. Foi com ele que o também octeto paulistano aprendeu a grunhir e a citar folclore. Em “Da Lama ao Caos”, ele pesou as guitarras, tirando o efeito percursivo da banda ao vivo⁹⁸.

Outro evento, anunciado com alarde pelo *Caderno C* foi a assinatura do contrato da *Mundo Livre S/A* para lançamento do primeiro álbum de estúdio, isso ocorreu já quando a outra banda expoente da cena estava finalizando seu primeiro disco. A banda de Fred assinou seu contrato com o selo independente *Banguela Records*, filiado a major *Warner*. Esse selo, comandado pelo produtor e crítico musical Carlos Miranda, funcionava com uma espécie de filtro para a grande gravadora, a exemplo de outros. Caso as bandas que fossem descobertas fizessem sucesso, elas receberiam mais investimento por parte da grande gravadora ou até seriam contratadas diretamente pelas *majors*⁹⁹.

Armou-se uma *mise-en-scène*, para a assinatura do contrato, inserida dentro do que estava em moda por conta da moda Mangue, uma mesa dentro da água, uma pata de caranguejo e uma caneta. Todos os músicos da banda e o crítico Carlos Miranda com roupas despojadas, dentro do mar de Candeias, bairro onde moravam os membros do grupo pertencente à cena Mangue, todos posam para a foto que está no topo da matéria do *Jornal do Comércio* de 17 de janeiro de 1994¹⁰⁰.

⁹⁸ Ibid, p. 3.

⁹⁹ Sobre a relação do Mangubeat e o mercado fonográfico nacional dos anos 90, recomendamos: NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante do. *Manguebít: Diversidade na Indústria Fonográfica Brasileira da Década de 1990*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010, p. 32.

¹⁰⁰ PEREIRA, Marcelo; HOFFMANN, Clarisse. Manguemoys casam com Banguela. *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 17 de janeiro de 1994, p. 1.



Figura 3 – Os *mangueboys* da *Mundo Livre S/A* e o crítico e produtor Carlos Miranda no mar de Piedade no dia da assinatura do contrato da banda com o selo *Banguela Records*.

O contrato definia as bases de ganho da banda que, teria mais participação financeira progressiva, baseada na vendagem de discos. “Até 40 mil cópias, a Mundo Livre recebe 8%. De 40 mil a 150 mil, sobe para 10% e assim por diante”¹⁰¹. Isso aponta o interesse em que o Manguebit fosse um gênero, vendedor de álbuns assim como a financeiramente vitoriosa Axé Music baiana. Algo que Fred Zero-Quatro, passados 20 anos, vislumbra em uma recente entrevista:

Na verdade, transformar na nova axé music, entendeu? Assim, queriam... Até surgiu uma banda de axé, na Bahia, que tinha música que era “o de cima sobe e o debaixo desce”, um negócio, assim e tal. Eu acho que eles queriam ter uma coisa que fosse, já um substituto da axé e tal, seria muito fácil¹⁰².

¹⁰¹ Ibid, p. 1.

¹⁰² MAYNARD, Alceu. Fred ZeroQuatro: “Tentaram transformar (o manguebeat) na nova axé music”. *Cultura Brasil*. Portal de musica brasileira. Entrevista concedida em: 02 de outubro de 2011. Disponível em streaming em: <<http://www.culturabrasil.com.br/programas/radarcultura/entrevistas-2/fred-zeroquatro-tentaram-transformar-o-manguebeat-na-nova-axe-music-3>>. Acesso em: 10 jan. 2012. Zero-Quatro se refere a banda As Meninas, que tinham um refrão idêntico ao de uma música da Chico Science&Nação Zumbi: “O de cima sobe o debaixo desce”.

O selo *Banguela*, a partir do contrato, gravaria o álbum, e a gravadora *Warner* apenas iria divulgar e distribuir em um prazo de 60 dias. Além de também ser responsável pela distribuição e repercussão no exterior em até 180 dias. Caso não fizesse isso o selo alternativo estaria livre para negociar. Miranda define bem os parâmetros da parceria e como via a relação entre selos alternativos e *majors* “Gostaria que essa experiência desse certo, para que outras gravadoras grandes se aliem as pequenas. O *underground* criou estratégias de *marketing*, mas precisa das gravadoras multinacionais para entrar no mercado. Por isto que o *Banguela* está com a *Warner*”, comenta Miranda¹⁰³. Naquele momento, meses antes de lançar o álbum, para Fred Zero-Quatro, líder da *Mundo Livre*, o disco “vai refletir a fronteira entre a cultura de proposta e o entretenimento, entre o válido e o kitsch”¹⁰⁴.

No próximo capítulo vamos abordar os embates entra a cena *Mangue* e o já consolidado Movimento Armorial, no momento no qual os *mangueboys* buscavam legitimar suas visões de cultura na cidade do Recife. Ainda mostraremos as mudanças no conceito de intelectual e as relações dessa categoria social com a indústria cultural na contemporaneidade e, por fim, analisaremos a legitimação da cena *Mangue* através de sua relação com o jornalismo cultural do *Jornal do Comércio* e a relação entre o *Manguebeat* e a política, a partir do legado da cena que é apropriado pelo Partido dos Trabalhadores na Secretaria de Cultura da cidade, desde 2001.

¹⁰³ PEREIRA; HOFFMANN, op. cit., 1994, p. 1.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 1.

CAPÍTULO 2 – EMBATES DE LEGITIMAÇÃO: a relação entre os *mangueboys* e o passado que remodelaram para se constituir como campo artístico

2.1 Um mundo globalizado: o momento histórico onde a cena surge

A cena Mangue é fruto de um momento histórico que assiste mudanças no âmbito da produção e propagação da cultura. A partir dos anos 80 se acentua o processo de globalização e os signos culturais se misturam. Hoje, grande parte dos espaços está cada vez mais interligada, transpassados pelas redes de transporte e de comunicações, através das novas formas de comunicação e de transporte, se conquista o espaço, fazendo com que o fluxo de informações e mercadorias ocorra de modo cada vez mais rápido, “a tendência à anulação tempo/distância entre os lugares no espaço do globo terrestre parece diminuir de tamanho, articulando lugares agora através das redes de alta densidade de trocas de informações”¹⁰⁵.

As fronteiras nacionais não são mais obstáculos e, com isso, as identidades tem sofrido um grande processo de alterações, devido às trocas, voluntárias ou não, que ocorrem ao redor do planeta, diariamente, principalmente através das mercadorias abstratas da indústria cultural¹⁰⁶. É a era dos sons estridentes e das imagens em alta velocidade, que se misturam produzindo um barulho ensurdecador, e uma confusão na retina quase impossível de ser compreendida devido à mistura. As interpenetrações se tornaram comuns e o recorte e a colagem de elementos de gênese distinta também, essas interações nesta nova dinâmica mundial, criam novos signos, novas significados, novas identidades, deixando as antigas em conflito.

Os meios mudam e os produtores também. O intelectual, indivíduo que tinha papel privilegiado na produção de bens culturais, na contestação a totalitarismos e tiranias, na Modernidade, tem seu papel reconfigurado, sendo cooptado pela indústria cultural. Estamos de acordo com Michel Löwy, quando diz que os intelectuais são uma categoria social que “compreendem grupos como os de escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos,

¹⁰⁵ ALESSANDRINI, Ana Fani. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 60.

¹⁰⁶ Sobre as alterações identitárias na contemporaneidade ver: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes etc.”¹⁰⁷, pois dentro dessa lógica, artistas das diversas áreas podem ser considerados como indivíduos que pensam a realidade ou que tentam reconstruí-la através de suas práticas. Somos cientes também de todas as mudanças que o conceito de intelectual passou, por isso que no decorrer desse capítulo o leitor encontrará um breve relato sobre essas mudanças, que ligam essa categoria social ao aumento da influência da indústria cultural. Nesse capítulo, veremos como essas dinâmicas podem ser percebidas através da legitimação da cena Mangue e de suas construções simbólicas.

2.2 As mudanças causadas pela indústria cultural e a redefinição do que é ser intelectual

O papel do intelectual clássico é assim definido, a partir das palavras de Michel Löwy:

Não são uma classe, mas uma categoria social, não se definem por seu lugar no processo de produção, mas por suas relação com as instâncias extra-econômicas da estrutura social, do mesmo modo que os burocratas e os militares se definem por sua relação com o político, os intelectuais situam-se por sua relação com a superestrutura ideológica. Quer dizer: uma categoria social definida por seu papel ideológico¹⁰⁸.

Esses indivíduos teriam o papel privilegiado de pensadores das dinâmicas sociais, sendo chamados em momentos de crise para dar sua opinião e conhecimento na busca da resolução das problemáticas. Vemos que, para Löwy, essa figura social tem relação direta com os elementos sócio-políticos; em sua concepção, os intelectuais não estariam ligados diretamente à economia e, sim, à produção de capital simbólico, elementos ideológicos que não deixam, em última instância, de ter ligações com a economia, no sentido estrito do termo, e que legitimariam os partidos e agrupamentos políticos, sejam de esquerda ou direita. Para ele toda uma série de profissões ligadas à Academia, à política e à ciência,

¹⁰⁷ LOWY, Michel. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários: a evolução política de Lukács (1909 1929)*. São Paulo: Cortez, 1998, p. 1.

¹⁰⁸ Ibid, p. 1.

podem ser enquadradas nessa categoria social, que tem um papel de norteadora, segundo ele, da sociedade.

O intelectual colabora na constituição do chamado *poder simbólico*, que tem o:

[...] poder de constituir o dado pela enunciação, fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo [...] O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de subvertê-la, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras¹⁰⁹.

Ele “é poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnosiológica*: o sentido imediato de mundo”¹¹⁰. Concordamos com essa visão, que aponta que o sentido do mundo é constituído a partir da cultura, a realidade é criada antes de ser sentida e o intelectual, através de sua atuação, constrói grande parte desse poder simbólico, que acaba se cristalizando nas práticas dos indivíduos através da constituição diária do *habitus*¹¹¹.

Esse poder simbólico perpassa, hoje, pelos meios de comunicação de massa (internet, TV, cinema etc.) cristalizando determinados elementos, colocando outros no ostracismo, moldando, assim, a realidade vivida por grande parte do tecido social. Os detentores do poder de construir os símbolos que criam o sentido de realidade em um determinado momento histórico são sujeitos que têm que constituir sua legitimidade, se apossando dos aparatos de construção do sentido, os já referidos *mass media* na contemporaneidade. Precisam entrar em conflito com a realidade construída anteriormente por grupos que antes deles se apossaram desses ou de outros instrumentos e, a partir do material simbólico criado, deram sentido de verdade a dada realidade. Essa luta pelo monopólio para a construção dos bens simbólicos fica clara nas análises de Bourdieu, quando ele diz que:

¹⁰⁹ BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 15.

¹¹⁰ Idem. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, p. 9.

¹¹¹ O *habitus* pode ser definido como “o produto de um trabalho social de nomeação e de inculcação ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas ‘linhas de demarcação mística’, conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo social desenha, inscreve-se em uma natureza biológica e se torna um *habitus*, lei social incorporada”. Cf. BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 64.

As diferentes classes e fracções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posição ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. Elas podem conduzir esta luta quer directamente, nos conflitos simbólicos da vida cotidiana, quer da procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica (produtores a tempo inteiro) e na qual está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima¹¹².

Os símbolos têm como função constituir a realidade. Dar lastro a dominação de uma minoria privilegiada sobre uma maioria que não domina os meios que os produz. Eles dão sentido de existência aos grupos sociais, que a partir deles constroem reconhecimento, têm uma realidade para se sentirem seguros e coesos. Essa produção simbólica pode ser elaborada, como dissemos, a partir dos meios de comunicação em massa. Já se foi o tempo onde a Academia detinha esse privilégio. A constituição de uma realidade a partir desses meios se apropria de elementos pré-existentes, adequando-os às necessidades de um determinado grupo que necessita se legitimar.

Portanto, vemos, por exemplo, o uso do passado, reelaborado, reconstruído, ressignificado, nessa dinâmica, servindo de elemento que constitui e, ao mesmo tempo, legitima as práticas de uma fração ou grupo social que almeja se tornar o detentor do monopólio da construção da realidade de um determinado contexto social. Essa apropriação se faz através da construção simbólica, na qual:

Os símbolos são os instrumentos por excelência da “integração social”: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...] eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração “lógica” é a condição da integração “moral”¹¹³.

Mas essa construção não é algo pacífico. Há uma constante luta entre os grupos pelo monopólio da constituição da realidade. A produção simbólica entra nessa luta como um dado de cristalização de uma vitória. Ela é marcada pelas dinâmicas, nas quais ocorrem nos embates entre esses indivíduos.

¹¹² BOURDIEU, op. cit., 1989, p.11-12.

¹¹³ Ibid, p.10.

Retornando à figura do intelectual, na contemporaneidade, o papel dele na construção do aparato simbólico tem sido redefinido, principalmente, como já dissemos, por conta dos meios de comunicação. Os grandes palcos onde os intelectuais hoje se apresentam são as telas de TVs, os livros de grande tiragem ou revistas de apelo popular. Edward Said capta a mudança que se produziu acerca de quem é intelectual e o qual o seu papel na contemporaneidade. Segundo Said, “hoje, todos que trabalham em qualquer área relacionada com a produção ou divulgação de conhecimento são intelectuais no sentido gramsciano”¹¹⁴.

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, intelectual.

Mike Featherstone, analisando a sociedade de consumo contemporânea onde nasce essa nova configuração, observa o papel dos novos tipos intelectuais, que, de um modo geral, está totalmente ligado aos *mass media*. Ele nos diz que existe uma excessiva estetização da vida desses artistas e que esse processo de:

Celebração do artista como herói [...] encontrou ressonância em um público mais amplo do que os círculos intelectuais e artísticos, mediante a expansão de determinados grupos ocupacionais especializados em bens simbólicos, que atuaram [e atuam] simultaneamente como produtores/disseminadores e consumidores públicos de bens culturais¹¹⁵.

Os novos intelectuais são formadores de opiniões a partir de uma produção cultural marcada pela superficialidade, rapidez e enorme divulgação, que, de um modo geral, se configura em modismos passageiros, que se proliferam em grande parte do tecido social, influenciando o que é consumido pela maioria das pessoas,

¹¹⁴ SAID, Edward W. *Representações do intelectual: As Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 24.

¹¹⁵ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995, p. 60.

isso é consequência direta da expansão dos meios de comunicação no decorrer do século XX¹¹⁶. Esses:

novos formadores de gosto, constantemente a procura de novos bens, experiências culturais, dedicam-se ainda à produção de pedagogias e guias populares de vida e estilo de vida. Eles estimulam uma inflação de bens culturais, recorrem constantemente às tendências artísticas e intelectuais para buscar inspiração e, ao trabalharem paralelamente a essas tendências, contribuem para criar novas condições de produção artística intelectual¹¹⁷.

As corporações midiáticas e seus membros agem dessa maneira. Seus produtos midiáticos, em sua maioria, conseguiram solapar o papel do intelectual tradicional que era o grande responsável, até meados do século XX em construir os bens simbólicos e apontar os caminhos que as sociedades poderiam seguir.¹¹⁸ Hoje em dia ainda o fazem, mas foram eclipsados pelos meios de comunicação que detém o poder da palavra. Esse fenômeno ocorre no Brasil, muito embora mais tardiamente do que nas áreas centrais do capitalismo, a partir da disseminação da indústria cultural dos anos 70 em diante.

E são essas dinâmicas que nos trazem a Recife na virada da década de 80 para a de 90 do século passado. E para a cultura brasileira e regional daquele momento. Naquele período começa a se desenhar uma nova dinâmica cultural na cidade, que se caracteriza exatamente por alguns elementos que têm origem na construção da indústria cultural brasileira e influência da nova visão sobre a cultura como um produto passível de ser consumido.

Recife era (ainda é em muitos elementos) um espaço periférico na produção de bens simbólicos do país. A cidade, que durante muito tempo viveu movimentos intelectuais importantes, a partir dos anos 80 teve sua influência diminuída e se tornou um espaço subalterno na produção cultural nacional, foi eclipsada pela indústria cultural do Centro-Sul.

¹¹⁶ Ibid, p. 44.

¹¹⁷ Ibid, p. 60.

¹¹⁸ Sobre o papel do intelectual e os dois tipos existentes (tradicionais e orgânicos) ver: SAID, op. cit., 1993.

Num momento de quebra de paradigmas, é engendrada no Recife, de tantos intelectuais e movimentos culturais, uma nova forma de lidar e produzir a cultura. O *Manguebeat* se constituiu a partir de uma visão cultural que se concentra no descentramento, no elogio ao exótico, no multiculturalismo e na quebra das dicotomias que norteavam a concepção de cultura desde o começo do século XX. Centro X periferia; Popular X Erudito; Nacional X Internacional são algumas das dicotomias retomadas e que se tenta superar na nova visão cultural dominante a partir dos anos 90.

Em seu discurso não há espaços para o purismo cultural, pois o amálgama de elementos advindos de culturais distintas é exaltado como elemento norteador. Essa visão se espalhou mundo afora a partir dos anos 80 e tem seu ápice nos anos 90, auge do neoliberalismo e da consolidação dos meios de comunicação, que quebram as barreiras geográficas e culturais, influenciando, então, a produção do *Manguebeat*.¹¹⁹ Para Ângela Prysthon, esse momento é marcado pela

dissolução de fronteiras, a heterogeneidade cultural, a interpenetração entre “mundos” e discursos. [...] Nesse sentido, aparentemente deixariam de vigorar alguns preconceitos, algumas hierarquias estabelecidas. Esse encontro supostamente significaria a emergência de um remapeamento cultural baseado numa política das diferenças que apagaria as velhas ordens, que dissolveria as antigas fronteiras e até (de acordo com uma visão bem ingênu) inverteria as hierarquias¹²⁰.

O discurso do *Manguebeat* se apropria dessa visão então vigente no mundo dos anos 80/90 e expõe isso na sua produção simbólica e na sua postura. *Releases* para a imprensa, álbuns e entrevistas, além de outros tipos de produção culturais vinculadas a essa nova postura cultural recifense, tentam captar essas novas dinâmicas naquele momento histórico influenciado pela globalização. Exemplo disso é o trecho da canção *A cidade*: “Eu vou fazer uma embolada um samba um maracatu/ Tudo bem envenenado bom pra mim e bom pra tu/ Pra gente sair da lama

¹¹⁹ Sobre o atual meio técnico-científico-informacional ver: SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: Globalização e o meio técnico-científico-informacional*. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹²⁰ PRYSTHON, Ângela. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Mangue. In: *Revista Fronteira*. Porto Alegre, v. 4, n. 1, 2004, p. 34.

e enfrentar os urubus”¹²¹. Podemos ler esse trecho da canção como uma alegoria para a mudança da cidade, onde ao “envenenar” a cultura popular, os *mangueboys*, como se autodenominavam os membros do *Manguebeat*, pretendiam usá-la para tirar a cidade do estado de letargia na qual ela se encontrava naquele momento. Inserir-na na globalização, reavivando suas dinâmicas culturais. Essa visão fica nítida no *release Caranguejos com Cérebro*, que analisaremos no terceiro capítulo.

Os *mangueboys* são um novo tipo de intelectual, que se utiliza dos meios de comunicação e das novas possibilidades que eles proporcionam. Alguns membros do *Manguebeat* muitas vezes se posicionaram contra a concepção de cultura de Ariano Suassuna, principal nome de outro movimento cultural que teve cerne em Recife: o Armorial. Eles tornam cinzenta a fronteira entre o campo da produção erudita e o campo da indústria cultural, que foram analisados por Bourdieu e que tinham fronteiras bem definidas¹²². Arelados às dinâmicas culturais, eles pensam a cidade, suas dinâmicas sociais e sua intenção é “resgatar” Recife da letargia e, ao mesmo tempo, abrir espaço para a cultura pop em uma urbe ligada ao regionalismo:

Esses “novos intelectuais”, que adotam uma atitude de aprendizes perante a vida [...] são fascinados com a identidade, a apresentação, a aparência e o estilo de vida [...]. Na verdade, sua veneração pelo estilo de vida artístico e intelectual é tanta que eles inventam conscientemente uma arte de viver [...] Os novos intermediários culturais ajudam, pois, a transmitir os bens culturais e o estilo de vida dos intelectuais a um público mais amplo¹²³.

Advindo das camadas médias¹²⁴ de Recife e região, os *mangueboys* eram jovens, em sua maioria admiradores de artistas estrangeiros de *pop*, *rock*, *soul* e

¹²¹ Trecho de: A CIDADE. In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1994.

¹²² Para esse autor o campo da produção erudita é “o sistema de que produz bens culturais [...] objetivamente destinados [...] a um público de produtores de bens culturais”, enquanto que o campo da indústria cultural é “especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não produtores de bens culturais (o “grande público)” Esses dois sistemas, segundo Bourdieu, atuam de forma diferente, pois “Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos”. Cf. BOURDIEU, op. cit., 2010, p. 105.

¹²³ FEATHERSTONE, op. cit., 1995, p. 90.

¹²⁴ Muitos membros das bandas eram de fato filhos das classes médias da Região Metropolitana do Recife, como Fred Zero-Quatro e seus irmãos da banda Mundo Livre S/A. Outros mangueboys vinham das periferias olindenses, como Chico Science, Lúcio Maia e Jorge Du Peixe, da Nação Zumbi. Embora muitos membros dessa banda, eram de classe baixa, vindos de bairros como Chão de Estrelas e Peixinhos, caso de Dengue, Mosquito, Toca Ogan e Gilmar Bola Oito. Além da origem

outros gêneros de raízes afro-americanas. Viviam numa cidade de poucas possibilidades de diversão para uma juventude que vivia ligada a Londres ou Nova York, que morava numa cidade periférica onde a circulação de ideias globais era restrita. Mesmo com o advento de uma série de tecnologias comunicacionais, ainda era difícil obter informações pop no Recife dos anos 80. Para isso passam a se articular, procurar criar espaços de sociabilidade onde pudessem consumir os tipos de música que gostavam. Como salienta, Hélder Aragão, o DJ Dolores, em uma entrevista para essa pesquisa:

A ideia era que cada um fizesse sua própria música, assim. Não tinha uma estética fechada e tal. A ideia era estimular as pessoas a fazer coisas diferentes. Aí é engraçado por que o Mangubeat era Mestre Ambrósio, era Faces do Subúrbio [...] uma banda que não tinha nada a ver com a outra, não é. A única coisa que amarra essa ideia de cena que acontecia na cidade. Era basicamente sobre o Recife, a cidade como um elemento inspirador¹²⁵.

A cidade era como ponto inicial da cena mangue que incluía uma miríade de ritmos, de bandas diferentes, que povoavam bares, prostíbulos transformados em palcos para festas, festivais de músicas que surgiram na esteira do sucesso do *Mangubeat*, músicas que tentavam captar o cotidiano caótico de metrópole terceiro-mundista, filmes que mostravam um passado modificado pelas lentes do presente, dentre outros elementos.

Recife, de fato, teve uma parte de seu espaço e de seu tecido social animado pela energia que os *mangueboys* injetaram na cidade. Tentaram criar espaços de consumo de música pop e exitosamente conseguiram, ao menos em parte, conectar o Recife aos aparatos de produção cultural contemporânea do país. Nesse processo, resignificaram as ideias de cosmopolitismo e periferia, trazendo a baila um discurso novo acerca da cultura da cidade, sua relação com o passado, com a tradição popular, estar em Recife, mas ao mesmo tempo estar no mundo.

dos membros, o público que em grande parte consumiu a produção simbólica do *Mangubeat*, pode ser colocado no nicho “classe média”. Sobre o público consumidor daquilo que Bourdieu chama de “arte média” ver: BOURDIEU, op. cit., 2010, p. 136-137.

¹²⁵ Entrevista com DJ Dolores, op. cit., 2012.

“Pernambuco embaixo dos pés/Minha mente na imensidão”¹²⁶. Pois, como salienta Prysthon:

o cosmopolita periférico incita reformulações, remapeamentos, relativizações. Esse momento do cosmopolitismo moderno poderia ser definido como o percurso de autodescoberta feito pelo intelectual das margens, uma autodescoberta que pode levar ao estabelecimento das primeiras políticas da diferença. O cosmopolita periférico tenta definir a modernidade a partir de uma instância ambígua (no caso dos “mangueboys”, ser e estar na periferia – Recife, desejar estar no Centro – Londres) e aponta justamente os elementos que fazem da periferia um modelo de modernidade alternativa (problemática, incompleta, contraditória). Ou seja, ele trabalha nos interstícios de uma realidade e tradição locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna¹²⁷.

Os *mangueboys* tentavam, a partir de suas práticas simbólicas, fazer uma ligação entre sua periférica cidade com a cultura global, num momento onde a cultura passa a ser tratada como um produto rentável e que, de diversas maneiras, proporciona a determinados grupos sociais novas possibilidades de reconstrução política e identitária. Os periféricos vão estar no centro dos debates, seja em escala local ou em escala global. Problemas relativos à cultura vão ganhar ressonância; ela pode ser a danação ou a salvação de grupos inteiros¹²⁸.

2.3 Jornais, música e cultura: a construção da nova cena cultural do Recife e o combate à visão armorial

Em Recife, anteriormente à cena Mangue, temos o Movimento Armorial. Esse movimento foi encabeçado por um grupo de intelectuais e artistas liderados pela figura de Ariano Suassuna. O Armorial tem uma vasta produção artístico-intelectual que tem como fonte de inspiração a “arte do povo”. Segundo esses artistas, o movimento se inspira na cultura popular nordestina, e dela retira as suas principais referências para criar, segundo eles, obras eruditas. Esses bens simbólicos, a partir da década de 1970, se tornaram elementos predominantes nas artes do Estado.

¹²⁶ Trecho de: MATEUS Enter. In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1996.

¹²⁷ PRYSTHON, op. cit., 2004, p. 38.

¹²⁸ Para entender como a cultura se tornou um produto, passou a ser o centro dos debates acadêmicos ou como ela influencia a política na contemporaneidade ver: YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Ariano, figura central desse movimento exerce sua militância usando os cargos que exerceu para auxiliar na propagação das ideias armoriais: Secretário de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife na administração de Antônio Farias, de 1975 a 1978, e Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco de 1994 a 1998, na terceira administração de Miguel Arraes e atual mandatário da pasta no governo Eduardo Campos.

Ligados a uma tradição regionalista, Ariano e seus armoriais passaram a ter uma nova geração que começa a contestar a concepção de cultura que permeava os construtos do grupo liderado por ele. A partir da década de 1990 os autodenominados *mangueboys*, passam a aparecer na cidade e a reconstruir a imagem da *urbes* recifense; tendo como lastro um conceito diferente de cultura, baseado no hibridismo e no recorte e colagem da cultura regional com a cultura pop mundial¹²⁹.

Fred Zero Quatro aponta como, para ele, se mostrava a cena cultural recifense no começo da década de 1990, pouco antes do início das movimentações do *Manguebit*, fazendo uma clara alusão a Ariano Suassuna e ao Movimento Armorial:

O ambiente na época era conservador, regionalista, voltado para a cultura ruralista. E Recife era uma metrópole, com circulação de informação cosmopolita, mas sem espaço para se expressar. Na própria universidade havia um ambiente conservador, de unir o popularesco com a tradição ibérica. O contemporâneo, o pop, não tinham espaço¹³⁰.

A solução encontrada pelos *mangueboys* foi se utilizar de alguns meios para tentar construir-se como grupo que tivesse sua voz ouvida. Saindo das cidades que

¹²⁹ No período, da virada dos anos 80 para os 90, o discurso da globalização começa a ganhar cada vez mais espaço. Principalmente após a queda da União Soviética e do socialismo real, que derruba as últimas fronteiras políticas para o capitalismo, que se expande para todas as partes do globo, incensado pelo neoliberalismo, versão do liberalismo influenciado pela atuação de Ronald Reagan, presidente dos Estados Unidos e por Margareth Thatcher, premiê britânica. A cultura americana, parâmetro da produção simbólica do capitalismo, ganha ainda mais espaço. Mas, ao mesmo tempo, movimentos de contestação, de caráter regional, passam a contestar a enxurrada de produtos do capitalismo. Muitas vezes se utilizando de táticas do próprio capitalismo, se apropriando de símbolos não nativos, atrelando-os a sua identidade, criando novas possibilidades de produção e modificando a imagem de si. Sobre esse processo ver: PRYTHON, Ângela. *Cosmopolitismos Periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço, 2002.

¹³⁰ NEY, op. cit., 2009, p. 4.

ficam nas vizinhanças norte (Olinda) e sul (Jaboatão dos Guararapes) eles passam a tomar os locais alternativos do Recife e a criar redes de sociabilidade que passam a dar lastro às ações dos grupos. Uma das formas encontradas para poder legitimar seu discurso foi o uso das amizades nas redações dos jornais da cidade, mais precisamente o *Jornal do Comércio*, que teve papel fundamental na propagação das movimentações das ações das bandas e indivíduos do *Manguebit*. Essa nova cena recifense se opunha à cena já estabelecida que encontrava no *Diário de Pernambuco* um importante aliado. A disputa entre a redação dos jornais, nas questões que tocam a cultura, é analisada por Ana Carolina Leão em sua tese de doutorado *A nova velha cena: a formação do campo de música pop no Recife*.

A pesquisadora aponta que, na década de 90, nas redações dos dois jornais de grande porte existente na cidade, *Jornal do Comércio* e *Diário de Pernambuco*, começou a se desenhar cadernos de cultura com perspectivas bem diferentes. No início da citada década:

os cadernos davam mais destaque para a literatura e as artes plásticas locais – expressões estabelecidas e já consagradas na cultura pernambucana. Os assuntos referentes à música, moda, televisão e teatro estavam em sua maioria, até esse momento, ligados à produção cultural do Rio de Janeiro e São Paulo¹³¹.

No decorrer da década, com a cristalização da cena Mangue, anunciada em 1991 no *Jornal do Comércio*, vemos um destaque cada vez maior às questões da cena. Nesse veículo, no espaço destinado à análise e propagação da cultura no periódico, o *Caderno C*, vemos ampliado o espaço para as bandas de rock da cidade, por exemplo. Sobretudo, a partir da coluna *Recbeat*, lançada em 1993, sob o comando do jornalista Marcelo Pereira, e também por José Teles no seu espaço *Toques*. Essa mudança de visão do caderno coincide com a grande repercussão que a cena Mangue passa a ter no decorrer do ano de 1993¹³².

Essa nova configuração do *Caderno C* proporcionou um maior espaço para um tipo de música que antes não era valorizada pelo jornalismo cultural na cidade. A

¹³¹ LEÃO, Ana Carolina Carneiro. *A nova velha cena: a ascensão da vanguarda Mangue Beat no campo da cultura recifense*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2008, p. 37.

¹³² PEREIRA, op. cit., 1991, p. 2.

criação da cena é um fato importante, pois atende às novas necessidades e à nova visão editorial do caderno. E essa é uma característica do *modus operandi* do campo jornalístico, segundo Bourdieu¹³³. Para o sociólogo francês:

Na lógica específica de um campo orientado para a produção desse bem altamente perecível que são as notícias, a concorrência pela clientela tende a tomar a forma de uma concorrência pela prioridade, isto é, pelas notícias mais novas (o furo) – e isso tanto mais, evidente, quanto se está mais próximo do polo comercial¹³⁴.

No *Caderno C*, de 12 de abril de 1993, era anunciado o *I Abril Pro Rock*, organizado por Paulo André Pires. Naquele ano o festival aconteceu no antigo *Circo Maluco Beleza*, que se localiza no Bairro das Graças. A matéria fala da dificuldade do produtor conseguir apoio institucional para o festival:

[Paulo André] está em campo e resolveu bancar a vinda do VJ Gastão, da MTV, que irá apresentar as bandas. O evento também terá cobertura da imprensa do sul [sic] do país. Estão confirmadas as presenças dos críticos Carlos Eduardo Miranda, da revista *Bizz* e André Cagni, da *Dynamite*. O *Sistema Jornal do Comércio* entra em sintonia com a galera roqueira do Recife, dando apoio de mídia de jornal, TV e rádio¹³⁵.

O grupo ao qual o jornal pertencia daria visibilidade ao festival que congregava vários estilos musicais e buscava se destacar como um espaço onde as bandas que não tinham apoio ou ainda engatinhavam em suas carreiras poderiam ser vistas e conhecidas por um público consumidor de música alternativa. A *MTV* e o crítico e produtor musical Carlos Miranda tiveram papel importante como divulgadores e fomentadores da cena Mangue fora do estado e também atuaram como legitimadores do trabalho dos *mangueboys*, papel similar ao *Jornal do Comércio*.

A *MTV* é uma emissora de origem americana, surge nos anos 80 e cria a narrativa contemporânea conhecida como *videoclipe* e funciona como um braço propagandístico da poderosa indústria fonográfica americana. O *Grupo Abril* lança

¹³³ BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 99-120.

¹³⁴ *Ibid*, p. 106-107.

¹³⁵ PEREIRA, op. cit., 1993, p. 1. Grifo nosso.

uma filial no Brasil e a inaugura em outubro de 1990. A cena Mangue vai ser o primeiro grande cenário musical divulgado pela emissora no Brasil; ela vai, desde o princípio das movimentações dos membros desse fenômeno cultural, divulgá-lo através de sua programação. Essa emissora estava no *I Abril Pro Rock*, em edições posteriores, deu espaço para as principais bandas do *Manguebeat* em seus programas e fez, também, longos programas após a morte de Chico Science, tendo em quase todos eles o legado do Mangue como principal elemento. Hoje em dia, muitos dos artistas e bandas ditas pós-Mangue, como *Mombojó*, Otto, Karina Buhr, dentre outros artistas de Recife, tem espaço na programação da MTV, com seus videoclipes e matérias sobre o lançamento de álbuns. Um dos atuais VJs é o pernambucano China, que fez parte da banda *Sheik Tosado*, uma das que surgiu na esteira do sucesso da cena Mangue, tendo tocado no *Rock in Rio II*, em 200¹³⁶.

Vemos, na cena criada pelos *mangueboys*, a reelaboração de ritmos musicais regionais, atrelando essas tradições aos ritmos *pop* mundiais e, com isso, a tentativa de criar uma cena musical, onde as bandas que tivessem a mesma concepção de música e cultura pudessem ter um espaço para expor suas obras. A música foi a escolha principal para poder construir essa nova visão acerca da cultura da cidade, que passa a aparecer no *Caderno C* do Jornal do Comércio. A principal intenção era fortalecer a combatida cena musical na cidade, que, segundo eles, se encontrava com espaços restritos para as bandas que tinham o *rock* como base e sofriam com a concorrência da indústria cultural do sudeste¹³⁷.

Fred Zero-Quatro, anos depois da consolidação da cena, após a morte de Chico Science, compôs uma canção onde nitidamente vemos uma crítica a concepção cultural do Movimento Armorial. A música *O Africano e o Ariano*, que segundo o próprio compositor “realmente foi uma maneira de matar dois coelhos de uma vez só. É realmente um puta tributo à Chico e também uma sacanagem, uma

¹³⁶ Sobre a participação da Sheik Tosado no *Rock in Rio* ver: ESSINGER, Silvio. *Rock in Rio: Sheik Tosado mostra que o hardcore brasileiro é o frevo*. *CliqueMusic*. Disponível on-line em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/rock-in-rio-sheik-tosado-mostra-que-o-hardcore-brasileiro-e-o-frevo>>. Acesso em: 04 abr. 2012. Sobre a relação da cena Mangue e a MTV ver os programas: ESPECIAL: Chico Science – 15 anos Depois. 02 de fevereiro de 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1THAAdKFbck>>. Acesso em: 04 abr. 2012. Recomendamos também o programa: CHICO Science – Especial MTV. Exibido em fevereiro de 1998. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Tn0sdmA_1PQ>. Acesso em: 21 jan. 2012.

¹³⁷ Cf.: TELES, op. cit., 2000.

provocação irônica e tal, de colocar o Ariano”¹³⁸. “É Dr. Dre e é maracatu/ É hip hop e é Mestre Salu/ Mas é o ariano que ignora o africano ou é o africano que ignora o ariano?”¹³⁹, sentencia a letra da canção. Ainda diz Zero-Quatro que “Eu até fui aluno dele [Suassuna] e batia boca direto com ele nos seminários que tinham lá na universidade. Acho que tem isso, eu acho que o cara se recusa a reconhecer a herança africana assim, o que Chico representa”¹⁴⁰.

Com isso, vemos que “as tomadas de posição intelectuais ou artísticas constituem, via de regra, estratégias inconscientes ou semiconscientes em meio a um jogo cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural”¹⁴¹. Através do embate com outra forma de produção simbólica, os *mangueboys* tentaram elaborar novas formas musicais dando novos elementos para o imaginário recifense:

No campo musical em Pernambuco, com a ascensão do Manguê beat, os estilos de vida de cada agente em suas diferentes percepções de cultura e estética revelaram a relação ambígua que os produtores culturais detêm com o popular. Os posicionamentos de Ariano Suassuna e Fred 04 mostraram, ainda, a dicotomia entre tradição e modernidade. A tomada de posição de cada agente se relaciona ao contexto cultural no qual estão inseridos. O problema apontado por Fred 04 sobre o Armorial ataca exatamente essa apropriação do popular pelo erudito. O confronto da heterodoxia Manguê beat com a ortodoxia regionalista vai revelar não somente o embate em torno de uma verdade (quem, afinal, detém a interpretação mais coerente sobre a cultura popular) epistemológica ligada à hegemonia de Ariano Suassuna¹⁴².

Podemos observar que, na disputa criada por Zero-Quatro, líder dos *mangueboys* com a herança armorial, a troca de farpas entre seus membros é algo natural dentro da peleja de dois grupos rivais para dominar a produção simbólica de uma determinada sociedade, com isso vemos que:

o campo artístico é [...] um campo de batalha: um terreno de luta em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de

¹³⁸ CARPEGIANI, Schneider. Ele até amadurece, mas não muda. *Jornal do Commercio*. Caderno C. Recife, 15 de março de 2000, p. 1.

¹³⁹ O AFRICANO e o ariano. In: MUNDO Livre S/A. *Carnaval na Obra*. Produção de: BID, Edu K, Apollo 9 e Carlos Eduardo Miranda. São Paulo: Abril Music, 1998.

¹⁴⁰ CARPEGIANI, op. cit., 2000, p. 1.

¹⁴¹ BORDIEU, op. cit., 2010, p. 169.

¹⁴² LEÃO, op. cit., 2008, p. 126.

avaliação ou, para usar o idioma conceptual de Bourdieu, alterar o peso relativo dos diferentes tipos de “capital artístico”. Os que ocupam as posições dominantes na distribuição existente de capital artístico estarão inclinados para estratégias de conservação (ortodoxia), enquanto que os que ocupam posições dominadas e marginais tenderão a seguir estratégias de subversão (heterodoxia ou mesmo heresia). Esses conflitos são o motor da história específica do campo: a luta é o “princípio generativo e unificador” através do qual “este se temporaliza” e se abstrai, em certa medida, de determinações envolventes¹⁴³.

Na visão de cultura de Ariano Suassuna, literato e professor universitário, e no posicionamento de Zero-Quatro, jornalista de formação, mas músico e parte da indústria cultural, nós podemos perceber duas vertentes diferentes da produção cultural, a qual Bourdieu analisa e diferencia como: a) campo de produção erudita e b) campo da indústria cultural. O campo artístico é um espaço de combate entre esses dois grupos de posicionamentos diferentes; dentro desse campo, encontramos acadêmicos, produtores do conhecimento dito como erudito, mas também artistas ligados ao *mass media*, autores de produtos culturais consumidos por milhões de pessoas, que tratam a cultura como um produto, sendo ela passível de consumo por todos, em detrimento a visão erudita para a qual a cultura é um bem simbólico, um distintivo social¹⁴⁴. A criação do Quinteto *Armorial* pôs em prática essa concepção suassuniana¹⁴⁵. Comparando a visão musical dos dois grupos vemos que o *Armorial*, segundo Ariana Perazzo:

realizava a sua “recriação” da música popular através do desenvolvimento dos elementos eruditos já contidos nela: músicas tradicionais dos romances ibéricos, frequentemente compostas por músicos da Corte que posteriormente foram assimiladas pela voz popular, música religiosa introduzida pelos jesuítas. A região Nordeste, em especial o sertão, é privilegiada no Movimento como espaço geográfico que manteve as características “puras e definidoras” da cultura brasileira¹⁴⁶.

Em relação ao *Manguebit*, a intenção das bandas que constituíram o movimento foi elaborar uma musicalidade onde traços regionais coexistam com

¹⁴³ WACQUANT, Löic. Mapear o campo artístico. *Revista Sociologia Problemas e Práticas*. Oeiras, Portugal, n. 48, 2005. p. 117-123.

¹⁴⁴ BOURDIEU, op. cit., 2010, p. 105.

¹⁴⁵ DIDIER, op. cit., 2000, p. 99-134.

¹⁴⁶ NÓBREGA, op. cit., 2007, p. 2.

práticas musicais globais e largamente apoiadas na indústria cultural; vemos coco e maracatu ao lado do *rap*¹⁴⁷, por exemplo. Essa noção foi o principal lastro musical do movimento, que, com ajuda de parte da imprensa recifense, conseguiu se legitimar e a fazer parte da indústria fonográfica nacional, animando a cena cultural do Recife através de festivais e com o surgimento de outras bandas que se apropriavam do arsenal simbólico dos *mangueboys*.

2.4 O Mangue e a política cultural da cidade na contemporaneidade

Alguns anos após sua legitimação, a cena Mangue tem como representante de sua consolidação como cena musical, e da validade de suas práticas culturais, Renato L., um dos elaboradores dessa nova roupagem para a música recifense, em cargos políticos da cidade. Ele ocupou o cargo de secretário de cultura da cidade do Recife, na gestão de João da Costa, do Partido dos Trabalhadores (PT), de janeiro de 2008 até de mês de maio de 2012, quando saiu por divergências partidárias.

As novas políticas culturais na cidade têm como principal vitrine o chamado *Carnaval Multicultural*, apontando que a secretaria responsável pelos bens simbólicos da cidade se apropriou de parte da herança deixada pelo *Manguebeat* para construir as diretrizes para cultura, desde a administração passada de João Paulo, também do PT¹⁴⁸. Portanto, podemos:

postular que não há tomada de posição cultural que não seja passível de uma dupla leitura na medida em que se encontra situada ao mesmo tempo no campo propriamente cultural (por exemplo, científico ou artístico) e em um campo que se pode designar “político”, a título de estratégia consciente ou inconsciente orientada em relação ao campo das posições aliadas ou inimigas¹⁴⁹.

Vemos parte do processo de mudança do paradigma cultural, que foi iniciado com a cena Mangue, mostrado no Plano de Cultura do Recife 2009 – 2019. Nesse

¹⁴⁷ Sobre as características musicais da cena Mangue ver: SILVA, Herom Vargas. *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

¹⁴⁸ BARROS, Monique Corrêa. Políticas Públicas: análise sociológica do Plano Municipal de Cultura da cidade do Recife (2009-2019). *Anais do I Encontro Funarte de Políticas para as artes*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível on-line em: <<http://www.funarte.gov.br/encontro/wp-content/uploads/2011/08/ArtigoMONIQUE-PMC-Recife.pdf>>. Acesso em: 22 mai. 2012.

¹⁴⁹ BOURDIEU, op. cit., 2010, p. 169.

projeto, estão definidas as linhas mestras para o incentivo municipal para as práticas culturais feitas na cidade. No texto do projeto, a cidade aparece como um lugar de múltiplas manifestações da cultura.

O Recife [...] tem sido palco, nos últimos oito anos [durante a administração de João Paulo de 2001 a 2009] de uma rica experiência de gestão cultural onde a cidade vem sendo repensada com ousadas propostas nas quais a cultura ocupa um papel de centralidade, com políticas públicas implementadas em todas as suas áreas, com as mais diversas expressões e manifestações sendo devidamente valorizadas, com a cidade conquistando visibilidade como um importante pólo cultural, se consolidando como a “Capital Multicultural do Brasil” e entrando definitivamente nos circuitos internacionais da cultura¹⁵⁰.

A cidade aparece na agenda política da prefeitura como local de produção da cultura globalizada. Tece-se uma visão da cultura como um expediente econômico importante¹⁵¹, que deve ser tratado com políticas públicas bem estruturadas pela administração, mostrando a importância da cultura como recurso não apenas econômico como político e também simbólico. Por conta disso, vê-se um conceito bem amplo de cultura, baseado na existência de várias dimensões simbólicas; essa visão começa a se esboçar com o *Manguebeat*, nos anos 90, e se instala no poder público a partir da vitória do PT nas eleições de 2000, para a prefeitura da cidade, se acentuando na última administração, que contou com Renato L como secretário de cultura. No entanto, não significa que se não houvesse *Manguebeat* a visão multiculturalista não seria adentraria na prefeitura. Mas a pré-existência da cena e de sua visão cultural baseada nessa premissa, pode ter favorecido um reconhecimento da multiculturalidade.

Outro sinal da mistura entre cultura e política, também aliando o PT ao *Manguebeat*, foi o anúncio em 2009 de que o *Manguebit* se tornou patrimônio imaterial pernambucano, por meio de um projeto elaborado pelo deputado petista Sérgio Leite. Segundo a publicação no Diário Oficial, reproduzida no site da

¹⁵⁰ NASCIMENTO, João Roberto Costa do. Apresentação. In: *Plano Municipal de Cultura do Recife*. Recife: Secretaria Municipal de Cultura. 2009, p. 14.

¹⁵¹ Para George Yúdice “a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania [...] e do surgimento daquilo que Jeremy Rifkin (2000) chamou de “capitalismo cultural””. Cf. YÚDICE, op. cit., 2003, p. 25.

Assembléia Legislativa do Estado, os membros da cena Mangue, no decorrer do processo de constituição do movimento foram:

Buscando formas diversas entre a cultura pop e a tradição local, os mangueboys misturaram manifesto político com tecnologia, rock e maracatu, atingindo grande destaque no Brasil e no exterior. [...] o movimento tornou-se Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco por meio do Projeto de Lei nº 1.029/09, de autoria do deputado Sérgio Leite (PT), que originou a Lei nº 13.853¹⁵².

O texto segue dizendo que "O movimento trata também da biodiversidade do manguezal como ecossistema associado a uma fusão de estilos, locais e globais, capaz de tornar a cena cultural de Pernambuco tão rica quanto sua situação geográfica", lembrou Sérgio Leite", a alegoria mangue serviu para legitimar a cena perante o poder político como uma forma cultural que influenciou a produção simbólica do estado e da cidade do Recife, principalmente na década de 90 e começo do século XXI¹⁵³. Ana Carolina Leão, jornalista e socióloga, em uma entrevista ao *Jornal do Comércio*, quando o projeto que transformou o *Manguebit* em patrimônio imaterial de Pernambuco se constituiu em realidade, afirma que:

O PT se vale do mangue assim como o PMDB um dia se utilizou do armorial. O (sociólogo) Pierre Bourdieu escreveu que, tudo o que é institucionalizado, fica velho. Estamos transformando em tradição o que é muito recente, é um sintoma da nossa época¹⁵⁴.

Isso aponta a importância que a nova cena cultura recifense, tecida a partir de meados da década de 1990, tem para um determinado grupo político da cidade. Além de terem construído seu caminho de legitimação, inicialmente através de festas promovidas e organizadas por eles mesmos, onde as bandas podiam encontrar um público, os *mangueboys* foram, aos poucos, constituindo para si e para a cidade uma nova possibilidade de lidar com a cultura, diferente da perspectiva do

¹⁵² REVOLUÇÃO Musical – Manguebeat vira Patrimônio Cultural do Estado. *Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco*. Recife, 2009. Disponível on-line em: <<http://www.alepe.pe.gov.br/paginas/?id=3620&paginapai=3586&doc=63E8CCD9515BE76F0325764A0068785F>>. Acesso em: 26 dez. 2010.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ MANGUEBIT agora é patrimônio imaterial. *NordesteWeb*. Recife, s/d. Disponível on-line em: <http://www.nordesteweb.com/not07_0909/ne_not_20090902b.htm>. Acesso em: 10 fev. 2011.

Armorial. O *Manguebeat* tentou sacudir a cena cultural da cidade, a partir do uso de novas práticas na cultura contemporânea. Através das dinâmicas que incentivou, criou um novo discurso para o Recife e sobre o Recife. Retomemos a visão de um dos idealizadores da cena, que aponta o que mostramos no início desse parágrafo:

Em Recife, é evidente a superação desse conservadorismo [referência ao Armorial]. Hoje há uma predisposição do público e dos gestores públicos muito mais receptiva em relação ao contemporâneo, ao urbano e à diversidade. O próprio Carnaval do Recife é diferenciado pelo multiculturalismo. Ao contrário da axé music na Bahia ou do samba no Rio, no Carnaval de Recife há o festival Recbeat, que toca de salsa a rock e eletrônica, além de polos de frevo, de maracatu, de hardcore. O mangue beat foi uma inspiração para isso¹⁵⁵.

A partir dessa fala de Fred, vamos analisar no próximo capítulo o release *Caranguejos com cérebro*, que lançou a base das ideias da cena Mangue. Além disso, lançaremos um breve olhar sobre como a imprensa de fora do Estado recebeu a cena e qual teria sido o principal legado dessas novas dinâmicas culturais para a cidade a partir da década de 90.

¹⁵⁵ NEY, op. cit., 2009, p. 4.

CAPÍTULO 3 – RECIFE NOS PÉS E O OLHAR NA IMENSIDÃO

3.1 Lendo o release *Caranguejos com cérebro*

No *press release/manifesto Caranguejos com cérebro* (1991)¹⁵⁶, podemos ver o que intentava Zero-Quatro e o grupo que o cercava, na vontade de *avivar* a cidade e criar para ela uma nova representação, que entrava em choque com a concepção de cultura vigente na cidade, dominada pela construção simbólica armorial. Para tal empreitada, recorre à história e à geografia do Recife para atacar seus problemas e buscar soluções para os problemas da cidade e, ao mesmo tempo, ganhar visibilidade para seus constructos simbólicos.

Naquele momento, a cidade estava passando por uma grave crise econômica, assim como todo o país e um instituto de pesquisas sociais dos Estados Unidos a classificou como quarta pior cidade do mundo para se viver¹⁵⁷. Vemos naquele momento um quadro, de fato, de crise, tanto na cidade quanto no país. O Estado brasileiro abria seus espaços ao neoliberalismo, no governo Collor e sofria uma grave crise política que culminou no impeachment do então presidente¹⁵⁸.

Essa situação dividia os políticos da cidade e aprofundava mais ainda o ar de crise e desalento que permeava o Recife¹⁵⁹. Esse contexto influenciou os *mangueboys*, grupo de jovens de classe média e classe média baixa que começou a se articular para buscar soluções para si e para a cidade. Outra matéria, do mesmo jornal, diz que no Recife “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 viver”¹⁶⁰.

¹⁵⁶ ZERO-QUATRO, Fred. *Caranguejos com cérebro*. Disponível on-line em: <<http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/caranguejos>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

¹⁵⁷ RECIFE entre as piores cidades, diz instituto. In: *Diário de Pernambuco*. Caderno Última Notícia. Recife, 20 nov. 1990, p. 16.

¹⁵⁸ Sobre política econômica e relações internacionais no governo Collor ver: SALLUM JR, Brasílio. *Governo Collor: o reformismo liberal e a nova orientação da política externa*. Acerca do processo de impeachment, conferir: MARTUSCELLI, Danilo Enrico. O PT e o impeachment de Collor. *Opinião Pública*. Campinas, v. 16, n. 2, nov. 2010.

¹⁵⁹ TÍTULO de cidade miserável divide recifenses. In: *Diário de Pernambuco*. Caderno Cidades. Recife, 21 nov. 1990, p. 10.

¹⁶⁰ ZERO-QUATRO, op. cit., Disponível on-line em: <<http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/caranguejos>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

Na primeira parte do *release* temos as características geográficas de um estuário, pois, a cidade é o estuário de dois grandes rios que desembocam no Atlântico, o Beberibe e o Capibaribe, que sofrem com a poluição e a ocupação desordenada das suas margens há muito tempo. Estuários são locais de imensa fertilidade, pois são pontos de confluência das águas do mar com as águas do rio e em suas margens nascem os mangues. Esse ecossistema marca a identidade espacial da cidade do Recife e vem sofrendo, desde o início do povoamento da região, intensa destruição. Ponto final das águas doces em seu encontro com o sal do mar, mas começo da vida, tendo em vista sua imensa fertilidade, o mangue passa a ser usado como metáfora por Zero-Quatro para reavivar a cidade:

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 do alagadiço costeiro. Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha¹⁶¹.

Na Recife dos *mangueboys* a mistura de cultura pop com cultura regional serviria de base para a construção das canções das bandas ligadas ao Manguebit. Possivelmente é na alusão à mistura da água salgada com a doce que temos uma alegoria da hibridação da cultura local com a global, “Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo”¹⁶² e “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”¹⁶³.

A segunda parte do manifesto se apega, também, a história da cidade e começa da seguinte maneira:

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 de seus manguezais¹⁶⁴.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

Para explicar toda a complexa situação, tanto a estagnação econômica, quanto os problemas sociais advindos de décadas de má administração do espaço da cidade e das suas potencialidades, Zero-Quatro, a humaniza, comparando-a a um sujeito em suas palavras:

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 e aterrar os seus estuários¹⁶⁵.

No decorrer dos séculos XIX e XX a cidade passa por transformações importantes na sua geografia. Vai ganhando pouco a pouco território, devido à anexação dos arrabaldes que cresciam nas suas cercanias com a chegada de novos moradores advindos do interior da província.

Problemas relativos à ocupação desordenada, tais como poluição de rios, córregos e lagoas, o aterro em áreas de mangue e a ocupação desordenada de terras, se agravam e fazem com que a cidade comece a sofrer sérios problemas relativos a saúde pública, com epidemias constantes, devido à falta de estrutura sanitária e de habitação da maioria de seus moradores. “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”¹⁶⁶. Essas palavras ecoam contra os desejos que eram acalentados pelos arautos da modernidade, que fizeram na cidade, da metade do século XIX em diante, diversas obras públicas para tentar controlar o ritmo da natureza e através da imprensa apregoavam a palavra salvadora do progresso¹⁶⁷. Porém este progresso não era para todos, interessava basicamente as elites e era controlado por elas, e logo o desejo pelo progresso foi dando lugar ao desencanto por conta dos problemas econômicos, sociais e ambientes decorrentes de década de mau uso dos espaços da cidade:

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ O processo de modernização do espaço urbano do Recife, a sua ocupação ao longo dos anos, além da chegada das ideias de Modernidade, em suas mais variadas vertentes, podem ser vistas em: ARRAIS, op. cit., 2004; REZENDE, op. cit., 1997; ALMEIDA, op. cit., 2001.

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 de "metrópole", só tem levado ao agravamento acelerado do quadro e miséria e caos urbano¹⁶⁸.

Zero-Quatro aponta as contradições do processo de modernização na cidade do Recife. Para isso usa o mangue, principal bioma da cidade da cidade, que quase totalmente destruído pelo crescimento desordenado da sociedade. Seu pensamento está em sintonia com o que Olalquiaga diz:

A alegoria solapa a hierarquia assegurada por uma aspiração simbólica ao espiritual com a banalidade de todos os desejos humanos, confrontando-os com a morte. Em seu culto da fragmentação e da decadência, a alegoria representa tanto uma lamentação pelos sonhos desperdiçados da modernidade como uma rebelião contra as premissas em que eles se baseavam¹⁶⁹.

A morte da cidade, a partir da destruição de um dos seus principais aspectos, é o a principal ideia presente no release; nele uma cidade a beira da morte é descrita, e o que a salvaria seria a cultura, última trincheira da resistência. Mas não uma cultura baseada na tradição; Recife seria salva pela abertura de sua visão simbólica, pelo alargamento dos espaços de sociabilidade e de produção de ideias *pop*, por determinados grupos que outrora não tinham espaço no centro da produção de ideias da cidade. Vemos, no decorrer do texto, um apego à fragmentação, certo desânimo com as falhas do projeto de modernidade na cidade e a tentativa de mudar o curso desse processo.

No começo da segunda parte do texto, o autor tenta buscar soluções para as problemáticas apontadas nas partes anteriores; um choque para reavivar a quarta pior cidade do mundo para se viver, segundo o estudo já citado, elaborado pelo *Population Crisis Committee*, de Washington, e que aparece sutilmente citado por Zero-Quatro para acentuar a situação da cidade. O mangue pode ser lido como alegoria para a cultura dos espaços subalternos da cidade, que se tornam fonte de

¹⁶⁸ZERO-QUATRO, op. cit., Disponível on-line em: <<http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/caranguejos>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

¹⁶⁹ OLALQUIAGA, op. cit., 1998, p. 92.

nutrientes para reavivar a cidade “morgada”, que quer dizer cabisbaixa na gíria recifense. Segundo ele, para sair desta situação “Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”¹⁷⁰. E segue dizendo:

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 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 lama¹⁷¹.

Esse desejo dos *mangueboys*, de uma cultura urbana antenada ao mundo, através de uma rede informação, se constrói num momento onde a cultura de massa cresce mundo a fora e as circulações de cultura pop são influenciadas pela globalização; O desejo de se conectar é sintomático em uma região que convive com as agruras de um desenvolvimento cultural e social que carregam presos a suas pernas a imensa bola de ferro do subdesenvolvimento econômico e suas consequências.

A América Latina é uma região permeada por contradições, por exemplo, experimentou o avanço de sua cultura, a partir dos movimentos de inspiração modernista, dos anos 20 em diante, mas, ao mesmo tempo, não encontrou soluções para resolver os mais básicos problemas sociais, como oferecer educação de qualidade aos seus habitantes mais pobres. Suas elites e seu povo viveram em muitos momentos, situações onde devem tentar mediar seu subdesenvolvimento com práticas simbólicas advindas dos países centrais. Essa parte do continente americano nasce a partir do choque de dois mundos (o europeu e o indígena), a cultura latino-americana se debate entre a escolha de dois ou mais caminhos, ainda contando, em algumas partes de seu território com a contribuição de culturas de base africana, pois recebeu, também, milhões de negros como escravos, durante o período colonial. Os latino-americanos vivem presos a uma modernidade incompleta; arraigada às suas mais tenras raízes culturais, com a mente solta pelo mundo,

¹⁷⁰ZERO-QUATRO, op. cit., Disponível on-line em: <<http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/caranguejos>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

¹⁷¹ Ibid.

absorvendo ideias que não provêm de suas raízes histórico-culturais, lidando com a hibridação de sua cultura. Com cidades que, ao mesmo tempo em que contam com grande parte das benesses da vida moderna, vivem repletas de violência e pobreza. Ao mesmo tempo em que tem uma elite cosmopolita, o povo, de um modo geral, sofre com os problemas econômicos e com o analfabetismo funcional causado por sistemas educacionais deficientes¹⁷².

É nas cidades que aparecem as contradições da modernidade na América Latina. No caso do Brasil, com o florescimento acelerado da urbanidade no decorrer do século XX, na virada para o XXI, os problemas sociais só se agravaram. As elites intelectuais, na maior parte do tempo, passam ao largo dessas desigualdades, apenas pontuando suas construções simbólicas com os pobres, de modo teatralizado e muitas vezes estereotipado.

Na produção artística da cena mangue, vemos um apego ao presente, sem olhar para a tradição de modo respeitoso ou com uma visão de encanto; ao lado disso a falta de perspectiva de um futuro melhor, devido às contradições que se apresentam. Esses são aspectos da cultura contemporânea, marcada pela “ruptura dos referenciais tradicionais” que “se manifesta nas marcas registradas do pós-modernismo, ou seja, a citação, a reciclagem, o pastiche e a simulação”¹⁷³ características da cena Mangue, que se utiliza do *sample*, em suas canções, fazendo referências a outras músicas, se utiliza de tradições culturais que fazem parte da história da cultura pernambucana e, junto a elas, faz cópia de ritmos estrangeiros, criando uma musicalidade híbrida, usando isso para tentar criar espaços de diversão na cidade, modificando a visão que parte da urbe tem de si:

A cidade, para além de sua condição de cosmópolis tecnológica, é o centro da construção de uma cultura nacional, é o símbolo da própria identidade nacional (e continental também) que surge da diversidade metropolitana. Ser cosmopolita na periferia, portanto, implica o reconhecimento da diferença latino-americana e a inserção dessa diferença no contexto mais amplo da metrópole moderna, da cosmópolis arquetípica da modernidade ocidental¹⁷⁴.

¹⁷² Sobre a Modernidade incompleta latino-americana ver: CANCLINI, Néstor García. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

¹⁷³ OLAQUIAGA, op. cit., 1998, p. 16.

¹⁷⁴ PRYSTHON, op. cit. 2004, p. 37.

O Recife é um cenário repleto de problemas que surgiram com a modernidade e seu processo de incompletude, como já dito anteriormente. A partir desses problemas que afetavam à sua cidade, os *mangueboys*, que se queixavam da situação periférica de uma cidade ante um processo de globalização que abria possibilidades novas, vão criar novas articulações para si e para o local onde viviam. Cientes disso, em seu discurso, vemos a busca por uma mudança em Recife, a partir de uma nova visão de cultura. Para Zero-Quatro,

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatria, 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 consciência¹⁷⁵.

Essa nova cena não se construiu do nada. Ela se apropriou de determinadas práticas e remodela a tradição, a partir de uma perspectiva nova em relação à cultura regional e à cultura *pop*, fruto dos processos de globalização, tendo consciência do papel das mídias e de novas formas de comunicação de sua produção. Nesse sentido, Pierre Bourdieu afirma que:

Poder-se-á objetar que o fascínio que o “sucesso” sempre exerceu junto aos intelectuais e artistas, tende hoje a impor-se de modo muito mais consciente, pois confere aos detentores de um poder parcial sobre os instrumentos de difusão (como por exemplo certos jornalistas ou produtores de rádio e televisão) uma autoridade propriamente cultural¹⁷⁶.

Recortando e colando elementos dispersos no tempo e no espaço, esses artistas criaram algo diferente, multicolorido, multisonoro, unindo maracatu, coco, samba, bossa, música eletrônica, *rock'n'roll* dentre outros ritmos; elementos da cultura popular com traços da cultura pop nacional e mundial. E com isso lograram entrar na lógica tensionada da produção global de arte.

¹⁷⁵ZERO-QUATRO, op. cit., Disponível on-line em: <<http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/caranguejos>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

¹⁷⁶BOURDIEU, op. cit., 2010, p. 156.

3.2 O mangue e o mundo: a divulgação da cena na imprensa de São Paulo

“Do mangue ao mundo. O músico Chico Science estoura nos grandes centros com o novo ritmo criado nos manguezais de Recife e leva sua estética de “homem-caranguejo” à Europa.” Era a capa da Revista da Folha, do jornal paulista Folha de São Paulo, em 31 de julho de 1994, no auge da cena Mangue, cujas bandas estavam assinando com selos “independentes”, ligados a grandes *majors*, o Abril Pro Rock, tinha se tornado um dos festivais de música mais importantes do país e a mídia, então, focava sua atenção para Recife e seus *Caranguejos com Cérebro*, título da matéria de Sérgio Dávila, no mesmo caderno¹⁷⁷.

Ressaltamos que no caderno *Ilustrada*, a partir da reconfiguração dos princípios editoriais da *Folha de São Paulo*, na década de 80,

Ganha espaço [...] uma cultura menos envolvida com a militância política, característica das décadas anteriores. [...] A nova antena da *Ilustrada* [...] capta a criação das vanguardas culturais, a cultura pop, os grupos de rock. Era um jornalismo cultural menos militante, mais provocativo, polêmico, disposto a questionar dogmas¹⁷⁸.

Portanto, devido a essas diretrizes, o *Manguebeat*, ganha espaço nesse caderno de cultura, principalmente a partir de 1994, seguindo essa visão. Vamos ver no decorrer dos anos 90, resenhas sobre os álbuns da banda, análise das performances em shows e diversas entrevistas com os membros da nova cena cultural recifense, que se enquadra dentro das novas visões culturais da direção do jornal e do caderno. Se apresentando como uma cena cultural ligada a cultura de massa pop, quebrando o dogma regionalista e que não tinha ligações, aparentes, com a cultura de esquerda dos anos 50 e 60, algo que era combatido pela *Ilustrada*, os “caranguejos com cérebro” vão angariar a simpatia dos jornalistas da Folha.

Nessa primeira grande matéria é interessante notar o modo que a cena é mostrada na sua constituição, além da imagem da cidade, que para o repórter “vira-se a esquina e dá-se com um mangue – um ecossistema muito rico, que apresenta uma enorme variação de espécies e funciona como um filtro, do rio para o mar.

¹⁷⁷ DÁVILA, Sérgio. Caranguejos com cérebro. *Revista da Folha*. São Paulo, 31 jul. 1994, p. 5-14.

¹⁷⁸ MACHADO, Cassiano Elek. *A renovação cultural*. Disponível on-line em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/80anos/renovacao_cultural.shtml>. Acesso em: 10 mar. 2012.

Nele, reina o caranguejo”¹⁷⁹. Vemos um texto didático, apresentando para o público neófito em assuntos relativos à Recife, uma descrição que peca pelo exagero, pois, o mangue, na cidade, sofreu bastante com a ocupação desordenada e restaram poucos vestígios (só uma grande reserva que fica ao lado de um dos bairros onde há mais prédios em Recife, Boa Viagem e pequenas ilhas verdes ao longo do rio que corta a cidade, não lembrando a paisagem de décadas atrás).

A capa do suplemento por si só merece uma análise. Temos nela, o principal ícone da cena Mangue, Chico Science, que teve sua imagem trabalhada pela Sony para se mostrar como um líder carismático (algo que de fato era) e figura central da nova cena recifense, apesar do fato que os *mangueboys* se apresentavam como uma cooperativa cultural. Naquele momento sua banda, a *Nação Zumbi*, estava prestes a fazer uma turnê pela Europa.

Chico está paramentado com o chapéu que virou símbolo da cena, além de uma blusa com motivos geométricos, a capa está em tom de sépia, mas, na imagem que ilustra a abertura da matéria, seguindo a sua característica, vemos o colorido da blusa dele se mostrando. Enquanto na capa que leva em sua boca algo que parece um *chip*, ao virar as páginas vemos uma pata de caranguejo em suas mãos. Está presente a dualidade natural/artificial. Podemos ver aí outras; representando a outra dualidade global/regional, moderno/tradicional, através dessa contraposição *chip/pata* vemos algo caro aos *mangueboys*: o hibridismo que marca o seu discurso. Enquanto que na capa temos o título “Do Mangue ao Mundo”, a troca de informações, a nova dinâmica cultural na qual estava imersa a produção simbólica das bandas da nova cena recifense, na contra capa o amálgama entre homem e natureza; sob a cabeça de Chico a palavra “Caranguejo”, tendo esse sentido complementado pela pata do animal que carrega em suas mãos.

¹⁷⁹ DÁVILA, op. cit., 1994, p. 5-14.

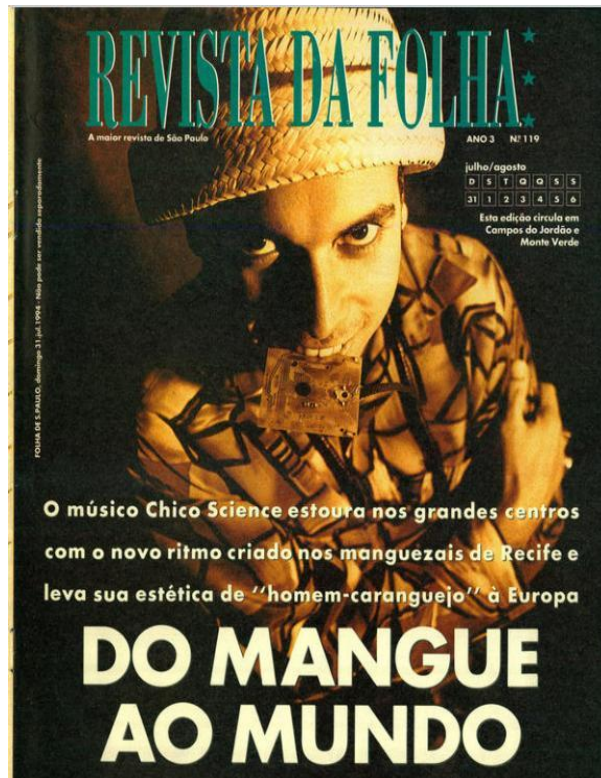


Figura 4 – Capa da Revista da Folha, 31 de julho de 1994.

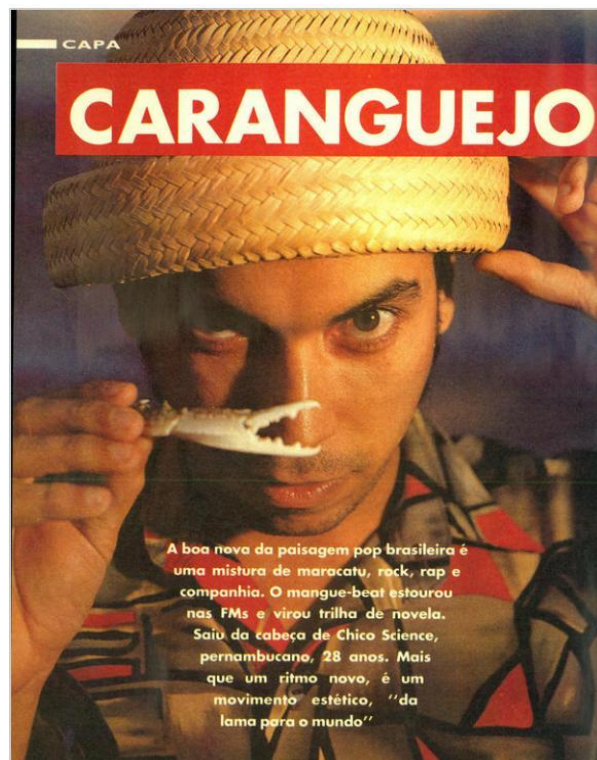


Figura 5 – Capa da matéria sobre o *Manguêbeat*, na Revista da Folha, 31 de julho de 1994.

Mais adiante, na matéria, outro exemplo: o mangue como uma construção histórica. O jornalista Sérgio Dávila descreve assim a constituição da cena cultural recifense contemporânea:

A turma se uniu e resolveu sacudir a pasmaceira cultural. Redigiu, então, um manifesto, que seria o estopim de algo maior: “Caranguejo com Cérebro”. Nele, definiam-se as bases do movimento que tentaria dissociar a imagem da cidade de apenas frevo e Carnaval¹⁸⁰.

Vemos que a constituição da cena, a partir dessa visão, aparece como algo simples e descompromissado, que ganhou tons maiores com o passar do tempo. Acreditamos que ela nasce contando com um toque de aleatoriedade, mas, com, com passar do tempo, os participantes dela se conscientizaram do caráter novo da cena. Esses membros

fundadores se denominaram “homens-caranguejos”, ou “Chamagnathus granulatus sapiens”. Os adeptos viraram “mangueboys e manguegirls”. Francisco de Assis, Chico Science, batizado pelo jornalista-integrante Renato Lins, que já era o “ministro da informação”¹⁸¹.

Seguindo o didatismo, um breve histórico das bandas da qual Chico fez parte antes da consolidação da cena. Em um *box*, entre duas páginas, há uma pequena entrevista. Nela Chico fala de assuntos aleatórios, como sexo e gostos musicais e estéticos. Interessante a pergunta: “Você se considera um intelectual?” Intrigante sua resposta: “No bom sentido, pode até ser”. Isso nos leva a questionarmos se ele considerava pejorativo o sentido da palavra e o papel do intelectual.

Mais adiante revela a simpatia pela esquerda, quando perguntado sobre seu voto para presidente diz, um pouco reticente, que “Eu tenho uma simpatia pelo PT, mas é complicado [a eleição para presidente que ocorreria em novembro daquele ano e revelaria a preferência do eleitorado pelo candidato do PSDB, Fernando Henrique Cardoso] Tem que analisar direitinho, porque o povo aqui é cruel. Talvez nem dê meu voto a ninguém”¹⁸².

¹⁸⁰ Ibid, p. 5-14.

¹⁸¹ Ibid, p. 5-14.

¹⁸² Ibid, p. 5-14.

Essa aproximação com a esquerda também é vista, de modo irônico, por Hélder Aragão, em entrevista, quando questionado sobre a relação dos *mangueboys* com a esquerda e o tipo de leitura que eles tinham:

O discurso de esquerda é mais bacana [sorriso irônico] dá mais sensação de liberdade, sei lá. Mas essa ligação com a esquerda que você fala era muito de um jeito romântico, por que a gente lia autores de esquerda, líamos autores anarquistas. [...] Tinha um filósofo chamado Cornelius Castoriadis, o próprio Gabeira, também, que a galera chegou a conhecer. [...] Quem lia mais era eu, Renato, as meninas [referencia a Adriana Vaz, Ângela Prysthon e Maria de Fátima Belém], a galera dessa época¹⁸³.

Ainda em relação à matéria da Folha, Chico revelou nela gosto por cinema, *Amarcord*, do italiano Federico Fellini e um obscuro filme belga, *Aconteceu Perto de sua casa*, dirigido por Rémi Belvaux foram seus filmes favoritos citados; ainda fica claro sua admiração por Josué de Castro, sociólogo dos manguezais recifenses. Além disso, se mostra como leitor das obras de Flan O'Brien e T.H. Lawrence, escritores ligados a uma literatura controversa, no momento na qual escreveram, deixam antever uma crítica a modernidade em seus escritos. Claramente vemos as influências literárias em muitas canções escritas por Science. Curiosamente, quando questionado sobre sua formação ele diz que “Não fiz faculdade. Prestei Ciências da Computação e Jornalismo, mas não passei. Se fosse hoje, faria história”¹⁸⁴.

Aqui, vemos a consciência que ele e, possivelmente, os membros da cena tinham. “Para ele não há novidade nenhuma no mangue-beat [sic]. É apenas uma tendência mundial à qual o Recife se curva”¹⁸⁵ diz Dávila, transcrevendo a fala de Chico, que complementa que:

Cada região do planeta tem sua música que, modernizada, conquista o mundo [...] Foi assim com o afro-jazz, a música árabe. [O Brasil deve] fazer uma viagem em direção ao passado, para modernizá-lo [...] Aí a galera de fora para de dizer que os índios estão ouvindo *Soundgarten* [banda da cena grunge de Seattle]”¹⁸⁶.

¹⁸³ Entrevista com DJ Dolores, op. cit., 2012.

¹⁸⁴ DÁVILA, op. cit., 1994, p. 5-14.

¹⁸⁵ Ibid, p. 5-14.

¹⁸⁶ Ibid, p. 5-14.

Essa concentração na figura de Chico era estratégia de marketing da gravadora Sony, a qual Chico estava ligado. Mesmo que o álbum da sua banda tivesse sido lançado pelo selo *Chaos*, as estratégias de divulgação ficavam a cargo da *major*, que lançou uma grande campanha para promover a banda. Perdão ao leitor pela longa mas necessária citação, que explica essa dinâmica de divulgação da banda:

O lançamento massivo de um produto que tenha pretensões de atingir o circuito alternativo requer certo cuidado. É preciso equilibrar estratégias de mainstream e underground, sem pender demais para um lado ou para o outro. Assim, a primeira medida da Sony ao contratar a Nação Zumbi foi mudar o nome do grupo para Chico Science & Nação Zumbi, uma estratégia comum no mainstream para colocar em destaque o papel de líder do cantor do grupo. E, da mesma forma, a gravadora logo providenciou a veiculação do videoclipe de *A cidade* na MTV Brasil e negociou a inclusão de *A praia* na trilha sonora da telenovela *Tropicaliente* (Rede Globo). Mas, por outro lado, Chico Science & Nação Zumbi foi lançado pelo selo *Chaos*, subsidiário da Sony Music. A idéia era testar a popularidade dos grupos do manguebeat para o futuro lançamento e, ao mesmo tempo, utilizar a aura de autenticidade que envolve os selos especializados para vender um produto de consumo segmentado. Assim, Chico Science & Nação Zumbi tiveram os todos dispositivos de circulação massiva típicos do mainstream. Mas, apesar disso, o grupo continuou sendo considerado autêntico por grande parte da crítica especializada e pelos consumidores e críticos especializados em rock alternativo¹⁸⁷.

Essa divulgação mostra a busca por um público definido. Seguindo essa lógica, a banda é divulgada no canal TV Cultura, emissora pública de São Paulo, que tinha (e ainda tem) programas ligados a um público alternativo, digamos assim, intelectualizado, de classe A e B, público similar ao do suplemento cultural da *Folha de São Paulo*. Em 1995 um especial mostrou, também de maneira didática, como na matéria da *Folha*, um perfil da nova cena musical recifense, representada pelas duas bandas principais, *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*. Nesse documentário para TV, temos os dois principais personagens da movimentação como centro, a fala de acadêmicos também aparece e tudo isso é entrecortado por apresentações de músicas das duas bandas. Além disso, o *release Caranguejos*

¹⁸⁷ DANTAS, Danilo Fraga. *Prateleira do rock brasileiro: Uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007, p. 159.

com cérebro aparece transposto para tela no começo do programa. A partir da leitura do texto por um narrador que, ajudado com imagens em tom sépia da cidade do Recife, mostra seus contrastes, materializando as palavras do *release*, que por força da imprensa, principalmente foi alçado a categoria de manifesto, no qual Chico Science, afirma que:

As letras falam do cotidiano, falam dos problemas sociais [...] Fala [sic] de música urbana, né. Essas coisas que a gente ouve nas ruas, sei lá. Tem coisas como: Chila, relê, dromilindró. [...] Josué de Castro falava sobre a fome em 64; ele vê muito o homem parecido com o caranguejo. Fala que o caranguejo *tá* beira do rio e solta aquela espuma. E ele fala que é a espuma da fome¹⁸⁸.

Após essa fala de Science o narrador busca explicar ao expectador quem era esse autor que ele citava. Fazendo um breve relato sobre a vida e a obra de Josué de Castro; quem assistia ao documentário poderia compreender, a partir da descrição, o elemento que unia a obra do geógrafo e médico com o discurso dos *mangueboys*: a pobreza do Recife.

Falando sobre uma possível estética mangue, Zero-Quatro, no mesmo documentário, prefere ser cauteloso e mostrar, naquele momento, que ainda não conseguiria delinear uma identidade para a cena, pois ainda estava em curso sua elaboração:

Acho que não tem uma estética cristalizada. Tem pessoas lá [sic] que mexem com outras formas de expressão fora a música, como artistas plásticos escultores e designers, pessoal que mexe com jóia, pessoal que até mexe até com semiótica, gente que *tá* [sic] tentando elaborar um alfabeto [dialecto?] inspirado no mundo mangue. Isso tudo lá em Recife, *tá*, *tá*... estimulando as pessoas a pesquisarem [sic] o que pode se aproximar de uma estética do mangue¹⁸⁹.

Na parte final do documentário aparecem algumas das bandas, de diversos ritmos, que faziam parte da cena recifense naquele momento e que, de alguma

¹⁸⁸ MOVIMENTO Mangue Beat. Disponível on-line em: <http://www.youtube.com/watch?v=E-H_sDIXWWw>. Acesso em: 12 fev. 2012.

¹⁸⁹ Ibid.

forma, estavam ligadas ao mangue¹⁹⁰. Nota-se, em alguns depoimentos, que era salientado que nem todos faziam “mangue”, diziam que faziam parte do mesmo “circuito de bandas”, mas que não usavam a estética dos *mangueboys*. O depoimento mais contundente é o de Gustavo *Roubada*, baterista da banda *Paulo Francis vai pro Céu*, que diz que “A gente segue por fora, entendeu. A gente não tá na mira Manguebit. A gente tá correndo por fora, independente de qualquer movimento que esteja surgindo em Recife”¹⁹¹. Mostrando que não havia, de fato, uma consciência única, nem uma estética fechada da cena, apontando que o Mangue, mesmo abrindo janelas para a produção local ser visualizada, não era uma postura unânime dentro dos músicos que orbitavam a cena.

3.3 Quanto vale uma vida?: os mangueboys refletem a sua produção após a morte de Science

Em 02 de janeiro de 1997, Chico Science faleceu após um acidente de carro, na divisa entre Recife e Olinda, ironicamente numa área onde há um grande manguezal e entre as duas cidades mais importantes para sua vida. Esse evento ocorre num momento no qual a cena já estava consolidada, as duas principais bandas já haviam lançado seus segundos álbuns, bem recebidos pela crítica, e outros grupos, envolvidos direta ou indiretamente, se beneficiavam do espaço aberto pelos *mangueboys* na grande imprensa e começavam a lançar seus trabalhos influenciados por esse novo contexto cultural.

Interessante notar que, no dia 03 de fevereiro, Chico tocava com Antônio Nóbrega, nome importante do Armorial, no bloco *Na Pancada do Ganzá*, na Avenida Boa Viagem. Sinalizando, com isso, uma proximidade com o Armorial de Suassuna. “No repertório, o frevo de bloco *Madeira que Cupim não Rói*, composto por Capiba, com letra de Ariano Suassuna, antipatizante confesso do Movimento Mangue”¹⁹², apontava a matéria do Jornal do Comércio.

¹⁹⁰ Aparecem Lara Hanouka, Eddie, Faces do Subúrbio, Paulo Francis vai pro Céu e Living in the Shit.

¹⁹¹ MOVIMENTO Mangue Beat. Disponível on-line em: <http://www.youtube.com/watch?v=E-H_sDIXWWw>. Acesso em: 12 fev. 2012.

¹⁹² MANGUEBEAT perde Chico Science. *Jornal do Comércio*. Especial. Recife, 03 de março de 1997, p. 8.

A morte teve grande cobertura do *Jornal do Comércio*, que dedicou um caderno especial para apontar a importância do líder da *Nação Zumbi*. Numa das matérias do caderno, temos a opinião de várias personalidades sobre a importância de Chico. Enaltecendo seu papel como divulgador da cultura regional, único político ouvido, Miguel Arraes, então governador, disse que não conhecia as músicas de Chico, mas que “O seu trabalho correspondia [...] a uma divulgação das coisas de Pernambuco e do Nordeste, muito importante para projetar nossa cultura”¹⁹³. Nomes já legitimados pela indústria cultural disseram que “Chico foi capaz de traduzir de maneira universal a música nativa”¹⁹⁴ salienta o baiano ligado ao Tropicalismo, Moraes Moreira; Chico “Tinha estilo, com uma música que partia da regionalidade. Fazendo fusão com outras tribos do planeta como funk e rap” disse Alceu Valença. “Era um artista completo: poeta, bom compositor e bom de palco”¹⁹⁵ demonstrou a carioca Fernanda Abreu. Essas falas de artistas consagrados legitimam Chico e seu papel como principal nome do *Manguebeat*, dando ênfase a seu legado e a sua visão de aliar a cultura regional à cultura global. Dessa maneira, o caderno especial do *Jornal do Comércio*, segue a risca o papel que esse periódico teve em legitimar a cena dentro do Recife e fora dele durante desde 1991.

O principal rival do *JC*, o *Diário de Pernambuco*, deu uma cobertura mediana à morte de Chico, diferente do quase esnobismo que o jornal mostrava pela cena Mangue, com poucas matérias, no decorrer dos anos 90. Porém, diferentemente do *JC*, que enaltece Chico, a matéria se atém a uma cobertura policial. Dando mais destaque a uma imagem na capa do periódico de uma foto do carro destruído, com a manchete “Chico morre em acidente”. Possivelmente a edição já estava fechada e, pode ser por isso que, no corpo da edição do jornal de 3 de fevereiro, não encontramos uma matéria mais apurada, como no *JC*. No dia 04 o enterro é assim descrito:

O corpo do cantor foi saudado por oito estandartes de agremiações tradicionais do estado – em agradecimento ao seu trabalho pela

¹⁹³ CHICO é insubstituível. *Jornal do Comércio*. Especial. Recife, 03 mar. 1997, p. 8.

¹⁹⁴ Ibid, p. 8.

¹⁹⁵ Ibid, p. 8.

cultura pernambucana – e o sepultamento aconteceu às 17 horas, ao som da música Manguetown¹⁹⁶.

Vemos, a exemplo do que o JC mostraria, a ênfase no papel de Chico como maior divulgador da cultura local; no dia 5, temos mais uma matéria, mas com foco nas questões técnicas do acidente. O espaço dado pelo Diário foi muito menor, se compararmos ao que o JC deu, durante e após os ritos fúnebres do corpo do cantor¹⁹⁷.

O *Caderno C* de 04 de fevereiro veio com uma cobertura especial sobre o enterro de Chico:

Uma bandeira de Pernambuco e muitas flores cobriam o caixão que abrigava o cantor e compositor Chico Science, que teve seu corpo velado por parentes, amigos, fãs e curiosos durante a manhã e parte da tarde de ontem, no hall do Centro de Convenções [...] Nas dezenas de coroas de folhos [...] homenagens dos amigos da Sony Music, sua gravadora, de familiares, do Governo do Estado, e uma da sua única filha, a pequena Louise [...] No final da manhã, o secretário de Cultura do Estado, Ariano Suassuna, acompanhado por sua esposa, compareceu ao velório, rezou e chorou a ver pela última vez “Chico Ciência”. “Isso é muito triste”, foi o [sic] que conseguiu dizer, entre lágrimas¹⁹⁸.

Nessa citação, além de destacar a tristeza das pessoas próximas, ou não, a Chico, a matéria dá ênfase a presença de Ariano no velório e enterro e, como já sabemos, essa ênfase foi dada devido às diferenças que existiam entre a concepção cultural de Chico e seus amigos de cena Mangue e Ariano e seu Movimento Armorial. Além disso, outros elementos ao qual o jornal dá ênfase no trecho são as coroas de flores da gravadora Sony e do governo do Estado, dando a visível legitimação que a imagem de Chico tinha para a indústria, já que fazia parte da lista de artistas da gravadora, mas também demonstra a importância da imagem e das possibilidades abertas pelo *Manguebeat* para Recife e para Pernambuco. Sua importância simbólica também é vista pelo séquito que seguiu o caixão:

¹⁹⁶ FÃS transformam passarelas do Memorial em arquibancadas. In: Chico Science. *Diário de Pernambuco*. Recife, 04 fev. 1997, p. E – 1.

¹⁹⁷ VEÍCULO de cantor tem nova perícia. *Vida Urbana. Diário de Pernambuco*. Recife, 05 de fevereiro de 1997, p. 3.

¹⁹⁸ O VELÓRIO de Chico Science reuniu amigos, parentes e milhares de fãs. *Jornal do Comércio. Caderno C*. Recife, 04 de fevereiro de 1997, p. 3.

Um grupo de 12 cortadores de cana da Zona da Mata, vestidos de guerreiros do maracatu Piaba de Ouro, um dos mais tradicionais de Pernambuco, escoltou ontem o corpo do cantor e compositor Chico Science, do velório ao carro de bombeiros que o conduziu ao cemitério¹⁹⁹.

A presença desse grupo reforça a imagem de Chico ligada com as tradições culturais pernambucanas, mesmo que ele fizesse uma música de sotaque global.

Essa morte prematura foi um grande baque para o *Manguebeat*. Tanto é que se cogitou a possibilidade da *Nação Zumbi* parar, após a morte de seu líder. Zero-Quatro parecia o líder natural para a cena, algo que ele diz que renegou, mas é após a morte de Chico que ele torna-se a principal referência do movimento e sempre aparece como principal representante nas efemérides ligadas ao *Manguebeat*. Numa recente entrevista, para divulgar o álbum *Novas Lendas da Etnia Toshibaba* (2012), Zero-Quatro disse que, naquele momento antes da morte de Chico,

a gente se sentia um pouco pressionado quando voltou do México e até, ironicamente, por que a própria insistência que a gente tava em não deixar de fazer essa turnê mexicana, por que tentou várias vezes o visto e não conseguia e tal. O bom senso até mandava que a gente desistisse, mas a gente teimou em fazer, por um lado, era por que a gente tava numa movimentação pra tentar sair da sombra do Mangue, não renegar o Mangue, mas da sombra do Nação Zumbi, que a gente fazia muito show de abertura pra Nação Zumbi, fazia muita turnê. Primeira vez que tocou nos Estados Unidos foi junto com Nação Zumbi e tal. E as pessoas prestavam pouca atenção na nossa obra, no nosso trabalho, nas nossas letras e tal²⁰⁰.

Vemos na fala de Zero-Quatro o desejo de que sua banda não fosse coadjuvante numa cena musical que ele ajudou a criar, portanto, mesmo que não tendo essa intenção de se favorecer da morte do amigo, é inegável que após a morte de Science, a Mundo Livre S/A, ao menos por algum tempo, durante o interregno produtivo da *Nação Zumbi*, que demorou a se encontrar novamente, tendo lançado um trabalho apenas em 2000, com o álbum *Rádio S.Amb.A*, já com

¹⁹⁹ MARACATUS escoltam corpo ao cemitério. Fabio Guru. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 04 de fevereiro de 1997, p. 10.

²⁰⁰ MAYNARD, op. cit., 2011.

Jorge Du Peixe nos vocais, se tornou a principal banda da cena e Zero-Quatro se torna porta-voz do *Manguebeat*:

O movimento mangue beat [sic] não morreu. Está vivo, enraizado no cenário musical brasileiro e deve expandir-se em 97, com a consolidação de suas bandas. Este é o pensamento que embasa um novo manifesto do movimento [...] que começou a ser escrito pelo cantor e compositor Fred 04²⁰¹.

No texto do jornalista, as atenções tinham se voltado para Zero-Quatro, que, com a morte de Chico Science, teve os holofotes jogados para si e esperava-se dele, a sua revelia, que tomasse as rédeas da cena Mangue, após o seu líder ter perecido em um acidente automobilístico. Mas o vocalista da Mundo Livre S/A, ao que parece, recusava o rótulo. Porém, redige um texto, que ficou conhecido como *Segundo Manifesto Mangue*. “Muita gente, tanto o público quanto integrantes do mangue beat [sic] cobrava da gente uma posição sobre como iria ficar o movimento”²⁰², disse Renato L., então pouco tempo depois, aparece esse segundo texto, que procura dar uma diretriz aos *mangueboys* e fazer uma espécie de reflexão sobre o legado mangue.

No caderno *Ilustrada* do jornal Folha de São Paulo, em 21 de março de 1997, Fred Zero-Quatro, junto a Arnaldo Antunes, Chico César, Zélia Duncan e Luís Tatit, são entrevistados. Sua presença nessa mesa com a presença de personalidades da música endossa sua legitimação como porta-voz da cena, papel que ele vai cada vez mais assumir. O tema era a diversidade musical no cenário musical brasileiro dos anos 90.

Dentre outros subtemas, foram debatidas questões acerca do papel da crítica musical, que para os artistas precisava ser alterada, devido à própria mudança na produção e temática das canções brasileiras num contexto de globalização. Para Chico César, naquele momento:

[...] a canção mudou demais, mas os parâmetros de avaliação, na hora em que a crítica vai fazer o seu comentário, continuam os

²⁰¹ SANTIAGO, Vandek. Fred 04 exalta vida do mangue beat em novo manifesto. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 13 fev. 1997, p. 5.

²⁰² *Ibid*, p. 5.

mesmos. Sempre que se lança um disco e você vai ver como a mídia tratou, os critérios de avaliação são os mesmos que já foram pertinentes há tempos atrás²⁰³.

Além da viabilidade de movimentos musicais no seio da música brasileira na contemporaneidade, Arnaldo Antunes aponta a Tropicália/Tropicalismo como divisor de águas no Modernismo brasileiro, possivelmente uma transição para um pós-modernismo musical, que abraçou a diversidade e o diálogo entre a tradição musical brasileira e outras, aumentando as possibilidades na produção da canção no país:

A partir da tropicália, que foi uma espécie de movimento para acabar com os movimentos, instituiu-se a diversidade. E a diversidade, enquanto realidade cultural com a qual a gente convive o tempo todo, permite que a novidade possa despontar em muitas direções diferentes. Permite que a gente possa ter uma tradição que não caminha para o futuro numa direção unívoca²⁰⁴.

Para o compositor, a quebra do paradigma do gênero musical, permite ampliar as fronteiras de atuação de um artista, possibilitando o surgimento do que ele chama de “inclassificáveis”, devido a mistura de musicalidades presentes na obra de alguns músicos. Ele cita o exemplo de Chico Science, como um desses “inclassificáveis”.

Essa interpretação de Antunes pode ser analisada a partir da visão que Néstor Canclini tem sobre a cultura latina contemporânea, marcada pela hibridação, pela mistura de gêneros diferentes. Algo que designa da seguinte maneira: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”²⁰⁵. Práticas que tem origens diferentes, mas que a partir das dinâmicas sociais passam a se misturar, dando origem a outros signos, diferentes dos primeiros. A música das bandas da nova cena recifense é marcada por esse

²⁰³ GONÇALVES, Marcos Augusto. Diversidade e volta à canção marcam a música dos 90. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 21 mar. 1997, p. 15.

²⁰⁴ GONÇALVES, op. cit., 1997, p. 14.

²⁰⁵ CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégicas para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. XIX.

elemento e é a continuidade dessa cena que Zero-Quatro vai repensar a partir desse novo texto após a morte de Chico.

Nesse texto, Zero-Quatro faz uma espécie de análise do legado da cena, a partir de sua visão. A morte de Chico inicia um momento de reflexão para ele e para quem fazia parte da cena. Ele procura, incessantemente, ao longo do texto, incentivar a continuidade da *Nação Zumbi*, banda-motor da nova cena recifense:

Chico era referência e inspiração para muita gente, talvez para toda uma geração de recifenses. E a perda para a Nação Zumbi é irreparável em termos de carisma, energia vocal, gestual etc. Ninguém questiona isso. Mas o que muita gente esquece é que a fórmula criada por Chico tinha uma base muito sólida em termos de cozinha, acompanhamento, groove²⁰⁶.

Ele analisa a importância do papel de Science, que tinha boa presença de palco, era carismático e uma espécie de face da nova cena. Fica patente a tensão entre continuar a coesão da cena e a dispersão que ela poderia enfrentar como fica claro no decorrer do texto, no incentivo que os autores dão à *Nação Zumbi*, para seguir adiante, mesmo após a morte de Science. Para a imprensa, Chico, com seus trajes coloridos, óculos escuros e linguajar extrovertido, era o protótipo do *mangueboy*. E é exatamente o legado desse personagem singular que é analisado no decorrer do texto.

Outro membro atuante da cena, Mabuse, compara o atual vocal da *Nação*, Du Peixe e Science:

Chico conseguia ter uma visão horizontal das coisas e conseguia traduzir isso em uma visão acessível para todo mundo. Acho que Chico conseguiu falar com todo mundo de uma forma que até hoje ninguém mais conseguiu. [...] Numa comparação com a Nação Zumbi, com a Chico Science & Nação Zumbi, mesmo, as letras de Jorge [Du Peixe], e até a interpretação acho mais introspectivo do que Chico era. [...] O Nação Zumbi virou introspectiva mesmo, tipo, Nação Zumbi tem uma música que eu acho que é muito mais de reflexão, do que era feito por Chico²⁰⁷.

²⁰⁶ ZERO QUATRO, Fred; L., Renato. *Quanto vale uma vida*. Disponível on-line em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto2.html>. Acesso em: 27 dez. 2011.

²⁰⁷ Entrevista com H.D. Mabuse, op. cit., 2012. Grifo nosso.

Na primeira parte desse texto, que leva no seu título *manifesto*, mas um manifesto que, na realidade, não põe nada de novo (ou seja, foge ao conceito)²⁰⁸, pelo contrário, analisa o legado de Chico e os caminhos que a cena deveria percorrer a partir daquele momento, após sua morte. Vemos que Zero-Quatro não lança nada novo, apenas faz uma breve análise da cena, da importância da figura de Chico e de como, a partir da sua falta, de poderia seguir em frente, não dando um novo programa estético a cena. De fato, mesmo no release não há um projeto fechado, uma estética a ser seguida. Apenas alusões a gostos em comum e de como a cena cultural da cidade poderia ser revivida através de uma nova concepção cultural. Renato L, em relação a questão do Manguê ser um movimento ou não, diz que:

Um movimento pressupõe um certo conjunto de regras. E eu vejo isso muito fluido, no Manguêbeat, entendeu. Acho que foi mais uma cena, uma movimentação, digamos assim. [...] Você pode colocar assim, alguns princípios gerais, em relação a cidade, o que seria uma cena cultural ideal. Como no caso de se trabalhar a diversidade cultural em geral. Ter uma visão da cultura popular não paternalista. [...] Eram palavras de ordem, amplas, digamos assim, né. Acho que não conectavam de modo estreito um padrão de comportamento ou estético: “As letras tinham que ser assim”. Tanto que o Mundo Livre e a Nação Zumbi são bandas bem diferentes entre si²⁰⁹.

A figura do *manguêboy* olindense era central. Com sua morte, ficou um espaço a ser preenchido e, possivelmente, através de sua visão de esquerda, com suas músicas de combate ao capitalismo, Zero-Quatro se torna o principal referencial do Manguê. A partir da morte de Chico se acentua sua participação na imprensa, através de textos em jornais ou matérias televisivas, sendo até hoje ouvido quando há alguma efeméride relativa ao manguê.

Em relação ao legado que ele acha que o Manguê deixa para a cidade, comparando dois movimentos culturais que eram análogos ao que se produzia na nova cena recifense (o Tropicalismo baiano e o reggae jamaicano), Zero-Quatro afirma que:

²⁰⁸ Segundo o dicionário Aurélio, conceito é uma “Declaração Pública ou solene das razões que justificam certos atos ou fundamentam certos direitos -e uma segunda que abrange- um Programa político, estético, etc.”. Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio Século XXI: O Mini dicionário da Língua Portuguesa*. 4ª Revista e Ampliada Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 444.

²⁰⁹ Entrevista com Renato L, op. cit., 2012.

Esses dois fenômenos foram condicionados por combinações específicas de fatores geográficos, econômicos, políticos, sociológicos, antropológicos, enfim, culturais, cuja história eu não seria capaz de analisar. Mas em se tratando de focos isolados que a partir de um determinado estímulo geram uma reação em cadeia capaz de contaminar toda a história futura de uma comunidade, meu depoimento talvez possa ser útil²¹⁰.

Ao longo do texto, consciente de que o Mangue já era algo legitimado, ele segue apontando alguns fatos relacionados à história do Mangue, como, por exemplo, a chegada dos executivos da Sony a Recife para o Abril ProRock de 1993, quando Chico e a sua banda assinam com os engravatados da gravadora e, a partir daí, lançam carreira nacional e internacional. Fred, no release de 1991, vê uma Recife depauperada, em crise. Para ele é como se o Mangue tivesse ressuscitado a cidade, exageradamente ele espalha esse legado por toda a cidade. Era como se toda classe e grupo social tivesse se tornado parte dos *mangueboys*:

Daí em diante, pode-se dizer que teve início um efetivo "renascimento" recifense. Todo mundo gritou mãos à obra! e partiu para o ataque. As ruas viraram passarelas de estilistas independentes; bandas pipocaram em cada esquina; palcos foram improvisados em todos os bares; fitas demo e clipes novos eram lançados toda semana, e assim por diante, gerando uma verdadeira cooperativa multimídia autônoma e explosiva, que não parava de crescer e mobilizar toda a cidade. De headbangers a mauricinhos, de punks a líderes comunitários, de surfistas a professores acadêmicos, ninguém ficou de fora. Para se ter uma idéia, a frase "computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro" (Mundo Livre S/A) virou tema de redação de vestibular de uma faculdade local²¹¹.

Esse discurso faz parte do processo de legitimação, para demonstrar o espraiamento do mangue no tecido social e apontar sua capacidade revigoradora na cidade. Para Bourdieu e Passeron, essa conduta faz parte de um processo onde

²¹⁰ ZERO QUATRO; L., Renato, op. cit., Disponível on-line em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto2.html>. Acesso em: 27 dez. 2011.

²¹¹ Ibid. Ele cita o cinema, pois esteve ao lado de Chico, e de outros, na elaboração da trilha sonora do filme Baile Perfumado (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Essa película, de fato, tem muito da estética mangue, revitalizando a figura de Lampião e do cangaço, mostrando um sertão verde, onde há abundante presença de água. Sobre o filme ver: GONÇALVES, Carlos Pereira. O Sertão Líquido de Lírio Ferreira: Trajetórias do Cinema Jovem de Pernambuco – anos 1990/2000. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos, 2007. Disponível on-line em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1557-1.pdf>>. Acesso: 23 nov. 2011.

determinados grupos impõem suas visões a outros; eles fazem isso usando os aparatos de produção e reprodução simbólica, ou seja, os meios de comunicação, atualmente os principais mecanismos legitimadores. A partir do sucesso que os *mangueboys* alcançaram, passam a impor sua visão de mundo, pois:

numa formação social determinada, a cultura legítima, isto é, a cultura dotada da legitimidade dominante, não é outra coisa que o arbitrário cultural dominante, na medida em que ele é desconhecido em sua verdade objetiva de arbitrário cultural e de arbitrário cultural dominante²¹².

Através da imprensa, dos seus álbuns e de sua legitimidade ante outros produtores de bens culturais, os mangueboys passam a impor na sociedade seu discurso, baseado na multiculturalidade, que une a cultura regional com a cultura global. Esse texto de Zero-Quatro é a análise de um processo que então estava em curso e culmina a partir da entrada do *Partido dos Trabalhadores* na prefeitura, que vai no decorrer dos três mandatos no comando da cidade aplicar a visão cultura do *Manguebeat* na cidade, tendo Renato L como secretário durante algum tempo, assessorado por Zero-Quatro e tendo criado, por exemplo, o Memorial em homenagem a Chico Science.

²¹² BOURDIEU, P.; PASSERON, J. C. *A reprodução*: Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1982, p. 36.

CAPÍTULO 4 – UM NOVO PROJETO CULTURAL PARA A CIDADE

4.1 Reelaborando o imaginário da cidade: uma nova representação do Recife

Como mostramos, essa cena colabora para a reelaboração de parte dos constructos simbólicos da cidade, citando constantemente os problemas urbanos e ambientais em suas canções e defendendo a mistura rítmica entre o regional e o estrangeiro. Nesse processo, os mangueboys tentam reelaborar determinados elementos já existentes no imaginário da cidade; esse conceito de imaginário abarca uma série de elementos que estão inseridos no arsenal discursivo de uma sociedade, dando sentido a sua existência, sendo a fonte de onde sai a inspiração para a construção dos elementos simbólicos que a caracterizam. E no retrabalhar desses elementos já existentes, novos sentidos passam a existir e a significar essa estrutura. Para o filósofo Cornelius Castoriadis podemos definir o imaginário, importante elemento constituidor da realidade, da seguinte maneira:

Falamos de imaginário quando queremos falar de alguma coisa inventada – quer se trate de uma invenção absoluta (uma história imaginada em todas as suas partes), ou de um deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações que não suas significações normais ou canônicas²¹³.

O imaginário abarca todo o conjunto simbólico de uma sociedade, o que ela pensa sobre si e a imagem que ela deseja ver projetada dela mesma para as outras sociedades. Esse conjunto simbólico se apresenta nas práticas dos membros de determinados grupos que são parte da sociedade e comungam histórias em comum. Esse imaginário se materializa em obras de arte que quando analisadas deixam ver certos elementos desse ajuntamento de símbolos, além de desvelar algumas das dinâmicas do momento histórico no qual são gestadas.

Nesse sentido, uma obra de arte está repleta de imagens da memória e da imaginação, e nunca expressa somente as idéias de seu autor, mas remete sempre ao contexto histórico que o envolve.

²¹³ CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 154.

Assim, um autor, por mais que tente ser original, não poder fugir ao imaginário ao qual pertence e compartilha com muitos outros²¹⁴.

Parte desse imaginário é gestada por movimentos culturais, a partir do gosto e dos desejos de certos grupos artístico-intelectuais, que se apropriam de certos elementos já presentes no conjunto de símbolos de um determinado lugar e os remodela, colaborando, então, para a dinâmica da estrutura do imaginário. Para entender esse processo, temos que mergulhar no momento histórico na qual ele emerge, onde podemos ver as lutas entre os grupos por se constituir como um grupo aceitado pela sociedade como reconstrutor da esfera simbólica. Esses grupos (re) constroem símbolos, tentando representar o real, intentando modificar esse a partir dessa produção preche de sentidos. Segundo Pesavento:

A ideia do imaginário como sistema remete à compreensão de que ele constitui um conjunto dotado de relativa coerência e articulação. A referência de que se trata de um sistema de representações coletivas tanto dá a idéia de que se trata da construção de um mundo paralelo de sinais que se constrói sobre a realidade, como aponta para o fato de que essa construção é social e histórica. [...] Cornelius Castoriadis [...] [diz que] o imaginário é a capacidade humana para representação do mundo, como o que lhe confere sentido ontológico²¹⁵.

O conceito de imaginário está intrinsecamente ligado com o de representação. Portanto, para entender:

é preciso situar o corpus assim constituído no interior do campo ideológico de que faz parte, bem como estabelecer as relações entre a posição deste corpus neste campo e a posição no campo intelectual do grupo de agentes que o produziu²¹⁶.

Para Sandra Pesavento a representação está “presente em todas as culturas, ao longo do tempo”²¹⁷ e complementa dizendo que “os homens elaboram ideias sobre o real, as quais se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não

²¹⁴ SILVA, Kalina. op. cit., 2010, p. 214.

²¹⁵ PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 43.

²¹⁶ BOURDIEU, op. cit., 2010, p. 186.

²¹⁷ Ibid, p. 13.

somente qualificam o mundo como também orientam o olhar e a percepção sobre essa realidade”²¹⁸:

O conceito, em si, envolve uma série de considerações, a começar pelo pressuposto de que a representação implica uma relação ambígua entre ausência e presença. No caso, a representação é a presentificação de um ausente, que é dado a ver segundo uma imagem, mental ou material, que se distancia do mimetismo puro e simples e trabalha com uma atribuição de sentido²¹⁹.

Para Chartier, temos que entrelaçar a representação ao momento histórico na qual ela surge:

As representações do mundo social [...] construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza²²⁰.

Já Bourdieu vê as representações como “enunciados performativos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam, restituir ao mesmo tempo as estruturas objetivas e a relação com estas estruturas, a começar pela pretensão a transformá-las”²²¹.

Os *mangueboys*, a partir de seu discurso, queriam se posicionar de forma privilegiada em relação aos espaços produtores de bens simbólicos na cidade e, para tal, utilizam um discurso de mudança, buscando trazer novidades musicais para os espaços recifenses para, com isso, reavivá-los a partir de sua concepção. Essa visão entra em choque com a concepção de cultura do Movimento Armorial, já cristalizado e no comando dos aparatos legitimadores da cultura na época do surgimento do *Manguebeat*. Vemos isso nas falas de seus membros, como Fred Zero-Quatro, quando disse que “Ele [Ariano Suassuna] é padrinho da Orquestra Armorial, e com essa [suposta] postura aristocrática, eles [os armoriais] se julgam

²¹⁸ Ibid, p. 13.

²¹⁹ PESAVENTO, Sandra. *Muito além do espaço*: por uma história cultural do urbano. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro v. 8, n. 16, 1995. p. 280.

²²⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 2002, p. 17.

²²¹ BOURDIEU, op. cit., 1989, p. 118.

donos da cultura popular, mas sempre acham que a cultura popular precisa de certos filtros acadêmicos para poder ser vendida para a classe média”²²². Sua fala aponta o confronto com a cena já consolidada, tecendo severas críticas à produção simbólica armorial, como já apontamos no primeiro capítulo.

Através de uma nova visão da cultura, ampliando as possibilidades dos usos dos bens simbólicos, tecendo uma nova cena cultural a partir de perspectivas diferentes. Utilizam para isso uma metáfora, que pode ser percebida em muitos momentos do seu trabalho, o uso do bioma mangue, como alegoria da fertilidade e da salvação do Recife. Através dessa alegoria, eles constroem a sua representação da cidade:

A gente colocava o mangue como uma alegoria da diversidade, dos manguezais; como uma forma de fazer uma alegoria com a grande variedade de ritmos pernambucanos e tal. A gente tinha o axé, não como um parâmetro, mas como algo a ser combatido. Aquela história de um formato que seja completamente hegemônico e que sufoque todo o resto que possa ter ao redor e tal. A gente usou essa história do mangue como algo que fosse um antídoto, digamos, contra essa lógica da padronização [da indústria cultural] e da cópia e tal. Recife tinha que ser um exemplo de diversidade²²³.

A partir dessa visão de imaginário e representação, que brevemente observarmos no início desse capítulo, iremos analisar a obra musical das duas principais bandas da cena Mangue. Já vimos no capítulo 1 o release e as diretrizes que ele lança, agora, iremos ver parte da visão cultural dos mangueboys presentes nos álbuns iniciais da cena.

4.2 Da lama à vida: o mangue como alegoria da mudança

O Recife voltou a cantar. Um canto visceral que diz ser misturado com a lama que um dia, insensatamente, ajudou a soterrar. Através desse canto - com a força ritual que só a música tem - o morro

²²² ENTREVISTA Fred Zero-Quatro. Disponível on-line em: <www.velotrol.com.br/velotrol110/fred04/fred02htm>. Acesso em: 07 ago. 2011.

²²³ MAYNARD, op. cit., 2011.

desceu para cantar no Recife tradicional, onde eles sempre estiveram à margem²²⁴.

Vemos o uso do mangue, simbolicamente, presente em um trecho da canção, de autoria de Fred Zero-Quatro, *Cidade-estuário*, presente no álbum *Samba Esquema Noise*, que sintetiza parte do ideário do grupo:

Maternidade– Diversidade- Produtividade/Recife – Cidade – Estuário/Recife – Cidade és – tu.../Água salobra, Desova e criação/Matéria Orgânica, troca e produção/Recife – Cidade – Estuário/És tu.../(mangue injeta, abastece, alimenta, recarrega as baterias da Veneza esclerosada, destituída, depauperada, embrutecida...)/Mangue – Manguetown /Cidade complexo/Caos portuário/Berçário/Caos/Cidade estuário²²⁵.

Manguetown. Caótica cidade-mangue, de onde, a partir da sua lama fértil, nos alagados, vem a mudança: a periferia agora ditaria a nova dinâmica da cidade constituída pelos seus novos artífices. Em entrevista, Elcy Oliveira, dono de uma loja de discos e produtor nos disse que, para ele, antes da cena Mangue:

Recife tinha uma cena musical, na época, como Teresina, como São Luís do Maranhão, antes do Mangue, como Belém, ou seja, normal, sem nada de excepcional, como qualquer cidade tem as suas bandinhas de rock e tal [...] Nada que chame a atenção. Como qualquer jovem, de qualquer lugar do planeta que gosta de fazer rock in roll. Nada de excepcional. Quando surgiu o Manguemit, aí, houve um diferencial. Aí foi um divisor de águas²²⁶.

Para tentar modificar essa visão da cidade, reconstruindo o simbólico, mas ao mesmo tempo elaborar novos espaços, para novas práticas culturais, os *mangueboys* fincaram, metaforicamente, uma parábola na lama do mangue das margens do Rio Capibaribe, de onde viria a mudança para a cidade. Essa é a alegoria que sintetiza as ideias do movimento e que ilustra a face do Recife a partir dos *mangueboys*, novos artífices da cidade, tentando criar uma cidade cosmopolita,

²²⁴ GUSMÃO, op. cit. Disponível on-line em: <http://www2.uol.com.br/JC/1999/80anos/80b_26.htm>. Acesso em: 27 dez. 2010.

²²⁵ Trecho de: MANGUEBIT. In: Mundo Livre S/A, op. cit., 1994.

²²⁶ Entrevista com Elcy Oliveira, op. cit., 2012.

atrelada às redes de informações e circulação mundial e, assim fazer parte do processo de globalização. Para Ângela Prysthon:

O cosmopolita periférico tenta definir a modernidade a partir de uma instância ambígua (no caso dos “mangueboys”, ser e estar na periferia – Recife, desejar estar no Centro – Londres) e aponta justamente os elementos que fazem da periferia um modelo de modernidade alternativa (problemática, incompleta, contraditória). Ou seja, ele trabalha nos interstícios de uma realidade e tradição locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna²²⁷.

No *manifesto* é vista a desilusão com a incompletude da modernidade, não acessível a todos, tendo em vista a maioria de seus habitantes morarem em palafitas e que age de forma destruidora, despindo a cidade de uma de suas principais características: o mangue. É a distopia da modernidade. Portanto, desejar articular a cidade às redes mundiais é uma estratégia de inserir a cidade no processo de globalização, de rapidez, de fluidez das informações. Para tal empreitada o uso da cultura popular aliada a elementos da cultura pop global é uma das armas utilizadas pelos grupos da cena *Mangue*, para intentar alcançar tal feito:

Nos trabalhos das bandas manguebeat/manguebit (mesmo aquelas que rejeitam o rótulo, eventualmente) estão presentes tanto a rearticulação da tradição (através de ritmos populares de Pernambuco e alusões ao folclore da região), como a preocupação com as últimas tendências da cultura pop mundial. [...] Chico Science & Nação Zumbi, por exemplo, em *Da lama ao caos*, mistura ritmos brasileiros como o maracatu, a ciranda ou o côco com o samba, com música eletrônica, hip hop e rock²²⁸.

Essa ênfase na multiculturalidade, no discurso periférico, vai ser usado pelos membros do *Manguebit*. Um dos maiores expoentes desse processo, vai ser exatamente a banda *Chico Science & Nação Zumbi*, que com seu carismático líder, Chico Science, colaborou nas dinâmicas de transformação da cena cultural da cidade, atrelando cultura popular e cultura pop, num processo, segundo termo criado por Néstor Canclini, de hibridação cultural. Elemento não novo, já visto por outros

²²⁷ PRYSTHON, Ângela. A cidade e o mangue: a constituição da cultura pop recifense nos anos 90. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro, 2005, p. 5.

²²⁸ *Ibid*, p. 11.

anteriormente, como salienta Arrais: “de acordo com Freyre, o traço mais forte da civilização híbrida gerada nos trópicos e centrada no Recife teria sido a capacidade de conciliação de tantos contrários, de etnias, de classes, de culturas”²²⁹.

O Recife dos anos 90 assume hábitos globalizados, mas encontra a posição confortável de assumir a própria identidade. O final do milênio parece trazer a consciência de que tudo pode ser engolido e processado. O Recife que olhava com espanto a ousadia das melindrosas dos anos 20, hoje olha quase com apatia para os piercings dos anos 90. Tem lugar para todos²³⁰.

Em vez de apenas ritmos regionais, estes aparecem juntos aos sons de fora. O Recife imaginado pelos *mangueboys*, ecoado nas palavras da jornalista, adquiria hábitos globalizados, sua pobreza, seria sua grande riqueza. Nas suas ruas, *mangueboys* e *manguegirls* celebrariam as suas diferenças lado a lado, e, daí, seria construída a nova concepção cultural da cidade, aberta a todas as formas e sons do mundo.

4.3 A cidade reconstruída através do olhar dos *mangueboys*: uma imersão nos álbuns dos *mangueboys*

O *release*/manifesto serviu como referência para a produção cena mangue²³¹. A partir das ideias que são lançadas com ele, podemos ver as duas primeiras obras das duas principais bandas. Os álbuns *Da Lama ao Caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996), da *Chico Science & Nação Zumbi* e *Samba Esquema Noise* (1994) e *Guentando a Ôia* (1996) da *Mundo Livre S/A*, tem amostras do ideário iniciado a partir do texto *Caranguejos com cérebro*.

A musicalidade das bandas é baseada na hibridação cultural, conceito proveniente das análises que Néstor Canclini fez da cultura latino-americana. Esse antropólogo argentino diz que a hibridação é resultado “de processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se

²²⁹ ARRAIS, op. Cit., 2004, p. 93.

²³⁰ GUSMÃO, op. cit. Disponível on-line em: <http://www2.uol.com.br/JC/1999/80anos/80b_26.htm>. Acesso em: 27 dez. 2010.

²³¹ Analisamos o *release*/manifesto *Caranguejos com cérebro* no primeiro capítulo.

combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”²³². Além disso, ele complementa dizendo que pensa ser “atraente tratar a hibridação como um termo de tradição entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares”²³³.

Partindo dessa visão, podemos observar que “Um dos principais veios musicais do grupo [...] provém das manifestações tradicionais de Pernambuco com as quais os músicos tiveram contato desde a infância [maracatu, coco, embolada, dentre outros], sobretudo os percussionistas”²³⁴; sendo que a musicalidade da banda advém da junção desses ritmos tradicionais com os “gêneros atuais globalizados produzidos a partir das tradições negras dos EUA e dos imigrantes caribenhos que aportaram neste país. São os casos do *rock*, da *soul music*, do *funk*, do *reggae* e do *rap*”²³⁵. Segue dizendo Vargas, que “Canções, cantores e grupos destas tradições eram ouvidos por alguns músicos da *Nação Zumbi*, especialmente o vocalista Chico Science, Jorge Du Peixe, o guitarrista Lúcio Maia e o baixista Alexandre Dengue”²³⁶, daí esses elementos se misturaram aos que eram tocados e ouvidos pelos outros membros do grupo, como o percussionista Toca Ogan, oriundo de um terreiro de candomblé, por exemplo, e criam um novo som, híbrido.

Mesmo que os ritmos regionais tenham espaço e força na sonoridade do grupo, possivelmente, o que colaborou para o seu relativo sucesso entre um determinado público de classe média em outras regiões do país foi o uso das guitarras e do rock na sonoridade da banda. Isso auxiliou no reconhecimento e criou empatia com a plateia. O rock é um ritmo que se articula bem a outras vertentes da música, sendo um dos principais ritmos da indústria cultural. Para Steven Connor:

A maioria dos relatos ou celebrações do rock ou da música popular pós-moderna enfatiza dois fatores relacionados: em primeiro lugar, sua capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes à margem das culturas nacionais ou dominantes; e, em segundo (com frequência, mas não invariavelmente, vinculado com o primeiro ponto), a celebração dos

²³² CANCLINI, op. cit., 2003, p. XIX.

²³³ Ibid, p. XXXIX.

²³⁴ SILVA, op. cit., 2008, p. 115-116.

²³⁵ Ibid, p. 123-124.

²³⁶ Ibid, p. 124.

princípios da paródia, do pastiche, da multiplicidade estilística e da mobilidade genérica²³⁷.

É o que ocorre em Recife, com a musicalidade da nova cena, que une os sons advindos de fora da cidade, com a musicalidade produzida nela. Com suas sobreposições de grupos de origem distintas, as metrópoles da virada do século acabam sendo locais de novas dinâmicas, onde se colocam lado a lado a ágil tecnologia da informação com as tradições culturais; a riqueza e a pobreza separadas por uma rua; fortes características latino-americanas:

Na década de 90 é estabelecida, ainda, uma certa mudança de paradigmas estéticos no que se rotulara de pop. Além de ter sido difundido o conceito de World Music, estilos étnicos vindos dos quatro cantos do globo, o pop chegou, enfim, a voltar seus holofotes para a produção musical surgida fora do circuito fonográfico norte-americano, de onde ele se originou juntamente com o termo e a sociedade pós-moderna. Uma nova linguagem se formara. Híbrida, heterogênea, multicultural. Não apenas em cidades como o Recife ou Bangladesh [sic]. Mas em metrópoles como Paris e Londres foi sendo observada essa forma de comunicação que trazia elementos da cultura popular (folk) à cada região do globo e os mixava/misturava à outras informações obtidas via meios de comunicação. Mano Negra em Paris; Massive Attack em Bristol; Chico & Nação Zumbi no Recife. Em comum: a relação da política com a cultura tendo como mediadora a arte, ou melhor, a cultura pop²³⁸.

Além disso,

As letras da Nação Zumbi frequentemente tentam essa equação entre o local (as especificidades de viver numa cidade particularmente subdesenvolvida de um país subdesenvolvido, as gírias e os mitos recifenses) e o universal (as relações com a tecnologia, as imagens metropolitanas)²³⁹.

Um dos traços característicos das bandas que constituíram a cena Mangue, direta ou indiretamente, é o uso do vocabulário cotidiano, através do uso expressões

²³⁷ CONNOR, Steven. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola. 1989, p. 151.

²³⁸ LEÃO, op. cit., 2002, p.13-14.

²³⁹ PRYSTHON, Ângela. Um conto de três cidades: música e sensibilidades culturais urbanas. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação / E-compós*. Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008, p. 43.

comuns ao recifense. Palavras como *gréia*, *bascuio*, *ôia* e outros termos do cotidiano da cidade aparecem nas canções e nas entrevistas dadas pelos membros das bandas. Isso é uma tentativa de criar obras que dialoguem com a identidade da cidade, usando seu sotaque, se apropriando de seu imaginário, descrevendo seus espaços, fazendo referência à geografia periférica da urbis e citando indivíduos que percorriam essas localidades.

Nas canções das duas principais bandas do *Manguebit* (*Mundo Livre S/A* e *Chico Science & Nação Zumbi*) vemos essas temáticas, descritas no parágrafo anterior, presentes; servindo como referência para a construção das músicas. Mas há diferenças no uso que cada grupo faz delas. A banda comandada por Chico Science se apropriou dos espaços do Recife, de seus mocambos, citando em suas músicas um itinerário suburbano e tentando projetar nas suas letras o cotidiano da cidade e dos seus habitantes, vigiados e tragados pelas dinâmicas opressoras da metrópole, que os seduz, usa como quer e os joga para suas margens, para os seus mangues, onde os homens vão morar entre a lama e os caranguejos, nas palafitas que preenchem parte da paisagem recifense.

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

Salve Marcos!/ Salve, salve!/ Combatente da contra-informação/
Envenenando as redes/ Cyberpunk com fuzil na mão/ Disseminando
a contra – hegemonia/ Não esquecerei de mencionar os banqueiros
americanos/ César há de tremer/ Viva México!²⁴⁰.

Das bandas da cena Mangue, a *Mundo Livre S/A* apresenta um discurso político mais contundente e tem, em suas canções, vestígios de música de protesto, militância esquerdista, ironia político-social e, claro, a mistura de ritmos, algo bem característico das bandas recifenses ligadas ao *Manguebit*. Vemos, nas letras de

²⁴⁰ Trecho de: DESAFIANDO Roma. In: Mundo Livre S/A, op. cit., 1996.

Zero-Quatro, certo engajamento em questões anticapitalistas e uma visão que se põe como crítica ante as dinâmicas das corporações, como no seguinte trecho: “Me acordo pensando... me acordo pensando/ Me acordo pensando em comer salada/ As nove em ponto recebo o papel do banco/ Dizendo que eu não tenho nada/ Um zero vírgula dois zeros.”²⁴¹. Endossando isso, Luciano Azambuja, em sua dissertação de mestrado, diz que “as canções do *Mundo Livre S/A* apresentam uma visão crítica, politizada, irônica contraditória do capitalismo contemporâneo”²⁴².

Vemos um exemplo dessa ligação com um movimento político revolucionário de esquerda, através da citação direta do subcomandante Marcos, líder da guerrilha de Chiapas, a quem Zero-Quatro parece se interessar muito, pois citações sobre ele e o movimento campesino mexicano são presenças constantes em letras da banda e em entrevistas de Zero-Quatro, até hoje: “Combatente da contra-informação Envenenando as redes Cyberpunk com fuzil na mão Disseminando a contra – hegemonia Salve Marcos! Salve, Salve!” O título dessa canção, *Desafiando Roma*, remete à luta contra uma potência hegemônica, no caso, os Estados Unidos, que aparece indiretamente citado como “César há de tremer” e em “Não esquecerei de mencionar os banqueiros americanos”; mas também a problemas brasileiros, citando os “(os cadáveres de Corumbiara/ jamais serão esquecidos/ Que as autoridades agonizem/ Em noites intermináveis de pesadelos), em referência ao Massacre de Corumbiara, onde sem-terras foram mortos em Rondônia em 1995”²⁴³.

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

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

²⁴¹ Trecho de: SALDO de Aratu. In: *Mundo Livre S/A*, op. cit., 1994.

²⁴² AZAMBUJA, op. cit., 2007, p. 20.

²⁴³ Trecho de: DESAFIANDO Roma. In: *Mundo Livre S/A*, op. cit., 1996.

A partir de Jorge Ben, Fred Montenegro desenvolverá um gosto peculiar pelo samba brasileiro, que o fará nutrir por ele a mesma consideração e “respeito” musical que terá também por grupos de rock como Led Zeppelin e Rolling Stones. Durante os anos 70, Fred aprenderá a valorizar igualmente o samba e o rock²⁴⁴.

Depois disso o *punk-rock*. A cena *punk* paulista experimentava um *boom*, repercutindo na imprensa alternativa, através de fanzines e da troca de cartas entre os simpatizantes localizados ao redor do país, ou na “grande” imprensa, através de revistas e jornais de grande circulação que passaram a focar suas câmeras e sua atenção para os jovens do ABC paulista que tocavam uma nova forma de *rock*. Essas bandas eram influenciadas pelo que se fazia em Londres e sua cena *underground punk* (que nasceu após a crise econômica experimentada pelos ingleses e por grande parte do mundo na década de 70), através de um som cru, pesado e anárquico²⁴⁵. Chegando às mãos de Fred Zero-Quatro, através de Renato L., que o trouxe de uma viagem a São Paulo, o LP *Grito Suburbano*, uma coletânea de bandas da cena *punk* paulista, o influenciaria e, aos poucos, juntamente com outras influências, serviria como estímulo a uma postura que iria ter maior impacto anos mais tarde²⁴⁶.

Obviamente, aprenderam muitas coisas com ele [o movimento punk], e continuaram sabendo dele aproveitar o que ainda os interessava: aprenderam, entre outras coisas, a criticar o “sistema” e a serem irônicos, provocativos e agressivos em sua abordagem sonora e visual. [...] o punk, dentro de sua trajetória, significou a opção, que dura mais de duas décadas, pelo campo da música enquanto território e forma privilegiada para o exercício de suas pretensões políticas, superando progressivamente a militância junto aos movimentos políticos estudantis, principalmente após concluírem seus cursos na universidade²⁴⁷.

Esse encanto com o movimento *punk* não se delongaria muito. Tendo um número reduzido de adeptos que se reunia em bares *underground* da cidade (na Rua Sete de Setembro, segundo o próprio Fred), advindos de várias partes da cidade; os *punks* de Recife, de modo semelhante a outros grupos, prezavam pela

²⁴⁴ RIBEIRO, op. cit., 2007, p. 105.

²⁴⁵ Ibid, p. 105.

²⁴⁶ Cf. ENTREVISTA com Fred Zero Quatro (Entrevista concedida a Adelson Luna). Disponível on-line em: <<http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

²⁴⁷ RIBEIRO, op. cit., 2007 p. 93.

pureza de seu estilo e, bem ao gosto de tribos urbanas da pós-modernidade, ao menor sinal de perda de identidade, acusam um golpe e partem para uma nova moda²⁴⁸.

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

Jô Soares já tinha um personagem punk, Gilberto Gil gravava "Punk da Periferia", em novela da Globo havia um punk; fomos ver uma festa punk perto de casa, mas, quando chegamos lá, a festa era organizada por ex-alunos do Salesiano! Baixou até polícia no local, porque a gente quebrou umas janelas e tal... Aí eu desencanei e, em fevereiro de 84, saí do Câmbio Negro [banda de punk/hardcore] e fiz o mundo livre s/a [sic]²⁴⁹.

Zero-Quatro, juntamente a Chico Science e Renato L., foi um dos membros com maior visibilidade dentre os que formaram e consolidaram a cena Mangue. Ele é autor do *release*, depois considerado manifesto pela imprensa, *Caranguejos com Cérebro*²⁵⁰. Nesse texto, dividido em três partes (O Conceito, a Cidade e a Cena), ele tece, permeada por ironias, uma característica das letras de sua banda, qual seria o caminho que a cidade deveria trilhar para sair da, segundo ele, péssima situação na qual se encontrava. Com sua cena cultural estagnada, devido à crise econômica, social e ambiental que enfrentava, mas também pela concorrência com a indústria fonográfica baseada no sudeste, Recife via (e ainda vê) a sujeira eclipsando sua natureza e tornando os seus habitantes brutalizados entre prédios decadentes e mangues repletos de lixo. As ideias trabalhadas no *release* passam a servir como uma espécie de guia para ele, sua banda e para as outras que formavam a cena Mangue, que passou a animar a cena cultural da cidade e conseguiu construir sua legitimidade ante a indústria cultural nacional:

²⁴⁸ Ibid, p. 88.

²⁴⁹ ENTREVISTA com Fred Zero Quatro, op. cit. Disponível on-line em: <<http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

²⁵⁰ Analisado no capítulo anterior.

O que eu [Fred Zero-Quatro] acho legal naquele manifesto é que ele consegue ser bem abrangente e ter uma consistência atemporal, porque a maior parte dos princípios que tinham ali que eram a diversidade e da alegoria dos manguezais como berçário de milhões de espécies como Recife e suas bandas²⁵¹.

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

Maternidade– Diversidade– Produtividade / Recife – Cidade – Estuário / Recife – Cidade és – tu... / Água salobra, Desova e criação / Matéria Orgânica, troca e produção / Recife – Cidade – Estuário / És tu... / (mangue injeta, abastece, alimenta, recarrega as baterias da Veneza esclerosada, destituída, depauperada, embrutecida...) / Mangue – Manguetown / Cidade complexo / Caos portuário / Berçário / Caos / Cidade estuário²⁵².

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

Não espere nada do centro / Se a periferia esta morta / Pois o que era velho no norte / Acaba novo no sul / Eu tenho feito samba pesado / Misturado sons, inventado estilos / Eu venho pensando o sucesso / E destruindo a camada de ozônio²⁵³.

A diferença mais perceptível entre o som das duas bandas é que no grupo que teve início em Candeias temos a presença forte do samba, através do cavaquinho turbinado de Zero-Quatro, de outros instrumentos característicos desse

²⁵¹ ENTREVISTA com Fred Zero Quatro (concedida a Matias Maxx e Marcus Maçal). Disponível online em: <<http://www.cucaracha.com.br/entrevistas/20000515ZeroQuatro001.html>>. Acesso em: 08 fev. 2011.

²⁵² Trecho de: CIDADE Estuário. In: Mundo Livre S/A, op. cit., 1994.

²⁵³ Trecho de: DESTRUINDO a camada de ozônio. In: Mundo Livre S/A, op. cit., 1996.

gênero musical e de suas variantes e da influência que recebeu dos discos de Jorge Bem. Isso fica nítido no gingado de canções como *Musa da Ilha Grande*, por exemplo, tão “ensolarada” quanto um *samba-rock* setentista. Na cadência do cavaquinho, a banda enche suas letras de cunho político e/ou biográfico e entrega aos ouvidos dos seus fãs um som multiforme e de várias origens:

Eu comecei a tocar violão aos doze anos por influência de um disco de Tábua de Esmeraldas, do Jorge Bem de 74. Aquela levada de violão me fez entrar nessa viagem de composição e tal, desde os doze anos que eu ouço muito esse lance. Jorge Ben, hit de rádio e rock anos setenta. Eu ouvia muito Jorge Ben junto Suzy Quatro [sic]. Essa música *Shanking All Over* (do The Who) com que a gente encerra o show, foi uma das primeiras musicas que eu aprendi no violão junto de Os Alquimistas Estão Chegando. Então a gente reflete isso um pouco na banda²⁵⁴.

Para a pesquisadora Tatiana Lima, o primeiro álbum da *Mundo Livre S/A*, *Samba Esquema Noise*, mostra um híbrido de *hard rock* setentista, *punk-rock* e ritmos musicais brasileiros urbanos, não necessariamente regionais, precisamente o samba; dialogando com o *ska* e o *reggae* em algumas canções; distinguindo do uso frequente de outras vertentes do rock (*heavy metal* e *hard rock*), *rap*, *soul music*, *african pop music* e ritmos regionais rurais, presentes no *Da Lama ao Caos*, da Chico Science & Nação Zumbi. Ao analisar o uso dos instrumentos e das influências que cada banda teve na criação de seus álbuns, vemos que a banda de Zero-Quatro privilegia uma sonoridade menos “pesada” que a da banda de Chico Science. Na análise da jornalista, observamos que a *Mundo Livre S/A* privilegia instrumentos de percussão, muitos dos quais de origem africana e de uso corrente no samba, como o bongô, pandeiro, ganzá, berimbau (usado na capoeira) e tamborim, para nos deter naqueles mais constantes, ao lado desses instrumentos aparece o cavaquinho do vocalista/compositor/líder que complementa a influência dos ritmos afro-brasileiros nas canções da banda, dando gingado e turbinando a atmosfera do álbum com um pouco da alma do samba, representada pelo instrumento tão característico²⁵⁵. Ainda sobre a diferença entre a sonoridade das duas bandas do movimento, a crítica Bia

²⁵⁴ ENTREVISTA com Fred Zero Quatro, op. cit. Disponível on-line em: <<http://www.cucaracha.com.br/entrevistas/20000515ZeroQuatro001.html>>. Acesso em: 08 fev. 2011.

²⁵⁵ LIMA, Tatiana Rodrigues. A emergência do Manguebeat e as classificações de gênero. *Revista Ícone*. Recife, v. 10, n. 2, dez. 2008, p. 3-5.

Abramo, quando do lançamento do primeiro álbum da *Mundo Livre*, diz em uma resenha do álbum na *Folha de São Paulo* que:

O mangue-beat de Zero Quatro tem uma postura muito próxima do tropicalismo. [...] Ao contrário de Chico Science, que teve a potência de sua música particularmente da percussão, abafada por truques “popizantes” de estúdio, o Mundo Livre S/A teve um tratamento muito mais adequado da produção. Em vez de aplinar as estranhezas, Charles Gavin e Carlos Eduardo Miranda evidenciaram os vários choques entre os instrumentos (cavaquinhos e guitarras, bongôs e baixo e assim por diante) e respeitaram as mudanças abruptas de ritmo²⁵⁶.

Mesmo que ambos os grupos tivessem compartilhado os mesmos espaços de divertimento, nas suas raízes a musicalidade era bem diferente, ficando isso patente na produção sonora das duas bandas. Comparar o som de Fred Zero-Quatro ao Tropicalismo, talvez tenha sido uma saída analítica para a crítica mais óbvia, já que Zero-Quatro nunca negou a influência do samba-reggae de Jorge Ben Jor, um tipo de herdeiro tropicalista, além de usar o samba ao lado do rock, algo que também os tropicalistas fizeram.

A infância do compositor, Zero-Quatro, é visitada em algumas das músicas, principalmente do primeiro álbum. As músicas falam de seu crescimento e amadurecimento nas ruas e na praia de Candeias, numa região de classe média, mas um pouco distante do Recife, localizada na cidade de Jaboatão dos Guararapes, segundo município mais populoso de Pernambuco:

Ela entrou de bikini branco / Deixou a blusinha na areia / Jogou um sorriso pra trás / Me deixou com a cabeça cheia... / De idéia [...] Lá em casa tão chiando, onde é que o mané se meteu? / Disse que voltava logo / Será que o burro se perdeu? / O almoço ta esfriando, sei que já perdi a hora / Mas hoje eu não saio daqui antes de ela ir embora²⁵⁷.

²⁵⁶ GERAÇÃO 90 já tem seu grande disco. Bia Abramo. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 25 out. 1994, p. 1. No decorrer do texto a jornalista faz uma crítica velada ao trabalho do produtor Liminha no álbum *Da Lama Ao Caos*, da Chico Science & Nação Zumbi, que de fato foi responsabilizado, inclusive por alguns membros da banda, de engessar o trabalho dos músicos, principalmente no aspecto percussivo, com o qual teria pouca experiência. Em relação a atuação de Miranda e Gavin, ambos vinham de experiências sonoras anteriores parecidas com as quais eles estavam botando em prática na produção desse álbum.

²⁵⁷ Trecho de: MUSA da Ilha Grande. In: *Mundo Livre S/A*, op. cit., 1994.

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

Os ratos engordando dia-a-dia / Com os nossos sonhos podres / E a gente inventando regras / Para sobreviver na Ilha Grande / Pois o continente parecia muito longe / E talvez não houvesse lugar para nós / No mundo livre²⁵⁸.

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

há uma busca explícita pela inserção no mercado de cultura mundial. Tal inserção está, de certo modo, garantida pelo espírito do tempo, um momento bem propício no qual a cultura periférica não apenas passa a ser percebida pela cultura central, como passa a ser consumida na metrópole; o ponto em que a diferença cultural passa a ser encarada quase como estratégia de marketing²⁵⁹.

Essa dinâmica, mesmo que claramente ligada à capital, a criação e exortação de um certo exotismo por parte de determinados grupos que se colocam como periféricos, mostra a quebra de certas dicotômicas da modernidade. Rural/urbano, local/global e moderno/pós-moderno, dentre outras. No caso de Recife, vemos a relação da cultura regional e da cultura *pop* elaborada a partir de outros paradigmas, onde os signos da terra aparecem lado a lado com outros de origem estrangeira, sem hierarquias ou preconceitos, num discurso que prima pela mistura cultural e usa essa relação para dar lastro à criação de uma cena cultural onde as bandas que

²⁵⁸ Trecho de: PASTILHAS Coloridas. In: Mundo Livre S/A, op. cit., 1996.

²⁵⁹ PRYSTHON, Ângela. Do terceiro cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial. In: *Revista Periferia*. Rio de Janeiro, v. I, n. 1, 2009, p. 86. Disponível on-line em: <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/angela_prysthon.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2010, p. 86.

fazem tal mistura tenham espaço. O olhar para o passado da cidade, de suas características próprias, mas também os olhos voltados para o que é produzido fora da sua localidade animavam aqueles jovens *mangueboys*. A mente conectada na tecnologia e os pés embalados por ritmos tradicionais. Um olho em Recife e o outro no que se passava nas cenas musicais mais sólidas.

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

Da Lama ao Caos é primeiro álbum de estúdio da cena Manguê e da *Nação Zumbi*, sob o comando de Chico Science; tendo sido gravado em contrato com o selo *Chaos*, parceiro da *Sony*. São 14 faixas, que deixam ver o ideário mangue de modo cru e vibrante. No encarte do álbum veio impresso o *release* e uma história em quadrinhos onde temos como protagonista o personagem, que tem como nome a classificação científica advinda da taxonomia, *Chamagnathus Granulatus Sapiens* (caranguejo inteligente ou caranguejo com cérebro, uma alusão ao *release*). Numa história onde há uma antropomorfização do caranguejo, transformado em homem por conta da água contaminada por resíduos tóxicos que foi usada para produzir uma cerveja, vemos traços do texto *Caranguejos com cérebro*, que aparece de modo simbólico por detrás do enredo, que mistura surrealismo e ficção científica.

Essa banda foi fruto da união de três projetos que antes corriam paralelos (*Lamento Negro*, *Orla Orbe* e *Lousta!*), ambos com sonoridades distintas, algo que ficou impresso na cena. O álbum de estreia da *Nação Zumbi*, que teve Chico Science como vocalista e principal letrista nos dois primeiros trabalhos, é um dos marcos da cena:

Uma das principais inovações da banda está na sua formação instrumental, no início o duo guitarra-baixo, típico do rock, tocado por Lúcio Maia e Alexandre Dengue, e uma série de instrumentos de percussão da tradição musical recifense: Jorge Du Peixe, Gira e Gilmar Bota Oito tocavam bombos (alfaias) de maracatu [...], Canhoto tocava caixa (instrumento também usado no maracatu) e Toca Ogan fazia as percussões e efeitos (atabaques, berimbau, ganzás, pandeiro etc.)²⁶⁰.

O disco se inicia com a faixa dupla *Monólogo ao pé do ouvido/Banditismo por uma questão de Classe*, nessa canção, de batidas e guitarras aceleradas, a voz de Chico vai contando histórias do subúrbio recifense. Faz uma quebra entre passado e presente, unindo histórias da favela com histórias do sertão do começo do século passado. Tece uma comparação entre o banditismo de Lampião e seu bando, com o de tipos urbanos. “Banditismo por pura maldade” (Lampião e seus cangaceiros) “Banditismo por necessidade” (crianças que roubam para comer, por exemplo) são trechos que aparecem nas canções, demonstrando a visão acerca da pobreza recifense, de suas favelas. Além disso, cita nominalmente dois famosos bandidos, Galeguinho do Coque, originário de um pobre e violento bairro de Recife e Biu do Olho Verde, assaltante que usava práticas de torturas em suas vítimas. Quando Chico canta “Biu do Olho Verde fazia sexo com seu alicate”, na canção, cita um episódio onde, supostamente, o bandido teria perguntado a vítima se ela preferia um tiro ou um beliscão, tendo ela escolhido o beliscão, ele saca um alicate e arranca os mamilos da mulher. Já Galeguinho era um assaltante que aterrorizava o bairro no qual morava, tendo se convertido a religião protestante, teve seu corpo encontrado morto ao lado de Bíblia com o miolo retirado para poder carregar uma arma. Esses homens, ficaram no imaginário popular, principalmente através dos jornais e dos programas policiais e acabaram sendo utilizados pela banda para tentar mostrar sua visão do cotidiano das periferias recifenses²⁶¹.

Recife veio mudando rapidamente. Ao mesmo tempo em que a tecnologia trazida pelos arautos da modernidade perpassou seus territórios, a pobreza cresceu de modo igual. “[...] os mocambos são tão numerosos como os coqueiros. Alastram

²⁶⁰ VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science&Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, 2007, p. 134.

²⁶¹ Ver: GALEGUINHO e Biu viraram lendas. *Diário de Pernambuco*. Polícia, Caderno B. Recife, 01 set. 1996, p. 14. / NETO, João Pereira Vale. Contribuições do jornalismo para uma cultura da violência. Análise da morte de jovens no Diário de Pernambuco entre 1974-2006. *Anais do V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, 2009.

o tamanho da cidade grande, formando na barra dela, um babado de barros e folhas secas. Babado crespo, não tenho dúvida, mas babado bem triste, sujo de lama, sujo de gente do mangue”²⁶². É assim que Recife foi vista em 1922, por Mário de Andrade. Pobreza que foi aumentando e também foi descrita por Josué de Castro em *Geografia da Fome*²⁶³ na década de 50 do século passado e revisitada por Zero-Quatro e Chico Science e suas respectivas bandas no início da década de 90 em um contexto de globalização econômica e cultural, porém ainda com faces parecidas.

Nas músicas da banda *Chico Science & Nação Zumbi*, principalmente no primeiro álbum, *Da Lama ao Caos*, uma representação da cidade do Recife que aparece as voltas com seus problemas sociais e ambientais é mostrada pelos autores das canções. Segundo Vargas, as letras contêm:

citações do Recife, do mangue e dos personagens da cidade, usando ainda uma série de expressões locais que marcam um reconhecimento imediato por parte do público recifense. Há também letras de crítica social provenientes da tradição do rap e do punk rock²⁶⁴.

Na canção *A cidade* aparece o refluxo da modernidade e a distopia da cidade. As urbes eram antes pontos de atração de indivíduos, suas dinâmicas fascinavam e alimentavam sonhos de uma vida melhor. Como no seguinte trecho “E a cidade se apresenta/ centro das ambições/ para mendigos ou ricos/ e outras armações”²⁶⁵; no caso de Recife, milhares de famílias chegavam sem parar a cidade, indo morar em seus subúrbios, muitos conseguiam subempregos, enquanto outros se equilibravam nas palafitas do mangue, catando caranguejo para viver. Os arranha-céus, construídos pelas mãos dos pedreiros moradores dos subúrbios, são um dos símbolos da modernidade e pontilham a paisagem da cidade: “O sol nasce e ilumina/As pedras evoluídas/que cresceram com a força de pedreiros suicidas”²⁶⁶. Metrôpoles são centros do capitalismo e com isso as contradições da dinâmica excludente do sistema se expõem mais nitidamente nelas: “A cidade não pára/ A

²⁶² ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 201.

²⁶³ Cf. CASTRO, Josué. *Geografia da Fome*. Rio de Janeiro: Antares, 1984.

²⁶⁴ VARGAS, op. cit., 2007 p. 137.

²⁶⁵ Trecho de: *A CIDADE*. In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1994.

²⁶⁶ Ibid.

cidade só cresce/ O de cima sobe/ E o de baixo desce”²⁶⁷. Essa face decante é resultado de seu percurso histórico de concentração de renda e de exclusão, tanto espacial, quanto social; ela seduziu e depois excluiu aqueles que não serviam mais ao seu fluxo: “A cidade se encontra/ Prostituída/ Por aqueles que a usaram/ Em busca de saída/ Ilusora de pessoas/ De outros lugares,/ A cidade e sua fama vai além dos mares”²⁶⁸.

Outro refluxo da modernidade na cidade do Recife, mostrado nas letras da banda, é a atual relação cidade-natureza: “Por que no rio tem pato comendo lama?/Por que no rio tem pato comendo lama?”²⁶⁹, indaga a voz de Chico na canção *Rios, Pontes e Overdrives*, ecoando o que já colocava Zero-Quatro no *press release*/manifesto *Caranguejos com Cérebro*; e segue dizendo, em outra música: “Tô enfiado na lama/ É um bairro sujo/ Onde os urubus têm casas e eu não tenho asas”²⁷⁰; complementando, sua voz ecoa em outra que: “É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos/Entulhados à beira do Capibaribe/Na quarta pior cidade do mundo/Recife cidade do mangue/Incrustada na lama dos manguezais”²⁷¹. Vemos, através da música, a cidade como um espaço onde a natureza é decante devido à ocupação desordenada de mangues e aterros feitos nas margens dos rios para aumentar a área habitável da cidade. A *mocambópolis*²⁷², nos dizeres de Josué de Castro, é uma cidade onde a maior parte de seus habitantes vive em condições precárias e onde a fauna e flora do bioma mangue foram sistematicamente destruídas no decorrer dos anos²⁷³.

A cidade se mostra como um centro que atraiu pessoas das mais variadas localidades, mas suas contradições internas fazem com que a desigualdade social,

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ RIOS, Pontes e overdrives. In: Ibid, 1994.

²⁷⁰ MANGUETOWN. In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1996.

²⁷¹ ANTENE-SE. In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1994.

²⁷² A cidade do Recife possuía nos tempos de Josué Castro mais de 250 mil, dos 700 mil habitantes, vivendo “em habitações do tipo mocambos, plantados nos mangues e nos arredores da verdadeira cidade”, ao ajuntamento destas habitações pobres e sem estrutura, o geógrafo e médico, deu o nome de “mocambópolis”. Situação que pouco mudou até o início da década de 90. Cf. CASTRO, op. cit., 1984, p. 142.

²⁷³ Em *O pântano e o riacho*, de Raimundo Arrais, vemos como o espaço público do Recife foi sendo elaborado à custa do controle da natureza, a partir de meados do século XIX, algo bem característico da modernidade: a artificialização dos espaços. Cf. ARRAIS, op. cit., 2004, p. 91-172.

assim como os problemas ambientais, não parem de crescer. “A cidade não pára/A cidade só cresce/O de cima sobe/E o de baixo desce/A cidade não pára/A cidade só cresce/O de cima sobe/E o de baixo desce [...] E a situação sempre mais ou menos/ Sempre uns com mais e outros com menos”²⁷⁴. Os milhares de homens-caranguejos, que se equilibram nas palafitas dos rios há muito tempo, algo visto em *Geografia da Fome* e no romance *Homens e Caranguejos*, ambos de Josué de Castro, quando saem do mangue, com seus corpos marrons da essência fértil do lugar, em sua luta diária para vencer a fome se transformam em “impressionantes esculturas de lama”²⁷⁵. Vemos, nas canções, a presença de algumas passagens de Josué de Castro, que servem para endossar e legitimar o discurso da banda:

Até hoje, quem disponha de pachorra para rondar as margens do Capibaribe, nos arredores do Recife, verá nas marés baixas, quando ficam descobertas as coroas de areia e lodo, um verdadeiro exército de gente pobre desenterrando mariscos para sua alimentação. É um verdadeiro formigueiro humano arrancando da lama a sua subsistência²⁷⁶.

Na já citada *Monólogos ao pé do ouvido/ Banditismo por uma questão de classe* temos o seguinte trecho onde a voz de Chico Science cola pedaços distantes da História, de homens que lutaram em revoluções, movimentos messiânicos ou pelas bandas do sertão em bandos armados:

Modernizar o passado/é uma evolução musical/Cadê as notas que estavam aqui?/Não preciso delas! [...] O homem coletivo sente a necessidade de lutar [...] Viva Zapata/Viva Sandino/Viva Zumbi/Antônio Conselheiro/Todos os Panteras Negras/Lampião sua imagem e semelhança/Eu tenho certeza eles também cantaram um dia²⁷⁷.

No trecho acima, uma *bricolage* de personagens periféricos que lutam contra o centro. Em muitos momentos a lógica das periferias é visitada pelos *mangueboys*, pois é um ponto nodal em seu discurso, elas são locais de revoltas, de violência “libertadora” e contestadora. Citar o movimento negro radical americano, Zapata,

²⁷⁴ A CIDADE. In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1994.

²⁷⁵ RIOS, pontes e overdrives. In: Ibid, 1994.

²⁷⁶ CASTRO, op. cit., 1984, p. 147-148.

²⁷⁷ MONÓLOGOS In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1994.

Conselheiro e Lampião em uma só canção, apenas reforça a construção de uma ligação do *Manguebit* com zonas e grupos periféricos apartados do poder. Outra citação a uma periferia da revolta é a canção *A Praia*, valendo-se do duplo sentido, algo recorrente nas letras da banda, a Revolução é lembrada com um dia na praia, típico da cidade do Recife: “A ciranda acabou de começar, e ela é!/ E é praia! Segura bem forte a mão/ E é praia! Vou lembrando a revolução, vou lembrando a Revolução/ Mas há fronteiras nos jardins da razão”²⁷⁸. Uma revolta de caráter liberal, que tendo um manifesto utópico-romântico (Manifesto aos Povos do Mundo) e que pretendia transformar a província de Pernambuco no centro de uma república que englobava uma vasta região do então Norte do país, mas teve seu ímpeto derrotado pelo Império. Assim como os *mangueboys*, que habitando em sua cidade localizada na periferia da periferia, tentavam remodelar sua identidade e a articular as redes comunicacionais.

Em outra das canções, exemplo da já citada *Rios, Pontes e Overdrives*, vemos uma espécie de *caminhada* pelos periféricos bairros recifenses:

É Macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor/ É o Ibura, Ipsep, Torreão,
Casa Amarela/ Boa Viagem, Jenipapo, Bonifácio/ Santo Amaro,
Madalena, Boa Vista/ Dois Irmãos, é o Cais do porto, é Caxangá/ É
Brasilit, Beberibe, CDU/ Capibaribe, é o Sertão eu falei²⁷⁹.

Essa “andada” pelos subúrbios é reforçada com a descrição do cotidiano desses espaços da cidade, de suas dinâmicas, como o dia-a-dia de violência nesses bairros e a citação a criminosos famosos, como Biu do Olho Verde, estuprador e Galeguinho do Coque. Exemplar é a cena de perseguição e as consequências dela em uma favela, descrita em *Monólogos ao Pé do Ouvido/ Banditismo por uma Questão de Classe*:

Oi sobe morro, ladeira córrego, beco, favela/ A polícia atrás deles e eles no rabo dela [...] Em cada morro uma história diferente/ Que a polícia mata gente inocente/ E quem era inocente hoje já virou bandido/ Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido²⁸⁰.

²⁷⁸ A PRAIERA. In: Ibid, 1994.

²⁷⁹ RIOS, Pontes e Overdrives. In: Ibid, 1994.

²⁸⁰ MONÓLOGOS ao pé do ouvido/ Banditismo por uma questão de classe. In: Ibid, 1994.

Andar pela periferia é seguir um mapa tortuoso, elaborado sem planejamento oficial, seguindo uma dinâmica própria. Becos que vão dar em outros becos, em escadarias quase íngremes ou em ruas de terra batida. Casas penduradas umas nas outras, algumas feitas de madeira, outras com tijolos aparentes, muitas na beira de barrancos. Uma geografia singular que segue o mapa mental construído pelos moradores, que com uma percepção ímpar de espaço, muitas vezes, só sentem a presença do estado em eventos-limites, como a perseguição policial descrita pela música, muitas vezes só vendo a presença do estado em um evento-limite como essa perseguição policial.

Nas músicas também se faz presente a difícil vida de uma pessoa lutando para sobreviver, que além de fugir das autoridades policiais, tem que recolher restos de alimentos e lutar por eles com um semelhante: “Peguei o balaio fui na feira roubar tomate e cenoura/ la passando uma véia e pegou a minha cenoura/ "Aê minha véia deixa minha cenoura aqui/ Com a barriga vazia eu não consigo dormir”²⁸¹. Observamos que o autor compara duas formas de banditismo: o que rouba por simples maldade (como Lampião) ou o menino de rua que rouba para matar a fome, mostrando certa complacência com o segundo e complementa: “[...] E com o bucho mais cheio comecei a pensar/Que eu me organizando posso me organizar/Que eu desorganizando posso me desorganizar”²⁸². Ou seja, a tomada de consciência leva o indivíduo a tentar mudar a sua situação e a atual de forma contundente contra a realidade que o cerca, condição *sine qua non* para as transformações necessárias na vida dos periféricos.

Numa andança aleatória que passa por favelas, pontes, com vista pra o mangue, da praia até a mais distante favela, temos em *Da Lama ao Caos*, uma caminhada pela cidade do Recife, pela cidade-estuário, cidade-palafita. Não é um passeio pelas belezas naturais da cidade. Há um apego a parte suja, fétida da cidade. O mangue é parte da natureza, mas uma natureza suja, tortuosa, como suas árvores, suja da lama e do lixo jogado pelos habitantes, paisagem pontilhada de barracos e de pessoas que sofrem com a desigualdade social. Recife, cidade maltrapilha, vestida com uma saia com um babado de barracos, como disse Mário

²⁸¹ DA LAMA ao Caos. In: Ibid, 1994.

²⁸² Ibid, 1994.

de Andrade. Mas, no discurso da *cena Mangue*, é justamente da parte menos favorecida da cidade que viria sua salvação. O mangue como terreno fértil, berço da nova identidade da cidade. A periferia, agora, seria um agente histórico, de transformação, reavivando a cidade-crise.

Os *mangueboys* da *Chico Science & Nação Zumbi* e da *Mundo Livre S/A* propuseram elementos que tentaram mudar a face da periferia e, conseqüentemente, da cidade, tirando-a de sua situação de penúria financeira e de subalternidade cultural, apontando que as periferias poderiam ser o novo cerne da *urbes*, de onde partiria seu renascimento, sua transformação, a partir da cultura: “É só uma cabeça pendurada em cima do corpo/ Procurando antenar boas vibrações/Procurando antenar boa diversão/ Sou, Sou, Sou, Sou, Sou *Mangueboy*/ Recife, cidade do mangue/ Onde a lama é a insurreição”²⁸³, discurso usado pelos próprios para tentar adquirir visibilidade no mercado fonográfico nacional e dando as coordenadas de como sair da subalternidade e *entrar na (pós-) modernidade, sampleando*²⁸⁴ tradições e as articulando a fluidez global: “Eu vou fazer uma embolada/ Um samba, um maracatu/ Tudo bem envenenado/ Bom pra mim e bom pra tu/ Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus”²⁸⁵.

No segundo álbum, *Afrociberdelia*, uma mudança no foco, a cidade ainda aparecia nas palavras dos *mangueboys* da *Nação Zumbi*, mas os aspectos relativos a cultura, ficam mais explícitos:

A diferença é que agora a gente teve um resultado bem mais maduro, de ter entrado em estúdio, a gente mesmo produzir junto com o Eduardo BID, que é um cara mais novo, um DJ. A gente conseguiu botar um peso no disco. O show tem um peso. E desde o início a gente tem essa preocupação. Eu acho que não só da gente mas das outras pessoas também que diziam que o show tem um peso que o disco não tem. Então a gente procurou dar um peso no disco, diferente do peso do show. O disco tem um peso de consistência, de cada coisa no seu lugar. Então obtivemos um bom resultado nesse disco. Não poderíamos falar em 100%, mas tivemos

²⁸³ ANTENE-SE. In: *Ibid*, 1994.

²⁸⁴ Neologismo advindo da palavra inglesa *sampler*, que serve para designar um aparelho utilizado na mixagem musical, que “recorta” trechos de músicas antigas e “cola” em músicas novas na mesa de edição.

²⁸⁵ A CIDADE. In: *Chico Science&Nação Zumbi*, op. cit., 1994.

bons resultados. E está aí o Afrociberdelia, um disco acho que bem legal para hoje²⁸⁶.

Chico se refere à falta de experiência do produtor do disco anterior, Liminha, com o tipo de música que sua banda fazia. Mesmo não tendo vendido muito²⁸⁷, se comparado a outras bandas de rock, a banda teve relativo sucesso e conseguiu emplacar um segundo álbum.

Afrociberdelia é um neologismo, que o próprio cantor explica:

Afrociberdelia de África, o ponto de fusão do maracatu, da cibernética e da psicodelia. Afrociberdelia é um comportamento, é um estado de espírito, é uma ficção, é a continuação de Da Lama Ao Caos (primeiro álbum). Afrociberdelia é tudo isso. Que mais? É o nosso novo disco²⁸⁸.

Os *mangueboys* estão inseridos num momento histórico de intensa troca de símbolos ao redor do globo, principalmente através dos mass media. Vemos, na fala de Chico e na sua obra, traços do pós-modernismo:

Talvez haja um consenso quanto a dizer que o artefato pós-moderno típico é travesso, auto-ironizador e até esquizóide; e que ele reage à austera autonomia do alto modernismo ao abraçar imprudentemente a linguagem do comércio e da mercadoria. Sua relação com a tradição cultural é de pastiche irreverente, e sua falta de profundidade intencional solapa todas as solenidades metafísicas, por vezes através de uma brutal estética da sordidez e do choque²⁸⁹.

Partindo desse ponto, vemos nesse álbum, algumas canções que consideramos importantes analisar. Uma delas é a música *Manguetown*. Podemos dizer que ela continua algo que se vê na canção *A cidade*, do álbum anterior. Só que, ao invés de uma cidade genérica, sem nome, a partir de seu título, a canção

²⁸⁶ SILVA, Walter. Do mangue pro mundo. *Up to Date*. Disponível on-line em: <<http://www2.uol.com.br/uptodate/up3/txt1.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

²⁸⁷ “Desde a estréia, há cinco anos, os mangueboys já venderam perto de 300 mil cópias de seus três discos - Da Lama ao Caos, 90 mil; Afrociberdelia, 130 mil e CSNZ, 50 mil”. PEREIRA, Marcelo. Te cuida que a Nação vem zumbindo. *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 12 de março de 1999, p. 5.

²⁸⁸ SILVA, op. cit. Disponível on-line em: <<http://www2.uol.com.br/uptodate/up3/txt1.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

²⁸⁹ EAGLETON, Terry. Apud HARVEY, David. *A Condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1989. p. 19.

está falando de Recife, a cidade-mangue. Retomando elementos do *release*, vemos nessa música, citações da periferia:

Tô enfiado na lama/ É um bairro sujo/ Onde os urubus tem casas/ E eu não tenho asas / Mas estou aqui em minha casa/ Onde os urubus tem asas/ Mas estou aqui em minha casa
Onde os urubus têm asas/ Vou pintando segurando as paredes do mangue do meu quintal/ Manguetown²⁹⁰.

Alguém que vive na periferia, numa situação difícil, possivelmente um jovem inquieto com sua situação, é sentido na música, representado pelos *mangueboys* no videoclipe²⁹¹. Algo que é sugerido no videoclipe. A narrativa se desenvolve em dois cenários, o primeiro é uma sala de estar de uma casa de classe baixa, com uma janela aberta para o mundo. Do lado de fora podem ser vistos, placas letreiros e setas apontando para várias direções. Chico e os membros da banda se revezam, a partir da montagem, no sofá, mostrando inquietude e certa insatisfação. Na medida em que o clipe segue, somos apresentados ao segundo cenário, um mangue estilizado, a partir do trecho “Esta noite sairei, vou beber com meus amigos/ Vou beber com meus amigos/ E com as asas que os urubus me deram ao dia/ Eu voarei por toda a periferia”²⁹². A partir dessa segunda metade, Chico e os membros, aparecem, literalmente, vestidos de luz, libertos da sala que os enclausurava, simbolizando o verso “voarei por toda a periferia”²⁹³. Solto das amarras do espaço restrito podiam então, Chico podia “voar com as asas que os urubus [...] deram”²⁹⁴.

Outra canção simbólica é *Etnia*. No vídeo dessa música, gravado durante uma apresentação, possivelmente na boate *Misty*, composta ainda dos tempos da banda *Loustal*, Science diz “é o novo som da cidade”. Possivelmente as ideias do que viria a ser a *Cena Mangue*, já estavam em sua mente²⁹⁵.

²⁹⁰ MANGUETOWN. In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1996.

²⁹¹ MANGUETOWN. Direção de Gringo Cardia. Disponível on-line em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yIjq0mdsqjM>>. Acesso em: 15 mai. 2012.

²⁹² Trecho de: MANGUETOWN. In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1996.

²⁹³ Ibid, 1996.

²⁹⁴ Ibid, 1996.

²⁹⁵ Ver o vídeo com uma apresentação, infelizmente sem data, da banda *Loustal* cantando essa canção, com uma melodia bem diferente, um pouco mais lenta e *grooveada* do que a versão presente no álbum *Afrociberdelia*. Disponível on-line em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1o4koOMZBnE>>. Acesso em: 14 abr. 2012.

A referida canção se concentra em um tema caro ao Mangue: a cultura. Ela aparece nessa música como sinônimo de identidade, ligada a um grupo humano formado por várias raízes culturais. Science vai buscar na tradicional miscigenação do brasileiro, inspiração para sua canção. “Somos todos juntos uma miscigenação/ E não podemos fugir da nossa etnia/ Índios, brancos, negros e mestiços/ Nada de errado em seus princípios/O seu e o meu são iguais/ Corre na veia sem parar”, diz a letra²⁹⁶.

No decorrer da canção aparecem os versos “É o povo na arte/ É a arte no povo/ E não o povo na arte/ De quem faz arte com o povo”²⁹⁷ denotando um tom de crítica a quem apenas representa o povo em sua arte, no caso referindo-se à visão de cultura do movimento Armorial. Essa canção, dentro do contexto em que foi produzida e colocada no álbum *Afrociberdelia*, é uma velada crítica à concepção cultural do Armorial, que extraia da cultura popular a sua arte erudita. Ou seja, para esse movimento, do povo viria a seiva que alimentaria a produção simbólica do Armorial, onde as tradições deveriam ser repaginadas e aparecer com um ar de erudição a partir da intervenção dos intelectuais armoriais.

²⁹⁶ ETNIA. In: Chico Science & Nação Zumbi, op. cit., 1996.

²⁹⁷ Ibid, 1996.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – Vestígios do Mangue



Figura 6 – Imagem grafitada de Chico Science, no muro do Colégio São José, na Avenida Conde da Boa Vista, Recife.

Uma estátua de Chico Science recebe os visitantes da Rua da Moeda, no bairro do Recife Antigo, fazendo parte do chamado *Circuito da Poesia*²⁹⁸. Há algumas pontes de distância dali, na Rua da Aurora, um enorme caranguejo metálico abre suas patas em direção a cidade, na beira do mangue do Rio

²⁹⁸ Por ter sido um músico que retratou a cidade, mesmo que de modo diferente, se compararmos sua visão com a dos outros poetas que tiveram estatuas incluídas no circuito, Chico retratou o Recife, em suas canções, como uma urbe culturalmente rica, mas socialmente decadente. Sua estátua faz parte do circuito que espalhou em vários recantos dos bairros centrais, homenagens a quem retratou a cidade em verso, prosa ou música. Segundo o site institucional da Prefeitura “A cidade é uma fonte de grandes poetas, que tornam imortais as emoções que o Recife produz em cada coração. E passeando por alguns pontos turísticos da cidade, você pode encontrar alguns dos mais importantes poetas da história recifense. São esculturas, em tamanho real, de grandes artistas da literatura e da música. Elas compõem o Circuito da Poesia e estão esperando a sua visita”. Cf. CONHEÇA o Recife. Circuito da Poesia. Prefeitura do Recife. Disponível on-line em: <<http://www2.recife.pe.gov.br/a-cidade/conheca-o-recife/circuito-da-poesia/>>. Acesso em: 28 mai. 2012. Além da estátua de Chico (que antes estava em frente ao Memorial que leva o seu nome no pátio de São Pedro), fazem parte do circuito estatuas que homenageiam Antônio Maria, na Rua do Bom Jesus; Joaquim Cardozo, que olha para os pedestres na ponte Maurício de Nassau; uma de Capiba, que acena para o povo na Rua do Sol; Carlos Pena Filho, na Praça da Independência; João Cabral de Melo Neto, sentado em um banco na Rua da Aurora; Manoel Bandeira, também na Aurora que fez parte da sua infância; Clarice Lispector, que com o característico olhar distante, faz parte da paisagem da Praça Maciel Pinheiro; o poeta de Nazaré da Mata, Mauro Mota, na Praça do Sebo; Solano Trindade, no histórico Pátio de São Pedro; Ascenso Ferreira, sentado fitando o Capibaribe, no Cais da Alfândega e Luiz Gonzaga, sorridente, na Estação Central do Metrô.

Capibaribe. Nas suas costas vemos o mangue da Rua da Aurora e do bairro do Recife Antigo, além disso, ele se localiza quase em frente a Assembleia Legislativa de Pernambuco, além do prédio da Prefeitura ser visível se observamos o caranguejo de frente. Na mesma rua, anos antes, os *mangueboys* se reuniam no apartamento de Hélder Aragão, o DJ Dolores. Nesse local a cena era construída, entre goles e tragadas, e músicas feitas nas conversas regadas a brincadeiras.

Os *mangueboys*, a partir de sua produção simbólica, reelaboraram certos elementos da cultura da cidade, misturando elementos regionais e elementos estrangeiros. O imaginário cultural recifense recebeu uma grande contribuição que vemos hoje sendo usada em imagens grafitadas nos muros, na música de muitas bandas, em muitos dos principais eventos anuais da cidade e em algumas formas de ver o mundo de parte da população da cidade.



Figura 7 – Estátua de Chico Science, na Rua da Moeda, Recife.



Figuras 8 e 9 – Escultura de Caranguejo nas margens do Capibaribe, na Rua da Aurora, Recife



Figura 10 – Grafite contendo um caranguejo e um trecho da letra de *A cidade*, de Chico Science & Nação Zumbi, na Rua da Moeda, Recife.

A cena cultural do Recife é ornada com festivais como o *Abril Pro Rock* e o *Rec-Beat*, que ocorre simultaneamente ao Carnaval, no Cais da Alfândega, reunindo uma miríade de ritmos, com grupos de várias origens e estilos, sendo “reconhecido como um dos mais importantes festivais independentes do país”, seguindo “fiel ao seu conceito de levar novidades para o epicentro do carnaval do Recife”²⁹⁹. O

²⁹⁹ REC-BEAT 2012 – Na velocidade das novidades das tradições revisitadas. *Rec-beat*. Recife, 2012. Disponível em: <http://recbeat.uol.com.br/recbeat2012/?page_id=10>. Acesso em 02 fev. 2012.

próprio Carnaval, que se intitula Multicultural, se baseia em premissas parecidas³⁰⁰, sendo descrito nas palavras do prefeito atual da cidade, João da Costa (PT), da seguinte maneira:

Reafirmamos o conceito de Carnaval descentralizado e democrático e procuramos reforçar a nossa tradição, dialogando com a cena cultural do Brasil e do mundo, naquilo que tem contribuído para a nossa festa. Traremos atrações da África, por exemplo, que reforçam a identidade cultural africana no nosso Carnaval, no Maracatu, nos Afoxés e até no Samba. Todos os polos terão grandes atrações e estamos reforçando o pré-carnaval com artistas de Olinda, do Pará e Sergipe, entre outros estados³⁰¹.

Vemos na fala do mandatário da cidade, uma visão de que Recife pode ser visto como um lugar multicultural, onde todos os ritmos estão disponíveis a todos, em todo lugar, onde a diversidade é a marca principal. Acreditamos que essa visão passou a se constituir na cidade, a partir das transformações culturais iniciadas pela Cena Mangue na década de 90. Como apontado por Paula Lira

A compreensão do universo do mangueBit [...] se faz através da noção de diversidade. Esse termo é uma das características do ecossistema manguezal, fenômeno recorrente em regiões que combinam climas tropicais ou subtropicais com o encontro de águas doces e salgadas. O mangue é descrito como habitat de extrema diversidade, fertilidade e riqueza³⁰².

Transformações culturais, novas possibilidades, o Recife do mangue da biodiversidade animal, vegetal e cultural. Era essa a *Manguetown*, cidade imaginada pelos *mangueboys*. Cena e legado resumidos nas palavras do DJ Dolores.

Para a cidade foi bacana, por que teve, é um puta clichê, que todo mundo fala, eu não saberia me expressar de outra forma, mas esse

³⁰⁰ O site institucional do Carnaval da cidade, assim descreve o evento: “O Carnaval Multicultural do Recife é assim: democrático, popular e diversificado. Totalmente descentralizado, com pólos de animação espalhados por toda a cidade, a festa leva possibilidades iguais de diversão e lazer para todos”. Cf. CARNAVAL Multicultural. Prefeitura do Recife. Recife, 2012. Disponível on-line em: <<http://www.carnavaldorecife.com.br/sobre>>. Acesso em: 02 fev. 2012.

³⁰¹ JOÃO da Costa anuncia atrações do Carnaval Multicultural 2012. Disponível on-line em: <<http://www.carnavaldorecife.com.br/noticias/28/joao-da-costa-anuncia-atracoes-do-carnaval-multicultural-2012>>. Acesso em: 02 fev. 2012.

³⁰² LIRA, op. cit., 2004, p. 60.

[...] uma certa sensação de orgulho, de autoestima coletiva, de sentir pertencendo a cidade e tal, foi a melhor coisa do momento, que repercute até hoje. [...] Obviamente foi incrível estar no meio daquelas coisas acontecendo. Então, havia de certa forma um encanto, mas havia também uma ingenuidade da gente, a gente era muito jovem e tal. E só dá pra perceber isso agora. E esse encanto [...] esse encantamento que vem de fora também é isso. Sem isso não teria história pra contar³⁰³.

Na fala do DJ Dolores a consciência do papel da cena para a cidade e para os *mangueboys*; para ele, as novas dinâmicas culturais, que se iniciaram no Recife a partir do *Manguebeat*, modificaram a forma de sentir a cidade, para uma parte do tecido social da cidade. Concordamos com essa visão. O mangue inseriu a cidade na indústria cultural nacional, de modo mais profundo, atraindo a atenção da indústria fonográfica e, sendo usado como chamariz para eventos culturais de grande porte, revitalizando antigas tradições, como o já citado Carnaval da cidade.

E que venham outras histórias do Mangue.

³⁰³ Entrevista com DJ Dolores, op. cit., 2012.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.

ALESSANDRINI, Ana Fani. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: Hucitec, 1996.

ALMEIDA, Maria das G. A. Athaide de. *A construção da verdade autoritária*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

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

_____. *A capital da saudade: desconstrução e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Bagaço, 2006.

AZAMBUJA, Luciano. Entrevista com Zero Quatro da banda mundo livre s/a. In: *REPOM*. Revista de Estudos Poético-Musicais. Santa Catarina, n. 3, junho de 2006. Disponível on-line em: <<http://www.repom.ufsc.br/repom3/zeroquatro.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

BARROS, Monique Corrêa. Políticas Públicas: análise sociológica do Plano Municipal de Cultura da cidade do Recife (2009-2019). *Anais do I Encontro Funarte de Políticas para as artes*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível on-line em: <<http://www.funarte.gov.br/encontro/wp-content/uploads/2011/08/ArtigoMONIQUE-PMC-Recife.pdf>>. Acesso em: 22 mai. 2012.

BEZERRA, Almícar Almeida. Estrela Armorial: a presença de Ariano Suassuna na mídia nacional. *Anais eletrônicos do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J. C. *A reprodução: Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

CALAZANS, Rejane. *Mangue: a lama, a parabólica e a rede*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

_____. *Culturas híbridas: estratégicas para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARNAVAL Multicultural. *Prefeitura do Recife*. Recife, 2012. Disponível on-line em: <<http://www.carnavaldorecife.com.br/sobre>>. Acesso em: 02 fev. 2012.

CARPEGIANI, Schneider. Ele até amadurece, mas não muda. *Jornal do Commercio*. Caderno C. Recife, 15 de março de 2000.

CASTRO, Josué. *Geografia da Fome*. Rio de Janeiro: Antares, 1984.

CHARNEY, Leo., SCHWARTZ, Vanessa, R. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.

CHICO é insubstituível. *Jornal do Comércio*. Especial. Recife, 03 mar. 1997.

CHICO Science & Nação Zumbi. *Da Lama ao Caos*. Produção de: Liminha. Recife: Chaos / Sony Music, 1994.

_____. *Afrociberdelia*. Produção de: Eduardo BID e Chico Science & Nação Zumbi. São Paulo: Chaos /Sony Music, 1996.

CHICO Science – Especial MTV. Exibido em fevereiro de 1998. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Tn0sdmA_1PQ>. Acesso em: 21 jan. 2012.

CONHEÇA o Recife. Circuito da Poesia. *Prefeitura do Recife*. Disponível on-line em: <<http://www2.recife.pe.gov.br/a-cidade/conheca-o-recife/circuito-da-poesia/>>. Acesso em: 28 mai. 2012.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1989.

_____. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola. 1989.

CORREA, Wyllian. A cobertura do caderno Ilustrada dos festivais independentes no Brasil. In: PEREIRA, Ariane; TOMITA, Íris; NASCIMENTO, Layse; FERNANDES (Orgs). *Fatos do passado na mídia do presente: rastros históricos e restos memoráveis*. São Paulo: Intercom e-livros, 2011, v. 1.

COSTA, Paulo. *Balada para uma serpente*. Recife: Bagaço, 2000.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DANTAS, Danilo Fraga. *Prateleira do rock brasileiro: Uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

DÁVILA, Sérgio. Caranguejos com cérebro. *Revista da Folha*. São Paulo, jul. 1994.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: EDUFPE, 2000.

ENTREVISTA Fred Zero-Quatro. Disponível on-line em: www.velotrol.com.br/velotrol110/fred04/fred02htm>. Acesso em: 07 ago. 2011.

ENTREVISTA com Fred Zero Quatro (Entrevista concedida a Adelson Luna). Disponível on-line em: <http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

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

ENTREVISTA com Adriana Vaz (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 10 de novembro de 2011.

ENTREVISTA com Elcy Oliveira (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 15 de janeiro de 2012.

ENTREVISTA com H. D. Mabuse (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 20 de janeiro de 2012.

ENTREVISTA com Renato L. (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 18 de abril de 2012.

ENTREVISTA com DJ Dolores (concedida a Esdras Oliveira). Recife, 08 de maio de 2012.

ESSINGER, Silvio. Rock in Rio: Sheik Tosado mostra que o hardcore brasileiro é o frevo. *CliqueMusic*. Disponível on-line em: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/rock-in-rio-sheik-tosado-mostra-que-o-hardcore-brasileiro-e-o-frevo>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

ESPECIAL: Chico Science – 15 anos Depois. Exibido em 02 de fevereiro de 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1THAAdKFbck>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

FÃS transformam passarelas do Memorial em arquibancadas. In: Chico Science. *Diário de Pernambuco*. Recife, 04 fev. 1997.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERREIRA, Alexandre Figuerôa. O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. *RUA*. Revista Universitária do Audiovisual. São Carlos, SP, n. 48, mar. 2009 Disponível on-line em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1639>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio Século XXI: O Mini dicionário da língua Portuguesa*. 4ª Revista e Ampliada Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Graal, 2005.

_____. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: formação da sociedade brasileira sob o regime patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo: Humanitas, 2002.

GALEGUINHO e Biu viraram lendas. In: *Diário de Pernambuco*. Polícia, Caderno B. Recife, 01 set. 1996.

GAROTOS Podres. *Canções para ninar*. Radical Records. Produção de Roger Moreira. 1993.

GERAÇÃO 90 já tem seu grande disco. Bia Abramo. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 25 out. 1994.

GIRON, Luís Antônio. Chico Science “envenena” o maracatu. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 31 de março de 1994.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Diversidade e volta à canção marcam a música dos 90. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 21 mar. 1997.

GONÇALVES, Carlos Pereira. O Sertão Líquido de Lírio Ferreira: Trajetórias do Cinema Jovem de Pernambuco – anos 1990/2000. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos, 2007. Disponível on-line em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1557-1.pdf>>. Acesso: 23 nov. 2011.

GOLIN, Cida; CARDOSO, Everton. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, C.; GOLIN, C; BRITTOS, V. *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

GUSMÃO, Flávia de. Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar. *JC on-line*. Recife. s/d. Disponível on-line em: <http://www2.uol.com.br/JC/1999/80anos/80b_26.htm>. Acesso em: 27 dez. 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, David. *A Condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1989.

JOÃO da Costa inaugura o Memorial Chico Science. *Prefeitura do Recife*. Recife, 2009. Disponível on-line em: <http://www.recife.pe.gov.br/2009/04/25/joao_da_costa_inaugura_memorial_chico_science_166484.php>. Acesso em: 23 jan. 2012.

L., RENATO. *Mangue beat*. Breve histórico de seu surgimento. Disponível on-line em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_renatol3.html>. Acesso em: 10 abr. 2011.

LEÃO, Ana Carolina Carneiro. *A maravilha mutante: batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002.

_____. *A nova velha cena: a ascensão da vanguarda Mangue Beat no campo da cultura recifense*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2008.

LIMA, Tatiana Rodrigues. A emergência do Manguebeat e as classificações de gênero. *Revista Ícone*. Recife, v. 10, n. 2. dez. 2008.

LIRA, Paula. *Samba esquema noise: A brincadeira como alquimia de criação no manguebit*. In: *Vivência*. Natal, n. 27, 2004.

LOWY, Michel. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários: a evolução política de Lukács (1909-1929)*. São Paulo: Cortez, 1998.

MACHADO, Cassiano Elek. *A renovação cultural*. Disponível on-line em: <http://www1.folha.uol.com.br/foha/80anos/renovacao_cultural.shtml>. Acesso em: 10 mar. 2012.

MANGUEBEAT perde Chico Science. *Jornal do Comércio*. Especial. Recife, 03 de março de 1997.

MANGUEBIT agora é patrimônio imaterial. *NordesteWeb*. Recife, s/d. Disponível on-line em: <http://www.nordesteweb.com/not07_0909/ne_not_20090902b.htm>. Acesso em: 10 fev. 2011.

MANGUETOWN. Direção de Gringo Cardia. Disponível on-line em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yIjg0mdsqjM>>. Acesso em: 15 mai. 2012.

MARACATUS escoltam corpo ao cemitério. Fabio Guru. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 04 de fevereiro de 1997.

MARTUSCELLI, Danilo Enrico. O PT e o impeachment de Collor. *Opinião Pública*. Campinas, v. 16, n. 2, nov. 2010.

MATOS, Adriana Dória. Sopa para acalmar a fome da madrugada. *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 04 de maio de 1992.

MAYNARD, Alceu. Fred ZeroQuatro: “Tentaram transformar (o mangubeat) na nova axé music”. *Cultura Brasil*. Portal de musica brasileira. Entrevista concedida em: 02 de outubro de 2011. Disponível em streaming em: <<http://www.culturabrasil.com.br/programas/radarcultura/entrevistas-2/fred-zeroquatro-tentaram-transformar-o-mangubeat-na-nova-axe-music-3>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

MENDONÇA, Luciana. *Do mangu para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MONÇORES, Aline Moreira. *Moda Mangu: A influência do movimento Mangubeat na moda pernambucana*. Dissertação (Mestrado em Design). Pontifícia Universidade Católica – PUC, Rio de Janeiro, 2006.

MONÓLOGOS ao pé do ouvido/ Banditismo por uma questão de classe. In: Chico Science & Nação Zumbi. *Da Lama ao Caos*. Produção de: Liminha. Recife: Chaos / Sony Music, 1994.

MOREIRA, Gastão. *Botinada: a história do punk no Brasil*. Disponível on-line em: <<http://www.youtube.com/watch?v=22ISR-o4n98>>. Acesso em: 20 mai. 2012.

MOVIMENTO Mangu Beat. Disponível on-line em: <http://www.youtube.com/watch?v=E-H_sDIXWWw>. Acesso em: 12 fev. 2012.

MUNDO Livre S/A. *Samba Esquema Noise*. Produção de: Charles Gavin e Carlos Eduardo Miranda. São Paulo: Warner Music, 1994.

_____. *Guentando a Ôia*. Produção de: Carlos Eduardo Miranda. São Paulo: Warner Music, 1996.

_____. *Carnaval na Obra*. Produção de: BID, Edu K, Apollo 9 e Carlos Eduardo Miranda. São Paulo: Abril Music, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. São Paulo: Autêntica, 2001.

NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante do. *Mangubeat: Diversidade na Indústria Fonográfica Brasileira da Década de 1990*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.

NASCIMENTO, João Roberto Costa do. Apresentação. In: *Plano Municipal de Cultura do Recife*. Recife: Secretaria Municipal de Cultura. 2009.

NEY, Thiago. Hoje o mangue beat não passaria de duas comunidades no Orkut. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 18 de setembro de 2009.

NETO, João Pereira Vale. Contribuições do jornalismo para uma cultura da violência. Análise da morte de jovens no Diário de Pernambuco entre 1974-2006. *Anais do V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, 2009.

NÓBREGA, Ariana Perrazzo. A Música no Movimento Armorial. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2007, p. 2. Disponível on-line em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APNObrega.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2011.

OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel. 1998.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Canto e tradição: a voz como narrativa histórica. In: PESAVENTO, Sandra Jatáhy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (Orgs). *Narrativas, imagens e práticas sociais*. Porto Alegre: Asterisco. 2008.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Gilberto Freyre e a Inglaterra: uma história de amor. *Tempo Social*. Revista de Sociologia. São Paulo, ano, 9, n. 29, out. 1997.

PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PEREIRA, Marcelo. *Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro v. 8, n. 16, 1995.

_____. Sons negros no espaço Oasis. In: *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 1 de junho 1991.

_____. Te cuida que a Nação vem zumbindo. In: *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 12 de março de 1999.

_____. Um domingo de rock e maracatu em abril. In: *Jornal do Comércio*. Caderno C. 12 de maio de 1993.

_____. Recbeat. In: *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 25 de março de 1994.

PEREIRA, Marcelo; HOFFMANN, Clarisse. Mangueboys casam com Banguela. *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 17 de janeiro de 1994.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 3, 1989, pp. 3-15.

PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismos Periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço, 2002.

_____. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Manguê. In: *Revista Fronteira*. Porto Alegre, v. 4, n. 1. 2004.

_____. A cidade e o manguê: a constituição da cultura pop recifense nos anos 90. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro, 2005.

_____. Um conto de três cidades: música e sensibilidades culturais urbanas. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação / E-compós*. Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008.

_____. Do terceiro cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial. In: *Revista Periferia*. Rio de Janeiro, v. I, n. 1, 2009. P. 86. Disponível on-line em: <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N1/angela_prysthon.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2010.

REC-BEAT 2012 – Na velocidade das novidades das tradições revisitadas. *Rec-beat*. Recife, 2012. Disponível em: <http://recbeat.uol.com.br/recbeat2012/?page_id=10>. Acesso em 02 fev. 2012.

RECIFE entre as piores cidades, diz instituto. In: *Diário de Pernambuco*. Caderno Última Notícia. Recife, 20 nov. 1990, p. 16.

REZENDE, Antônio Paulo. *(Des)Encantos Modernos: histórias da cidade do Recife na década de 20*. Recife: FUNDARPE, 1997.

REVOLUÇÃO Musical – Manguêbeat vira Patrimônio Cultural do Estado. *Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco*. Recife, 2009. Disponível on-line em: <<http://www.alepe.pe.gov.br/paginas/?id=3620&paginapai=3586&doc=63E8CCD9515BE76F0325764A0068785F>>. Acesso em: 26 dez. 2010.

RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio a lama, da lama ao caos*. Os primeiros capítulos da cena Manguê no Recife (1983-1991). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

RODRIGUES, Otávio. Chico Science & Nação Zumbi - Sony - Da Lama Ao Caos. *Revista Bizz*. São Paulo, Ed. Azul, n. 104, 1994.

SÁ, Xico; L., Renato. O Brasil de Chico. In: *Revista Trip*. São Paulo, n. 86, fev. 2001.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: As Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Vandek. Fred 04 exalta vida do manguê beat em novo manifesto. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 13 fev. 1997.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: Globalização e o meio técnico-científico-informacional*. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2010.

SILVA, Walter. Do mangue pro mundo. *Up to Date*. Disponível on-line em: <<http://www2.uol.com.br/uptodate/up3/txt1.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

SOARES, Roberta. Recife se torna uma cidade roqueira. In: *Jornal do Comércio*. Cidades. Recife, 06 de setembro de 1994.

STRAW, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes in popular music*. Cultural Studies. London: Routledge, v. 5, n. 3, out. 1991.

TELES, José. *Do frevo ao Manguebit*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Intelectuais e Modernidade no Recife dos Anos 20. In: *Revista Saeculum*. João Pessoa, v. 1, 1995.

TÍTULO de cidade miserável divide recifenses. In: *Diário de Pernambuco*. Caderno Cidades. Recife, 21 nov. 1990, p. 10.

VALENÇA, Alceu. *Suplemento Cultural do Diário Oficial*. Recife, 1992.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, 2007.

VEÍCULO de cantor tem nova perícia. Vida Urbana. In: *Diário de Pernambuco*. Recife, 05 de fevereiro de 1997.

O VELÓRIO de Chico Science reuniu amigos, parentes e milhares de fãs. In: *Jornal do Comércio*. Caderno C. Recife, 04 de fevereiro de 1997.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Rio Grande do Norte, 2007.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

WACQUANT, Lóic. Mapear o campo artístico. *Revista Sociologia Problemas e Práticas*. Oeiras, Portugal, n. 48, 2005.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZERO-QUATRO, Fred. *Caranguejos com cérebro*. Disponível on-line em: <<http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/caranguejos>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

ZERO QUATRO, Fred; L., Renato. *Quanto vale uma vida* (manifesto). Disponível online em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto2.html>. Acesso em: 27 dez. 2011.

APÉNDICE

APÊNDICE A

QUADRO – Origem social, perfil, carreiras e atuação dos principais membros da cena mangue.

| Mangue-boy | Apelido | Classe social | Curso superior | Participação na cena | Carreira | Produção ligada a cena Mangue |
|--------------------------------|------------------|--------------------------------------------------------|---------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Francisco de Assis França | Chico Science | Classe média baixa – morava em Rio Doce ³⁰⁴ | Sem curso superior | Considerado uma das principais idealizadores do movimento. Ligado ao <i>hip hop</i> nos anos 80, ajudou a articular a cena Mangue, através das misturas de som que começa a fazer quando une a sua então banda <i>Loustal</i> com a banda de samba-reggae <i>Lamento Negro</i> . | Funcionário de nível médio da EMPREL (empresa de processamento de dados da Prefeitura do Recife). Atuou nas bandas <i>Legião Hip Hop</i> ; <i>Bom Tom Rádio</i> ; <i>Loustal</i> e <i>Nação Zumbi</i> . | Lançou apenas dois álbuns como líder da <i>Nação Zumbi</i> , pois morreu em um acidente automobilístico em 1997. 1994 – <i>Da Lama Ao Caos</i> 1996 – <i>Afrociberdelia</i> |
| Frederico Rodrigues Montenegro | Fred Zero-Quatro | Classe média–morador de Candeias | Comunicação Social (UFPE) | Criador e líder da banda <i>Mundo Livre S/A</i> . Além de autor dos dois textos básicos da cena: o release <i>Caranguejos com Cérebro</i> e o chamado segundo manifesto Mangue: <i>Quanto vale uma vida?</i> | Jornalista e radialista, tendo atuado na <i>Universitária FM</i> ; <i>Transamérica FM</i> , <i>TV Jornal</i> e <i>TV Viva</i> . Tocou na <i>Câmbio Negro</i> , banda de <i>punk rock</i> dos anos 80; atualmente é líder da <i>Mundo Livre S/A</i> , uma das | Autor do <i>release Caranguejos com Cérebro</i> e do segundo “manifesto” <i>Quanto vale uma vida?</i> Discografia da <i>Mundo Livre S/A</i> : 1994- <i>Samba Esquema Noite</i> 1996- <i>Guentândo a Óia</i> 1998- <i>Carnaval na Obra</i> 2000- <i>Por Pouco</i> |

³⁰⁴ Chico era filho de um funcionário público, que também foi vereador de Olinda, morava num subúrbio pouco estruturado, Rio Doce, que enfrenta, até hoje, sérios problemas estruturais, como falta de saneamento básico e alagamentos frequentes, mesmo sendo um conjunto habitacional repleto de prédios de pequeno porte. Enquanto que os outros membros citados nesse quadro vinham de famílias de classe média, como Zero-Quatro, morador de um prédio de alto padrão em Candeias, tendo estudado em um tradicional colégio, o Salesiano, em contrapartida, Science, teve sua formação básica em uma escola pública.

| | | | | | | |
|------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | | | | bandas seminais da cena Manguê. Foi assessor da Secretaria de Cultura da Cidade do Recife de 2008 até 2011. | 2004- <i>O Outro Mundo de Manuela do Rosário</i> 2011- <i>Novas Lendas da Etnia Toshi Babaa</i> |
| Hélder Aragão de Melo | DJ Dolores | Classe média – oriundo de Propriá, Sergipe | Formação superior interrompi- -da. Cursou alguns períodos de Letras e Comunica- ção Visual, na UFPE. | Na época do começo do <i>Manguebeat</i> , frequentava os mesmos lugares que os <i>mangueboys</i> , tendo também morado no apartamento de H.D. Mabuse. Naquele período fazia dupla com Hilton Lacerda (Morales), com quem desenvolia um trabalho com música eletrônica e <i>designer</i> . | Designer e DJ. Teve os projetos DJ Dolores e <i>Orquestra Santa Massa e DJ Dolores e a Aparelhagem</i> , sempre com sons experimentais. Além de desenvolver trabalhos solos. | Capa do <i>Da Lama ao Caos</i> , desenvolvida em parceria com Hilton Lacerda. |
| José Carlos Porto Arcoverde Jr. | H.D. Mabuse | Classe média – de Olinda, assim como Chico Science | Sem curso superior | Foi ele quem apresentou o grupo de Rio Doce, em Olinda, a turma de Candeias em Jaboatão. Teve um papel importante como designer da capa do segundo álbum da <i>Chico Science&Nação o Zumbi</i> . Além de seu apartamento localizado na Rua da Aurora ter sido um dos principais pontos de | Autodidata na área de informática, <i>Webdesigner</i> e DJ; atualmente atua no Porto Digital. e no C.E.S.A.R. Fez parte da criação do <i>Re: combo</i> , um coletivo de produção de conteúdo virtual existiu de 2002 a 2010. | Conhecido como “ministro da tecnologia da cena”. Desenvolveu cartazes para as festas da cena, foi o autor da capa do álbum <i>Afrociberdelia</i> e a criou o <i>e-zine Manguebit</i> para divulgar a o Manguê na internet, que ainda era novidade em 1996. |

| | | | | | | |
|-------------|-----------|------------------------------------|---------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | | | <p>encontro para os membros do <i>Manguebeat</i>. Além de ter sido o primeiro a ter colocado o <i>Manguebeat</i> na internet, nos primórdios da rede no Brasil, através do e-zine <i>Manguebit</i>.</p> | | |
| Renato Lins | Renato L. | Classe média – morador de Candeias | Comunicação Social (UFPE) | Era de Candeias e orbitava ao redor do grupo de Fred Zero-Quatro. | Jornalista, radialista e DJ. Tendo atuado na <i>Universitária FM</i> , <i>Caetés FM</i> , <i>Diário de Pernambuco</i> e como secretário de cultura da cidade do Recife de 2008 até 2012. | Ficou conhecido como “ministro da informação da cena”, devido a sua proximidade com os veículos de imprensa. |

APÊNDICE B

QUADRO – Perfis comparativos do movimento armorial e do *manguebeat* a partir da visão de Pierre Bourdieu.

| MOVIMENTO ARMORIAL | | MANGUEBEAT |
|-------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| LOCAL, FORMATO DE CRIAÇÃO E LÍDERES | É gestado, em parte, no Departamento de Extensão da UFPE, na década de 70, baseado em ideias que o seu criador tinha desde os anos 40. O principal nome do Armorial foi Ariano Suassuna, até hoje ligado a herança do movimento. | Surgiu aleatoriamente em bares, festas e shows em vários locais de Recife e Olinda, a partir do começo da década de 90. Chico Science exercia um papel de liderança, já que foi um dos principais articuladores; com sua morte, Fred Zero-Quatro se torna o principal porta-voz, até hoje. |
| TIPO DE CAMPO | Ligado ao campo da produção erudita. | Ligado ao campo da produção da indústria cultural. |
| MOMENTO HISTÓRICO | Durante a ditadura civil-militar marcada pela censura aos meios de comunicação, baseada no nacionalismo de direita, e tendo como paisagem o "milagre econômico" e as grandes obras estruturais do governo. | Momento de pós-redemocratização, onde o neoliberalismo, numa tentativa de inserir o Brasil nas dinâmicas globais, adentra no país, que enfrentava uma forte crise econômica e social. |
| VISÃO DA CULTURA | Para os armoriais a cultura nacional deveria ser protegida da invasão dos estrangeirismos. Eles buscavam criar uma arte erudita brasileira, a partir da essência da cultura popular, que pesquisavam para poder ter elementos para construir suas obras. | Os <i>mangueboys</i> buscavam criar novos sons a partir da mistura das tradições culturais regionais com elementos sonoros advindos de outros locais. Marcado pela randomicidade e pela bricolagem do pós-modernismo. |
| ARTES ENVOLVIDAS | Música, literatura e teatro, principalmente. Tendo influenciado outras artes. | Música, essencialmente, tendo influenciado outras artes, como no cinema de Paulo Caldas e Lírio Ferreira (<i>Baile Perfumado</i> , 1996) e na produção do estilista Eduardo Mendonça. |