

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

“Mangue”: moderno, pós-moderno, global

Glaucia Peres da Silva¹

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Sociologia do
Departamento de Sociologia da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, para a obtenção do
título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Leopoldo Waizbort

São Paulo
2008

¹ E-mail para contato: glauciaps@yahoo.com.br.

Resumo / Abstract

Este trabalho analisa o “Mangue” como um fenômeno cultural que se distingue temporal e espacialmente de outras manifestações culturais que ocorrem nos âmbitos local, nacional e mundial. Como suas características podem ser pensadas como alguns dos aspectos culturais que marcam nosso tempo presente, suas possibilidades de distinção são analisadas a partir de duas perspectivas: a formação de identidades e a relação com a indústria fonográfica. Parto da hipótese de que o “Mangue” apresenta facetas modernas, pós-modernas e globalizadas, discutindo-as da perspectiva da arte e sua relação com a economia e a política. A análise sugere, ao final, que estas diferentes temporalidades não são mutuamente excludentes, mas, antes, combinam-se, rearranjando as relações entre as partes para que o todo continue em funcionamento.

Palavras-chave: movimento Mangue, Recife, moderno, pós-moderno, global, cultura.

This research analyzes the “Mangue” [Mangroove] as a cultural phenomenon that distinguishes itself from other local, national and world cultural activities in relation to time and space. As “Mangue”’s characteristics may be thought in the same fashion of other cultural aspects that characterize our present time, its possibilities of distinction are analyzed from two distinct perspectives: the formation of identities and the relation between “Mangue” and the phonographic industry. I assume the hypothesis that the “Mangue” presents modern, post-modern and global facets, and discuss them from the perspective of arts and the relation between arts, economy and politics. Finally, the analysis suggests that these different temporalities are not mutually exclusive, but concur with each other, rearranging the relation between the parts in order to keep the whole at work.

Key-words: “Mangue” movement, Recife, modern, post-modern, global, culture.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a dedicação e a atenção do Prof. Dr. Leopoldo Waizbort, que me orientou desde a iniciação científica e se empenhou em me formar socióloga. Suas leituras atentas, críticas pertinentes e sugestões instigantes foram de grande valor e me estimularão sempre em minha trajetória profissional.

Os auxílios financeiros dados pela CAPES e pela FAPESP também foram fundamentais para o bom desenvolvimento desta pesquisa, assim como as possibilidades de financiamento oferecidas pelo Departamento de Sociologia. O apoio dos professores deste departamento também foi de grande importância, tanto dentro de sala de aula, como na valorização de atividades como a *Revista Plural* e os Seminários de Pesquisa organizado pelos alunos do Programa de Pós-graduação em Sociologia. Agradeço também todo o suporte dado pelos funcionários do departamento.

Agradeço às diversas pessoas que concordaram em gravar entrevistas para este trabalho, cujos depoimentos me ajudaram a entender melhor o “Mangue” (em ordem alfabética): Abuhl Júnior, Antonio Gutierrez (Guti), Éder “O” Rocha, Gilmar Bolla 8, Hélder Aragão (DJ Dolores), Jorge du Peixe, Márcio Monjolo, Maurício Alves, Mazinho Lima, Mestre Nico, Murilo, Nilton Jr, Paulo André, Renato L., Roger de Renor, Sérgio Cassiano e Siba Veloso.

Os comentários do Prof. Dr. Edson Farias e dos colegas do grupo “Cultura, Memória e Desenvolvimento”, principalmente de Fernando Rodrigues, foram bastante motivadores no início do trabalho, e devo agradecer-lhes por todo o companheirismo desde então. Aos Prof. Dr. Renato Ortiz e Profa. Dra. Márcia Dias, agradeço a atenção com que leram e comentaram meu trabalho na fase de qualificação, ajudando a definir melhor os rumos da pesquisa. Pelo apoio, agradeço à Profa. Dra. Maria Celeste Mira, que me permitiu participar de discussões interessantes em seu curso sobre globalização e cultura na PUC-SP, e me colocou em contato com colegas-pesquisadores de grande valor: Luna Vargas, Jorge Leite Jr, Expedito da Silva e Danilo Cardoso. Agradeço também as críticas e sugestões dadas pelo Prof. Dr. Peter Wicke, do *Forschungszentrum Populäre Musik* (Humboldt Universität zu Berlin), onde pude fazer um estágio de pesquisa em 2007.

Aos colegas Frederico Tell Ventura, Osvaldina Araujo, Vladimir Puzone, Mariana Thibes, Priscila Vieira, Paula Wolthers, Thais Waldmann, Arthur Bueno, Edmundo, Gustavo

Barros, Stefan Klein, Maria Lidola, Maria Backhouse, Paula Krammer, Anne Dirnstorfer, Marcelo Rodrigues, Conrado Falbo, Daniela Ghezzi, Kelly Prudêncio, agradeço pelo apoio e companheirismo nesses momentos solitários e cheios de apreensão que marcam o início da vida acadêmica.

Não menos importantes são meus sinceros agradecimentos aos meus queridos amigos Sylvia Sanchez, Victor Bittow, Thais Ushirobira, Rodolfo Valente, Gabriela Fonseca, Mariana Rodrigues, Maria Cilene (*em memória*), Amanda Beraldo e Marcella Perez, cuja amizade incondicional foi fundamental na tomada das diversas decisões que me fizeram chegar até aqui. Sem vocês, não haveria sociologia, nem Pernambuco.

Por fim, é fundamental agradecer à minha mãe, Vera, ao meu pai, Osvaldo, ao meu irmão, Glauco, e à minha irmã, Gabriela, pelo inestimável apoio, emocional e material, que formam a base de minha existência. Sem o respeito, a paciência, o interesse e os constantes estímulos de vocês, não teria sido possível começar a trilhar esses caminhos e continuar sonhando.

Sumário

Introdução.....	5
1 - Identidade “Mangue”	12
Referentes identitários.....	19
Movimento <i>punk</i>	19
Movimento <i>hip-hop</i>	26
Movimento negro baiano e o samba- <i>reggae</i>	30
Formação de um discurso “Mangue”.....	37
Primeiro Manifesto: “Caranguejos com cérebro” (1991).....	38
Formas de recepção desse discurso na mídia.....	46
Afirmação do discurso “Mangue”.....	55
Segundo Manifesto: “Quanto vale uma vida” (1997).....	58
O idêntico no diverso: considerações sobre a identidade “Mangue”	62
2 - “Mangue” e indústria fonográfica.....	66
A estreita relação entre a mídia e a indústria fonográfica.....	72
Considerações intermediárias sobre a indústria cultural.....	77
Razões para a permanência do “Mangue” no mercado fonográfico.....	84
Mudanças no processo de produção das mercadorias musicais no Brasil.....	91
O mercado de <i>world music</i>	95
O “Mangue” vira sucesso.....	99
O caso do grupo Mestre Ambrósio.....	102
Chico <i>Science</i> torna-se um mito:	
consagração do “Mangue” na indústria fonográfica.....	106
Consideração final:	
“Mangue” moderno, pós-moderno, global.....	110
Alguns diagnósticos de nosso tempo presente.....	112
Bibliografia.....	120
Anexo.....	132
“Caranguejos com cérebro” (1991).....	132
“Quanto vale uma vida?” (1997).....	136

Introdução

O “Mangue” surgiu na década de 1990, como uma movimentação cultural criada por jovens moradores da região metropolitana de Recife, Pernambuco. O objetivo era colocar a cidade “no mapa”, através do contato com a “rede mundial de circulação de conceitos *pop*”, abrindo um “canal de comunicação direta com o mercado mundial”, conforme consta nos textos que ficaram conhecidos como Manifestos “Mangue”. De maneira sucinta, o “Mangue” pode ser caracterizado pela valorização da diversidade cultural da cidade, por uma atitude de auto-afirmação, pela articulação de elementos da cultura popular e da cultura *pop*, pela participação intensa da periferia, pelo senso de coletividade e pela atitude inspirada no “*do it yourself*”, marca do movimento *punk*.

Oficialmente, foram produzidos dois Manifestos. O primeiro, intitulado “Caranguejos com Cérebro”, foi escrito no início da década de 90 em forma de *press release*, com a intenção de divulgar as idéias do grupo articulador de tal movimentação cultural para a imprensa local. Segundo afirmam seus iniciadores, foi a imprensa que transformou o texto em Manifesto, quando de sua publicação. Nos materiais disponíveis sobre o assunto, encontramos três versões diferentes para este texto: uma publicada pelo jornalista José Teles, em seu livro *Do frevo ao Manguebeat* (2000, p. 255), que afirma ser a versão distribuída à imprensa em 1991; uma publicada no *site* oficial do “Mangue”, “A Maré encheu”, como a versão original de 1992; e uma publicada no encarte do primeiro disco do grupo *Chico Science e Nação Zumbi*, “Da lama ao caos”, lançado em 1994. Na versão de 1991, elegem como imagem símbolo “uma antena parabólica enfiada na lama. Ou um caranguejo remixando ANTHENA do Kraftwerk no computador”. Entretanto, nas outras duas versões, aparece apenas a imagem da antena parabólica enfiada na lama, que se tornou a forma mais comum de aludir-se ao “Mangue”. O segundo Manifesto foi escrito e divulgado em 1997, logo após a morte de Chico Science, o principal porta-voz dessa “nova cena cultural”², como seus articuladores caracterizavam o “Mangue”, sob o título “Quanto vale uma vida”. Ao contrário do que aconteceu anos antes, esse texto deveria ser considerado o segundo Manifesto “Mangue”, e tinha o objetivo de reafirmar seu ideário, na tentativa de dar continuidade ao que a imprensa

² Caracterizar o “Mangue” como uma “cena”, segundo Renato L., é utilizar uma palavra mágica, que possibilitava assemelhar o que acontecia em Recife no início dos anos 90, ao que aconteceu em Londres, no final dos anos 70, com o surgimento dos grupos de *punk*, que teriam formado a primeira “cena” musical (Renato L, 2002c).

considerava como terminado, mantendo suas conquistas. Neste caso, encontramos apenas uma versão, publicada no *site* oficial do “Mangue”.

Com relação ao nome dado a essa movimentação cultural, é importante ressaltar que, nas diferentes versões do primeiro Manifesto, encontramos apenas a palavra “Mangue”, sem qualquer um dos sufixos, *Beat* ou *Bit*, que passaram a acompanhá-la na divulgação. O que os participantes alegam é que, no início, eles chamavam essa “nova cena” apenas de “Mangue”. Quando o grupo mundo livre s/a lançou a canção “Manguebit”, em seu primeiro disco “Samba Esquema Noise” (1994), parte da imprensa começou a tratar o que era apenas “Mangue” como “Manguebit”, e então, surgiu também a grafia “Manguebeat”. Entretanto, eles refutam a utilização desta última, no esforço de distinguir o que fazem de modismos passageiros, que resumiriam a diversidade cultural de Recife a apenas uma batida.

A forma de expressão que tornou notória tal movimentação cultural foi a música, embora seus participantes insistam em afirmar que não se limitava a ela, incluindo também o cinema, as artes plásticas, a dança, o teatro, a moda, etc. No caso da música, é marcante a utilização de ritmos e instrumentos do universo da cultura popular e da cultura *pop*, como fazem os grupos Chico Science e Nação Zumbi, ao utilizar alfaias (tambores do maracatu nação) e guitarra, e mundo livre s/a, com cavaquinho e guitarra, por exemplo. Contudo, não se trata da criação de um novo ritmo musical, nem de fusão de ritmos, mas de dar espaço para a manifestação da multiplicidade de ritmos existentes em Recife.³ Além dessas bandas, que foram as primeiras a destacar-se nesse novo cenário, também teve um papel importante o grupo Mestre Ambrósio, considerado pela imprensa nacional a terceira banda “Mangue”.

Na área de cinema, pode-se destacar o filme “Baile Perfumado” (1995), de Paulo Caldas e Lúcio Ferreira, que contou com trilha sonora de participantes dos três grupos musicais citados acima. Este filme fundou a estética do *árido movie*, que acabou autonomizando a produção cinematográfica recifense posteriormente em relação ao “Mangue”. E no campo da moda, o estilista Eduardo Ferreira também ganhou projeção nacional no mesmo ano, ao criar modelos inspirados no ideário e contar com trilha sonora “Mangue” em seus desfiles. Também foi significativo o uso da Internet, tanto pela elaboração de um *site* oficial para divulgar suas idéias, sob o *slogan* “Lama e caos na Internet”, quanto pela criação do primeiro programa de rádio da América Latina desenvolvido especialmente para a *web*, o “Manguetronic Net Radio”. O *site* oficial foi reformulado em 2002, para as

³ Numa entrevista de Fred 04 dada à Schneider Carpeggiani, do Jornal do Commercio, ele afirma: “Não, o Mangue não é um estilo musical de maneira alguma. Foi uma forma que utilizamos para o Recife sair do marasmo em que ele vivia, respeitando a diversidade de sons que existiam na cidade” (CARPEGIANI, 2000).

comemorações de dez anos de “Mangue”, e o novo *slogan* é “A Maré encheu”. Apesar da existência dessas outras formas de expressão e manifestação, a música foi fundamental para sua caracterização como “Mangue”.

Propondo pensar analiticamente os fatos gerados por esse grupo em torno do que se chamou de “Mangue”, dividi a movimentação cultural em dois períodos: o primeiro, de 1991 a 1998, e o segundo, de 1999 aos dias atuais. No primeiro período, a “nova cena” cultural recifense foi idealizada, articulada e ganhou projeção nacional e internacional, movimentando outras áreas de expressão, que não apenas a música. Seu final estaria marcado pela morte de Chico Science, um dos principais porta-vozes do “Mangue”, em 1997, e pela possibilidade de relacionar diretamente os eventos subseqüentes ao ideário que originou tal movimentação. Desde o final de 1998, o “Mangue” sofreu certo desprestígio na mídia e, apenas em 2000, conseguiu reagir às notícias que insistiam em sua desarticulação, lançando novos projetos. Trabalho com a hipótese de que os fatos desse segundo período não poderiam ser considerados parte do “Mangue”, porque não é mais possível determinar se são decorrentes de uma articulação que pode ainda ser considerada como pertencente ao “Mangue”, ou se apenas refletem uma normalização ou “rotinização” das idéias propostas por tal movimentação cultural em anos posteriores, caracterizando-se como uma “segunda fase do Mangue”.

Assim, o que chamo de “Mangue” caracteriza-se como um objeto de estudo para a sociologia por este ser um projeto coletivo, veiculado através de programas, manifestos e performances, que gerou impactos em certos segmentos da cultura brasileira, principalmente nos âmbitos da cultura popular e da cultura *pop*. Sua compreensão ainda não se deu de maneira satisfatória pelas ciências sociais, considerando os trabalhos que foram escritos sobre o assunto e o fato de estarem centrados apenas nos aspectos musicais, artísticos e simbólicos do “Mangue”, dando pouca atenção à dinâmica social do grupo que o articulou e suas relações com os diversos espaços utilizados durante seu desenvolvimento, seja Recife ou São Paulo, por exemplo.

Na área de sociologia, tenho conhecimento da produção da tese de doutorado *Do Mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*, de Luciana Mendonça (UNICAMP, 2004). Neste trabalho, a autora sustenta a tese de que os processos de mundialização da cultura não levam necessariamente a um “solapamento ou homogeneização das culturas locais ou regionais” e que “a cultura globalizada pode ser apropriada de forma criativa, o que pode levar, ao contrário, a um fortalecimento de identidades particulares, à recriação ou perpetuação criativa de tradições antes vividas como ‘residuais’” (MENDONÇA, 2004, p. 4). Para comprovar sua hipótese, a

autora estuda o caso do “Mangue”, tratado no texto indistintamente como movimento, cooperativa cultural, cena, ou *manguebeat*. Do ponto de vista teórico, a autora recorre às discussões sobre indústria cultural, modernidade e pós-modernidade, para apresentar uma polaridade nas posições defendidas atualmente quanto às mudanças em curso. Por um lado, haveria uma perspectiva otimista, segundo a qual tais mudanças estariam levando a um tipo totalmente novo de sociedade e cultura, superestimando as possibilidades de criação cultural “independente” e “original”, e dando ênfase à capacidade do público de buscar seus próprios interesses, afinando-se com uma visão neoliberal dos processos de globalização. Por outro, haveria uma perspectiva pessimista, tributária da Escola de Frankfurt, segundo a qual tais mudanças representam uma continuidade da modernidade e do sistema capitalista, agora se expandindo para além de quaisquer fronteiras e incorporando as diferenças em sua reprodução, em que as grandes empresas dirigem e domesticam a produção cultural, resultando em homogeneização dominada pela cultura anglo-saxã. A autora tenta elaborar de forma pouco precisa uma terceira visão, que se localizaria entre esses pólos e afirmaria a existência de um processo de resistência criativa às formas de homogeneização. Para tanto, afirma que vivemos sob uma ordem pós-moderna no que se refere à produção artística, marcada pela ligação do rock às culturas locais, que criaria uma “nova identidade” que se comunica com as identidades tradicionais, institucionalizando o que é marginal. Esse fenômeno estaria expresso no mercado da *world music*, que é “um espaço para a emergência da diferença cultural”, e tem a função de “regular e incorporar grupos subordinados à indústria, confirmando o poder das culturas dominantes de definir os ‘outros’”, transformando significativamente “as próprias correntes dominantes da música ocidental, [...] incorporando sonoridades que não podem mais ser consideradas exógenas” (Idem, p. 73). Dessa maneira, haveria um reposicionamento geral dos grupos sociais e dos elementos culturais em circulação, articulando novas formas de identidade coletiva. Nesse cenário, a autenticidade é definida em um jogo de singularidades e diferenças que permite qualificar e dar um lugar para a produção, e pressupõe uma essência ligada a uma identidade original e pré-moderna. Essa produção seria, portanto, híbrida. Segundo a autora, o “Mangue” apareceu nesse contexto como uma forma de renovação que tornou a música híbrida uma produção legitimamente brasileira, colaborou para a dinamização e modernização da estrutura de produção local, e influenciou a atitude de produtores de disco em relação à cultura popular, o que evidencia que a indústria cultural pode ter um efeito positivo sobre as culturas locais e seus elementos residuais, valorizando-os. Além disso, a confluência entre culturas populares e internacional-populares na produção de sonoridades híbridas é entendida por ela “como processo de

transformação histórica que levou também a uma re-significação das manifestações populares no conjunto da sociedade” (Idem, p. 172). Os conteúdos mundializados são usados para rearticular as identidades localizadas, mostrando-se uma contratendência em relação aos processos de homogeneização. Assim, conclui que, no “Mangue”, os processos de hibridização têm servido para fazer a diversidade projetar-se, permitindo que diferentes vozes tenham expressão.

Na verdade, todo o texto desenvolve-se para caracterizar o “Mangue” como uma forma de resistência criativa aos processos de homogeneização da cultura mundializada, o que se torna um problema quando há pouco distanciamento do discurso elaborado por seus próprios iniciadores. Além disso, a tese deixa a impressão de que tudo o que aconteceu em Recife desde o início dos anos 90 até hoje se deve exclusivamente ao “Mangue”. Disto resulta que os argumentos apresentados como evidências da hipótese formulada se caracterizariam como afirmações sobre o que se quer provar, tornando-os pouco convincentes. Assim, o trabalho apresenta uma série de relações entre o “Mangue” e seus diversos contextos – o universo da canção popular e as tensões entre arte e mercado; a produção de música popular brasileira e o debate sobre o nacional e o popular; as iniciativas culturais regionais, principalmente o Movimento Armorial, a Tropicália e o Olodum; a formação de identidades sociais na contemporaneidade; e as formas de atuação e alteração na dinâmica cultural local, como a revitalização de espaços urbanos, a sustentação de atividades culturais por parte de órgãos públicos, e as iniciativas de desenvolvimento cultural ou educacional – sem definir claramente o que é o “Mangue”. Por essa razão, o trabalho acaba ficando pouco preciso.

Ainda na área da sociologia, foram produzidos outros dois trabalhos, uma tese de doutorado intitulada *Musique, identité et insertion sociale. Mangue Beat = humus culturel* (Sorbonne Paris V, 2006), de Paula Tesser, e uma dissertação de mestrado, *“Da lama ao caos”: a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense* (UFPE, 2002), de Cláudio Morais de Souza, cujas abordagens teóricas distanciam-se da que pretendo desenvolver neste trabalho.

O “Mangue” também despertou o interesse dos antropólogos, que o investigaram a partir da perspectiva da etnomusicologia na tese de doutorado intitulada *Maracatu Atômico: tradition, modernity, and postmodernity in the Mangue Movement of Recife, Brazil* (Wesleyan University, 1999), de Philip Galinsky, e da antropologia cultural na dissertação de mestrado de Paula Lira, *Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do Manguebit* (UFPE, 2000).

No trabalho de Galinsky (1999), o “Mangue” é analisado como uma das forças

motrizes da criação de uma nova cena musical em Recife, e baseia-se em uma etnografia realizada no primeiro semestre de 1998. Para o autor, o “Mangue” consagrou-se como a tendência mais importante na música popular brasileira desde a Tropicália, o que fez da principal banda “Mangue”, Chico Science e Nação Zumbi, uma das mais originais e influentes recentemente no Brasil. Sua tese é a de que, no “Mangue”, a relação entre tradicional e moderno, local e global, nacional e estrangeiro, apresenta-se fluida, sobreposta e simbiótica. Haveria, então, uma fluidez na identidade cultural, um tipo de borramento entre o “eu” e o “outro” que ressalta suas conexões íntimas e rompe as fronteiras entre as várias influências locais e globais. Como consequência, o Mangue representaria uma mudança pós-moderna na ênfase da cidade ou do local, mas não mais do Estado-nação, como referência privilegiada da identidade cultural no Brasil, revelando a globalização como um processo complexo de síntese local. Assim, a discussão do Mangue com a modernidade e com a globalização teria oferecido uma nova perspectiva do significado do lugar, e também uma nova voz, identidade e senso de auto-realização a comunidades que sofreram desproporcionalmente de pobreza e marginalização. Na verdade, este trabalho também acaba reiterando alguns argumentos dos iniciadores do “Mangue”, como a caracterização de Pernambuco como dos estados mais empobrecidos do país, ou o poder de transformação do “Mangue” e a importância de suas consequências. Entretanto, apresenta um argumento consistente, que ajuda a pensar alguns aspectos da produção musical contemporânea. Seu argumento caracteriza o “Mangue” como um fenômeno pós-moderno que não abre mão da prerrogativa de empregar discursos modernistas e nacionalistas na configuração de seu som, estilo, identidade e ideologia, embora estejam inseridos em um sistema global. Nessa dinâmica sem precedentes, as “tradições” permanecem e são defendidas, ao mesmo tempo em que a cultura “moderna” é utilizada criticamente, extinguindo a rigidez entre “nós” e o “outro” em processos de síntese e hibridação. No “Mangue”, os músicos locais são parte do sistema, projetando seu próprio sentido de si e de sua situação sociocultural em uma rede mundial de informações.

O texto de Lira (2000) trata o “Mangue” como uma criação mítica, baseando-se principalmente nas teorias de Edgard Morin. Com o objetivo de analisar as metáforas e o imaginário “Mangue”, a autora parte da interpretação dos participantes do “Mangue” como alquimistas e recorre à teoria do caos para elaborar suas análises.

Outros trabalhos acadêmicos conhecidos sobre o assunto foram apresentados na área de comunicação, como as teses de doutorado de Herom Silva, Chico Science e Nação Zumbi: um estudo sobre o hibridismo e as relações entre música popular, mídia e cultura (PUC-SP,

2003)⁴, e de Rejane Markman, La juventud y el simbolismo de la música Mangubeat: valores y postmodernidad (Universitat Autònoma de Barcelona, 2002)⁵, e a dissertação de mestrado de Carolina Leão, A maravilha mutante: batuque, sampler e pop na música pernambucana dos anos 90 (UFPE, 2002). Na área de literatura brasileira, também foi escrita por Moisés Neto uma dissertação intitulada Rapsódia afrociberdélica (UFPE, 2001), e por Roberto Azoubel da Mota Silveira, uma outra dissertação intitulada Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna (PUC-Rio, 2002). Na de artes, foram produzidas duas dissertações: A satellite dish in the Shantytown Swamps: musical hybridity in the “New Scene” of Recife, Pernambuco, Brazil (The University of Texas at Austin, 2001), de Daniel Sharp, e “Contraditório?”: Musical style and identity in the contemporary popular music of Pernambuco, Brazil (The University of Salford, 2002), de Nicky Dupui. Na área das ciências políticas também foi produzida uma dissertação, intitulada “Um passo à frente e você já não está no mesmo lugar”: a geração mangue e a (re)construção de uma identidade regional (UFPE, 2002), de Paulo César Menezes Teixeira, e na história, Getúlio Ribeiro produziu sua dissertação sobre os antecedentes do “Mangue”, intitulada Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical mangue, Recife – 1984/1991. Além dos citados, também merece destaque o trabalho do jornalista José Teles, Do frevo ao Mangubeat (Ed. 34, 2000), que reconstrói a história do “Movimento Mangue”, partindo das articulações ocorridas em Recife desde os anos 70, e utilizando principalmente o que foi noticiado nos jornais locais.

O presente trabalho irá analisar o “Mangue” como um fenômeno cultural que se distingue temporal e espacialmente de outras manifestações culturais que ocorrem nos âmbitos local, nacional e mundial, cujas características podem ser pensadas como alguns dos aspectos culturais que marcam nosso tempo presente. Sem pretender realizar um diagnóstico deste tempo presente, mas mantendo essa proposta como um horizonte para onde a pesquisa aponta, trata-se aqui de procurar as possibilidades de distinção que só realizam-se no “Mangue” por este acontecer em um determinado tempo e lugar. Tais formas de distinção serão analisadas a partir de duas perspectivas, a saber, a formação de identidades e a relação com a indústria fonográfica.

No que diz respeito à formação de identidades, tema desenvolvido no primeiro capítulo deste trabalho, serão analisados os três principais referentes identitários do grupo que considero iniciador do “Mangue” – o movimento *punk*, o movimento *hip-hop* e o movimento negro baiano expresso no *samba-reggae* – e a forma como a leitura que fazem destas

⁴ Este trabalho foi publicado como Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi (Ateliê Editorial, 2008).

⁵ Este trabalho foi publicado como Música e simbolização Mangubeat: contracultura em versão cabocla (Annablume, 2007).

manifestações culturais estão presentes na configuração do “Mangue”. A partir disso, será analisada a formação de um discurso “Mangue” que dá coerência às ações empreendidas pelo grupo iniciador, expresso tanto nos textos que ficaram conhecidos como “Manifestos Mangue”, quanto nas letras das músicas. Parte importante da configuração do “Mangue” é a relação tensa com a mídia, cuja interpretação do que é e de quem são seus principais idealizadores e seguidores participa na configuração mais ampla desta identidade “Mangue”, atraindo novos seguidores e competindo pela determinação de verdades em relação a este fenômeno cultural. Nesse sentido, também é possível apreender o discurso “Mangue” pelo negativo, a partir da negação por parte de seus iniciadores das diversas interpretações sobre o que são e o que fazem noticiadas na mídia.

Com referência à relação com a indústria fonográfica, analisada em detalhe no segundo capítulo deste trabalho, o principal ponto da análise é o tipo de percurso realizado pelas principais bandas “Mangue”, a saber, Chico Science e Nação Zumbi, mundo livre s/a e Mestre Ambrósio, desde a forma de contato com gravadoras multinacionais, os modos de divulgação para projeção nacional dessas bandas e como lhes foi possível realizar turnês internacionais. Central nessa etapa da pesquisa é a investigação das relações com o mercado de *world music*, que reconfigurou parte das formas de acesso a um mercado internacional, e que foi fundamental para a configuração do “Mangue” tal como este ficou conhecido.

Estas análises serão realizadas com vistas a sugerir alguns indícios do que deve ser considerado nas formulações teóricas sobre o tempo presente. Para isso, partirei desta análise empírica para compreender se é possível pensar que vivemos exclusivamente sob uma única ordem social, seja ela moderna, pós-moderna ou global; se seria o caso de pensar que há características dessas três ordens distintas, porém com predominância de uma delas (como me parece ser o caso do trabalho de Galinsky com relação à ordem pós-moderna); ou se ainda pode-se pensar em uma configuração complexa em que se entrelaçam distintas temporalidades, que não permite a caracterização do tempo presente como exclusivamente moderno, pós-moderno ou global, mas como uma combinação delas, sem a predominância de nenhuma. Na verdade, esse tipo de questionamento nos leva a discutir mais detidamente como a sociologia tem se posicionado com relação à globalização, que formas de interpretação foram elaboradas, e como este conceito (se é que podemos considerar a globalização um conceito sociológico) é aceito, reformulado ou refutado pelos sociólogos preocupados com a compreensão do tempo presente. Nesse sentido, o ponto central desse debate articula-se em torno do que distingue a globalização do moderno/modernidade e do pós-moderno/pós-modernidade, levantando questões importantes sobre a compreensão da história.

Este trabalho irá, assim, desenvolver a hipótese de que o “Mangue” é um fenômeno cultural representativo de nosso tempo presente com características distintivas que apresentam facetas modernas, pós-modernas e globalizadas, cuja análise pode sugerir alguns pontos importantes sobre as maneiras como estas distintas temporalidades relacionam-se contemporaneamente. O resultado desta pesquisa irá sugerir que tipos de formulações teóricas acerca do presente fazem mais sentido quando são observados fenômenos culturais tais como o “Mangue”.

1 – Identidade “Mangue”

Para tratar com clareza o que entendo nesse trabalho como identidade “Mangue”, apresento a seguir as primeiras articulações na região metropolitana de Recife entre aqueles que considero ser os principais responsáveis pela configuração do “Mangue”, a saber, Chico *Science*, Jorge du Peixe e Gilmar Bolla 8 (membros do grupo Chico Science e Nação Zumbi), Fred 04 (do grupo undo livre s/a), Renato L., HD Mabuse, DJ Dolores, e os produtores Paulo André, Guti e Roger de Renor. O contato entre eles iniciou-se em dois bairros distintos: Rio Doce (Olinda) e Candeias (Jaboatão dos Guararapes).

Em Rio Doce, conheceram-se Chico *Science* e Jorge du Peixe. Chico *Science* era o apelido de Francisco de Assis França (Recife, 13/03/1966 – 02/02/1997), filho de um líder comunitário que chegou a ser vereador pelo PDT em Olinda nos anos 80, e de uma dona de casa (RENATO L; SÁ, 2001). Mais novo de quatro filhos, aos seis anos, mudou-se para Rio Doce (TELES, 2007). Sempre estudou em escola pública até completar o segundo grau, quando largou os estudos para trabalhar (RENATO L, s.d, d). Seu primeiro emprego foi como auxiliar de serviços gerais na Clínica Radiológica de Recife (RENATO L, s.d, e). Jorge du Peixe é o apelido de Jorge José Carneiro de Lira (Recife, 08/01/1967), filho de um técnico de TV e de uma dona de casa. Morou em Caxangá até a pré-adolescência, quando se mudou por dois anos para Salvador em função do trabalho do pai. Ao voltar para Recife, foi morar em Rio Doce (PEIXE, 2007). Como ambos tinham interesse por música, acompanharam o início da cultura *hip-hop* da Grande Recife e tornaram-se *b-boys*, dançando *break*. Formavam um grupo pequeno, que tinha dificuldade para encontrar mais informações sobre o *funk* e o *hip-hop*, seus ritmos preferidos. Por isso, acabaram organizando-se em um “esquema de cooperativa cultural” no coletivo Legião Hip-Hop, criado em 1984, que dançava nas ruas de Recife (RENATO L, s.d, d). Eles também começaram a escrever algumas canções nessa época, compondo *raps* em parceria e fazendo experimentos como DJ.

Em Candeias, encontraram-se pela primeira vez Fred 04 e Renato L.. Fred Rodrigues Montenegro (Jaboatão dos Guararapes, 26/05/1962), nome de Fred 04, vem de uma família de classe média e tem três irmãos. Nasceu no centro de Jaboatão de Guararapes e mudou-se para a praia de Candeias na adolescência. Estudou no colégio militar e cursou jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco, onde participou do movimento estudantil. Seu gosto

musical incluía *rock* e Jorge Benjor (RENATO L, 2000b). Renato Lins (Recife, 10/03/1963) era filho de um corretor de imóveis e uma dona de casa. Morou em diversos bairros de Recife e Olinda, e só chegou a Candeias aos 17 anos para morar com os tios. Alega que essas mudanças constantes deram-se em função da instabilidade financeira do pai. Sempre estudou em colégio privado, embora tenha tido de estudar um semestre em escola pública. Começou um curso de engenharia civil na Universidade Federal de Pernambuco, que abandonou no primeiro ano. Prestou vestibular novamente para jornalismo na mesma universidade no ano seguinte e foi aprovado. Eles conheceram-se por conta do interesse comum por *rock* e pelos livros de Fernando Gabeira. Por causa de um congresso estudantil universitário em São Paulo, Renato L acabou entrando em contato com o movimento *punk* paulistano e do ABC paulista (RENATO L, 2007). Visitou a “Galeria do Rock” e levou o disco “Grito suburbano” para Recife. Transformou-se no primeiro *punk* de Recife, que usava alfinete no queixo, e passou a assinar Renato L em homenagem ao fanzine inglês *Sniffing Glue*, de Mark P (RENATO L, 2002b). Foi ele quem apresentou o *punk* a Fred, que também mudou seu visual, passou a atender pelo apelido “rato” e montou sua primeira banda, Trapaça (RENATO L, 2000b). Entretanto, a banda não tinha instrumentos próprios, nem lugar para ensaiar, e enfrentava a dificuldade de não existir um circuito *rock* em Pernambuco (FRED 04, 2004). Depois, com novos componentes, montou outras bandas – Serviço Sujo, Sala 101, Câmbio Negro HC –, que também duraram pouco tempo. Nessa época, Renato L chegou a criar um fanzine, **Choque punk**, que contou com apenas duas edições.

Nesse ano em que viveram mais intensamente a cultura *punk*, Renato L. e Fred “rato” conheceram HD Mabuse, apelido de José Carlos Arcoverde (Vitória de Santo Antão – PE, 1972), que era o irmão mais novo de uma amiga da namorada de Renato L.. Como ele era cerca de dez anos mais novo, ele passou a andar com “a turma de Candeias” como uma espécie de “mascote” (RENATO L, 2007). Conheceram também Hélder Aragão (Propriá – SE, 1966), futuro DJ Dolores, que afirma ser o primeiro *punk* de Sergipe. Ele entrou em contato com a cultura *punk* através de uma reportagem do programa “Fantástico” (Rede Globo), que apresentava a candidatura do ex-vocalista da banda *punk* californiana Dead Kennedys à prefeitura de San Francisco. Na verdade, Hélder já tinha tido uma banda *punk* em Aracaju, montado um fanzine e tinha experimentado montar uma “espécie de *sampler* primitivo” inspirado em uma peça de Edgar Varèse⁶ que usava fita magnética (ARAGÃO,

⁶ Edgar Varèse foi um compositor francês, radicado nos Estados Unidos, pioneiro na composição de música eletroacústica. Após o surgimento das fitas magnéticas na década de 50, compôs “*Déserts*” (1954), primeira obra a utilizar sons gravados conjugados aos sons produzidos ao vivo pelos instrumentistas, e “*Poème électronique*” (1958), apresentada na Exposição Universal de Bruxelas com o auxílio de 425 caixas de som (EDGARD VARÈSE, 2008).

2007). Ele tinha uma pequena coleção de discos, comprados de um carioca que morava em frente à sua casa (discos que tinham pertencido a Renato L e a Fred “rato”, como descobriu depois), e ao fazer dezoito anos, mudou-se para Recife com um amigo de infância, que tinha passado no vestibular de arquitetura da UFPE. Conheceu Renato L. por meio de uma garota *punk*, que levou “a turma de Candeias” para seu apartamento ouvir música. Entretanto, como ele “não fazia nada, às vezes, passando o dia inteiro andando pela cidade, não conhecia ninguém” (Idem), e encontrava apenas esporadicamente os conhecidos, voltou para Aracaju. Após seis meses, mudou-se novamente para Recife para estudar *design* na UFPE, com um emprego de desenhista no **Jornal do Commercio**.

Foi em 1984 que Fred montou o grupo mundo livre s/a, “um nome de clara inspiração Malcom Maclareana destinado a ridicularizar a guerra fria revisitada da presidência Reagan e as engrenagens da indústria do disco” (RENATO L, 2000b). Fred deixou o apelido “rato” para adotar Fred 04, inspirado nos dois últimos números de seu RG. A banda tocava *punk rock* com guitarra baiana, tendo como referências Moreira da Silva e Jorge Benjor (TELES, 2000, p. 230). Nessa época, ele e Renato L. já não se vestiam mais como *punks*, apesar de manterem uma certa atitude *punk* (RENATO L, 2007). Como estavam terminando a faculdade, elaboraram um programa de rádio como trabalho de conclusão de curso, chamado “Décadas – tédio e civilização”, enquanto estagiavam na Rádio Universitária da UFPE. Motivados pela idéia de que “a música era capaz de fazer milagres” (Idem), eles procuravam tocar músicas de vários lugares diferentes do mundo, inspirando-se no trabalho do jornalista Pepe Escobar e da equipe da “Ilustrada”, do jornal **Folha de S. Paulo**, para “tornar cosmopolita o Brasil”. Apesar de eles serem responsáveis pelo programa, junto com mais duas amigas, HD Mabuse e outros acabavam também participando algumas vezes da gravação. Depois de formados, Renato L. trabalhou um tempo no departamento de vídeo da ONG ECOS – Equipe de Comunicação Sindical, e Fred 04 foi contratado como jornalista na filial da Rádio Transamérica em Recife. Foi nessa época que Fred 04 conheceu Roger de Renor, que era o divulgador local da gravadora Warner, e que fazia os contatos com as rádios e jornais locais. Roger conta que Fred 04 contava a ele sobre a mundo livre s/a, na esperança de que ele pudesse fazer algo pela banda, mas isso estava fora de seu alcance (RENOR, 2007). Assim, o trabalho da banda permanecia estacionário.

Pouco tempo depois, Fred 04 foi transferido na rádio para ser o programador do “New Rock”, programa nacional com programação determinada pelas filiais. Renato L. estava fazendo alguns trabalhos para a revista **Som Três** (RENATO L, 2002a), para uma assessoria de imprensa que fazia resumo das notícias para o governador Miguel Arraes, quando Fred 04

o convidou para trabalharem juntos na rádio (RENATO L, 2007). Com uma programação musical parecida com a que faziam na Rádio Universitária, pois “os programas eram feitos com os discos da turma” (Idem), eles também contavam com a presença constante de HD Mabuse. Foi na gravação de um desses programas que Chico *Science*, ainda só Chico, apareceu com “uns discos do Afrika Bambaataa e Mantronix debaixo do braço” (MABUSE, 2007). O interesse comum por essas músicas o aproximou de HD Mabuse, que morava em Casa Caiada, em Recife, bairro próximo a Rio Doce, e eles passaram a encontrar-se quase diariamente em sua casa. Chico estava desempregado na época, HD Mabuse ainda era estudante, e eles esperavam Jorge du Peixe sair de seu trabalho na VASP, no Aeroporto de Guararapes, para reunir-se na casa de Mabuse e ouvir música, beber, e até fazer alguns experimentos musicais no “arremedo de estúdio” que ele tinha em seu quarto. Eles faziam gravações, inclusive de vocais, *overdubs* de baixo, *scratches*, usando “um micro-system que tinha dois decks e era preparado para karaokê” e uma bateria eletrônica, “que era tocada com os dedos, não podia ser programada” (Idem). Para Jorge du Peixe, esse encontro com HD Mabuse foi decisivo, porque o contato com sua imensa discografia fez que ele e Chico passassem a ouvir outros ritmos além da música negra (PEIXE, 2007). Com o tempo, eles juntaram “ao set um computador MSX, que tinha uma saída mono, [...] era programado em basic e o som era processado por um monte de pedais de guitarra antes de gravar” (MABUSE, 2007). Os encontros passaram a reunir mais amigos, entre eles, Fred 04 e Hélder Aragão, e as “brincadeiras” passaram a ser chamadas de Bom Tom Rádio, em que ensaiaram algumas das primeiras músicas gravadas por Chico Science e Nação Zumbi anos depois (Idem). Para Hélder, “do mesmo modo [como a música], tecnologia também significava uma porta aberta pra o vasto mundo lá fora” (ARAGÃO, 2007).

Esses encontros continuaram a acontecer por cerca de três anos. Enquanto isso, Fred 04 foi passar um ano em São Paulo atrás de uma namorada, HD Mabuse entrou para o curso de artes plásticas da UFPE, Chico *Science* foi trabalhar como arquivista na EMPREL – Empresa Municipal de Informática de Recife, Jorge du Peixe continuava trabalhando na VASP, Hélder Aragão trabalhava junto com Renato L. no IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil. Foi quando começaram a acontecer dois movimentos paralelos. De um lado, principalmente a partir de 1989, Renato L., Fred 04, Hélder Aragão e HD Mabuse começaram a organizar uma série de festas na cidade. Eles queriam dançar, e foram motivados pela formação da cena *rave* em Manchester, pelos programas de rádio de John Pill, de Londres,⁷

⁷ Não é possível afirmar o quanto eles entendiam do que era falado em inglês nesse programa, mas a importância de ouvi-lo está no fato de possibilitar o contato com o tipo de música que veiculava.

captados em ondas curtas, pela idéia de “cooperação” e “falta de preconceito” dessas “cenas”, em que o DJ ganhava importância (RENATO L, 2007). A primeira festa foi realizada em uma casa de prostituição no bairro do Recife Antigo, “Adília’s”, para arrecadar dinheiro para uma amiga que se mudaria para a Bélgica. Como a casa não funcionou aquela noite, a festa foi chamada de “Sexta sem sexo”. Devido ao sucesso, eles continuaram a realizar diversos eventos na cidade (ARAGÃO, 2007). Na verdade, no início, eles gravavam as fitas que tocariam na festa e alugavam um som para tocá-las (RENATO L, 2007), mas tocavam alguns discos ao vivo, embora tivesse o inconveniente do disco pular quando as pessoas dançavam. Também faziam mixagens de fita para fita, mas “não era uma coisa de DJ, do DJ moderno, de achar o tempo e casar uma música. Tocava música inteira, depois tocava outra” (ARAGÃO, 2007). Todos trabalhavam na organização, na bilheteria, na divulgação, e a idéia principal era a de que “as pessoas não iam pra paquerar, pra mostrar a roupa nova. Ia pra ouvir música e dançar esse tipo de música que não era fácil de encontrar” (Idem). Assim, acabavam reunindo muitas pessoas diferentes, que formaram bandas e vieram a profissionalizar-se alguns anos depois.

De outro lado, Chico *Science* conheceu Lúcio Maia, que era estudante de fisioterapia, e seu amigo, Alexandre Dengue, que surfavam juntos e também se reuniam para tocar violão e escutar música (PEIXE, 2007). Com Lúcio Maia, Chico, que agora se autodenominava “Chico Vulgo: o louco das idéias, o marginal da música” (BOLLA 8, 2007), formou uma banda chamada Orla Orbe, que pretendia fazer *cover* de The Specials e outras bandas, tendo como referência o *ska*, a música *two tone* (PEIXE, 2007). Pouco tempo depois, a banda acabou, e Chico e Lúcio Maia juntaram-se a Alexandre Dengue para formar a Loustal, inspirada no nome do quadrinista francês Jacques de Loustal. Nesse período, Chico conheceu Gilmar, que também trabalhava na EMPREL. Gilmar Correia da Silva (Recife, 22/05/1969) era filho de uma merendeira de uma escola do governo e de um funcionário público. Sempre morou no bairro de Peixinhos e estudou em escolas públicas até a oitava série. Trabalhou desde adolescente, primeiro fazendo lanternagem em uma oficina do bairro, depois, curtindo couro de boi em uma fazenda em Jaboatão dos Guararapes. Prestou concurso para a Polícia Militar e, como não foi aprovado, ficou um período desempregado, quando se envolveu com música, até ser contratado por uma empresa que terceirizava serviços para a EMPREL. Como, em seu bairro, as únicas formas de diversão disponíveis para os jovens eram jogar futebol e frequentar os ensaios do Afoxé Alafin Oyó, ele acabou participando, com uma certa distância, do movimento negro local. Depois de assistir a um *show* do grupo Olodum no Centro Social Campina do Barreto, ele e seu amigo Maureliano motivaram-se a montar o seu próprio grupo,

pois não precisariam ter nenhum vínculo religioso, como o exigido dos grupos de afoxé, e poderiam utilizar apenas instrumentos de escola de samba, que eles também podiam confeccionar.

Foi quando montaram o Bloco Afro Lamento Negro, que reunia alguns jovens aos sábados de manhã na ONG Daruê Malungo, localizada na comunidade de Chão de Estrelas, na divisa entre Recife e Olinda. Dessa forma, participaram de um fortalecimento do movimento negro local, que era acompanhado pelo surgimento de diversas bandas de samba-*reggae*, que tocavam em outras ONGs ou em festas organizadas pelo próprio movimento. Entretanto, o Bloco Afro Lamento Negro, além de tocar *cover* do Olodum e outros grupos de Salvador que “tinham música nas FMs”, também incluía em seu repertório alguns ritmos pernambucanos, como o maracatu, o côco, a ciranda (BOLLA 8, 2007). Ao comentar desse trabalho com Chico *Science*, ele animou-se a assistir um ensaio e levou Lúcio Maia para fazerem juntos alguns experimentos musicais. No início, houve um certo desentendimento, porque os membros do bloco queriam fazer *covers* cada vez mais perfeitos, agora que contavam com um guitarrista, mas Chico *Science* e Lúcio Maia preferiam cantar composições próprias. Depois, como perceberam que as canções próprias eram dançantes, começaram a ensaiá-las com mais frequência, o que acabou levando à formação do grupo Chico Science e Lamento Negro (BOLLA 8, 2007).

O que unia esses dois movimentos paralelos eram os encontros quase diários na casa de Hélder Aragão, no bairro das Graças, após o horário de trabalho, em que ouviam sempre muita música, conheciam músicas ou discos novos, e discutiam projetos futuros.⁸ Dentre estes projetos, estava a idéia de formação de diversas bandas com ritmos distintos, que se apresentariam em diversos *shows* que eles mesmos organizariam, da maneira que sempre fizeram com as festas (dividindo-se na bilheteria, na divulgação), compondo uma espécie de “produtora alternativa”, que poderia também contar com um selo, administrado nos mesmo moldes, etc. (ARAGÃO, 2007). Foi em uma conversa sobre esses projetos que Chico, agora apelidado de *Science*,⁹ teve a idéia de chamar esse projeto coletivo de “Mangue”. Entretanto, o primeiro impacto foi apenas nesse grupo de amigos. No sentido de realizar esses projetos, a banda mundo livre s/a tornou-se mais ativa e, em geral, os *shows* reuniam as diversas bandas

⁸ Por ser dono da casa, Hélder Aragão é muitas vezes, por brincadeira, referido como a “Nara Leão do Mangue” pelos amigos, ao descreverem essa época. Nesse sentido, o “Mangue” é equiparado à Bossa Nova por seus articuladores.

⁹ “Chico Science era o apelido do tio de um amigo nosso. Na década de 70, ele era apaixonado por ficção científica e teoria do tipo ‘eram os deuses astronautas?’. Daí o apelido... Quando nós conhecemos Chico, de brincadeira, começamos a chamá-lo de ‘Science’. A coisa pegou e um dia, na sua primeira entrevista (feita por um obscuro fanzine), veio a pergunta inevitável: ‘por que Chico Science?’. A explicação surgiu na hora, de improviso: ‘Science é o alquimista dos ritmos, ele tem a ciência da mistura dos ritmos’. São acaso assim que ajudam a construir os mitos” (RENATO L., 1999).

que eles compunham naquele momento. Apesar de esforçarem-se, era sempre muito difícil conseguir divulgação na imprensa local.

Paralelamente a tudo isso, surgiram na cidade de Recife dois empreendimentos que, embora não tenham sido pensados como parte desse coletivo “Mangue”, tiveram um papel fundamental na configuração do que se entende como “Mangue” hoje. O primeiro é o bar “Soparia”, de Roger de Renor (Jaboatão dos Guararapes, 05/12/1963), filho de um militar aposentado que trabalhava na área da construção civil e de uma ex-cantora de rádio. Ele tem três irmãs, e sempre morou em Boa Viagem. Depois de trabalhar como divulgador da Warner em Recife, foi representante comercial da gravadora por dois anos antes de abrir o bar em 1991. Nesse período, ele circulava bastante em vários grupos da cidade, como as rodas de capoeira, o Balé Popular de Recife, um pessoal da praia, uns amigos da sua irmã que faziam teatro, e gostava de organizar festas em sua casa. Quando abandonou o trabalho com a gravadora, decidiu abrir um bar que pudesse funcionar por toda a madrugada e que, por isso, seria especializado em servir sopas. A proposta era dar uma alternativa às pessoas, já que a maioria dos bares da cidade fechava cedo, e escolheu o bairro do Pina por sua história de boemia e resistência.¹⁰ Além disso, o bar contava com um palco em que podiam apresentar-se diferentes bandas, grupos de teatro e de teatro de bonecos, fazer recitais, etc. Nesse bar, concentrava-se uma certa efervescência cultural que havia na cidade, mas que não encontrava um local para reunir-se. Assim, Roger descreve o “Mangue” como mais uma idéia dentre tantas outras que surgiam na cidade na época, como seu empreendimento com a “Soparia”; como a formação do Maracatu Nação Pernambuco, coordenado por Bernadino, que era do Balé Popular de Recife; como a estréia da peça “Cinderela”, do ator Geison Wallace, em cartaz até hoje; como a criação da grife alternativa de roupas “Período Fértil”, por Clesinho e Márcia, em Olinda; e como os *shows* das bandas de *rock* do sul do país e do exterior, produzidos por Paulo André. Também ressalta a importância da TV Viva, que veiculou muitas matérias sobre a “Soparia” (RENOR, 2007).

O segundo empreendimento que merece atenção foram as produções de Paulo André (Paulo André Moraes Pires, Recife, 29/05/1967). Quando estudava relações públicas da UFPE, em 1986, ele largou o curso para ir morar em São Francisco, Califórnia. Durante os três anos que viveu nos EUA, teve oportunidade “de ver a ascensão de uma cena de *trash metal*, de bandas que se projetaram mundialmente” (PIRES, 2007). Quando voltou a Recife

¹⁰ Essa idéia de resistência está associada ao bairro do Pina por ter surgido nessa região uma favela, chamada de “Brasília Teimosa”, construída no mesmo período que a capital do país, Brasília. Na verdade, a construção da favela foi fortemente reprimida pelos governos locais, “mas os mocambos continuaram a prosperar e, por isso mesmo, o bairro tomou o nome de Aldeia Teimosa. Porque teimava em existir e em crescer contra a vontade e contra as ordens do governo” (CASTRO, 2001, p. 109). A história dessa favela é contada, em forma de romance, por Josué de Castro em seu livro **Homens e Caranguejos**.

em 1989, ele resolveu abrir uma loja de discos, chamada “Rock Xpress Records”, que era especializada em selos independentes, em *rock* e em *pop*, de maneira geral, e vendia também camisetas e bonés, localizada no bairro das Graças. Como era a primeira loja do tipo na cidade, acabava atraindo a atenção dos fãs e das bandas locais, o que acabou colocando-o em contato com uma cena *underground*, formada por bandas de *punk* e *hardcore* da periferia de Recife. Foi nessa época que ele conheceu Roger de Renor, que trabalhava para a Warner. Menos de um ano depois, Paulo André passou a produzir *shows* nacionais e internacionais, e algumas bandas também. Seu contato com as idéias do “Mangue” vieram da amizade que seu sócio travou com Chico *Science* e Fred 04, ainda na época das festas. No mesmo período, Paulo André ressalta a importância da chegada da MTV, e seis meses depois, da abertura de uma franquia da “89 FM, a Rádio Rock” de São Paulo em Recife, que durou um ano. Segundo afirma, foi possível vislumbrar uma certa agitação na cidade, porque sua loja tinha onde anunciar, os *shows* poderiam ter maior divulgação e as bandas locais tinham uma nova perspectiva de tocar na rádio. Nesse contexto, Paulo André continuou freqüentando as festas e conheceu melhor os articuladores do “Mangue”. Chegou a esboçar um projeto de abrir um selo para sua loja, que também chamaria “Rock Xpress Records”, que lançaria a primeira coletânea “Mangue”, “Caranguejos com cérebro (*Chamagnathus Granulatus Sapiens*)” (PIRES, 2007), que reuniria trabalhos de Chico Science e Lamento Negro, Lousta!, mundo livre s/a e Bloco Afro Lamento Negro. Entretanto, o disco acabou não sendo lançado.

Nessa época, o trabalho do grupo Chico Science e Lamento Negro estava ficando mais sério, contando com maior divulgação na imprensa, e foi necessário escolher alguns membros do Bloco Afro Lamento Negro para compor uma banda fixa, que pudesse ensaiar mais seriamente e garantir as apresentações da banda. Foi, então, que nasceu o grupo Chico Science e Nação Zumbi. Jorge du Peixe tinha acabado de perder seu emprego na VASP e assumiu o lugar de Chico *Science* na banda Lousta!. Como Chico *Science* é que teria patrocinado a gravação de tal coletânea com a remuneração de suas férias na empresa, as bandas decidiram usar o material gravado para divulgação nos bares locais (BOLLA 8, 2007). Para acompanhar a fita *demo*, Fred 04 escreveu¹¹ um *press-release* intitulado “Caranguejos com cérebro”, criando a metáfora do “Mangue” para simbolizar a diversidade cultural de Recife, que as músicas gravadas em tal fita representariam. Eles passaram a chamar as festas que faziam de “Mangue”, e conseguiram uma pequena divulgação na imprensa local. Entretanto, ainda não era suficiente para profissionalizar as bandas. Por essa razão, em 1992, criaram uma espécie

¹¹ Embora Fred 04 tenha ficado responsável pela redação final deste texto, todos os entrevistados ressaltam que se tratava de uma sistematização das idéias que todos eles compartilhavam.

de “*book* do Manguê”, que reunia recortes de jornais, cartazes e panfletos das festas realizadas, que foi enviado para as gravadoras e para a imprensa junto de uma segunda versão do texto “Caranguejos com cérebro”, sem a fita *demo*. No **Jornal do Commercio**, este texto foi publicado como se fosse um “manifesto” pelo repórter Marcelo Pereira, e, para Hélder Aragão, “aí, existe uma quebra fundamental, que é quando a imprensa entra e acaba interferindo nas nossas intenções” (ARAGÃO, 2007). Nesse momento, o “Manguê” deixa de ser um projeto coletivo para ganhar o tratamento de um movimento cultural por parte da imprensa.

Referentes Identitários

A partir do que foi exposto acima, pode-se observar que os principais referentes identitários dos articuladores do “Manguê” são o movimento *punk*, o movimento *hip-hop*, e o movimento negro baiano expresso no samba-*reggae*. Para entender como cada um desses referentes participou da configuração da identidade “Manguê”, é preciso não só conhecer um pouco melhor cada um desses movimentos, mas, principalmente, compreender a leitura que os articuladores fizeram deles a partir de suas experiências pessoais, e de que forma essa leitura contribuiu na idealização do que conhecemos como “Manguê”. A seguir, apresento minha interpretação dessa leitura dos articuladores do “Manguê” dos três movimentos citados.

Movimento *punk*

O movimento *punk* surgiu no final dos anos 60 nos Estados Unidos, como uma cena *underground* no *Lower East Side* de Nova Iorque, onde surgiram bandas que adotaram o discurso de estarem entediadas com o que acontecia musicalmente naquele momento, e mesmo não sabendo tocar nenhum instrumento, achavam que podiam tocar boas músicas *rock and roll*. Também compunha essa cena o grupo *New York Dolls*, formado por homens que se vestiam como mulheres em suas performances, que reunia em seu público pessoas que se maquiavam com purpurina, o que tornou o estilo da banda conhecido como *glitter rock*. Nessa época, houve um intercâmbio entre participantes desta cena nova-iorquina com a Inglaterra. Foi quando David Bowie viajou à Nova Iorque, entrou em contato com Iggy Pop e Lou Reed, viu apresentações do *New York Dolls*, e voltou a Londres transformando-se em um artista

tratado por seu público como andrógino, pois também usava figurino feminino em seus *shows*. Por sua vez, o grupo New York Dolls foi a Londres, o que criou um certo público para esse estilo na Grã-Bretanha (McNEIL; McCAIN, 2004, v. 1, p. 158-68). Entretanto, fundamental para a criação do *punk* como um fenômeno de massa foi a atuação de Malcolm McLaren.

Nesse mesmo período, Malcolm McLaren iniciava sua carreira como empresário de moda. Seu primeiro empreendimento foi uma loja que era uma espécie de brechó e sebo. Depois, passou a vender a moda *rock and roll* da época, influenciada por Elvis Presley e pela subcultura dos Teddy Boys britânicos. Criou um discurso de que as roupas que vendia eram “anti-fashion”, que se aproximavam de obras de arte, e que seu maior êxito seria falir, o que começou a atrair a atenção da imprensa. Depois, ele e sua namorada, Vivienne Westwood, passaram a fabricar suas próprias roupas, usando ossos de frango para escrever palavras, tachinhas, pedaços de adesivos velhos, que mais tarde vieram compor o visual não apenas *punk*, mas de uma cena *rock and roll* mais ampla. Devido ao sucesso comercial alcançado por essas novas roupas, eles decidiram confeccionar apenas camisetas que, segundo afirmam, tornaram-se “verdadeiras obras de arte anti-fashion” (McLAREN). O público da loja teria mudado e foram atraídas pessoas que compunham o tal pequeno público britânico formado pelo contato com os artistas norte-americanos da citada cena *underground*. Não por acaso, o grupo New York Dolls freqüentou a loja de Malcolm McLaren em sua temporada na Inglaterra.

Em 1973, McLaren e Westwood participaram de uma exposição de moda em Nova Iorque, e conheceram o grupo New York Dolls, agora, sabendo um pouco mais sobre a cena *underground* local, centrada nos bares “CBGB” e “Max Kansas City”. No final do mesmo ano, McLaren tornou-se empresário desta banda, afirmando que tinha o propósito de falir no *rock and roll* como tinha falido na moda (Idem). Como o grupo não estava mais no auge de seu sucesso, a proposta do empresário para voltar a atrair a atenção do público e da mídia foi vesti-los em trajes de vinil vermelho, pedir que andassem com o livro vermelho de Mao Tse-Tung, e fizessem seus shows com uma enorme bandeira da União Soviética ao fundo. Entretanto, a idéia não deu certo, e a banda acabou desfazendo-se. Apesar desse fracasso, o contato com essa cena nova-iorquina, principalmente com o grupo Television e sua canção e atitude “Blank Generation”, saber do fanzine **Punk** que acabava de ser lançado, e sua vontade de imitar e transformar aquilo tudo em “algo mais inglês” (VAN DORSTON) foi definitivo na invenção do *punk* como um fenômeno de massa.

Voltando à Grã-Bretanha, Malcolm McLaren fechou sua loja de camisetas e abriu uma *sex-shop* (talvez, a primeira) com o nome “*Sex*”. Havia uma banda que circulava em sua antiga loja, para quem ele pagava o estúdio de ensaio, que, sob sua influência e aceitando-o como empresário, trocou alguns integrantes e passou a chamar-se *Sex Pistols*, cujo vocalista era Johnny Rotten. Agora, McLaren poderia realizar o que não tinha dado certo como empresário do *New York Dolls*, usando alfinetes de segurança como acessório, além das roupas de couro com tachinhas que criavam e vendiam na loja. Ele conseguiu que o grupo fosse contratado pela gravadora EMI em 1976, e sua fama nacional foi conquistada após a participação em um programa de TV comandado por Bill Grundy, em que se comportaram muito mal e ganharam a fama de causadores de problema. Malcolm McLaren afirma saber que criaria um enorme escândalo, “eu realmente acreditei que seria histórico, e em muitos aspectos foi, porque aquela noite foi o verdadeiro começo – do ponto de vista da mídia e do público em geral – do que ficou conhecido como ‘punk rock’” (McNEIL; McCAIN, 2004, v. 2, p. 46).

Eles fizeram uma turnê pela Grã-Bretanha chamada *Anarchy*, e após muitos problemas com as gravadoras e com as autoridades dos locais onde se apresentariam, o baixista da banda foi substituído por Sid Vicious no início de 1977, considerado por muitos fãs o símbolo do *punk rock*. A esta altura, os *Sex Pistols* eram mais famosos por sua atitude do que pela música que tocavam. Seu primeiro disco, “*Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols*”, foi lançado no final de 1977, e é considerado atualmente pela imprensa especializada como um dos discos mais influentes do *rock ‘n roll*. Uma das estratégias adotadas por McLaren, principalmente quando a banda fez sua primeira excursão pelos Estados Unidos entre 1977 e 1978, era manter a imprensa misturada constantemente com a banda, o que permitia que qualquer incidente fosse noticiado. Isso ajudou a tornar o *punk* um fenômeno de mídia, sendo mais que apenas um estilo musical. Um outro fato importante foi a morte por overdose do baixista Sid Vicious aos 21 anos, um ano depois desta excursão, em cujo final a banda havia desfeito-se, e sua transformação em um mito para seus fãs.

Outra banda inglesa que surgiu nesse período e também foi associada ao estilo *punk* foi *The Clash*, cujo contato com a cena nova-iorquina dava-se nos *shows* dos grupos norte-americanos em Londres, como foi o caso do grupo *Ramones*. A banda ficou marcada por cantar e construir um visual ligado à militância política de esquerda, o que a distinguia no cenário *punk* da época. Por exemplo, seu terceiro disco “*London Calling*” era duplo, mas foi vendido ao preço de um disco simples por insistência da banda, que cobria a diferença para a

gravadora negociando seus *royalties*. Além disso, apresentava estilos e influências musicais mais amplas que as utilizadas pelas outras bandas, como o *rockabilly*, o *reggae*, o *ska* e o *dub*.

Conhecer essa pequena história é importante para entender porque Renato L., Fred 04 e Hélder Aragão, que se consideravam *punks*, referem-se fundamentalmente ao “*punk* safra 1976/77”, a Johnny Rotten e ao grupo *The Clash*, e porque Renato L. considera a escolha do nome do grupo mundo livre s/a uma atitude “McLareana”. Entendo, assim, que o que se convencionou chamar de *punk* foi a transformação planejada de uma cena *underground* norte-americana em um fenômeno de mídia na Grã-Bretanha, que ganhou novas proporções e filiações não previstas. Por essa razão, as análises costumam chamar a cena norte-americana do início dos anos 70 de “proto-*punk*”, o fenômeno inglês de “*punk*”, e a nova cena norte-americana após a explosão midiática, centrada na Califórnia no final dos anos 70, de “*punk* norte-americano”. Assim, os estudos feitos para compreender o movimento *punk* partem, em geral, do que aconteceu na Grã-Bretanha.

Um dos primeiros estudos publicados sobre esse tema foi o livro de Dick Hebdige, *Subculture – the meaning of style* (1979). Neste trabalho, o autor busca compreender um fenômeno surgido no pós-guerra na Grã-Bretanha, a saber, a emergência de diversos grupos de jovens com expressões culturais particulares que buscavam comunicar sua diferença através da criação de um estilo. Para o autor, a subcultura *punk* teria sido a mais determinada em transformar objetos cotidianos em estigma e, assim, na arena de luta de classes, expressando em código sua forma de resistência que viola simbolicamente a ordem social para, em última instância, garantir a continuidade de sua subordinação.

Considerando a interação complexa entre fatores ideológicos, econômicos e culturais, na tentativa de mostrar como a classe funciona na prática como uma força material, o autor afirma que a estética *punk* pode ser lida, em parte, como uma “tradução” branca de uma “etnicidade” negra. A segregação da cultura negra no início dos anos 70, promovida pela ampliação dos adeptos do *reggae*, gerou como resposta o surgimento do *glam-rock* ou *glitter-rock*, em uma linha exclusivamente branca, cuja ênfase subversiva recaía na sexualidade e na tipificação de gênero, e o *reggae* atraiu os *punks* que desejavam dar uma forma tangível à sua alienação. Para Hebdige, a falta fundamental de adequação entre a linguagem do *rock* e a do *reggae* gerou uma dinâmica instável no *punk*, dando a ele sua qualidade petrificada, seu olhar paralisado, que encontrou sua voz silenciosa nas superfícies moldadas da borracha e do plástico, que passou a significar *punk* para o mundo. Os *punks* proclamavam a negação do lugar, o vazio, sem expressão e sem raiz. Rendendo-se à sua própria alienação, criaram uma série de correlatos subjetivos para os arquétipos oficiais da “crise da vida moderna”,

traduzindo o declínio britânico em termos tangíveis e visíveis, aglutinando os problemas contemporâneos a ele.

O *punk* buscou minar o discurso dominante em vários aspectos. Na dança, criou o “pogo”, uma forma de improvisação redundante. Sua música era uniformemente básica e direta, com a exaltação da utilização de apenas três acordes, e suas performances ao vivo pareciam ameaças mais claras à lei e à ordem, com cusparadas constantes nos artistas. Também criaram uma mídia alternativa, os fanzines, que eram geralmente editadas por um indivíduo ou um grupo, e produzidos em pequena escala em mimeógrafos, grampeados e distribuídos por um pequeno número de varejistas. O autor chama a atenção para o primeiro fanzine, e que também atingiu maior circulação, o *Sniffing Glue*, de Mark P., que trazia a afirmação definitiva da filosofia do “faça você mesmo” do *punk* - um diagrama mostrando três posições dos dedos no braço de uma guitarra com a legenda “Eis um acorde, aqui estão mais dois, agora forme sua própria banda”. Para Hebdige, o *punk* era jovem, autoconsciente de sua posição proletária, e reproduziu a história das culturas jovens da classe trabalhadora britânica de forma destruída, refletindo-a de forma distorcida.

O tratamento da mídia dado ao *punk* oscilava entre o repúdio e a fascinação, obtendo uma resposta positiva quando se tratava de moda, mas negativa ao relacionar-se com o cotidiano. Ao assumir uma postura própria, o *punk* pôde tornar-se uma mercadoria que estabeleceu novas tendências ao gerar novos visuais e sons que retroalimentaram as respectivas indústrias, tendo seu estilo produzido em massa e, assim, “congelando-o” em formas codificadas e compreensíveis. Por este viés, o *punk* estabeleceu desafios simbólicos e acabou fundando um novo conjunto de convenções. Ao mesmo tempo, ao ser tratado pela mídia como algo exótico e sem significado, o *punk* era esvaziado e o foco recaía no sucesso relativo alcançado por alguns indivíduos participantes da cena, como Malcolm McLaren, que terminavam por reforçar a imagem de sociedade aberta que permite a mobilidade ascendente que a presença do *punk* pretendia contradizer. Para o autor, como a mídia fornece as categorias mais disponíveis de classificação do mundo social, um membro típico da subcultura *punk* contestava e concordava em parte com as definições dominantes de quem e do quê eram e, assim, construíam a linguagem comum que unia os “originais” e os “seguidores” do *punk*, que não conseguiam mais acessar o sentido do estilo que motivou a primeira onda de inovadores quando a subcultura tornou-se publicizada. Assim, o *punk* seria uma reação à consolidação de uma “etnicidade” negra, às mudanças experimentadas na estrutura institucional da vida da classe trabalhadora, e uma função do “efeito ideológico” da mídia.

Com relação a essa análise, entendo que a preocupação maior do autor era entender o *punk* como um fenômeno britânico, pensado apenas em relação ao que aconteceu em seu território no pós-guerra, o que entendo poder explicar, em parte, a razão de ter tornado-se uma expressão de uma parcela da juventude britânica. Entretanto, parece-me não ser possível isolar o que aconteceu em cada um dos lados do Atlântico para entendê-lo como um fenômeno cultural internacional, sendo necessário incluir alguns fatos anteriores, acontecidos nos Estados Unidos, e considerar centralmente a atuação de Malcolm McLaren. Esta me parece ser esta uma leitura interessante para pensar como o *punk* chegou ao Brasil e como ele foi lido pelos recifenses tratados nesta pesquisa. Nesse sentido, importa mais sua compreensão como função do “efeito ideológico” da mídia, pois foi por meio dela – seja a oficial ou os fanzines - que a mensagem *punk* chegou ao Recife.

Para entender como eles compreenderam o movimento *punk* e apropriaram-se dessa “atitude”, os textos escritos por Renato L. foram utilizados como referências centrais, tanto por ser um material mais abundante e, por isso, com mais informações detalhadas, como pelo fato de Renato L. se auto-intitular o primeiro *punk* de Recife, ao lado de Hélder Aragão, o primeiro *punk* de Aracaju, o que demonstra sua posição de disputa pela autoridade sobre o que se diz a respeito deste movimento na cidade no início dos anos 80, e dessa forma, apresenta seus pontos de vista de forma mais explícita.

Renato L. demonstra conhecer a cena norte-americana “proto-*punk*”, e sua análise do impacto do movimento *punk* na Grã-Bretanha o coloca como um momento revolucionário na história do *rock ‘n roll*, em que o mito de que os músicos levavam “uma vida diferente da chatice do dia-a-dia, algo mais estimulante do que trabalhar numa fábrica ou se encher de tédio em algum escritório” (RENATO L, s.d, a) foi abalado em sua base. Com a chegada dos grupos *punk*, passou a existir uma crítica do vazio e da falsidade desse estilo de vida que mostrava, segundo afirma, a distância dessa imagem de como as coisas realmente funcionavam no *show-business* (Idem). Isso teria acontecido porque “Johnny Rotten e sua turma [resgataram] a contundência perdida do rock” (RENATO L, 2003a). Assim, esses grupos “se aproximaram do funk, da música árabe e do reggae” (Idem), utilizando a energia do *punk* para dar sobrevida ao *rock*, que durou anos. Em sua avaliação, “o impacto do punk foi mundial e em muitos outros lugares a sua energia ajudou a limpar do horizonte as nuvens cinzentas da falta de criatividade” (RENATO L, 2000a). Ao comparar a cena britânica com o que acontecia no Brasil no mesmo período, Renato L. entendia ser “evidente a crise de criatividade da chamada MPB. Enquanto medalhões como Gilberto Gil e Caetano Veloso estavam mergulhados na auto-complacência, vanguardistas como Tom Zé e Jards Macalé

vagavam no restrito circuito dos festivais universitários”. Ele e “muitos dos insatisfeitos sonhavam que por aqui se repetisse o que aconteceu na Inglaterra depois do punk safra 77: uma explosão de criatividade que varreu do mapa (pelo menos em termos de crítica) os chamados dinossauros do rock e renovou por completo o panorama pop inglês, criando um circuito inteiramente novo de gravadoras, bandas, mídia e atitudes” (Idem).

Torna-se, assim, imperativo que se compreenda a relação do *punk* com o mercado para que se alcance uma compreensão mais pertinente ao caso em estudo. A análise do movimento *punk* oferecida por Ji-Hun Kim (2005) afirma que, como a subcultura *underground* forma-se na cultura dominante e sob seu instrumentário, e vive através da relação constante de troca com ela, ao mesmo tempo em que a cultura dominante precisa do conteúdo da subcultura para a legitimação de sua função, não faz sentido falar de uma dicotomia entre *underground* e *mainstream*. É difícil traçar uma linha divisória entre a subcultura como resistência e a cultura comercial como instrumento de hegemonia (DURING, 1999). Assim, o *punk* se localizaria na junção desses dois conceitos, que são oferecidos pela indústria cultural como objetos de identificação irrenunciável. Nesse sentido, Safatle afirma que “se a mercantilização da insatisfação contra padrões da indústria cultural virou o próprio motor de funcionamento da indústria cultural, então podemos dizer que o punk foi um dos processos que deu força a essa guinada” (SAFATLE, 2005, p. 53). Foram Malcolm McLaren e Vivienne Westwood que revelaram os modos de estetização de um profundo processo de esgotamento e desilusão juvenil com as promessas de modernização do capitalismo. A indústria cultural aprendeu, dessa forma, a oferecer “tipos ideais de identificação” marcados pelo desencantamento e pela encenação da revolta, como “se o desencantamento com o capitalismo se tornasse a mola de sustentação do próprio capitalismo” (Idem, p. 54). A partir do *punk*, houve também uma tentativa de construir margens da cultura midiática por meio de pólos alternativos de produção e divulgação, que naufragaram. Por essa razão, o resultado final do *punk* seria a “estetização adequada do nosso desencanto” (Ibidem).

Analisando a cena do “punk norte-americano”, Schalit (1994) mostra que não foi apenas por conta da exposição na mídia, que absorveu o *punk* tanto em sua forma mercadoria, quanto em sua forma ideológica, como afirma Hebdige, ou por estetizar o desencanto que o *punk* pode ser transformado em motor do capitalismo. Além disso, segundo afirma, o *punk* norte-americano introduziu novas técnicas de produção, distribuição e promoção de novas músicas que ajudou o renascimento da indústria fonográfica nos Estados Unidos. No final dos anos 70 e início dos 80, a queda na economia foi responsável pela marginalização inicial do *punk* em relação à produção dominante de música. Então, as bandas tiveram de montar seus

próprios selos, começaram a desenvolver uma crítica da cultura de massa, uma posição a favor da descentralização econômica empreendedora e da estética semiproletária do “faça você mesmo”. As primeiras facetas da nova ideologia *punk* eram escrever música para si e para os amigos, produzi-las de forma independente, utilizando todos os meios à disposição, administrar seu próprio negócio para ter controle sobre os aspectos criativos e políticos do trabalho. Assim, os *punks* racionalizaram novos aspectos do mercado da música anteriormente ignorados pelos maiores selos e gravadoras, e estas puderam tomá-los sem muitos gastos de expansão quando estes se mostraram rentáveis. Assim, a crítica do *punk* estaria dirigida muito mais à cultura de massa do que à cultura capitalista, pois o comportamento de seus “empreendedores” enfatizaria a necessidade de reverter a produção a uma forma anterior do capitalismo, em que a imaginação, as habilidades e o trabalho pesado do empresário ganham relevo.

Na avaliação de Renato L, no Brasil, a transformação radical produzida no circuito *pop* pela explosão do *punk* foi reduzida ao “simulacro, com filhos de embaixadores – caso da turma de Brasília – cantando as mazelas do desemprego ao som de riffs roubados sem cerimônia e sem criatividade de qualquer banda cultuada na matriz londrina. Não tivemos revolução estética, não surgiram nem rádios piratas duradouras, nem um circuito de gravadoras independentes para alimentar a criatividade e não desbancamos os medalhões, pelo contrário, assistimos os Paulo Ricardo [RPM] e Renato Russo [Legião Urbana] da vida prestarem imediata reverência a intocáveis como Caetano Veloso e Gilberto Gil” (RENATO L, 2002a). Pensando especificamente em Recife, “o movimento punk tomou forma timidamente, em clubes noturnos e bares dos bairros periféricos da Região Metropolitana, no início da década de 80. Bandas adolescentes, com repertório de temáticas auto-referentes, criaram um circuito próprio de apresentações, quase sempre itinerante, que se estendia às capitais vizinhas João Pessoa (PB) e Natal (RN)” (BARROS, 2005, p. 41). Durante esse período de maior visibilidade do movimento *punk* na cidade, “o máximo do *cool* era vestir preto e adotar um ar entediado, mesmo se você estivesse feliz da vida, com a namorada(o) dos seus sonhos, algum dinheiro no bolso e a saúde em dia. Não importava se o calor do Recife não se adequava a essa estética ou se o preço de um sobretudo só não era mais absurdo do que o ato em si de usá-lo nos tristes trópicos. Para o verdadeiro *dark*, só o que contava era o profundo tédio, adquirido com esforço cavalgar, que dominava sua alma...” (RENATO L, 2002c).

Neste trecho, pode-se perceber que a idéia de ser *punk* em Recife passava, primeiramente, pela absorção de um estilo “congelado” em uma série de signos que fundavam

uma nova convenção. Parece-me, portanto, que em terras pernambucanas a criação desse tímido movimento *punk* seguiu um caminho inverso ao percorrido pelos britânicos, qual seja, de buscar dar um significado para o estilo já absorvido. Se na Grã-Bretanha, o desafio de Malcolm McLaren foi transformar a substância da cena *underground* norte-americana do início dos anos 70 em uma forma midiática de estilo jovem na Grã-Bretanha, em Recife, os jovens partiram da adoção de um estilo para buscar a substância que poderia adaptar-se melhor a ele, algo que entendo ser característico das movimentações criadas por “seguidores”. Nesse processo, os jovens recifenses tentaram traduzir primeiramente os conteúdos (como o tal esforço cavalgar para adquirir o tédio proclamado pelos ingleses), para depois emprestar conteúdos locais a esta forma “congelada”, transformando-se em uma das vozes da periferia. Entretanto, parece-me interessante notar que tanto Fred 04, como Renato L, não eram exatamente da periferia. Eles moravam no bairro de Candeias, que reúne a classe alta de Jaboatão dos Guararapes e, se eles não se filiam a esse grupo, posso entendê-los ao menos como membros da classe média. Se somar-se a isso o fato de eles serem estudantes de jornalismo em uma universidade pública, a inspiração do apelido de Renato L. ser o editor do primeiro fanzine inglês e também de maior circulação, e do nome da banda mundo livre s/a ser Malcolm McLaren, me parece razoável pensar que a ligação desses dois iniciadores do “Mangue” com o *punk* deu-se por conta de sua exposição midiática e da forma como suas oposições e resistências eram comunicadas pela imprensa. Não é que outros tipos de identificação entre os dois jovens pernambucanos e os participantes da cena britânica não fossem possíveis, mas estes “seguidores” só podiam compartilhar com os “iniciadores” aquilo que era veiculado pela mídia.

Para eles, o espaço da mídia aparece, então, como a principal arena de debates que deverá ser ocupada e transformada. Seria a partir da exposição midiática que se tornaria possível perceber a esperada “explosão de criatividade”, que renovaria o panorama *pop* ao criar um circuito novo de gravadoras, bandas e atitudes. E se o *punk*, como estetização adequada do desencanto, ajudou a transformar a insatisfação contra os padrões da indústria cultural em motor de funcionamento e mola de sustentação do próprio capitalismo, e se o discurso *punk*, em última instância, fez uma crítica à cultura de massa mas não ao capitalismo, então, arrisco a afirmar que os jovens pernambucanos buscavam a possibilidade de uma inserção no mercado e uma transformação nesse mesmo mercado que, embora modificado em sua aparência, por vias tortuosas, continuaria a reafirmar o que eles enfaticamente negavam.

As linhas que me permitem ligar, portanto, as idéias geradas pelo envolvimento com o tímido movimento *punk* em Pernambuco e as iniciativas do “Mangue” passam, centralmente,

pela mídia e pelo mercado. Para além do sonho de ter uma banda e poder gozar a vida como um *rock star* como relatado na imprensa, parece-me que o desejo de tentar fazer uma “revolução semelhante a que o punk teria feito na Grã-Bretanha” permaneceu. Embora o trabalho de Fred 04 com a banda mundo livre s/a não estivesse dando certo, a vontade de viver uma “cena musical” que pudesse produzir um circuito independente de gravadoras, bandas e atitudes, e que ocupasse um espaço considerável na mídia que pudesse gerar tanto visibilidade para suas mensagens, como dividendos reais para seus participantes, continuou sendo um objetivo a ser buscado até a explosão do “Mangue”, em que essas expectativas encontraram, pela primeira vez para eles, a possibilidade de ser correspondidas.

Movimento *hip-hop*

O *hip-hop* surgiu na década de 70 nos Estados Unidos, e pode ser entendido como uma cultura de rua que reúne cinco formas de expressão: o *break*, que é a dança; o DJ (*disc-jockey*) e o MC (*master of ceremony*), que são responsáveis pela música e pela comunicação com o público nas festas; o *rap*, abreviação de “*rhythm and poetry*”, que é a forma de cantar; e o grafite, que é a expressão plástica feita nos muros das cidades (ROCHA et. al, 2001, p. 19). Sua história é marcada por uma divisão entre os participantes da chamada “*old school*” e da “*new school*”, que diferencia os precursores e criadores de uma série de novas formas de dançar e de fazer música, daqueles que afirmaram o *hip-hop* não mais apenas como uma manifestação cultural, mas como movimento sociopolítico (Idem, p. 119), organizando-o em “*posses*”, que são como centros aglutinadores da luta dos jovens negros que, nos Estados Unidos, traziam fortes referências das atitudes dos líderes negros Martin Luther King e Malcolm X (Idem, p. 36). Nessa segunda etapa, que se iniciou na segunda metade dos anos 80, houve também a profissionalização das artes que compõe a cultura *hip-hop*, surgindo assim um circuito de selos e gravadoras independentes (Idem, p. 35), e grupos, como o *Public Enemy*.

Para contar a formação da “*old school*”, muitos autores optam por apresentar como ponto de partida a música de James Brown. Segundo Michael Holman (2004), Brown foi responsável por criar o “máximo da *dance music*”, porque sua música tinha batidas repetitivas e ritmos que estimulavam a dança. O som resultante não falava para a cabeça, mas para o corpo de seu público (HOLMAN, 2004, p. 35). Nesse período, entre o final dos anos 60 e início dos 70, o *funk* era o ritmo mais influente nos Estados Unidos, o que tornou a música

mais estrutural e com um ritmo mais duro. Isso teve consequências para a dança, que passou a desenvolver cada vez mais um “estilo livre”, pois o dançarino “tinha confiança na batida que sempre estaria lá na mesma hora e lugar” (Ibidem).

As canções de James Brown foram fundamentais para o desenvolvimento de tal estilo livre porque suas composições contavam com “pontes ou intervalos” (em inglês, *break*), que consistiam em trechos que duravam entre 15 e 20 segundos em que havia uma mudança no ritmo e no andamento da parte principal da música para um compasso de maior intensidade (Ibidem). Para os dançarinos, esses intervalos eram os momentos de realmente explodir e fazer os passos mais elaborados. Entretanto, estes trechos acabavam não sendo suficientemente longos para toda sua criatividade. Foi, então, que DJs como *Kool Herc*, jamaicano radicado no Bronx, Nova Iorque, reconhecendo a frustração desses bailarinos, começaram a alongar esses intervalos usando dois discos iguais, em dois toca-discos sincronizados e um “*mixer*”. Ao acabar um intervalo de uma canção, colocavam, em seguida, o mesmo intervalo, tocado do início, no outro toca-discos, o que permitia ouvir a mesma sequência infinitas vezes. Agora, com mais tempo, os dançarinos do estilo livre puderam criar novos passos, e ficaram conhecidos como “*B-Boys*” (*Break-Boys*) (Idem, p. 36).

Os primeiros dançarinos de *break* eram os membros das gangues negras do Bronx, que faziam a dança chamada “*Good Foot*”, do disco homônimo de James Brown (Ibidem). Com a disseminação dessa forma de dançar, surgiram também nos bairros do Brooklyn e Manhattan, outros grupos juvenis de negros e hispânicos que dançavam *break* e faziam performances públicas. Nessa época, tratava-se de uma atividade “*underground*”, pois só sabiam das apresentações quem fazia parte do sistema de grupos dos três bairros citados (BANES, 2004, p. 15). Foi *Afrika Bambaataa*, membro de uma das gangues do Bronx, quem propôs a troca dos conflitos reais pelo embate artístico (ROCHA et.al., 2001, p. 127). As gangues já realizavam embates violentos pelas ruas da cidade, e ao canalizar essa energia para competições de dança, que eram muitas vezes praticadas nas festas do bairro, transformaram-na em uma fonte do sentimento de pertencimento e de sucesso, apresentando-se como a única alternativa para a falta de empregos e poucas atividades nos centros comunitários para os jovens negros nova-iorquinos (TOOP, 2004, p. 234).

Nessas festas nos bairros e nas casas noturnas freqüentadas por esses jovens, predominavam as músicas instrumentais, centradas nas batidas dançantes. Já era costume que essa dança fosse feita em círculos, em que os membros adentravam alternadamente para fazer uma certa sequência de passos. Também foi do DJ *Kool Herc* a idéia de convidar alguém para ficar ao microfone e convocar os dançarinos a adentrar os círculos, além de animar o público

e improvisar versos. Nascia assim o primeiro *MC* (*Master of Ceremony*) (KOOL DJ HERC, 2005, p. 212). Outra transformação musical ocorrida na época foi empreendida por *Grandmaster Flash*, que introduziu a idéia de girar o disco ao contrário no toca-discos, e também de utilizar trechos de vários discos diferentes colados em uma seqüência inédita, ou de sobrepor canções diferentes (ROCHA et. al., 2001, p. 128). Para ele, o toca-discos não era apenas uma máquina, mas um instrumento de percussão, com variação tonal e capacidade expressiva como a de uma bateria (Idem, p. 162).

Acompanhando as mudanças na forma de fazer música, a dança *break* também foi ganhando maior complexidade, que incluía não apenas passos de dança, mas também acrobacias e gestos de lutas. Para Banes, o simbolismo corporal fez do *break* uma versão extremamente poderosa da retórica das ruas (BANES, 2004, p. 14). Ela ressalta que, em 1981, o *break* foi tornado moda pela mídia, e passou a pertencer ao “*mainstream*”. Nesse processo, diversas mudanças na forma de dançar foram ocorrendo – a dança não acontecia mais em círculos, mas em uma linha, para que o dançarino pudesse ser visto pelo público; os grupos que primeiro ganharam notoriedade, como o “*Rock Steady Crew*”, cristalizaram o estilo de dançar e diminuiu a inventividade dos membros dos grupos (Idem, p. 15). Assim, passou a existir uma separação entre os dançarinos profissionais, que competiam por dinheiro, para aparecer em filmes, poder viajar, etc., e os amadores, que centraram sua atenção na reprodução do estilo, abandonando as competições (Idem, p. 14).

É importante notar que, apesar de considerar o *break* algo novo e original, que nasceu na cultura do gueto norte-americano nos anos 70 e 80, a autora Sally Banes o entende como a última expressão ao longo de uma linha que permite ligar a África tribal aos Estados Unidos. Nesse sentido, nota a semelhança que existe entre o *break* e a capoeira brasileira, que teriam a mesma raiz, embora essa aproximação só pudesse ser feita *a posteriori* (Idem, p. 18). Isso demonstra um esforço recente de criar uma comunidade imaginada que une os descendentes da diáspora africana, como a expressa por Gilroy (1993).

Quando a dança ganhou a mídia, também surgiu o grupo de rap *Sugarhill Gang*, que foi o primeiro a ter uma canção nas paradas de sucesso, o que lançou a gravadora Sugar Hill como uma das mais importantes daquele período. Com o aumento da visibilidade desta manifestação cultural, veio também seu primeiro “*star*”, Kurtis Blow. Depois de ter dançado como *B-Boy*, de ter atuado como DJ, Kurtis Blow lançou-se como *rapper* e foi o primeiro a assinar com uma grande gravadora, a Mercury (KURTIS BLOW, 2005, p. 36). Mas essa fase teria sido abalada com o lançamento do primeiro disco do grupo *Run DMC*, que mudou completamente a atitude dos *B-Boys*. Eles, agora, eram mais “durões”, apareciam sempre de

braços cruzados, com a testa franzida atrás dos óculos escuros, tênis desamarrados e chapéu (RUN DMC, p. 327). Essa mudança de atitude teria dado início à passagem para a “*new school*”.

Foi por meio do *break* que a cultura *hip-hop* chegou ao Brasil. Pensando na dança apenas como um meio de diversão, as pessoas que podiam viajar aos Estados Unidos trouxeram a nova dança, e a praticavam nos clubes noturnos de *funk* do Rio de Janeiro e São Paulo (ROCHA et. al., 2001, p. 46). A música cantada era conhecida, então, como “*toast*”, forma jamaicana de cantar que também originou o *rap* (Idem, p. 48). Importante notar que, no final dos anos 70 e início nos 80, no Brasil, “a maioria da juventude negra paulistana ainda preferia o *funk*, que, mais do que um estilo musical, era um estilo de vida, de auto-afirmação do negro” (Idem, p. 49). No começo dos anos 80, com a diminuição do público das festas *funk*, o *break* foi levado às ruas de São Paulo e, então, o *hip-hop* começou a ser disseminado e apropriado pelos jovens negros. Entre 1983 e 88, surgiram as equipes de *break*, que também competiam, os bailes *black* começaram a tocar o *rap*, e o grafite começou a ser visível nas ruas das cidades. Aqui também teria existido uma divisão entre “*old school*” e “*new school*”, e o marco divisor seria a fundação do “Movimento Hip-Hop Organizado” (MH₂O) em 25 de janeiro de 1988 (Idem, p. 52). Entretanto, interessa para este trabalho a chamada “*old school*”, quando as manifestações artísticas do *hip-hop* ainda não tinham ganhado um cunho político.

Essa cultura teria chegado a Recife por meio do filme “*Break Dance*”, exibido no cinema São Luis, “que falava da vida de negros do subúrbio de Nova Iorque, acostumados à violência do dia-a-dia” (CARVALHO, 2000b). Em Recife, nessa época, os grupos, como o Recife City Break e Recife Rock Master, costumavam reunir-se no Parque 13 de maio e na Praça Maciel Pinheiro, no centro da cidade, para dançar. Às vezes, os dançarinos reuniam-se na Rua do Hospício, para combinar em quais outros pontos da cidade se reuniriam no próximo final de semana (CARVALHO, 2001b), e falar sobre as músicas recém-chegadas que estouravam no sul do país. Conta-se que eles reuniam-se também em frente às lojas de discos do centro da cidade para dançar, “mostrando que era possível chamar a atenção das pessoas para uma nova consciência” (CARVALHO, 2000b), e que nos bairros do subúrbio não existem apenas marginais. “Aos poucos, a mensagem contra a violência, além da divulgação de uma cultura de rua preocupada com o futuro dos menos favorecidos, saiu do centro do Recife e começou a ganhar os bairros mais distantes” (Idem). O estímulo em criar sempre novos passos, em mostrar quem dançava mais entre os grupos que também competiam, acabou facilitando a passagem da percepção da dança como “uma nova forma de luta pelo espaço” (CARVALHO, 2001a) da cidade.

Foi neste cenário que Chico *Science* e Jorge du Peixe conheceram o *hip-hop*, tornaram-se *B-Boys* e participaram do coletivo Legião Hip-Hop. Assim, parece-me que uma das heranças desta fase de envolvimento com o *hip-hop* foi a ênfase no trabalho coletivo, que estimulou os dois jovens a continuar organizando festas em Recife e Olinda, em que atuavam como DJs, experimentando novas sonoridades. Para Jorge du Peixe, “o maior tema é a música livre”, que aprenderam a gostar a partir dessas experiências musicais. Nesse sentido, embora eles não tenham participado ativamente da “*new school*”, nem tenham partido para alguma militância política mais explícita, a utilização da música e da dança como uma fonte de auto-estima também é uma característica presente tanto no *hip-hop*, quanto no “Mangue”.

Outra característica importante do *hip-hop* é sua identificação em uma linhagem de produção cultural negra, que permitiu que pesquisadores encontrassem semelhanças entre a dança *break* e a capoeira brasileira, por exemplo. Por essa razão, entendo que não foi difícil para Chico *Science* e Jorge du Peixe relacionarem essas músicas “cheias de batidas” que eram produzidas nos Estados Unidos com a batida de maracatu, que veio a ser uma marca distintiva do grupo Chico Science e Nação Zumbi anos depois.

Movimento negro baiano e o samba-reggae

O samba-reggae pode ser considerado, de maneira geral, um ritmo musical que se caracteriza pela apologia ao negro e pela recriação de sonoridades afro-americanas, essencialmente percussivas (GUERREIRO, 1999, p. 37). Embora pareça óbvia sua elaboração a partir da mistura de samba e *reggae* (estilo musical surgido na Jamaica, na década de 70), não existe um consenso entre os artistas do meio musical baiano em torno de sua origem. Diversas hipóteses estão em disputa e, para entendê-las, é preciso compreender uma das formas de organização do movimento negro na Bahia, ainda durante a década de 70.

A partir de 1945, alguns autores consideram que houve um “renascimento negro” ou a reorganização dos movimentos político-sociais dos negros brasileiros, com o objetivo de criar possibilidades de ascensão social, além de destruir o “mito de inferioridade racial, fruto das teorias racistas do século anterior e que continuavam a permear o imaginário nacional” (SILVA, 2003, p. 218). Nesse movimento, surgiu uma série de eventos e associações em diversos lugares do país, que “davam visibilidade a uma luta gestada desde séculos anteriores” (Idem, p. 219), como a Convenção Nacional do Negro, a Cruzada Social e Cultural do Preto Brasileiro, o Centro Cultural Luiz Gama, a Frente Negra Trabalhista, a

Associação do Negro Brasileiro (ANB), o Teatro Experimental do Negro (TEN), o Grupo de Afoxé Associação Recreativa Filhos de Gandhi, a União dos Homens de Cor, a Campanha Pi Racial, entre outros. Em 1950, o I Congresso do Negro Brasileiro apontou a necessidade dessas diversas associações organizarem-se em uma Confederação Nacional de Entidades Negras (Idem, p. 223), o que não aconteceu naquele momento e foi ainda mais desestimulado a partir da instalação da ditadura militar no governo federal.

No plano internacional, o período do pós-guerra também foi marcado pelo surgimento do “movimento da *negritude* francesa que, naquele instante, mobilizava a atenção do movimento negro internacional e que, posteriormente, serviu de base ideológica para a luta de libertação nacional dos países africanos” (DOMINGUES, p. 109-10). Alguns anos depois, já na década de 60, os negros norte-americanos também começaram a organizar-se politicamente através do movimento *Black Power*, que teve sua radicalização no grupo *Black Panthers* (RISÉRIO, 1995, p. 94), e os líderes Martin Luther King Jr e Malcolm X ganhavam projeção mundial. Na área da música, surgiu nessa época a *soul music* de James Brown que propiciou o surgimento do *hip-hop*, como visto anteriormente, e “chegou a ser considerada uma espécie de *race music*” (GUERREIRO, 1999, p. 49) por celebrar o universo negro, e também o *rock* de Jimmi Hendrix e as coreografias do grupo The Jackson Five, informações que circulavam internacionalmente. Com a descolonização da África portuguesa nos anos 70, surgiu uma onda de ufanismo que levou à revalorização das raízes culturais africanas e gerou o “movimento panafricanista, que prega a unidade dos povos africanos e o retorno à Pátria Mãe” (Idem, p. 50). Paralelamente a isso, na Jamaica, aparecia o *reggae*, expressão musical ligada ao Rastafarianismo, um movimento político-religioso que elabora uma leitura própria da Bíblia, subvertendo-a para localizar Deus na Etiópia (país africano que não foi colonizado) e o negro sofredor na Babilônia (referência ao Ocidente), que criou uma estética baseada nos cabelos “em forma de gomos que não podem ser cortados” (Idem, p. 52) e nas cores vermelha, amarela, verde e preta. Seu principal representante era Bob Marley, compositor e cantor de *reggae*, cujas canções tornaram-se símbolos da luta anti-racismo internacional.

Todas essas movimentações internacionais eram conhecidas pelos militantes negros brasileiros e contribuíram para o processo de afirmação político-social empreendido pelas diversas organizações nacionais. Na Bahia, especificamente em Salvador, a maior cidade negra fora da África (DANTAS, 1994, p. 21), interessa a este trabalho ressaltar o surgimento dos blocos afro, que transformaram a produção musical em movimento social e passaram a ter uma relação mais estreita com a esfera política (GUERREIRO, 1999, p. 57). O primeiro bloco afro foi fundado em 1974 na área do Curuzu, no bairro da Liberdade, em Salvador,

considerado o “maior bairro negro-mestiço da América Latina” (Idem, p. 19), sob o nome Ilê Aiyê, que, em iorubá, significa “casa de negros” ou “terreiro de negros” (Idem, p. 20). Organizado em torno do carnaval, o Ilê Aiyê tocava uma música percussiva que misturava o samba duro e a batida de matriz ijexá, originária dos candomblés, uma vez que grande parte de seus integrantes eram ligados a essa religião. Uma das características importantes deste bloco afro é sua filiação exclusivamente negro-mestiça, e a pesquisa que seus membros realizam sobre povos e regiões da África para confeccionar as roupas utilizadas nos desfiles de carnaval. Durante cinco anos, este foi o único bloco afro de Salvador (Idem, p. 29), até o surgimento do Olodum (no Pelourinho) e do Malê Debalê (Itapuã) em 1979, do Ara Ketu (Periperi) em 1980, e do Muzenza (Liberdade) em 1981, como uma dissidência do Ilê Aiyê que se ligava mais fortemente à filosofia Rastafári. De maneira geral, os blocos afro caracterizam-se pelo cultivo de uma imagem de africanidade, em que a percussão e o canto responsorial tornam-se a base de suas músicas; a história do povo africano é recontada nas letras das canções, que usam expressões em iorubá; a dança e a música permanecem intimamente ligadas, exercendo a dança uma função narrativa nas apresentações dos blocos (Idem, p. 30-1).

“Além de serem organizações culturais e recreativas, os mais importantes blocos afro são também entidades do movimento negro baiano que, de certa forma, estabelecem um contraponto ao MNU – Movimento Negro Unificado, enquanto entidade estritamente política” (Idem, p. 59). O MNU formou-se em 1978 como “o mais nítido projeto político da mobilização racial”, que tentava “articular as diversas organizações e grupos atuando naquele período”, passando a ser “a primeira organização de caráter nacional no contexto da mobilização racial no Brasil” (BARCELOS, 1997, p. 199). Os blocos afro tornaram-se espaços da cultura negra que desenvolvem um trabalho de conscientização política, reforçando a diferença com base nos fatores culturais para viabilizar um projeto político específico da comunidade negra (Idem, p. 202), e que estabelece intercâmbios frequentes com a África. Essa tentativa de politizar um conteúdo cultural criou um atrito com o movimento negro capitaneado pelo MNU por estes acharem que “fazer festa [...] era não levar a sério a luta contra a discriminação racial” (Zulu Araújo *apud* GUERREIRO, 1999, p. 56).

Em meio a esses debates, o samba-*reggae* surgiu como um estilo musical, utilizado pela militância negra como uma espécie de trunfo, “capaz de apontar os rumos de uma nova intervenção política” (GUERREIRO, 1999, p. 58). No início, os blocos afro Olodum, Muzenza e Malê Debalê disputavam a primazia na criação dessa nova música, que foi atribuída posteriormente pela mídia a Neguinho do Samba, mestre de bateria do Olodum, por

ele ter renovado a tradição rítmica negra ao modificar alguns instrumentos e estabelecer uma nova forma de tocá-los. Esse novo estilo musical é entendido por alguns compositores e analistas como a apropriação do contratempo do *reggae* pelos instrumentos de percussão que fazem o samba duro (um dos tipos de samba tocado em Salvador), caracterizando-se por uma fusão de ritmos. Outros autores defendem que se trata de uma mistura entre vários ritmos africanos, das quais o samba e o *reggae* são também herdeiros (Idem, p. 38). Há ainda outras hipóteses, como a levantada pela percussionista Mônica Millet, para quem o samba-*reggae* mistura elementos do samba de roda e do maracatu nação pernambucano; a defendida pelo musicólogo Tom Tavares, para quem se trata de uma mistura de marcha rancho, ligada às Folias de Reis, e *twist* norte-americano; e a do músico Bira Reis, que afirma tratar-se de um rearranjo que combina células rítmicas já existentes no candomblé, nos sambas urbanos, na salsa e no *reggae* (Idem, p. 38-9). De qualquer forma, é importante ressaltar que, a partir da exposição midiática do samba-*reggae*, passou a existir um consenso em torno do pioneirismo de Neguinho do Samba e do Olodum.

Uma das razões que tornou possível a exposição midiática desse estilo musical foi o desenvolvimento de uma tecnologia capaz de aprimorar a captação do som da percussão em estúdios de gravação (Idem, p. 64), que foi experimentado pela primeira vez na gravação do disco de estréia do Ilê Aiyê, “Canto Negro”, em 1984, produzido por Gilberto Gil e Liminha (produtor musical responsável pelos discos de maior sucesso do *rock* nacional na década de 80), e gravado nos estúdios WR, de Wesley Rangel (Idem, p. 65-6). Apesar deste disco não ter alcançado o sucesso desejado, o aprimoramento técnico persistia, na busca por uma gravação cada vez melhor da percussão. Paralelamente a isso, havia os ensaios dos blocos afro nas ruas de seus bairros-sede, que atraíam cada vez mais a atenção de seus moradores, principalmente por conta de um trabalho social de caráter comunitário que os blocos realizavam. Como exemplo, cito o caso do Olodum, que iniciou um trabalho de pesquisa sobre a história da comunidade negra do Pelourinho, região marginalizada, localizada no Centro Histórico de Salvador, com o objetivo de utilizar o patrimônio cultural desse grupo para reverter o quadro de segregação social existente (DANTAS, 1994, p. 37). As ações centravam-se em uma política de valorização dos antigos moradores do bairro, que eram homenageados nos eventos do bloco, e na recuperação da história de resistência da comunidade. Nesse sentido, os temas que norteavam os desfiles de carnaval do bloco baseavam-se na história dos negros, que era pesquisada e difundida na comunidade por meio de apostilas. Esse trabalho social foi reconhecido como de utilidade pública pela Câmara dos Vereadores de Salvador, em 1984, e pela Assembléia Legislativa da Bahia, em 1985, mesmo

ano em que uma antiga reivindicação da cidade foi atendida: o Pelourinho foi reconhecido como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO (Idem, p. 40).

Todos esses fatores contribuíram para chamar a atenção da mídia local e das gravadoras para o que acontecia em Salvador. No caso do Olodum, o sucesso alcançado pela canção “Faraó”, criada para o carnaval de 1987, que foi também gravada por Margareth Menezes, Djalma Oliveira e pela Banda Mel, fez a canção entrar na programação das rádios locais e a apresentação do bloco durante o carnaval ser televisionada. Poucos meses depois, o bloco foi para os estúdios WR, em Salvador, e gravou seu primeiro disco, “Egito Madagáscar” (1987), lançado pela Continental. Sete canções do disco entraram nas paradas de sucesso das rádios locais, seguidas pelo sucesso “Madagáscar”, tema do carnaval de 1988, gravado pela Banda Reflexu’s, que projetou nacionalmente o Olodum e o *samba-reggae* (Idem, p. 48). A partir de então, o Olodum encontrou uma possibilidade de financiar seus projetos sociais com a renda proveniente de sua inserção no mercado de música (Idem, p. 49), e lançou um disco por ano nos seis anos seguintes. Em 1990, a bateria do Olodum foi contratada para acompanhar Paul Simon na canção “*Obvious child*”, principal música de trabalho de seu disco “*The rhythm of the saints*” (1990), que ganhou o *Grammy* na categoria *world music* e vendeu um milhão de cópias em todo o mundo (GUERREIRO, 1999, p. 91), possibilitando uma grande exposição para o *samba-reggae* fora do Brasil. De maneira mais geral, essa inserção na indústria fonográfica permitiu a consolidação de um mercado nacional e internacional para a “música baiana”, que ampliou o mercado fonográfico local de Salvador e acabou com a sazonalidade no consumo dessa produção musical, centrada no carnaval (Idem, p. 64).

Em Recife, a trajetória do movimento negro e sua ligação com as atividades político-culturais não foi muito diferente da apresentada para o caso de Salvador. Também foi no final da década de 70, início da década de 80, que surgiu em Recife o primeiro afoxé, chamado Ilê de África, de onde saiu um grupo para fundar o afoxé Araodé, em 1982, que, por sua vez, teve dissidentes que formaram o afoxé Alafin Oyó, em 1986, e estimulou a formação do afoxé Ilê de Egbá, em 1983 (ASSUMPÇÃO, 2008). Outras organizações do movimento negro foram criadas na cidade, como o Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, em 1984, que foi transformado em ONG em 1988, localizado em Chão de Estrelas, no bairro Campina do Barreto, em Recife, fronteira com o bairro Peixinhos, de Olinda (TELES, 2007). Foi fundado por Gilson Santana, conhecido como Chau ou Mestre Meia-noite, por conta da capoeira, ex-integrante do Balé Popular do Recife e também educador, que começou a trabalhar com a comunidade dando cursos e oficinas de capoeira e dança pernambucana, como côco e frevo,

para crianças e jovens. Com objetivos bastante semelhantes aos dos blocos afro de Salvador, o Daruê Malungo, que, em iorubá, significa “companheiro de luta”, também se estruturou em torno de um trabalho cultural, social e político, e seu fundador também realizava viagens à África, de onde trouxe “ornamentos” decorativos para sua sede e informações importantes para a afirmação de uma identidade cultural negra (BOLLA 8, 2007). Nas instalações do Daruê Malungo, formou-se, então, o Bloco Afro Lamento Negro, do qual participava Gilmar Bolla 8. Segundo Gilson Santana, “era uma época em que a percussão estava badalada, porque o bloco baiano Olodum estava no auge, muita gente se interessava” (TELES, 2007).

A ligação com o movimento negro de Recife estabelecida por Gilmar Bolla 8, futuro percussionista do grupo Chico Science e Nação Zumbi, mesmo que não o tenha impulsionado para uma participação militante, permitiu a utilização da música do samba-reggae como forma de afirmação identitária. Esse fato é bastante presente no “Mangue”, uma vez que a música criada por seus articuladores também visava à afirmação de uma identidade que, em última instância, deveria gerar uma transformação social. Além disso, a importância da exposição midiática do Olodum e de sua projeção internacional para os jovens negros de Recife daquela época pode ser medida tanto por uma notícia no jornal, que considerava o Bloco Afro Lamento Negro uma “banda de samba-reggae, versão pernambucana do Olodum” (TELES, 2000, p. 264), como pelo depoimento de Maurício Alves (integrante do grupo Mestre Ambrósio), mais novo de uma família de seis irmãos, todos militantes do movimento negro em Recife, que formou com seus irmãos um grupo de samba-reggae, considerado por ele “o melhor de Recife, porque tocava igualzinho ao Olodum” (ALVES, 2005). Some-se a isso o desejo dos integrantes do Bloco Afro Lamento Negro de tocar versões cada vez melhores das canções de samba-reggae que eram sucesso nas “FMs”, quando dos experimentos musicais realizados com Chico Science e Lúcio Maia, ainda na sala de ensaios do Daruê Malungo. Buscava-se uma identificação imediata com o Olodum, para possibilitar o reconhecimento da qualidade do trabalho que era desenvolvido pelos grupos de samba-reggae de Recife e, assim, legitimar sua capacidade de adequar-se à mídia e à indústria fonográfica. Por essa razão, a presença na mídia ganha uma relevância fundamental para as referências ao samba-reggae.

* * *

A importância de evidenciar esses três referentes identitários está justamente no fato de todos apresentarem uma relação complexa com a mídia e com o mercado, instâncias também centrais na configuração do “Mangue”. A partir das três perspectivas apresentadas,

pode-se sugerir que o “Mangue” significava para seus articuladores uma oportunidade de empreender ações no âmbito cultural com vistas a realizar aspirações anteriores, que eles haviam experimentado apenas como “seguidores”. Nesse sentido, eles compartilhavam uma mesma motivação de utilizar a música para promover transformações no mercado fonográfico, como a criação de novas formas de produzir música, gravadoras, rádios, festivais e bandas, assim como viabilizar e ampliar as oportunidades de profissionalização nesse mesmo mercado, elegendo a mídia como principal arena de consagração. O resultado dessas mudanças seria a possibilidade de levar uma vida diferente, baseada na idéia de “diversão levada a sério”.

Esse grande objetivo começou a tornar-se realizável para esse grupo apenas a partir do momento em que eles incorporaram elementos da cultura popular de Pernambuco em suas composições, como o maracatu, a ciranda, o côco. Este fato em si não é uma novidade na produção musical pernambucana, tampouco a “mistura” de elementos da cultura popular e da cultura *pop* é nova na produção musical brasileira. Entretanto, os articuladores do “Mangue” colocaram-se no ponto central do entrecruzamento dessas quatro formas musicais, como se ocupassem um lugar privilegiado, o único a partir do qual a música que produziram poderia ser criada. Essa construção torna-se possível porque eles estão em Recife, cidade que sempre se distinguiu no cenário nacional brasileiro por ser a capital do único estado a ter como expressões culturais características o frevo e o maracatu, por exemplo. Não me parece ser por acaso que o grupo “Mangue” mais conhecido, Chico Science e Nação Zumbi, seja justamente aquele que utiliza as alfaías de maracatu nação em suas canções e cujo vocalista apresenta-se nos *shows* vestido como uma das personagens do maracatu rural, o caboclo de lança. Parece haver aqui um aspecto que reafirma uma posição que Pernambuco já ocupava no cenário nacional (ou que sempre disputou) de ser um dos estados “fornecedores” de cultura original ao Brasil, sob o argumento de que somente lá teria havido certa mistura de raças e culturas que permitiu o surgimento de expressões culturais tão particulares e que são, ao mesmo tempo, representações genuínas da cultura brasileira. Assim, qualquer pessoa que nasceu e vive em Recife seria portadora de toda essa tradição cultural. Nesse sentido, porque estão em Recife e não em outro lugar, e porque tiveram esse tipo de experiência na juventude e não outra, os articuladores do “Mangue” foram capazes de realizar essas combinações entre diversos elementos musicais, criando uma forma de distinção no mercado de música.

A identidade “Mangue” fundamenta-se, assim, na tentativa de realizar em e a partir de Recife aquilo que consideravam o êxito de outros “movimentos culturais” internacionais e nacionais. As semelhanças entre os articuladores do “Mangue” estariam baseadas mais na

forma de posicionar-se diante das possibilidades de mudança, do que propriamente no conteúdo trazido por cada um para contribuir com tal mudança. Por isso, a identificação entre eles pode ser pensada como algo que se dá em um ponto determinado do espaço e do tempo, mas que está sempre em movimento, em construção. A estrutura desta identificação seria constituída por ambivalências, em que as distinções entre o “eu” e o “outro” não podem ser claramente definidas, o que implica sua compreensão através de suas diferenças, contradições e segmentações. Segundo Hall (1991a, p. 70-4), essas seriam características de um novo conceito de identidade peculiar ao nosso tempo presente, que surge do enfraquecimento do papel do Estado nacional, que acaba por fragilizar a idéia de identidade coletiva nacional ao fragmentá-la em classe, raça e gênero. Como consequência, não é mais possível pensá-la de forma homogênea. Por essa razão, parece haver aqui uma concepção de identidade que se liga menos a uma forma moderna e talvez mais a uma forma pós-moderna ou globalizada de entenderem-se as formações das identidades coletivas.

A concepção moderna de identidade coletiva estrutura sua representação cultural de forma binária, definindo simultaneamente o “eu” e o “outro”. Para Hall (1991b, p. 45-6), esse seria o caso das identidades nacionais, que se apresentam de maneira homogênea, centrada, fechada e excludente, para tornar-se a única referência a ser seguida pelos membros de uma nação. Foi dessa maneira que as identidades nacionais criaram a base para o Estado nacional moderno, ao mesmo tempo em que o Estado nacional domesticou as identidades coletivas pautadas pela lógica do conflito de grupo. Embora as teorias sobre o Estado nacional baseiem-se na observação de uma associação íntima entre Estado e povo, que nunca se realizou historicamente, sua importância está no fato de ter funcionado como uma idéia diretriz, que tornou o “*demos* nacional uma ficção ideal de uma identidade asseguradora da inclusão dos interesses de um povo” (EDER, 2003, p. 8). Nesse contexto, a arte foi importante para a fundação das identidades coletivas, pois como a unidade cultural nacional é imaginária, em seu centro simbólico estão as categorias estéticas da língua, da literatura e da arte do passado, que garantem a integração sincrônica da sociedade (KLINGER, 2002, p. 158).

Esta arte foi configurada pela ideologia estética do moderno, centrada na idéia de autenticidade. Ela resulta do processo de diferenciação de diversas áreas autônomas da vida, em que a subjetividade surge como instância de centramento e fundação de unidade, complementar à pluralização, à fragmentação e à ampliação do processo de modernização. A arte identifica-se com a expressão original e sincera do artista, o que resulta na sacralização da subjetividade, que dota as pessoas “ideais” de traços divinos, e “coisifica” as pessoas reais (Idem, p. 155). A arte desloca-se, então, em um tipo de transcendência

secular e coloca-se, estruturalmente, no lugar da religião tradicional. Isso leva a uma divisão entre “sobre-humanos” e “subumanos”, que acaba gerando uma sacralização problemática da política (Idem, p. 156). Para sacralizar-se, o Estado moderno lança mão da cultura para superar os antagonismos de interesse, coordenando a integração, e a transforma no oposto ao poder do dinheiro, garantindo sua exterioridade e autonomia pela subvenção de seu funcionamento (Idem, p. 159). O Estado e a cultura são vistos, então, como o lugar de realização das expressões mais altas do homem e da liberdade humana, e a esfera da arte serve de refúgio para o indivíduo contra as requisições e exigências da economia capitalista e do Estado moderno, para encontrar sua identidade e realizar sua subjetividade autêntica. Nesse processo, a cultura torna-se instrumento de formação da identidade nacional moderna e inventa-se uma tradição por meios estéticos (Idem, p. 135), que é “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, [que] visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBBSBAWN; RANGER, 1997, p. 9). Tais tradições podem utilizar elementos antigos, modificá-los, ritualizá-los e institucionalizá-los para servir aos propósitos nacionais (Idem, p. 14).

Entretanto, atualmente, existe uma nova relação entre Estado, cultura e identidade. Segundo Klinger (2002, p. 163), desde o final da Segunda Guerra Mundial, passa a haver uma dessacralização do político, que se orienta cada vez mais para o bem-estar social e para uma instrumentalização burocrática, deixando os aspectos ideológicos em segundo plano. O Estado nacional passa a agir cada vez mais orientado por interesses “nacionais” que vão perdendo a identificação com o povo. Nesse processo, a idéia de identidade fundada no Estado nacional por meio da arte e da cultura vai tornando-se suspeita. O Estado nacional torna-se, assim, um ator coletivo racional que compete com outros grupos de interesse em escala global, mas se diferencia dos atores econômicos (EDER, 2003, p. 14). O *demos* torna-se um conjunto de atores, movidos por seus próprios interesses, que não compartilham mais o sentido de laços coletivos, embora haja uma busca latente por vínculos (Idem, p. 9). O Estado nacional e os laços de nacionalidade entre os sujeitos perdem significado como fundamento para a formação das identidades (KLINGER, 2002, p. 163). Resta, assim, um Estado nacional sem a nação, que acaba por dissociar o “ser cidadão e o sentimento de identidade coletiva” (EDER, 2003, p. 8).

Surge, então, uma lógica autônoma da mobilização de identidades (Idem, p. 6), que desloca a questão da identidade coletiva do âmbito da nação para o plano transnacional. As

identidades coletivas passam a poder exercer papéis muito diferentes, competindo entre si em um “mercado” de narrativas, em que se deve buscar um espaço de coexistência para identidades coletivas igualmente legítimas (Idem, p. 10). “Esse mercado deve ser tão mais esperado quanto os fluxos de comunicação possam cruzar as fronteiras nacionais, e os meios de comunicação de massa e a educação ofereçam acesso a diversas espécies de narrativas” (Idem, p. 16). Nesse contexto, são as narrativas ou discursos que possibilitam que certos atores sociais identifiquem-se em pontos determinados do espaço e do tempo, e que determinam as semelhanças e diferenças entre os que compartilham ou não uma nova identidade. Se esta é uma forma pós-moderna ou global de compreender-se a formação das identidades coletivas, ainda não é possível dizer, embora esteja claro que não se trata de uma forma puramente moderna de identidade, em seu sentido clássico.

Para avançar na discussão sobre a identidade “Mangue”, torna-se necessário compreender o discurso criado por seus articuladores, e de que forma esse discurso foi recebido e interpretado pela mídia, estabelecendo a ligação possível entre seus “iniciadores” e “seguidores”. Assim, torna-se possível conhecer algumas relações existentes entre a identidade “Mangue” e a identidade nacional brasileira, iluminando outros aspectos desse debate.

Formação de um discurso “Mangue”

A formação de um discurso “Mangue” deu-se, como visto, a partir da identificação de um grupo de pessoas em um determinado ponto do espaço e do tempo em torno de idéias comuns sobre um suposto poder transformador da música. Para acessar a maneira como articularam suas diferenças para ressaltar o posicionamento comum diante da mudança que almejam promover, elegi como materiais de análise os textos que ficaram conhecidos como “Manifestos Mangue”,¹² incluindo as diferentes versões do “Primeiro Manifesto”, bem como as letras das músicas e textos dos encartes dos primeiros discos lançados por bandas “Mangue”, a saber, “Da lama ao caos” (1994) de Chico Science e Nação Zumbi e “Samba esquema *noise*” (1994) de mundo livre s/a.

¹² Esses textos estão reproduzidos na íntegra no Anexo.

Primeiro Manifesto: “Caranguejos com cérebro” (1991)

A pesquisa revelou a existência de três versões ligeiramente distintas para o texto que ficou conhecido como “Primeiro Manifesto Mangue”, uma publicada pelo jornalista José Teles, em seu livro *Do frevo ao Manguebeat* (2000, p. 255), que afirma ser a versão distribuída à imprensa em 1991; uma publicada no *site* oficial do “Mangue”, “A Maré encheu”, como a versão original de 1992; e uma publicada no encarte do primeiro disco do grupo *Chico Science e Nação Zumbi*, “Da lama ao caos”, lançado em 1994. O que se segue é uma análise que busca comparar essas versões para tentar apreender possíveis razões nas alterações apresentadas e suas implicações para a compreensão do discurso “Mangue”.

O título, “Caranguejos com cérebro”, que também nomearia a primeira coletânea gravada pelas bandas compostas pelos articuladores do “Mangue”, é uma clara referência ao trabalho de Josué de Castro,¹³ como declarou Chico Science: “Na imagem de Josué, somos ‘caranguejos com cérebro’, como os pescadores que ele descreveu no livro ‘Homens e caranguejos’. Eles pescam e comem caranguejos para depois excretá-los num ciclo caótico. Fazemos uma música caótica” (GIRON, 1994a, p. 5-5). O livro citado é o único romance escrito pelo autor, que trata da formação da favela Brasília Teimosa, no bairro do Pina, em Recife, e em cujo prefácio há uma explicitação do que entende ser a relação do homem que habita os manguezais pernambucanos e os caranguejos:

“lama dos mangues de Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejos. Seres anfíbios – habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos. Alimentados na infância com caldo de caranguejo: este leite de lama. [...] Cedo me dei conta deste estranho mimetismo: os homens se assemelhando em tudo aos caranguejos. Arrastando-se, acachapando-se como os caranguejos para poderem sobreviver. Parados como os caranguejos na beira da água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos. É por isso que os habitantes dos mangues, depois de terem um dia saltado para dentro da vida, nesta lama pegajosa dos mangues, dificilmente conseguiam sair do ciclo do caranguejo, a não ser saltando para a morte e, assim, afundando-se para sempre dentro da lama” (CASTRO, 2001, p. 10-1).

¹³ Josué de Castro foi indicado ao Prêmio Nobel de Medicina (1957) e duas vezes ao Prêmio Nobel da Paz (1963 e 1970). Nascido em Recife, foi médico, geógrafo, escritor, crítico de cinema, embaixador do Brasil na ONU e Presidente do Conselho Executivo da FAO (Organização das Nações Unidas para a Agricultura e alimentação). Era embaixador do Brasil na Suíça em 1964, quando foi afastado do cargo pelo governo militar. Faleceu em 1973 (CENTRO JOSUÉ DE CASTRO).

Essa idéia também aparece em seu livro *Geografia da fome* (1948), em que traça um panorama da fome no Brasil na primeira metade do século XX. Comentando a vida da população que habita os manguezais do litoral de Recife, afirma que, no manguezal, “tudo é, foi ou vai ser caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz, quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela e vive dela. E o homem que aí vive se alimenta desta lama sob a forma de caranguejo” (CASTRO, 1948, p. 259). Para ele, “essas populações mantidas através desse trágico ‘ciclo do caranguejo’ representam um resto do monturo humano que o vento quente das secas joga nas praias do nordeste” (Ibidem).

Se o “ciclo do caranguejo” visto por Josué de Castro é algo que animaliza o homem recifense, colocado em um círculo vicioso de vida e morte dentro da lama dos manguezais, é possível pensar que a referência “Mangue” aos caranguejos com cérebro é um esforço de reumanizar esse mesmo homem ao restituir-lhe aquilo que o diferencia do caranguejo, o cérebro. Assim, o texto parte de uma inversão do valor dado a essa condição cíclica, dissociando a lama dos manguezais à morte e associando-a à idéia de “fertilidade e riqueza”, tal como apresentam na primeira parte do texto. Essa transformação em positividade de tudo aquilo que era visto como negativo me parece ser uma das chaves de leitura mais interessantes para este texto.

A primeira parte apresenta o “Mangue” como um conceito, uma tentativa de valer-se da legitimidade científica para poder sustentar uma posição favorável ao “Mangue”, mostrando que, apesar de todas as coisas ruins associadas aos manguezais, estes devem ser entendidos como algo extremamente importante para a vida marinha e humana, conforme atestado por uma série de dados. É importante notar que a frase “apesar de sempre serem associados à sujeira e à podridão”, que aparece na primeira versão, foi suprimida nas versões posteriores, o que leva a pensar que se trata de um enfraquecimento do que é negativo em relação aos manguezais, em favor de um fortalecimento das idéias positivas, o que também sugere a inclusão da palavra “diversidade” na descrição científica dos manguezais a partir da segunda versão. Além disso, os números passam a ser escritos por extenso e há até a substituição da palavra “60 plantas” por “vegetação”, diminuindo seu rigor para que a atenção do leitor concentre-se mais na mensagem e menos nos dados. Assim, a associação do “Mangue” às idéias de “fertilidade, diversidade e riqueza” me parece ser a mensagem central desta parte do texto.

Na segunda parte, Recife é apresentada como a cidade “Mangue”, ou na terminologia criada, “Manguetown”. A justificativa para isso aparece nas primeiras linhas subsequentes,

quando afirmam que Recife é cortada por seis rios e, portanto, é uma cidade estuário com manguezais em abundância. Se os mangues são lugares de “fertilidade, diversidade e riqueza”, então, essa é uma característica de Recife como um todo. O texto segue apresentando uma leitura particular da história e do desenvolvimento da cidade, que me parece contrapor duas épocas: uma ligada à ocupação holandesa, quando supostamente havia um planejamento para o crescimento da cidade “maurícia”, onde a “fertilidade, diversidade e riqueza” podiam manifestar-se, e uma posterior, após a expulsão dos holandeses, quando o desenvolvimento associou-se à destruição dos manguezais e, portanto, de tais características positivas da cidade. Aqui, mais uma vez, há uma frase que consta na primeira versão e que foi suprimida nas duas versões posteriores, a saber, “que estão em vias de extinção”. Se, como afirmo, a proposta era valorizar o mangue como metáfora, me parece que tratar da extinção desse ambiente enfraqueceria a idéia de “Manguetown”, na medida em que diminuiria as possibilidades de identificação de Recife aos mangues, reforçando uma idéia de morte que deveria ser evitada.

Ao tratar dessa segunda época, apresentam uma crítica à noção de progresso e à elevação de Recife à capital do Nordeste, que não seria condizente com as condições de desenvolvimento da cidade, por esta ser, na verdade, uma metrópole economicamente estagnada, miserável e caótica. Assim, creio ser importante pensar se se trata de tentar buscar em um passado mitificado uma “modernidade” tecnológica, econômica e urbana, que também seria característica de Recife e que apenas não podia ser percebida claramente naquele momento. Esse seria mais um elemento de inversão positiva na interpretação da história da cidade. Talvez também seja possível ler neste trecho um questionamento de um certo consenso em torno dos benefícios do progresso, como algo inerente, quando, no caso, este teria sido a causa para os males vividos por Recife, citados no último parágrafo desta segunda parte. Embora tenha sido suprimido na segunda versão, sua volta na terceira versão me parece justificar-se por seu efeito discursivo. Cabe aqui ainda uma outra observação em relação ao que se entende por metrópole neste texto, que aparece como um mito ou estigma que não se traduziria em realidade. Se, para eles, Recife não é uma metrópole, a esse conceito estariam associadas, pelo negativo, as idéias de fluidez econômica, prosperidade e organização.

A terceira parte contém as propostas desse grupo articulado para a formulação de uma cena “Mangue”. Entendo que a utilização da palavra “cena” para designar o que desejavam criar é parte de um discurso nativo que vêm da tradução do termo inglês *scene*, que se refere a uma área de atividade e a todas as pessoas e coisas ligadas a ela, e não pode ser tratada como um conceito. Neste trecho, há um diagnóstico da iminente morte da cidade de Recife, que não

consegue reagir diante dos problemas trazidos pelo progresso e está paralisada, em depressão crônica, e há uma dúvida em relação às suas possibilidades de transformação. Interessante notar que nas duas outras versões deste texto, não é mais a cidade, mas os cidadãos que estão paralisados pela depressão, embora continue sendo a cidade o objetivo da transformação. Ainda assim, entendo que a palavra cidadão aqui se refere meramente ao habitante da cidade, e não porta um sentido político mais definido. A proposta de transformação é estimular “o que resta de fertilidade” em Recife, e para isso, eles teriam organizado-se como um “organismo/núcleo de pesquisa e criação de idéias pop”. Nas versões posteriores, eles referem-se apenas ao núcleo de pesquisa, mas não mais a um organismo, o que me parece ser uma tentativa, novamente, de aproximar-se da ciência para legitimar o que estão fazendo. Esse grupo teria o objetivo inicial de fazer uma conexão alegórica entre o mangue e o *pop* (que nas versões posteriores perde o caráter alegórico, aumentando a carga afirmativa do discurso), o que pode ser entendido como ligar aquilo que é culturalmente específico a Recife, proveniente da fertilidade, diversidade e riqueza restantes de seus manguezais, ao que é *pop*. Se essa conexão deve formar um “circuito energético”, este pode ser entendido de uma maneira bastante ampliada como uma troca de mão-dupla entre as duas partes, que permite a associação do “Mangue” como um fornecedor de matérias-primas que seriam transformadas em produtos *pop* e circulariam nas redes mundiais, e inversamente, a captação dos conceitos *pop* que circulam nas redes mundiais como matérias-primas que se combinariam com as diversas expressões culturais recifenses para estimular a transformação da cidade.

A proposta de ter uma imagem-símbolo revela uma necessidade de criar uma marca, algo que possa sintetizar e identificar o que fazem. Na primeira versão, aparece tanto a parabólica enfiada na lama, como o caranguejo remixando uma canção do *Kraftwerk* no computador, e nas versões posteriores, apenas referem-se à parabólica na lama. Para entender melhor o significado dessas imagens, acho importante tentar reconstruir sinteticamente o discurso contido nesse texto até aqui. O texto inverte o valor dado à condição cíclica do homem-caranguejo ao dotá-lo de cérebro, e o insere em uma Recife culturalmente fértil, diversa e rica, que conheceu no passado uma “modernidade” tecnológica, econômica e urbana, mas que está, no momento, paralisada pelos efeitos (negativos) do progresso. A alternativa que apresentam para transformar a cidade em uma metrópole próspera, organizada e economicamente fluida é pesquisar e produzir idéias *pop* a partir da conexão, em um circuito de mão-dupla, do que é culturalmente específico a Recife ao que circula nas redes *pop* mundiais. Quem poderá por em prática essas transformações, fazer essas conexões, é o cidadão recifense, que habita a cidade dos mangues e, por meio da pesquisa, descobre e

conhece o que circula no mundo *pop*, e participa dele ao produzir idéias *pop*. Assim, se a parabólica enfiada na lama é o meio tecnológico pelo qual se conecta a lama às redes de circulação mundial de informações, podemos admitir que, metaforicamente, essa antena é o próprio homem recifense. Ele é o ator da transformação, que tem seus pés enfiados na lama e sua mente conectada às redes mundiais de circulação de conceitos *pop*, e porta a tecnologia mais apropriada para esse tipo de conexão. Nesse sentido, a segunda imagem, que foi suprimida das versões posteriores, serve como um reforço desta leitura, uma vez que o caranguejo remixa a canção, é esse homem-caranguejo-antena que reconstrói a música “Antenna”,¹⁴ do *Kraftwerk*, pela reorganização de suas partes, que produz uma nova música *pop* e coloca-se no papel de receptor e transmissor de informações, como o meio tecnológico que propicia a conexão. Essa a base da mensagem de aumento da auto-estima dos recifenses.

Cabe ainda atentar para o fato de que, para os articuladores do “Mangue”, não basta que isso seja feito individualmente, pois se referem a um núcleo de pesquisas que começou a ser articulado em diversos pontos da cidade. Por um lado, eles vêm de partes diversas da região metropolitana de Recife, têm a pretensão de que essa proposta espalhe-se e que vários cidadãos recifenses transformem-se em homens-caranguejo-antena. Ao mesmo tempo, isso também pode ser uma estratégia para conseguir legitimidade diante da imprensa, principal leitora deste texto (já que se tratava de um *press-release*), ao tentar provar que se tratava de algo importante que já estava acontecendo na cidade e que a imprensa deveria noticiar. Nesse sentido, a disseminação possível desta proposta passaria pela concordância da imprensa, que deveria divulgar essa mensagem de elevação da auto-estima do cidadão recifense, transmutado agora em homem-caranguejo-antena com poder de transformação.

A parte final do texto centra-se na descrição de quem são esses homens-caranguejo-antena, agora denominados “Mangueboys” e “Manguegirls”, e que variam nas três versões encontradas do texto. Todos os elementos elencados por eles parecem tentar demonstrar a variedade de interesses daqueles que estão, naquele momento, identificados com o propósito da transformação de Recife. Não há uma única lógica que permite definir aquele que deverá identificar-se com o que propõem, mas um esforço em demonstrar como a diversidade está presente na própria composição do grupo articulador do “Mangue”, classificados agora como homens-caranguejo-antena, ou na nomenclatura que criam, “Mangueboys”, que não só têm o

¹⁴ A letra da música é a seguinte: “I’m the Antenna / Catching vibration / You’re the transmitter / Give information! / Wir richten Antennen ins Firmament / Empfangen die Töne, die niemand kennt / I’m the transmitter / I give information / You’re the Antenna / Catching vibration / Es strahlen die Sender Bild, Ton und Wort / Elektromagnetisch an jeden Ort / I’m the Antenna / Catching vibration / You’re the transmitter / Give information! / Radio-Sender um –Hörer sind wir / Spielen im Äther das Wellenklavier / I’m the Antenna catching vibration / You’re the transmitter give information / I’m the transmitter I give information / You’re the Antenna catching vibration”.

poder de transformação, como, de fato, estão mobilizando-se para tal. Entendo que há entre esses elementos uma série de indicações de uma rejeição comum a processos racionalizantes do pensamento e do instinto, à idéia de planejamento, e uma valorização de seu oposto. Também há um forte interesse pelos meios de comunicação, por aquilo que veiculam, e pela crítica a isso. De uma maneira mais geral, podemos inclusive pensar que há uma certa aproximação aos movimentos de contra-cultura dos anos sessenta.

De qualquer forma, a primeira versão do texto termina com a citação de dois bares, que seriam freqüentados pelo grupo de amigos e, conforme relata Jorge du Peixe, como foi “tudo regado à cerveja, tudo em boteco ... por coincidência, os nomes desses bares eram esses mesmo” (PEIXE, 2007). Consta ainda a divulgação da coletânea “Caranguejos com Cérebro”, primeiro empreendimento conjunto do grupo que se tornaria um produto comercializável. Aqui estaria, portanto, o primeiro produto *pop* criado a partir das pesquisas no universo *pop* por quem tem seus pés metidos na lama dos manguezais e porta a tecnologia mais adequada para conectar esses dois universos. Já na segunda versão, como não havia mais sentido a divulgação de tal coletânea, uma vez que esta já tinha sido comunicada à imprensa, substituiu-se esse parágrafo por um outro que apresenta, num tom bastante otimista, os primeiros supostos resultados da “fábrica Mangue”. Novamente contariam com o apoio da imprensa para que a publicação de tais informações legitimasse a existência do “Mangue” no mundo da mídia e, ao mesmo tempo, motivasse os leitores interessados em transformar-se em “Mangueboy” ou “Manguegirl”. Na terceira versão, esse parágrafo também foi suprimido, uma vez que foi publicado no encarte do primeiro disco do grupo Chico Science e Nação Zumbi, “Da lama ao caos” (1994), e a legitimação da mensagem já estava dada, não precisava mais ser conquistada.

A análise do texto deste “Primeiro Manifesto” sugere que a idéia de diversidade está na base do discurso “Mangue”. Os sujeitos que estão naquele momento em Recife e identificam-se com a transformação da cidade através da música, considerados “Mangueboys” e “Manguegirls”, apresentam uma versão da história da cidade, contada a partir do “Mangue”, lugar de onde também parte uma proposta de solução para o problema que enfrentam. Nesse sentido, pode-se pensar que, como formula Hall (1991b, p. 60), trata-se de um processo de auto-representação empreendido por sujeitos marginalizados que devem redescobrir sua história, origens e raízes para recontá-la a partir de um novo ponto de vista, desde baixo. É possível concordar que o discurso “Mangue” reconta a história de Recife a partir de um novo ponto de vista, os manguezais, que estão localizados na periferia da cidade que, por sua vez, ocupa uma posição periférica em relação às outras capitais brasileiras, e foi considerada “a

quarta pior cidade do mundo para se viver”. Portanto, colocam-se enfaticamente em uma posição periférica e desprivilegiada para enunciarem seu discurso. Entretanto, não se trata exatamente de sujeitos marginalizados em busca de auto-representação, mas de sujeitos que precisam colocar-se na posição de marginalizados para dar sentido ao discurso que criam, que tem o objetivo claro de gerar os efeitos de transformação no mercado musical e na mídia, como já descrito anteriormente.

Para compreender este ponto, torna-se necessário conhecer a história de Pernambuco e seu lugar na formação da identidade nacional brasileira. Pernambuco foi um importante centro açucareiro no período colonial, o que lhe deu proeminência econômica e política nesse período, e que também serviu de palco para a invasão holandesa ainda no séc. XVII, que ameaçava o domínio português. Nessa época, o Brasil era pensado como uma unidade dividida entre norte e sul, principalmente por conta das formas de governo da colônia. Com a independência do país e os esforços de formar-se uma nação, o centro político e econômico deslocou-se para o sul, região que também centralizou os esforços de industrialização. Foi no início do séc. XX que passou a existir no imaginário brasileiro a idéia de um nordeste separado da região norte, principalmente por conta da visibilidade do problema da seca, da fome e do cangaço (ALBUQUERQUE Jr, 1999, p. 68-74). Nesse sentido, as características de Pernambuco eram amalgamadas à dos outros estados agora nordestinos, criando uma imagem regional tipificada, que participava da identidade nacional mestiça atrelada às idéias de atraso e pobreza.

O nordeste era, assim, imaginado como um todo, que podia ser compreendido como uma região de características homogêneas, cuja capital era Recife. Entretanto, no passar das décadas, essa posição acabou sendo transferida para Salvador (Bahia), principalmente na segunda metade do século. Apesar disso, é importante ressaltar que Recife nunca se tornou marginalizada quando se pensa na região nordeste, nem quando se trata de pensar o país. Pernambuco continua sendo o segundo estado mais próspero da região, o que atesta o fato de ocupar a décima posição entre os estados que mais contribuíram para o PIB brasileiro em 2005, por exemplo (IBGE, 2005). Mas o que o discurso “Mangue” transforma é essa imagem negativa de nordeste como região homogênea, ressaltando a diversidade da cidade do Recife, em um esforço de distinguir-se das outras cidades, revelando uma dificuldade em aceitar esse tipo de generalização regionalista. Se a identidade nacional fundada em uma idéia de mestiçagem descrevia um tipo nordestino, muitas vezes identificado ao sertanejo, interiorano, ligado à economia agrária, o discurso “Mangue” desfaz essa tipificação para apresentar um sujeito recifense, urbano, ligado à tecnologia. Nesse sentido, entendo que os articuladores do

“Mangue” colocam-se em uma posição correlata a do sujeito marginalizado analisado por Hall para poder criar um discurso que tenha uma força social de transformação, embora só tenham podido alcançar a mídia e as gravadoras justamente por não estarem em uma posição tão marginalizada assim. Por essa razão, sugiro tratar-se aqui talvez mais de um processo de auto-representação, que redescobre sua história, suas raízes e origens, empreendido por membros de uma sociedade que reclama a perda de prestígio nacional e regional, e que luta para devolver à cidade uma posição proeminente. A situação discursiva de marginalidade colabora na criação de uma percepção mais concreta ou territorial do problema da perda de prestígio, que deverá ser superado pelas transformações geradas pela música.

Acreditando na força das canções para gerar todas as mudanças esperadas na cidade de Recife, as letras das músicas lançadas nos primeiros discos das primeiras bandas “Mangue”, Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a, também trazem essa mesma mensagem que analisamos acima. Como exemplo, segue abaixo a letra da música “Manguebit”, com letra e música de Fred 04, gravada no disco de estréia da mundo livre s/a, “Samba esquema *noise*” (1994):

Sou eu um transistor? / Recife é um circuito? / O país é um chip? / Se a terra é um rádio, /
qual é a música? / Manguebit – Manguebit / O vírus contamina / pelos olhos-ouvidos,
línguas, / narizes-fios (elétricos), / ondas sonoras, vírus / conduzidos a cabo, UHF, /
antenas-agulhas / Eletricidade alimenta / tanto quanto oxigênio / (meus pulmões ligados) /
Informações entram pelas narinas / e da cultura sai / mau hálito (ideologia) / Sou eu um
transistor? / Se a terra é um rádio / qual é a música? / Manguebit – Manguebit

A canção “Cidade estuário”, também composta por Fred 04 e gravada no mesmo disco, apresenta mais uma forma de transmitir o discurso “Mangue”:

Maternidade – Diversidade – Salinidade / Fertilidade – Produtividade / Recife – Cidade –
Estuário / Recife – Cidade – És – Tu... / Água, salobra, desova e criação / matéria
orgânica, troça e produção / Recife – Cidade – Estuário / És – Tu... / (O mangue injeta, /
abastece, alimenta, / recarrega as baterias / da Veneza esclerosada, / destituída /
depauperada / embrutecida...) / Mangue – Manguetown / Cidade complexo / caos
portuário / Berçário/caos / Cidade estuário

No álbum de estréia do grupo Chico Science e Nação Zumbi, “Da lama ao caos” (1994), há maior número de canções que podem ser consideradas reforços diretos da

mensagem elaborada no “Manifesto”. Como exemplo, segue abaixo a letra da canção “A cidade”, composta por Chico *Science*, cujo videoclipe pode até ser considerado uma espécie de “Manifesto Manguê por imagens”:

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas / que cresceram com a força de pedreiros
suicidas / cavaleiros circulam vigiando as pessoas / não importam se são ruins, nem
importa se são boas / e a cidade se apresenta centro das ambições / para mendigos ou
ricos e outras armações / coletivos, automóveis, motos e metrô / trabalhadores, patrões,
policiais, camelôs / a cidade não pára, a cidade só cresce / o de cima sobe e o de baixo
desce / 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 / no meio da
esperteza internacional / a cidade até que não está tão mal / e a situação sempre mais ou
menos / sempre uns com mais e outros com menos / A cidade não pára, a cidade só cresce
/ o de cima sobe e o de baixo desce / 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 urubu / num dia de sol Recife acordou / com a mesma fedentina do dia
anterior

Outra canção significativa é “Antene-se”, também composta por Chico *Science* e gravada neste disco:

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 / onde estão os homens-
caranguejos / minha corda costuma sair de andada / no meio da rua, em cima das pontes /
é só uma cabeça equilibrada em cima do corpo / procurando antenar boas vibrações /
preocupando antenar boa diversão / Sou, sou, sou, sou, sou Manguêboy! / Recife cidade
do mangue / Onde a lama é a insurreição / Onde estão os homens-caranguejos / minha
corda costuma sair de andada / no meio da rua, em cima das pontes / é só equilibrar sua
cabeça em cima do corpo / procure antenar boas vibrações / procure antenar boa diversão
/ Sou, sou, sou, sou, sou Manguêboy!

Como tratado no texto do “Manifesto”, esse discurso é proferido por “Manguêboys” e “Manguêgirls”, que podem ser identificados, inicialmente, ao grupo que articulou o “Manguê”. Eles apresentam-se sempre com um nome acompanhado de um apelido, como nos casos de Chico *Science*, JorgeduPeixe, Fred 04, Gilmar Bolla 8, Renato L., ou apenas por

apelidos, como Dolores, HD Mabuse, Independentemente da origem desses apelidos e o que podem revelar sobre esses articuladores, importa ressaltar o fato de rejeitarem a apresentação por meio de nome e sobrenome, o que permitiria identificar sua família e sua origem social. Isso é relevante na medida em que permite que sejam vistos como iguais perante a mídia e o mercado, seus principais interlocutores, uma vez que eles não têm exatamente a mesma origem social. Os dados que permitem conhecer suas diferentes origens são o nível de escolarização (das sete pessoas destacadas, quatro têm nível superior completo), o tipo de emprego que tiveram ou trabalhos que exerceram e os instrumentos que tocam. Os que têm nível superior completo tocam instrumentos harmônicos, ou cantam e/ou atuam como DJ, e trabalharam profissionalmente escrevendo para jornais, criando programas de rádio ou produzindo material gráfico. Aqueles que não fizeram um curso superior cantam, ou tocam apenas instrumentos de percussão, e trabalharam em funções mais baixas em empresas prestadoras de serviços ou com atividades mais pesadas.

Para proferir esse discurso “Mangue”, eles criaram um novo vocabulário que justapõe palavras em português e inglês (*Manguetown*, *Mangueboy*, *Manguegirl*), o que demonstra a possibilidade de unir o que é específico a Recife – o mangue – ao que circula no espaço *pop* – *town*, *boy*, *girl*. Dessa forma, eles realizam tal conexão entre os espaços local e *pop* pela criação desses conceitos *pop*, que já se comunicam em uma língua internacional, uma forma “quebrada” do inglês que desloca a idéia de língua nacional (HALL, 1991b, p. 53). O mesmo acontece com a canção composta por Chico *Science* e Fred 04, intitulada “Rios, Pontes & *Overdrives*”, gravada no disco “Da lama ao caos” (1994) de Chico Science e Nação Zumbi, que leva quase o mesmo nome de uma outra canção, “Rios (*smart drugs*), pontes & *Overdrives*”, composta por Fred 04, gravada no disco “Samba esquema *noise*” (1994) de mundo livre s/a, cujo nome opera a mesma conexão, e com a canção “*Manguebit*”, citada acima.

Esse discurso “Mangue” torna-se, assim, uma das narrativas existentes em Recife naquele momento, que valoriza a capacidade de seus cidadãos, transmutados em “*Mangueboys*” e “*Manguegirls*”, de transformar a “*Manguetown*” em uma metrópole próspera por meio das conexões entre a diversidade cultural da cidade e o que circula nas redes *pop* mundiais. Se é o cidadão recifense que porta a tecnologia mais apropriada para este tipo de conexão, ele torna-se o meio de transformação que, por sua vez, pode contribuir com qualquer conteúdo. Nesse sentido, o discurso “Mangue” configura-se como uma narrativa aberta, que oferece uma forma de posicionamento perante a cultura local e a cultura *pop*, que opta pela conexão sem limitar os conteúdos que devem ser conectados.

Formas de recepção desse discurso na mídia

A imprensa pernambucana foi a primeira a publicar informações sobre o “Mangue”. Embora o *press-release* tenha sido enviado também para as rádios locais, junto com a fita *demo*, as canções das bandas divulgadas não foram incluídas na programação. A primeira nota a citar o “Mangue” foi para divulgar uma festa que seus articuladores iriam realizar em Recife, chamada “*Black Planet*”, cujo nome “era uma homenagem ao grupo de rap americano Public Enemy, autor de um LP clássico chamado ‘Fear of a Black Planet’” (RENATO L., c). A nota foi publicada no **Jornal do Commercio** em 01 de junho de 1991, e dizia o seguinte:

“Todos os sons negros vão rolar hoje à noite no Espaço Oásis (perto do Hotel Quatro Rodas de Olinda), 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 e organizador do evento.

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

A seleção musical 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 Perrye, entre tantos outros, numa salada de fruta variada e dançante, bem **world music**” (citado em TELES, 2000, p. 264).

Depois, o texto do *press-release* da coletânea “Caranguejos com cérebro” foi divulgado para a imprensa local, que o publicou como um “Manifesto”. Essa transformação do *press-release* em “Manifesto” é algo bastante significativo, uma vez que marca uma forma de interpretar o que faziam os articuladores do “Mangue”. De ritmo, o “Mangue” passou a ser entendido como um “movimento cultural”, que deveria ter líderes intelectuais, formas claras de pertencimento e definição precisa de suas pretensões e características. É nesse contexto que Chico Science e Fred 04 tornam-se os principais expoentes do “Mangue” na mídia, que a forma da banda Chico Science e Nação Zumbi vestir-se, com chapéu de palha e óculos

escuras, cristaliza-se em um estilo que será reproduzido por quem deseja pertencer ao “Mangue”, que a idéia de mistura de ritmos ou fusão passa a ser entendida como a principal característica musical do “Mangue”. Essa interpretação da imprensa local configura o “Mangue” como uma narrativa fechada, com limitações claras e características definidas a partir do conteúdo. A mídia desenvolve, dessa maneira, uma forma de interpretar o “Mangue” afim à ideologia estética do moderno, cujos fundamentos são o princípio de autonomia da arte, o preceito da autenticidade e a alteridade da arte frente à sociedade (KLINGER, 2002, p. 149-50).

Deste ponto de vista, entendendo a arte como um subsistema fechado, autônomo, centrado na obra de arte, limitado pela experiência estética do belo, a mídia encara o “Mangue” como uma nova estética musical, que inauguraria uma fusão inédita de maracatu com *rock*. Este é um dos principais pontos de tensão entre os articuladores do “Mangue” e a mídia, pois refutam insistentemente esse tipo de afirmação nas entrevistas publicadas nos jornais e revistas, dizendo que o “Mangue” não é fusão,¹⁵ não é uma nova estética,¹⁶ que Chico Science e Nação Zumbi não é um grupo de maracatu,¹⁷ que no “Mangue” é possível encontrar outras formas musicais, etc. Ainda assim, não rejeitam completamente a idéia de estarem realizando algo novo e inédito. Além disso, a mídia insiste em avaliar a expressividade e a autenticidade da obra de arte a partir de uma racionalidade estética, resultante dos processos de objetivação e subjetivação, que são facetas complementares do processo moderno de autonomização das esferas da vida (Idem, p. 153-6). Disso resulta a interpretação do “Mangue” como uma expressão sincera e original do artista genial, sacralizado, muitas vezes identificado à figura de Chico Science, que se torna, assim, “líder de um movimento”. Suas composições e performances seriam autênticas expressões do “Mangue”, que poderiam ser transformadas em um estilo e reproduzidas por outros músicos. Da mesma forma, operou a “consagração” midiática do grupo Chico Science e Nação Zumbi, cuja forma de tocar, de apresentar-se, de vestir-se também ganhou ares sacralizados, transformando-se em arte autêntica. A mídia teria criado, com esta interpretação, uma hierarquia entre os grupos “Mangue” a partir deste “modelo estético autêntico” baseado na figura de Chico Science e de sua banda. Por isso, os articuladores do “Mangue” também

¹⁵ Renato L. diz que “o mangue não é fusão de coisas eletrônicas com ritmos locais, por exemplo. [...] Mangue, hoje em dia, continua sendo a diversidade, o senso de cooperação entre as bandas que vem se espalhando por outras áreas” (MANGUENIUS, a).

¹⁶ Fred 04 afirma que “não, o mangue não é um estilo musical de maneira alguma. Foi uma forma que utilizamos para o Recife sair do marasmo em que ele vivia, respeitando a diversidade de sons que existiam na cidade” (CARPEGIANI, 2000).

¹⁷ Nas palavras de Jorge du Peixe: “E a gente costuma dizer que não somos, nunca fomos, nunca seremos uma banda de maracatu. Por ter feito uso, porque tudo era nosso ali, a gente assistia tudo aquilo durante os carnavais... Tá no sangue, mesmo. Nunca num tom de apropriação, de querer passar por cima, destruir tradições” (PEIXE, 2007).

insistem em refutar esse tipo de hierarquia, afirmando um caráter de “cooperativa cultural” para a relação entre eles e a diversidade de bandas no “Mangue” e suas músicas, exaltando a riqueza resultante dela.

No que se refere à alteridade da arte frente à sociedade, que a entende como um lugar de refúgio para o indivíduo encontrar sua identidade e realizar sua subjetividade autêntica, a mídia interpreta o “Mangue” como um grupo homogêneo, com características excludentes, que permite que seja isolado do resto da sociedade, como em uma relação binária entre “eu” e o “outro”. Nesse sentido, o “Mangue” ofereceria a base para a formação de uma identidade coletiva que seria a única referência a ser seguida pelos “Mangueboys” e “Manguegirls”. Essa visão também é refutada pelos articuladores do “Mangue”, que rejeitam a idéia de unicidade, centralidade, homogeneidade, em favor da idéia de diversidade. Entretanto, a idéia de alteridade também comporta uma concepção de transcendência da ordem social em direção a um passado mítico, um futuro utópico ou um espaço à parte. É na esfera da arte que a perda e o déficit do processo de modernização podem ser trabalhados e articulados, explicitando a crítica à modernidade. Assim, à sociedade moderna, com uma economia dirigida ao crescimento, uma ciência orientada para o progresso, uma tecnologia assentada no pensamento da inovação, uma política e ordem jurídica voltadas a melhorias futuras, corresponde uma arte que pode encontrar expressão na dúvida e na crítica (KLINGER, 2002, p. 157-60). Isso acontece porque as expectativas utópicas de uma mudança social radical aparecem claramente como irrealizáveis, o que as faz ser transferidas do estímulo político-social para uma revolução estética que, por sua vez, preparará a revolução político-social. Se é desta maneira que o moderno torna permanente a revolução e funda a tradição da ruptura com a tradição (Idem, p. 129-34), o “Mangue” pode ser identificado ao moderno. Além de formular discursivamente um passado mitificado para a cidade de Recife e projetar em um futuro utópico a superação dos problemas sociais que enfrenta no presente, o “Mangue” caracteriza-se como uma crítica à modernidade elaborada e efetivada na esfera da arte, que deverá preparar a transformação social da cidade pela conexão de âmbitos culturais distintos. Por este viés, o “Mangue” vale-se da alteridade da esfera da arte para poder criar esse discurso crítico, que prega uma ruptura com as formas anteriores de posicionar-se diante da relação entre a cultura e a vida social em Recife.

Isto posto, pode-se afirmar que a recepção da mídia recifense caracterizou o “Mangue” como um fenômeno cultural essencialmente moderno, visão que foi reproduzida também na mídia nacional, como atesta o exemplo da MTV Brasil, que elaborou uma matéria que pretendia “mapear” a produção musical brasileira no início de 1992, e entrevistou Chico

Science e Fred 04 como “líderes” do “Movimento Mangue”. Entretanto, o “Mangue” apresenta-se como um fenômeno cultural ambíguo, que porta características modernas em alguns aspectos, mas escapa a esse tipo de definição em outros momentos. Justamente por portar esse tipo de ambivalência é que o “Mangue” torna-se um objeto propício para a análise do tempo presente. Todas as tensões surgidas entre o “Mangue” e a mídia baseiam-se fundamentalmente nesse conflito existente entre uma visão essencialmente moderna por parte da mídia, e uma ambivalência entre ser e não ser moderno por parte do “Mangue”. Nesse sentido, os articuladores do “Mangue” não recusam participar da mídia, mas o fazem principalmente para contestar sua visão e convencê-la daquilo que são, uma vez que esta era a principal arena almejada de transformação.

É neste embate que se torna necessário diferenciar o “Mangue” de outros “movimentos culturais” e estéticas musicais surgidos anteriormente tanto em Pernambuco, quanto no Brasil. A mídia estimulou esse tipo de comparação ao entrevistar ícones da cultura regional e nacional, e pedir para que avaliassem o “Mangue”, em um esforço de noticiar e ressaltar o caráter inovador, inédito e autêntico do “Mangue”. Tomando o estado de Pernambuco como referência, o “Mangue” deveria distinguir-se do “Movimento Armorial”, empreendido por Ariano Suassuna na década de 70 e diretriz das políticas oficiais da Secretaria da Cultura do Governo do Estado na década de 90, e de uma estética *rock* criada por Alceu Valença, que se projetou nacionalmente nas décadas de 70 e 80. Com relação à cultura nacional, o “Mangue” deveria diferenciar-se da Tropicália e do *axé music*. Apesar dos esforços dos jornalistas em distinguir radicalmente essas manifestações culturais, algumas vezes concordando com o discurso elaborado pelos articuladores do “Mangue”, outras vezes discordando dele, acho importante tentar compará-los tendo em vista a questão levantada por este trabalho.

O “Movimento Armorial” teria sido lançado oficialmente em 1970, com um concerto de música barroca da Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, e teria como base o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina (MORAES, 2000, p. 99-100). No que se refere à música, “o estilo armorial caracterizou-se pela investigação e recuperação de melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, dos sons de viola, dos aboios e das rabecas dos cantadores” (Idem, p. 102), nos quais se baseava para realizar uma recriação, articulando elementos de um passado preservado com uma linguagem musical considerada por eles como nova, autêntica e representativa da cultura brasileira, essencialmente erudita. Em busca da pureza das tradições populares do passado sertanejo, Ariano Suassuna teria criado com o

Armorial uma visão totalizadora do nordeste, fazendo apenas um corte espacial para garantir a unidade de todos os elementos díspares que agenciava. Assim, ele teria tornado miragem o passado do sertão, “um sonho de um futuro, em que o tempo perdido volta transfigurado pela beleza, pela grandiosidade, pelo resgate de sua essência heróica e cavaleiresca” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 169-70). Nesse sentido, ele seria um dos “inventores do Nordeste como o espaço da saudade e da tradição”, instituindo-o como “o espaço oposto ao moderno, ao burguês, ao urbano, ao industrial” (Idem, p. 172). Nesse contexto, a cultura popular é entendida como *locus* privilegiado que manteve “os elementos mais autênticos preservados das raízes culturais brasileiras” (MORAES, 2000, p. 57), que fornecia “o substrato da fusão de mitos geradores, impresso na consciência coletiva da Nação” (Idem, p. 162). Pode-se entender, assim, que a proposta armorial se configuraria como uma tentativa de dar sustentação à construção de uma identidade nacional, caracterizando-se como um projeto moderno.

Ligado ao projeto de consolidação da nação brasileira sob um Estado ditatorial, o Armorial era parte de uma compreensão mais geral do momento vivido como uma possibilidade de modernizar o Brasil, visto não apenas como um período de inovação tecnológico-científicas e político-sociais que aconteciam ao mesmo tempo (KLINGER, 2002, p. 125), mas também como um processo de desenvolvimento no sentido de recuperação, entendido como uma forma de europeização ou ocidentalização que homogeneizava a sociedade moderna. O moderno tornava-se, então, um estado tipificado que se opunha à tradição e fazia surgir o seu oposto, o pré-moderno, para designar a não simultaneidade de tendências de transformações tanto nos países agora caracterizados como em desenvolvimento, para alcançar o nível atual dos países industrializados, quanto nos países designados como desenvolvidos, que caminhavam para um futuro aberto. Essa visão considerava a linearidade do progresso e mantinha o caráter de “fronteira da atualidade” do moderno, ao mesmo tempo em que permitia o surgimento de críticas às teorias de modernização no terreno das ciências sociais (Idem).

Nesse momento, as discussões sobre a cultura nacional brasileira, sua relação com o que é estrangeiro e com o que é popular, tomavam novos impulsos. O Nordeste passava a ser um “tema privilegiado à medida que expressaria a área mais subdesenvolvida e, ao mesmo tempo, seria a área mais nacional do ponto de vista cultural, em que a alienação cultural era menor, seria a área em que a ‘massificação da cultura’, vista como um processo desnacionalizador, ainda não acabara com as tradições populares” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 197). Neste debate maior, a proposta do “Movimento Armorial” posicionava-se como uma

força que valoriza o popular em contraposição às “contaminações” estrangeiras, que se oferece como fundamento de uma identidade nacional tão totalizadora quanto sua idéia de nordeste, complementares na tentativa de fixar as referências a serem seguidas pelos brasileiros na arte resultante da recriação da cultura popular autêntica do sertão. No Armorial, a ideologia estética do moderno orienta o entendimento da arte, que é defendida como algo puro, expressão autêntica da subjetividade do indivíduo alheio à sociedade burguesa, urbana e industrial, que em sua genialidade revela as raízes da cultura nacional.

Uma outra posição neste debate é defendida pela Tropicália, movimento cultural surgido no final dos anos 60, que procurava “pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras, [e fez] da canção popular o *locus* por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais” (NAVES, 2001, p. 47). Liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, músicos baianos que já haviam lançado-se como compositores e intérpretes anos antes, a Tropicália também discutia a questão da modernização da música brasileira. Para eles, era necessário retomar a linha evolutiva da canção popular utilizando “a informação da modernidade musical [...] na recriação, na renovação, *no dar um passo à frente* da música popular brasileira, [...] na medida em que João Gilberto fez” (VELOSO *apud* FAVARETTO, 2000, p. 40) com a criação da Bossa Nova. Assim, propunham que se pensasse em termos universais, pois afirmavam que não havia razões para regionalismos (CALADO, 2000, p. 131), assim como não teria sentido o nacionalismo defensivo das canções de protesto (Idem, p. 99). Nesse sentido, desconstruíram “a ideologia do desenvolvimento e o nacionalismo populista” (FAVARETTO, 2000, p. 21), desarticulando as “ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional” (Idem, p. 25), sem, contudo, desvalorizar a tradição musical. Com uma concepção da riqueza cultural brasileira ampla, eles incluíam, em sua produção, diversas informações “sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional” (NAVES, 2001, p. 49). Por isso, é possível afirmar que os tropicalistas “inventaram uma nova relação com a *diferença*, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e o *cool*, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o rural e o urbano” (Idem, p. 54). Ao justapor esses diversos elementos em suas canções, “contradições históricas, ideológicas e artísticas [eram] levantadas para sofrer uma operação desmistificadora [...] através da mistura dos elementos contraditórios” (FAVARETTO, 2000, p. 26). Os tropicalistas alcançavam, dessa forma, um efeito crítico não só em relação aos temas tratados, mas também em relação aos processos construtivos (Idem, p. 21). A utilização de elementos da cultura *pop* contribuiu “para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e

comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico da cultura brasileira” (Idem, p. 47). A fala dos tropicalistas “indica[va] a coexistência de duas temporalidades, [e] opera[va] um esvaziamento das referências fixadas como *ethos* pela ideologia oficial, [...] apresentando o resultado como uma alegoria do Brasil” (Idem, p. 92, 113). Nas suas produções, “os fatos culturais, formações históricas e estilos artísticos [eram] metamorfoseados como particularizações de uma totalidade apenas sugerida, que aparec[ia] de maneira intermitente, sem nunca conseguir remeter a uma imagem superior que funcionasse como síntese abstrata do Brasil” (Idem, p. 114). Sem esse escopo tão bem definido, o Tropicalismo foi criticado por compositores e intérpretes das canções de protesto, por estar ligado à indústria cultural, e também por membros conservadores da elite nacional, que os tinham por subversivos. Nesse contexto, a utilização da guitarra elétrica tornava-se um ponto central, pois “extraída do universo do *rock* e levada à cena tropicalista, a guitarra aparece[u] como símbolo de movimento cultural” (NAVES, 2001, p. 50).

Importante notar que “o conhecimento das contradições brasileiras [era] operado indiretamente pela metamorfose dessas contradições em estrutura da canção” (FAVARETTO, 2000, p. 38). Os tropicalistas criaram uma “nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária” (Idem, p. 32). Eles esforçavam-se para demolir a oposição entre a “linguagem acessível da música popular e a metalinguagem erudita da crítica (e da literatura)” (NAVES, 2001, p. 55), fazendo de suas canções uma síntese de música e poesia, na qual ambas “mantêm entre si uma correspondência isomórfica” (Idem, p. 50). Também assimilaram corpo, voz, roupa, letra, dança e música em suas produções, de tal maneira que se torna necessário analisar o conjunto de atitudes e produções dos tropicalistas para compreender o seu significado.

Para criar, os tropicalistas “lança[vam] mão dos mais diversos textos e [...] os trabalha[vam] através de um exercício de metalinguagem, através da paródia ou do pastiche” (Idem, p. 53). Essa intertextualidade foi levada às últimas consequências, tornando-se “fundamento de seu projeto estético” (Idem, p. 51). Vale lembrar que algumas das inspirações para essa nova forma de fazer música popular não estava referida apenas à tradição musical nacional, mas às artes plásticas, com a instalação “Tropicália”, de Hélio Oiticica; ao teatro, com a montagem de “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa; ao cinema, com o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha; e ao que vinha sendo produzido internacionalmente, como o lançamento do álbum “*Sgt Pepper*”, dos *Beatles*.

A Tropicália foi levada em frente por músicos populares (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Gal Costa, Nara Leão e Tom Zé), músicos eruditos (Rogério Duprat e Júlio Medaglia), e poetas (Torquato Neto e Capinam). Suas idéias e propostas estão integradas no disco-manifesto “Tropicália ou Panis et Circenses”, lançado em 1968. Nele, as músicas são apresentadas sem interrupção, estruturando-se como uma “longa suíte [...] com a abertura recapitulada no final” (FAVARETTO, 2000, p. 83). Sua capa tornou-se emblemática, sendo qualificada por Celso Favaretto como “alegoria do Brasil” (Idem, p. 79). Na contracapa, há um *script* de um filme que “explicita o projeto tropicalista de revisão crítica da música brasileira, [... tornando a capa inteira] metalinguagem do disco” (Idem, p. 83). Com este produto cultural, é possível compreender que “a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de dessacralização, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento-aproximação do objeto-mercadoria” (Idem, p. 140). Apesar de toda a movimentação gerada por essas proposições e atitudes, os analistas costumam marcar o final da Tropicália em 1969, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil partem para o exílio, depois de presos no final do ano anterior.

Do ponto de vista que interessa à discussão proposta por este trabalho, é significativo notar que a Tropicália apresenta características nitidamente modernas, como a idéia de desenvolvimento como progresso linear, como forma de recuperação por vias estéticas do atraso percebido no âmbito político-social, que se vale da alteridade da esfera da arte para elaborar sua crítica social, que deveria preparar as mudanças político-sociais desejadas, estabelecendo uma espécie de ruptura com a forma de fazer música brasileira naquele momento, estabelecendo um novo começo. Além disso, propõe uma superação do “atraso” por meio de uma modernização musical, que assimilaria elementos da cultura ocidental, como a guitarra elétrica, para afirmar um nacionalismo aberto e impuro. Nesse sentido, a Tropicália mostra também ser composta por um conjunto de elementos que podem ser considerados pós-modernos, uma vez que procura dessacralizar a arte, negando em parte sua alteridade social, ao revelar sua ligação intrínseca com a economia de mercado por meio da aproximação com a cultura de massas. Nesse sentido, a Tropicália mina a hierarquização estética da arte, nivelando a alta cultura e a cultura de massa, propondo uma hierarquização arbitrária da arte, sem com isso remover o modo de ser moderno (RIESE, 2005, 33-4). A totalidade sempre apenas sugerida, que não se formava como síntese abstrata do Brasil, também é um indicativo de seu caráter pós-moderno, na medida em que o referencial permanece aberto, criando uma forma de identificação que não se define de forma excludente, tornando possível a constante assimilação de novos elementos. Nesse sentido, a Tropicália não fornece um substrato para a

formação de uma identidade coletiva excludente, fechada, ao mesmo tempo em que não nega tratar-se absolutamente de uma outra forma de entender e lidar com a identidade nacional brasileira. É essa ambivalência que nos permite sugerir que o pós-moderno, longe de contrapor-se ou negar o moderno, pode ser pensado como uma nova forma de ser moderno, em que as relações são alteradas para que o conjunto permaneça em funcionamento. Nesse panorama, a ideologia estética do moderno perde sua vigência, revelando a passagem da hegemonia do político para o econômico, que passa a orientar a arte para o mercado e não mais por suas próprias regras autônomas. Revela-se, assim, que a arte nunca foi autônoma em relação à economia, apesar dos esforços dos artistas modernos (KLINGER, 2002, p. 164). A perda de vigência dessa ideologia estética do moderno, ou moderno estético, está intimamente ligada, portanto, à imposição do moderno social, ou seja, ao desenvolvimento para o mundo administrado, que se dá conforme o âmbito econômico fortalece-se diante do político.¹⁸

De um modo geral, a mídia tratou o “Mangue” como um “movimento cultural” que se opunha ao “Movimento Armorial” e que se caracterizava como uma continuação da Tropicália. Esse tipo de relação impunha-se, muitas vezes, pelo fato de Ariano Suassuna ser o Secretário da Cultura do Estado de Pernambuco no início dos anos 90 e criticar a postura dos “Mangueboys” diante da cultura popular, que seria empobrecida por sua transformação por meio de guitarras,¹⁹ por exemplo, e também sugerir que Chico *Science* mudasse seu apelido para “Chico Ciência”. Ao mesmo tempo, a mídia exaltava o caráter inovador do “Mangue”, considerando-o uma ruptura do mesmo quilate que a promovida pela Tropicália, e publicava depoimentos como o de Caetano Veloso, que afirmava que os articuladores do “Mangue” teriam aprendido com o carnaval da Bahia a retrabalhar a cultura local da forma como fazem.²⁰ Do ponto de vista privilegiado neste trabalho, o que permitiria distinguir o “Mangue” do “Movimento Armorial” seria justamente o caráter essencialmente moderno e uma postura nacionalista defensiva do segundo, que se contrapõe à ambivalência entre ser ou não ser moderno do primeiro, aliada a uma postura aberta e não nacionalista. A distinção com relação à Tropicália estaria também ligada ao seu caráter moderno, que não se absolutiza ao incluir

¹⁸ Essas idéias serão mais bem desenvolvidas no capítulo seguinte, onde a passagem da hegemonia do político para o econômico é tratada mais detidamente.

¹⁹ Em depoimento à **Folha de S. Paulo**, Ariano Suassuna declarou: “Chico Science foi me procurar. Tivemos uma conversa extraordinária. Ele me disse, 'Ariano, eu sou um armorial'. Eu disse a ele, 'olhe, Chico, você me desculpe, mas está cometendo um equívoco'. É um equívoco, porque ele parte da idéia de que pega os elementos da música popular, do maracatu rural etc. e aí, diz ele, para valorizar essa música, lança mão do rock, do rap. A meu ver, não está valorizando. Está vulgarizando. Como é que uma música inferior pode melhorar uma superior? A música brasileira da qual ele parte é de primeiríssima ordem. Quem fazia isso corretamente era Villa-Lobos, que pegava a música popular e transcendia, na busca de uma dimensão maior. Chico Science, a meu ver, está em posição equivocada. Agora, eu digo isso com o maior cuidado, porque eu gosto dele demais” (SÁ, 1997, p. 5-7).

²⁰ Em entrevista à **Folha de S. Paulo**, Caetano Veloso afirmou: “A influência de Science - uma das coisas mais bonitas do Brasil nos últimos anos - foi a melhor possível. Ia citar isso. Fizem em Pernambuco a lição aprendida dos baianos” (SANCHES, 1997a, p. 4-1).

elementos pós-modernos, embora mantenha uma ligação forte com a formação de uma identidade nacional. Nesse sentido, embora ainda não seja possível sugerir se o “Mangue” inclui ou não elementos pós-modernos, parece claro que o “Movimento Armorial” e a Tropicália são posições distintas em um debate centrado fundamentalmente na consolidação da nação brasileira, contexto bastante distinto daquele no qual o “Mangue” consolidou-se. Esse tratamento distinto da idéia de nação e das formas de construir a identidade coletiva, não mais necessariamente nacional, é que marcariam os debates em torno da cultura no início dos anos 90.

Com relação à estética *rock* de Alceu Valença, a comparação permite criar um contraponto com referência ao “Movimento Armorial” no cenário cultural de Pernambuco, uma vez que ambos tornaram-se conhecidos da mídia nos anos 70. As canções compostas por Alceu Valença podem ser aproximadas da estética tropicalista, por utilizar guitarras e inspirar-se em ritmos “estrangeiros” para realizar uma música brasileira, mas também se liga a uma forma regionalista de pensar o nordeste, semelhante à armorial, na medida em que valoriza os ritmos pernambucanos em suas composições, apresenta-se nos *shows* com elementos das festas populares, como o chapéu de palha com fitas coloridas, afirmando, dessa maneira, uma visão da cultura nacional brasileira. Quando o “Mangue” foi lido como uma estética musical pela imprensa, torna-se clara a criação de uma tensão com Alceu Valença, pois ele já havia tocado músicas com guitarras e tambores de maracatu nação, sendo talvez um precursor dessa estética artística. Entretanto, como sugiro aqui, o “Mangue” não era uma estética, mas uma postura perante as formas de transformar Recife, e por essa razão, sua diferença com relação a Alceu Valença estaria no fato do “Mangue” propor uma ação coletiva que não se prende a nenhuma estética em particular, enquanto Alceu Valença encarnaria, de certa forma, o papel do artista “inventor” de uma forma “autêntica” de fazer música, que age individualmente.

A comparação com o *axé music* tem pertinência por outras razões. No final da década de 80, quando a música produzida na Bahia foi projetada nacionalmente através de grupos como o Olodum, entre outros que tocavam *samba-reggae*, criou-se um rótulo de mercado na indústria fonográfica para enquadrar e comercializar um novo ritmo resultante dessa exposição nacional de uma música regional, o *axé music*. Entendido pela mídia como uma reedição do regionalismo nordestino com cores mais atuais, o *axé music* caracterizava-se na maioria das vezes como a projeção da Bahia no quadro de referências para a compreensão da cultura nacional brasileira naquele período. Buscava-se, dessa maneira, compor uma unidade nacional pela organicidade das diferenças culturais regionais, o que reflete na interpretação do “Mangue” como a versão pernambucana do *axé music*, que pretendia incluir as

particularidades de Recife, principalmente, nessa imagem ampla da cultura nacional. Contudo, este trabalho sugere que o “Mangue” desfaz a tipificação do nordeste como região que pretende ver-se retratada na cultura nacional, pois sua preocupação primordial é a transformação de Recife e sua projeção mundial. Além disso, os articuladores do “Mangue” resistiram à idéia de criação de um rótulo mercadológico para comercializar a música produzida em Recife a partir de então, pois afirmavam a dificuldade em reduzir a diversidade de ritmos e estilos a uma única estética musical, que poderia ser enquadrada sob um único nome.

Assim, sugere-se que a comparação com outros “movimentos culturais” e estéticas musicais, estimulada pela mídia, contribui para o entendimento do “Mangue” a partir daquilo que é negado por seus articuladores em cada uma das comparações. O discurso “Mangue” divulgado no *press-release* transformado em “Manifesto” seria, dessa maneira, complementado pelas afirmações que discordavam da interpretação da mídia com relação à sua transformação em “Movimento”,²¹ na adoção da designação “Manguebeat”,²² entre outras. Dessa maneira, tornavam claros diversos pontos de seu posicionamento face à tentativa de transformar Recife e distinguiam-se nos cenários culturais de sua cidade, de Pernambuco e do Brasil. Portanto, a narrativa “Mangue” nega constantemente uma leitura absolutamente moderna do que faziam, criando uma tensão constante com os representantes de “movimentos culturais” e de estéticas musicais com quem eram comparados seus articuladores, que também foi interpretada pela mídia como uma forma de afirmar uma identidade coletiva excludente, seguindo sua leitura moderna.

Afirmação do discurso “Mangue”

Após o lançamento do “Primeiro Manifesto”, o “Mangue” começou a crescer e a consolidar-se. No final de 1992, foi matéria na MTV Brasil e começou a ter algumas de suas músicas tocadas, ainda que timidamente, na 89 FM – A Rádio Rock, que tinha montado uma

²¹ Renato L afirmou em uma entrevista ao site **Manguenius** que “jamais a gente queria chamar aquilo de movimento, achávamos o termo muito pretensioso” (MANGUENIUS, 2001). Para Fred 04, “o que vem ocorrendo agora no Recife também não é um movimento, nem pretendia ser. É uma cena, uma forma de tentar transformar algo pernambucano, algo marginalizado, algo de periferia em algo que superasse essa dimensão” (GONÇALVES, 1997, p. 14).

²² Para Renato L., “no começo, chamávamos a história apenas de mangue, não tinha essa de bit ou beat. Depois, Fred 04 fez a música Mangue Bit e parte da imprensa começou a se referir ao lance com o acréscimo do bit e daí também era fácil confundir com o beat de batida. E a coisa fugiu ao nosso controle” (MANGUENIUS, 2001). Fred 04 afirmou em um depoimento à *Ilustrada* (**Folha de S. Paulo**) que “prefere a grafia ‘manguebit’ (bit significa [...] unidade de informação) porque evita que o movimento seja identifica com uma batida (‘beat’ em inglês), como lambada ou pagode, e ir de dança do verão à sucata em pouco tempo” (GIRON, 1994b, p. 5-1).

filial em Recife. No início de 1993, José Teles, jornalista pernambucano, escreveu uma matéria para a revista **Bizz**, sob o título “Da lama para a fama - Recife inventa o mangue-beat”, em que afirma que o grupo formado pelas bandas “Mangue” “já apareceu na MTV e agora ameaça sair de vez da lama com seu som, sendo ouvido Brasil afora através da gravadora independente Tinitus. Pena Schmidt quer o pessoal do mangue na sua próxima coletânea” (TELES, 2000, p. 288). Um mês após essa divulgação, aconteceu em Recife a primeira edição do festival “Abril Pro Rock”, em que as bandas Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a apresentaram-se. Após o festival, a equipe da filial da gravadora Sony em Recife enviou uma fita demo das bandas para a matriz no Rio de Janeiro, que se interessou pelo material e foi assistir uma apresentação dos grupos em Recife. Depois, teriam dito que gostariam de poder vê-los tocando no sul do país. Foi quando se organizaram para fazer apresentações em São Paulo, onde participaram também do programa “Fanzine”, da TV Cultura, e foram matéria do jornal **Folha de S. Paulo**, e Belo Horizonte, o que rendeu a contratação do grupo Chico Science e Nação Zumbi pela gravadora. Alguns meses depois, o grupo mundo livre s/a teria sido contratado pelo selo “Banguela”, ligado a Warner.

Em Recife, o bar “Soparia”, de Roger de Renor, começava a abrir espaço para apresentações de músicos e bandas locais, e pode ser considerado um dos principais fomentadores da nova cena cultural da cidade. Foi nessa época que surgiu o grupo Mestre Ambrósio, que se lançou graças a uma temporada de quatro meses que fez na “Soparia”. No ano seguinte, 1994, foram lançados os primeiros discos do “Mangue”, “Da lama ao caos”, de Chico Science e Nação Zumbi, pelo selo Chaos, da Sony, e “Samba Esquema Noise”, do grupo mundo livre s/a, pelo selo Banguela Records, da Warner Music. Este disco do mundo livre s/a foi considerado o melhor do ano pela revista “Bizz”(CANZIAN, 1995, p. 5-6), mas não teve muito sucesso nas vendas, diferente do lançamento de Chico Science e Nação Zumbi, que vendeu entre 20 e 30 mil discos nos três primeiros meses após o lançamento (DÁVILA, 1994; TELES, 2000, p. 295; PIRES, 2007).

O “Projeto Rec-Beat” começou a organizar pequenos *shows* com bandas locais, sem periodicidade certa, e também organizou uma apresentação de doze bandas recifenses em São Paulo em 94 (LEMOS, 1994, p. 5-4). De projeto tornou-se o festival “Rec-Beat Carnaval”, que passou a realizar-se anualmente durante o carnaval em Olinda, a partir de 1995 (MANGUENIUS, 2000). O produtor desse festival, Antonio Gutierrez, também abriu um selo, “Rec-Beat Discos”, e lançou o primeiro disco do grupo Mestre Ambrósio nesse mesmo ano. A carreira internacional de Chico Science e Nação Zumbi iniciava-se, sendo marcante a

participação no festival “*Central Park Summer Stage*” em Nova Iorque, em que tocaram ao lado de Gilberto Gil.

O filme “Baile Perfumado”, de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, lançado nesse ano, contou com trilha sonora feita por integrantes do “Mangue” - Chico *Science* e Lúcio Maia, do grupo Chico Science e Nação Zumbi; Fred 04, da banda undo livre s/a; Siba, do Mestre Ambrósio; e Paulo Rafael. Batizado de “árido *movie*”, esse filme seria a expressão dos conceitos Mangue no cinema. Foi ainda em 1995 que os integrantes do movimento conseguiram o primeiro espaço nas rádios em Recife. Produzido por Renato L. e Hélder Aragão, o programa “Mangue Beat – Música e Informação”, veiculado pela emissora Caetés FM diariamente das 20h às 21h, apresentava músicas das bandas locais e de grupos internacionais. A Internet começou a ser utilizada a partir da criação do *site* “Mangue Bit”, que podia ser acessado por dois endereços diferentes, www.recife.pe.gov.br/mangbit e www.manguebit.org.br. Sob o *slogan* “Lama e caos na Internet”, divulgavam informações sobre o “Mangue”, sua diversidade cultural, e ainda comentavam os principais assuntos ligados aos meios de comunicação de massa, envolvendo os programas veiculados e a legislação vigente. Unindo essas duas experiências, do programa de rádio “Mangue Beat” e do *site* “Mangue Bit”, Renato L. e H. D. Mabuse criaram o “primeiro programa de Rádio da América Latina desenvolvido especialmente para a web, o MANGUETRONIC Net Radio [...] que busca[va] definir uma linguagem para o que vir[ia] a ser a Rádio na Internet” (MABUSE, 2000). Nesse ano, também surgiu o termo “Mangue *wear*”, cunhado pelo estilista Eduardo Ferreira para denominar os modelos que apresentou no “Phytoervas Fashion”. Inspirado na “identidade do homem-caranguejo, que vive de sobras no mangue” (PALOMINO, 1995, p. 5-9), seu desfile contou com as músicas das bandas “Mangue” para compor trilha sonora.

Em 1996, foram lançados mais dois discos do “Mangue”, “Afrociberdelia”, de Chico Science e Nação Zumbi, ainda pelo selo Chaos, da Sony, e “Guentando a Ôia”, de undo livre s/a, pelo selo Excelente Discos, da Polygram. Este disco de Chico Science e Nação Zumbi alcançou o quinto lugar na *World Music Charts* da Europa (MÚSICO, 1997, p. 3-9), e com esse impulso, o grupo conseguiu incluir uma de suas músicas, “A Praieira”, do primeiro disco, na trilha sonora da novela das seis, da Globo, “Tropicaliente”. É importante ressaltar o aumento significativo de matérias publicadas nos jornais **Folha de S. Paulo** e **O Estado de S. Paulo** sobre o “Mangue” nesse período. O jornalista pernambucano Xico Sá, que é próximo aos articuladores do “Mangue”, chegou a publicar que “tudo o que sai de Pernambuco [...] tem sido confundido ou rotulado com o ‘Mangue Beat’” (SÁ, 1996c, p. 5-1). Em contrapartida, depoimentos de Chico *Science* e Fred 04 mostravam insatisfação com “a falta

de apoio que bandas novas recebem dos meios de comunicação nacionais” (PESSINI, 1996, p. 1). Para Chico Science, “A MTV deu um bom impulso, mas as coisas não se resumem, no Brasil, só a MTV. É preciso que também rádios e televisões mantenham a efervescência do movimento mangue” (Idem).

Foi nesse ano que as bandas de *rock* do Alto José do Pinho, bairro da periferia de Recife, começaram a destacar-se no cenário musical brasileiro, seguindo as possibilidades abertas pela divulgação do “Mangue”. Grupos como Matalanamão, Devotos do Ódio (depois, só Devotos) e Faces do Subúrbio, formados por músicos que participaram dos movimentos *punk* e *hard core* em Recife na década de 80, passaram a participar dos festivais e a aumentar a visibilidade de Recife. Para eles, “o prestígio do pessoal do ‘Mangue’ fora de Recife pode ajudar também a espalhar nacionalmente o punk-rock” (SÁ, 1996c, p. 5-1).

Para o carnaval de 1997, estava programado um encontro entre Chico Science e Antonio Nóbrega (músico ligado ao “Movimento Armorial”) em um trio elétrico na praia de Boa Viagem, em Recife, para combater a invasão do *axé music* no carnaval pernambucano, e defender os ritmos locais, como o frevo e o maracatu (MÚSICO, 1997, p. 3-9). Entretanto, esse encontro não aconteceu porque, na noite anterior, Chico Science sofreu um acidente de carro fatal na estrada que liga Recife à Olinda. Fato amplamente noticiado pela imprensa brasileira, sua morte foi também destacada em uma matéria no **New York Times**. Seu corpo foi velado em um centro de convenções localizado nessa mesma estrada, transportado pela guarda de honra até o cemitério, acompanhado por milhares de fãs e por doze caboclos-de-lança (personagem do maracatu rural) do Maracatu Rural Piaba de Ouro, um dos mais conhecidos de Pernambuco.

Dentre as mais diversas repercussões publicadas sobre o ocorrido, é importante notar que, imediatamente, a imprensa associou a morte do principal porta-voz do “Mangue” ao seu fim. Data de 04 de fevereiro de 1997 a seguinte notícia publicada na **Folha de S. Paulo**:

“o único movimento musical que se pode produzir aqui desde a tropicália – e lá se vão 30 anos – acaba de ser abruptamente abortado.

Ficam Fred Zero Quatro e seu Mundo Livre S/A, mas agora com o fardo por demais pesado de sustentar sozinhos a utopia do mangue beat. Com Chico Science se vai o pedaço mais comunicativo, mais marketeiro, mais disposto a dialogar com as belezas e mazelas do pop nacional daquilo que se convencionou chamar de mangue beat – e que durou poucos três anos” (SANCHES, 1997c, p. 4-10).

Poucos dias depois, em 21 de fevereiro, chegou ao público pelo **Jornal do Commercio** o segundo “Manifesto Mangue”, intitulado “Quanto vale uma vida”, escrito por Fred 04 e Renato L. Diziam que “muita gente, tanto o público quanto integrantes do manguebeat, cobrava da gente uma posição sobre como iria ficar o movimento” (SANTIAGO, 1997, p. 4-5), e seria importante, para a continuidade dos ideais que criaram essa nova cena cultural, uma declaração publica de seus idealizadores. Por isso, escreveram o “Segundo Manifesto Mangue”, que deveria ser interpretado como manifesto.

Segundo Manifesto: “Quanto vale uma vida” (1997)

O título “Quanto vale uma vida” é uma referência a uma fala de Subcomandante Marcos, um dos líderes do Exército Zapatista de Libertação Nacional do México, reproduzida ao final do texto. Essa associação caracteriza-se como uma tentativa de emprestar legitimidade política ao “Mangue”, conferindo a ele uma força de resistência e de luta que eleva o “núcleo de pesquisa e produção de idéias *pop*” a um grupo de guerrilheiros da “Frente Pop de Libertação”, e a proposta de transformar a cidade de Recife em um compromisso de lutar por um mundo melhor. Dessa forma, há uma transformação no discurso desses articuladores, que passa a ter um vetor político mais definido. Entretanto, muito diferente da luta zapatista mexicana, que é política, a luta “Mangue” nesse momento é a de resistir contra as afirmações na imprensa feita por jornalistas que decretariam seu fim. Assim, a mídia concretiza-se como “arena política” onde se dá a luta e deve-se resistir. Aqui, pretendem mostrar que há uma força revolucionária do “Mangue”, que é capaz de produzir um circuito independente de gravadoras, bandas e atitudes, que gera uma modificação radical na forma de tratar os produtos-mercadoria no mercado musical, tal qual almejavam quando iniciaram as articulações de formação do “Mangue”. É argumentando para provar que o “Mangue” alcançou esse objetivo que escrevem este texto.

Na primeira parte, os autores buscam legitimar-se como experientes na procura de “sons novos e interessantes de todos os cantos do mundo” para afirmar que a música criada por Chico Science e Nação Zumbi era “algo absurdamente novo e irresistível” e que teria gerado uma espécie de “monstro incontrolável”. Isso assemelharia o “Mangue” aos movimentos que serviram como referentes identitários do “Mangue”, na medida em que demarcaria um novo ponto de “explosão de criatividade”, que gerou uma série de reações e filiações não previstas por eles. Em seu argumento, mostram que Chico Science teria

conseguido pertencer, de fato, ao circuito *pop*, mas que ele partilhava características importantes com os músicos que o acompanhavam no grupo Chico Science e Nação Zumbi, que não deveriam ser ignorados por esse mesmo circuito após sua morte, e oferecem no texto as características mais marcantes de alguns deles para serem vistos como artistas *pop*. A frase inicial, “os alquimistas estão chorando”, para além de ser uma clara referência à canção de Jorge Benjor que fala “os alquimistas estão chegando”, tenta expandir uma característica atribuída a Chico Science, de ser o alquimista dos ritmos, a um grupo maior, o que também deveria ser percebido pelos jornalistas. O pertencimento desse grupo maior se daria por meio de sua existência na mídia, pela publicação de notícias favoráveis, que propiciariam uma negociação melhor com as gravadoras. Nesse sentido, se a mensagem inicial deste texto trata de uma resistência que deveria dar-se no espaço da mídia, me parece que resistir torna-se, nesse caso, sinônimo de lutar para não perder aquilo que lhes foi dado, uma vez que foi a mídia quem transformou o texto do *press-release* em um “Manifesto” e o que faziam em um “Movimento”, e que foi por meio dela que conseguiram acessar o circuito *pop*. Se, em certa medida, foi a mídia que os criou como tais, coube a ela também decidir quando eles não deveriam mais existir em seu espaço.

A segunda parte apresenta uma descrição própria do que teria sido o “Mangue”, entendido por eles como um movimento de cultura *pop*, gerado em focos isolados, situado na periferia do mercado e com reconhecimento mundial, que, a partir de um determinado estímulo, gerou uma reação em cadeia capaz de contaminar toda a história futura de uma comunidade. Este trecho apresenta uma tentativa de provar que o “Mangue” portaria uma força revolucionária semelhante àqueles movimentos culturais experimentados na juventude, mas reconhecem que atuam em um raio de menor amplitude, pois podem influenciar o futuro de uma comunidade, e não de toda a cultura *pop*. Nesse sentido, defendem-se das críticas da imprensa daquele período afirmando que são um movimento da cultura *pop*, como uma tentativa de desvincular-se da centralidade da figura de Chico Science e assumindo aquilo em que eles foram transformados, tornando próprio o discurso da mídia. Dizer que este “Movimento” foi gerado em focos isolados seria outra forma de tentar dar conta da própria diversidade do grupo que teria articulado tal “Movimento”, que não teria planejado sua criação. Situá-lo na periferia do mercado e afirmar que teve reconhecimento mundial me parece, por um lado, uma estratégia de colocar-se mais distante do objetivo para valorizar mais sua conquista, embora seja necessário reconhecer que Recife não estava no centro da indústria fonográfica, e por outro lado, uma forma de assumirem-se como produtores de *world music*, o que os referenciaria, mais uma vez, ao circuito *pop*. O estímulo a que se

referem seria a contratação do grupo Chico Science e Nação Zumbi pela gravadora Sony em 1993, que teria confirmado sua capacidade de criar produtos *pop* comercializáveis, o que teria estimulado outras bandas e produtores culturais a aproveitar essa “legitimação” dada pela gravadora para justificar sua adequação ao mercado também.

Ainda nessa segunda parte, comparar-se ao que aconteceu na Jamaica pós-Bob Marley e em Salvador pós-Tropicalismo seria uma maneira de reconhecer que eles estariam iniciando uma segunda fase deste “Movimento”, pós-Chico Science, mas que não significa pós-“Mangue”, uma vez que as potencialidades culturais da cidade ainda não teriam esgotado suas possibilidades de gerar produtos *pop*. Os dois momentos da história da música *pop* citados no texto são utilizados como formas de reiterar a capacidade de Recife de ser um centro produtor de bandas comerciais que, como vimos no primeiro “Manifesto”, seriam portadoras da melhor tecnologia para cruzarem os âmbitos culturais, lançando mão do que seria mais particular da cultura pernambucana para existir no circuito *pop*, e vice-versa. Aqui, novamente, suas referências são os fatos que aconteceram na mídia.

Na terceira parte, anunciam que o objetivo de transformar a cidade de Recife, expresso no texto do primeiro “Manifesto”, começou a ser realizado quando a Sony anunciou a contratação do grupo Chico Science e Nação Zumbi. Mais adiante, mostram que, ao referirem-se à cidade de Recife, estão tratando, na verdade, de “agentes e operadores culturais que viam seu talento e potencial atrofiados pela desmotivação”, e que a transformação desejada era, então, a movimentação de várias áreas de expressão gerada pelo lançamento de disco *pop* por multinacionais. Está claro aqui que, muito diferente do tipo de resistência que o Movimento Zapatista mexicano propõe, para o “Mangue” era necessário aliar-se ao mercado internacional para motivar os artistas e profissionais da área cultural da cidade. Isso parece aproximá-los do que entediam ser o movimento *punk*, que utilizou as estruturas do mercado e da mídia para lançar-se como portador de um discurso de oposição. Se a análise do *punk* apresentada anteriormente estiver correta, o “Mangue” também apresentaria uma estetização adequada do desencanto de um grupo de pernambucanos, transformando a insatisfação contra os padrões da indústria cultural em motor de funcionamento e mola de sustentação de próprio capitalismo, que desejavam ver desenvolver-se na cidade com a chegada das multinacionais do disco, e onde queriam inserir-se profissionalmente, transformando-o na aparência mas reafirmando, por vias tortuosas, o que enfaticamente pareciam negar. Assim, o “renascimento recifense” não seria nada mais do que o surgimento de uma série de empreendedores, que agem de acordo com uma forma anterior do capitalismo, em que a imaginação, as habilidades e o trabalho exaustivo do pequeno empresário – aqui, os empreendedores ditos

“independentes” que compunham “uma verdadeira cooperativa multimídia autônoma e explosiva”, cujo trabalho eles afirmam ter atingido diversos grupos sociais – é valorizado em detrimento das formas de trabalho das grandes companhias internacionais, embora esteja implícito em seu discurso que apenas estas últimas poderiam ampliar o mercado de trabalho dos artistas e produtores culturais.

A última parte contém uma série de dados que servem como comprovação do alcance do “Mangue” no mercado de música e na mídia, que seriam resultado de seu poder de transformação. Como próximo passo, aparece a utilização de uma emissora de rádio pública que ainda deveria ser aprovada pelo governo. Na verdade, esta luta só faz sentido a partir do momento em que o “Mangue” perdeu seu *status* de novidade e correu o risco de deixar de existir na mídia como produto *pop* interessante, e deveria buscar, então, outros meios de perpetuar sua existência. Assim, reconstruindo a mensagem expressa no texto deste segundo “Manifesto”, era necessário reagir às afirmações da imprensa de que o “Mangue” teria acabado após a morte de Chico *Science*, lutando por meio da apropriação do discurso da mídia em seu próprio discurso e da descrição de uma série de atributos que ainda poderiam render comercialmente, para não perder o espaço que a mídia lhes deu, ao transformá-los em “Movimento”. Apenas através da divulgação midiática seria possível manter o interesse das gravadoras multinacionais, cujos investimentos seriam capazes de estimular alguns mercados de trabalho vinculados às expressões artísticas e, dessa forma, transformar a cidade de Recife como imaginavam.

Mais uma vez, essas idéias também foram expressas em uma canção. Gravada no terceiro disco do grupo Chico Science e Nação Zumbi, “CSNZ” (1998), lançado após a morte de Chico *Science*, a canção “Malungo” é uma composição de Jorge du Peixe, Gilmar Bola 8, Fred 04, Marcelo D2 e Falcão. A letra segue abaixo:

O dia que renova / de sol pra sol / de Malungo pra Malungo / Pra Malungo de Malungo /
Pra Malungo ê / Pra Malungo ê / Nosso batuque será sua herança / assim falou, assim
falou / no elétrico lamaçal / Um Malungo pelas peles da Nação Zumbi / Onde tem baque
solto / e baque virado inteiro / ‘tamo aí mandando brasa / ‘tamo aí mandando brasa /
Quanto vale um Malungo / Malungo vale uma vida / Um samba de muitas cores, passos /
bits, vibrations / uma rajada de notas viradas / equilibradas, partidas / Malungo de baque
solto / Malungo das toadas soltas / do maquinado maracatu de baque virado / em loas e
cirandas / ouvir o mar em estéreo / e não parar de brilhar / ‘tamo aí mandando brasa /
‘tamo aí mandando brasa / A ciência conseguiu juntar / O mangue com o mundo / E de lá

saiu / um Mangueloy Malungo / Antenado, camarada, Malungo / Sangue bom / Francisco de Assis, / Malungo sangue bom / É de Malungo pra Malungo, maluco / Só sangue bom / Emocionado homenageio / com minha improvisação / e a Nação Zumbi mandando ver / Tô na parada / E de repente tô embolando / Hip hop e batucada / fazendo a frente / e nos terrenos da vida, / cantando me faço presente / E nas horas que se passam / do som ao som / de Malungo pra Malungo / de Malungo ê / de Malungo pra Malungo ê / E nas pele do batuque / da nossa nação

Interessante notar as transformações no discurso “Mangue” decorridos alguns anos de seu início e diante da morte de Chico *Science*. O que era a identificação pontual de um grupo em torno de uma postura transformadora da cidade de Recife por meio da música, que podia ser entendido como moderno apenas sob alguns aspectos, agora assume seu posicionamento de “Movimento” que tinha Chico *Science* como um de seus líderes. Por isso, esforçam-se para fazer o caminho inverso ao elaborado pela mídia, procurando devolver aos “Manguelboys” e “Manguelgirls” a capacidade de transformar a cidade por também portarem a tecnologia mais apropriada de conexão da cultura popular à cultura *pop*, que estava cristalizada na imagem de Chico *Science*. Se a mídia era a principal arena de consagração e se os articuladores do “Mangue” reconhecem que os objetivos propostos de transformação começaram a realizar-se, então, o “Mangue” teria conseguido existir na mídia e estar presente em seus noticiários constantemente. Assim, por mais que eles tenham tentado negar algumas formas de interpretação do que era o “Mangue”, a leitura absolutamente moderna da mídia acabou prevalecendo, forçando os próprios articuladores a aceitá-la e a lidar com ela como um fato.

Na verdade, essa relação tensa com a imprensa deixa a impressão de que os articuladores do “Mangue” imaginavam que teriam uma força discursiva legitimadora maior que a da mídia, quando ocorreu justamente a imposição da interpretação da mídia como legítima. Assim, o “Mangue” teria assumido seu caráter de fenômeno cultural moderno, que se organiza em um movimento que escreve manifestos, que tem líderes sacralizados, que hierarquiza os grupos em torno de um modelo de autenticidade, que provocou uma ruptura e uma transformação pela criação de uma estética musical. Nesse sentido, o “Mangue” teria percorrido um caminho que partiu de uma formulação pouco institucionalizada e, assim, com uma combinação de aspectos modernos e não-modernos, e chegou ao momento presente (do lançamento do “Segundo Manifesto”) como um fenômeno cultural moderno que buscava sua institucionalização por meio da permanência na mídia, assim como teria acontecido com os “movimentos culturais” a que foi comparado, como a institucionalização do ideário Armorial

por meio da nomeação de Ariano Suassuna como Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco e a institucionalização dos artistas tropicalistas, Caetano Veloso e Gilberto Gil, no mercado fonográfico. Dessa perspectiva, o “Mangue” deveria diminuir a importância de suas características não-modernas para oferecer-se como um “movimento cultural” maduro, pronto para a institucionalização.

Nesta análise, é possível apreender o papel da mídia na manutenção de uma visão moderna do mundo da cultura. Embora tenha existido uma expansão nas formas de comunicação, com novas tecnologias que alteram as relações entre espaço e tempo, a experiência dos indivíduos apresenta características não-modernas que escapam à interpretação da mídia, que se empenha em formatá-la em algo absolutamente moderno para que mantenha seu caráter legitimador dos discursos culturais, que determina a hierarquia em torno de uma suposta autenticidade defendida por ela e, assim, colabora com a institucionalização dos grupos culturais. Se as empresas de mídia buscam aumentar seu público para que aumentem (ou ao menos garantam) os seus ganhos, talvez sua visão deva ser a mais conservadora possível com relação aos temas atuais, para que sua interpretação alcance o maior número de pessoas sem criar grandes ruídos, colaborando para a perpetuação das instituições culturais e seu modo de funcionamento. Assim, no caso do “Mangue”, para continuar participando da esfera da cultura da maneira como esta é tratada na mídia, não resta outra opção senão sua transformação em fenômeno moderno, em que elabora críticas ao moderno valendo-se justamente de seu caráter moderno, fortalecendo e renovando as componentes que compõem a ideologia estética do moderno (KLINGER, 2002, p. 160-3).

O idêntico no diverso: considerações sobre a identidade “Mangue”

Os articuladores daquilo que ficou conhecido como “Mangue” compartilhavam o desejo de utilizar a música como força transformadora do mercado fonográfico e da mídia, que resultaria em mudanças significativas na vida social dos moradores de Recife. Para realizar tal propósito, eles posicionaram-se no único lugar a partir do qual a música que conecta a cultura local e a cultura *pop* poderia ser criada, qual seja, no entrecruzamento de suas experiências juvenis como *punks*, *b-boys* e participantes de grupos de *samba-reggae*, com o cotidiano cultural da cidade, marcado pelo maracatu, côco, ciranda, entre outros. Identificados naquele momento específico e naquela cidade em particular com uma forma

comum de posicionar-se diante das possibilidades de empreender ações no campo cultural que levariam às mudanças almejadas, eles construíram uma identidade coletiva que permanecia sempre em processo, estruturada por uma série de ambivalências que só podem ser compreendidas por suas diferenças, contradições e segmentações. Respondendo a uma busca latente por vínculos dos sujeitos que perderam a identidade coletiva nacional como referência principal, eles estabeleceram uma narrativa centrada na idéia de diversidade, que seria marca distintiva da cidade de Recife e que capacitaria seus cidadãos a operar as mudanças desejadas por portar a tecnologia mais apropriada para a conexão da cultura local à cultura *pop*. Nesse processo de auto-representação elaborado por meio do discurso, eles recontaram a história de Recife a partir do ponto de vista dos manguezais, colocando-se em uma posição marginalizada para reclamar a perda de prestígio mundial, nacional e regional de sua cidade, e propondo lutar para devolver a ela sua posição proeminente por meio das transformações geradas pela música.

Como já afirmado anteriormente, essa forma de construir uma identidade coletiva apresenta aspectos que podem ser entendidos como modernos e outros que escapam a essa definição. O caráter moderno dessa construção identitária estaria no fato de assumirem o que faziam como algo inédito e novo, que estabeleceria uma ruptura no processo de criação musical vigente, e também por transferirem para a esfera da arte suas expectativas de transformação sócio-política, na forma de crítica ao moderno, valendo-se da alteridade da esfera da arte para tal. Entretanto, a identidade “Mangue” perde características modernas por não se referir a uma estética musical hierarquizada segundo modelos autênticos, por afirmar seu caráter coletivo não sacralizado, que não escreve manifestos para definir o que deverá ser seguido e, assim, não se organizar como um movimento. Essa perspectiva apresenta uma das contradições que compõem essa identidade “Mangue” como construção sempre inacabada.

O esforço de realizar essa diversidade nas ações que empreenderam impedia que os articuladores do “Mangue” determinassem uma forma de fazer música a partir de uma afirmação, mas apenas pela negação de sua cristalização em uma estética definida. Nesse sentido, todas as bandas que tentavam aproveitar as novas possibilidades de participação no mercado fonográfico, criando canções que podiam ser identificadas como reprodução de um estilo de uma outra banda, passavam a ser desqualificadas pelos articuladores do “Mangue” como produtoras de “cópias” e, portanto, não autênticas. A autenticidade aqui se refere, então, à capacidade de distinguir-se das outras bandas já existentes, esforçando-se para ser reconhecidas pela mídia e pelo público como únicas. É dessa maneira que o “Mangue” funda a distinção como a forma de identificação de seus integrantes. O mais autêntico é o mais

distinto que se torna idêntico pelo negativo. Dessa perspectiva, mantém-se a associação moderna entre a concepção de autenticidade e o sujeito sacralizado, na medida em que os artistas são capazes de criar canções únicas, que expressam com originalidade e sinceridade sua subjetividade. Contudo, ao mesmo tempo, o “Mangue” afirma que essa possibilidade está aberta a todos os que se dispuserem a buscar sua expressão original subjetiva, criando uma canção autêntica à sua maneira, pois todo cidadão recifense é dotado desta capacidade criadora. Há aqui, portanto, uma dessacralização do fazer artístico, na medida em que torna ideais as pessoas reais, acabando com a diferenciação entre “sobre-humanos” e “subumanos” que sacralizava a arte e a política simultaneamente.

Esse tipo de dessacralização operada pelo “Mangue” é diferente da realizada pela Tropicália, pois não se trata mais de revelar as ligações da arte com o mercado através da cultura de massa, mas de atestar a separação entre arte e política. Nesse momento, a realização da subjetividade autêntica do indivíduo dá-se no mercado, na esfera econômica, o que já estava claro desde a formulação da crítica pós-moderna na década de 1970, que minou a ideologia estética do moderno ao demonstrar a ligação intrínseca da arte à economia. Entretanto, a separação entre cultura e política ainda aparecia nublada, principalmente no Brasil, que acabava de sair de um regime ditatorial que procurou consolidar uma nação moderna justamente pela associação entre arte e política, que também foi utilizada por sua oposição. Assim, opera-se uma “desestetização” tanto da arte, como da política, pois não é mais possível refugiar-se em uma dessas esferas para abrigar-se das requisições e exigências da economia capitalista. A hegemonia da esfera econômica torna-se clara nesse momento, colocando as concepções modernas de arte e cultura em declínio. O constante impulso inovador da arte corresponde, hoje, ao movimento cultural da sociedade moderna e à economia de mercado (KLINGER, 2002, p. 164-5). Por isso, torna-se possível para o “Mangue” acreditar que sua nova forma de fazer música irá ampliar as possibilidades de inserção em uma economia de mercado, que poderá profissionalizar uma série de músicos, se eles conseguirem aparecer na mídia.

Dessa maneira, percebe-se como a cultura deixa de ser um instrumento político de formação de identidades fortes, como a nacional, e torna-se uma força econômica. A tradição, entendida ainda como um conjunto de práticas que inculca valores e normas de comportamento pela repetição, implicando uma continuidade em relação ao passado (HOBBSBAWN; RANGER, 1997, p. 9), deixa de ser mobilizada para fins políticos ao não ser mais ligada intimamente à idéia de nação, mas permite que certos grupos sociais identifiquem-se em um determinado tempo e espaço em torno de certos valores, expressos

por meios estéticos, para buscarem seu lugar no mercado. É apenas por incorporar os elementos da tradição cultural pernambucana, acessível potencialmente a todos os cidadãos recifenses, que o “Mangue” credita um potencial estético sagrado para todas as criações artísticas desses cidadãos. É essa tradição compartilhada por todos que os capacita a realizar a transformação social almejada pela utilização da música para inserir novos grupos sociais na economia de mercado. Nesse sentido, os grupos passam a posicionar-se em um *continuum* entre uma maior aproximação da estética dita tradicional, utilizando referências explícitas em suas composições, e uma maior distância desta estética, lançando mão de referências implícitas ou de alguns valores compartilhados pelos participantes de certa tradição. Entretanto, todos identificam-se sob esse ponto de vista.

Ao relacionar-se com a mídia e entrar em choque com sua interpretação absolutamente moderna do “Mangue”, seus articuladores acabam adotando um discurso que se aproxima mais desta visão moderna, assumido seu caráter de fenômeno cultural moderno, que se organiza em um movimento que escreve manifestos, que tem líderes sacralizados, que hierarquiza os grupos em torno de um modelo de autenticidade afirmativo, que provocou uma ruptura e uma transformação pela criação de uma estética musical. Porém, o impacto dessa reformulação discursiva é pequeno diante da notícia da morte de Chico Science que, por ter sido transformado pela mídia no líder autêntico de um “Movimento” e sacralizado como artista genial, torna-se um mito. Assim, a interpretação moderna da mídia permite, justamente, que o discurso “Mangue” não se realize como completamente moderno, pois a mídia decreta o seu fim. Por mais que os articuladores do “Mangue” continuassem insistindo nessa nova formulação, a mídia cristalizou o que aconteceu nos anos anteriores como os fatos ligados ao “Mangue”, passando a utilizar a palavra “pós-Mangue” para divulgar o trabalho de novas bandas pernambucanas. Nesse sentido, pode-se pensar que, se a mídia é parte da esfera econômica, agora hegemônica, ela reproduz uma visão moderna vigente nesta esfera. Por mais que a correlação de forças entre cultura, política e economia tenha se alterado, que a experiência dos indivíduos tenha mudado, na medida em que devem construir suas identidades coletivas de outras maneiras, não se pode afirmar que não se vive mais sob uma ordem moderna. Talvez seja o caso de sugerir aqui que, “ao lado de conceitos tais como ‘mercantilismo’, ‘colonialismo’ e ‘imperialismo’, além de ‘nacionalismo’ e ‘tribalismo’, o mundo moderno assiste à emergência do ‘globalismo’, como nova e abrangente categoria histórica e lógica” (IANNI, 1998), mas este será um tema discutido no último capítulo deste trabalho.

Significativo para a compreensão dessa nova relação entre economia, cultura e política é o uso que a Prefeitura de Recife e o Estado de Pernambuco fazem da imagem de Chico *Science* após sua morte, e do rótulo “Mangue” em eventos culturais públicos. Como mito sacralizado na esfera cultural por seu sucesso na esfera econômica, a imagem de Chico *Science* e o nome “Mangue” vão ser mobilizados pelo poder político nos momentos em que necessitam superar esse afastamento entre o poder político e seu *demos*, servindo como o laço que tenta unir os cidadãos a um sentimento de identidade coletiva referenciada pelo sentimento de pertencimento a um grupo cultural, não mais nacional ou regional. Nesse sentido, o “Mangue” acaba operando como fenômeno cultural moderno, em sintonia com a reformulação discursiva elaborada por seus articuladores no “Segundo Manifesto”, embora tenha muito menos força e alcance do que o discurso cristalizado pela mídia, com quem entrava em tensão justamente por sua interpretação como “movimento cultural” moderno.

2 – “Mangue” e indústria fonográfica

O contato das bandas “Mangue” com as empresas gravadoras de discos deu-se após sua transformação em “movimento cultural” pela mídia. Depois da primeira tentativa de gravar a coletânea “Caranguejos com cérebro (*Chamagnathus Granulatus Sapiens*)” (1991) pelo selo independente “Rock Xpress Records”, de Paulo André, e de ser matéria na imprensa local e na mídia especializada (MTV Brasil, revista **Bizz**), as bandas Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a apresentaram-se no festival “Abril Pro Rock” em 1993, ocasião em que fizeram o primeiro contato com as gravadoras multinacionais instaladas no Brasil. Este festival foi idealizado, organizado e produzido por Paulo André, que já atuava como produtor de *shows* de bandas nacionais e internacionais desde 1990. Seu contato com produtores de outras cidades do país, sua proximidade com as gravadoras por conta de sua loja, e também com as bandas de *rock* locais, acabaram por transformá-lo em intermediário privilegiado, que divulgava os trabalhos dessas bandas para produtores e gravadoras.²³ Percebendo uma movimentação na cidade após o lançamento do “Manifesto Mangue” pela imprensa e a chegada da MTV Brasil e da 89 FM – A Rádio Rock a Recife, que deram maiores perspectivas de profissionalização às bandas locais, Paulo André decidiu criar um festival que retratasse essa diversidade musical local que, segundo afirma, era mais abrangente que o “Mangue”. Em sua primeira edição, em 1993, 1.500 pessoas (ABRIL) reuniram-se para assistir dois músicos pernambucanos que se projetaram nos anos 70, Laílson e Lula Côrtes, na banda Lula Côrtes & Má Companhia, em comemoração aos vinte anos do lançamento do disco “Satwa”; as duas bandas “Mangue”, Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a; as duas únicas bandas locais de *rock* que tinham um disco gravado, Academia do Medo e Tempo Nublado; outras bandas selecionadas a partir de fitas *demo*, Cobaia Kid, Paulo Francis vai pro céu, Blusbróders, Delta do Capibaribe, Zaratempô, Weapon e Xamã (TELES, 2000, p. 285); e o grupo Maracatu Nação Pernambuco,²⁴ que ajudou “nesse processo de revalorização da música pernambucana *roots*” (PIRES, 2007) que se iniciou na década de 90, por reunir um grande público em suas apresentações semanais em Olinda. Com relação a essa programação,

²³ Éder “O” Rocha conta que fez parte da banda Arame Farpado no final dos anos 80, e que chegou a enviar uma fita *demo* por meio de Paulo André para produtoras do sul do país (ROCHA, 2005).

²⁴ Cabe ressaltar que esse grupo não era um maracatu nação dito “tradicional”, mas composto por bailarinos e músicos de classe média, muitos deles estudantes, ligados ao Balé Popular de Recife, que usavam a dança e a música do maracatu para expressar-se (PIRES, 2007). Essa diferença é ressaltada tanto pelos participantes do Maracatu Nação Pernambuco, quanto pelos membros das nações de maracatu “tradicional”.

Paulo André (2007) ressalta que, apesar da palavra *rock* dar nome ao evento, não se tratava de um festival de *rock*, mas de uma atitude *rock* ligada à idéia do “faça você mesmo”. Em sua concepção, o “Abril Pro Rock” era um festival de música *pop* com uma programação “multicultural”.

A motivação de criar um festival que projetasse a música local é atribuída, por Paulo André, ao seu contato com Lula Côrtes, considerado sua “escola de produção de artistas”, que “abriu sua cabeça para o passado pernambucano” (PIRES, 2007). Lula Côrtes definia-se como “pintor, desenhista, programador visual, músico, escritor, poeta” (TELES, 2000, p. 152) e tornou-se uma espécie de “guru dos desbundados” de Pernambuco, ligados à cena *udigrudi*, após a “I Feira de Música Experimental do Nordeste” (11/11/1972) – conhecida também como “uma espécie de Woodstock cabra da peste” (Idem, p. 150) –, realizada no grande palco de pedra de Nova Jerusalém (onde se realiza anualmente o “Auto da Paixão de Cristo” na Páscoa), organizada por estudantes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pela Sociedade Teatral de Fazenda Nova. Pouco tempo depois, montou com sua esposa, Kátia Mesel, a “Abrakadabra Produções Artísticas”, responsável pela produção de uma série de discos dos músicos dessa geração *udigrudi*, como “No sub reino dos metazoários”, de Marconi Notaro, “Flaviola e o bando do sol”, homônimo, além de seus próprios, todos gravados nos estúdios da gravadora Rozenblit²⁵ e lançados pelo selo “Solar Discos”, ligado à produtora. Embora seja difícil o acesso a informações relativas à “Abrakadabra”, pode-se inferir a partir do que é relatado por Teles (2000) que o trabalho dessas bandas foi registrado apenas por iniciativa de Lula Côrtes, pois tinham um caráter experimental e não alcançariam o resultado comercial normalmente esperado pelas gravadoras. O autor ressalta ainda que Côrtes teria sido responsável pela gravação do primeiro disco independente na discografia da música brasileira moderna, o “Satwa”, ainda em janeiro de 1973, contrariando um certo consenso em torno do LP “Feito em casa”, de Antonio Adolfo, de 1974, que seria o precursor da música independente (TELES, 2000, p. 155). Sem entrar no mérito da questão, nota-se aqui um esforço em demonstrar que essas duas gerações (a de Paulo André e a de Lula Côrtes) compartilham um pioneirismo ligado à produção musical. Essa visão é reforçada pela

²⁵ Criada oficialmente em 11 de junho de 1954, a Fábrica de Discos Rozenblit Ltda foi fundada por três irmãos, em Recife (PE), exclusivamente com capital nacional. Com um moderno estúdio, construído estritamente para esta finalidade, e auto-suficiente em tudo, a gravadora também dispunha de um moderno parque gráfico que lhe dava autonomia para imprimir capas, materiais de divulgação e prensar seus próprios discos. Sua filosofia baseava-se no regionalismo e, entre o final dos anos 50 e início dos 60, chegou a deter 50% do mercado regional de música e 22% do mercado nacional. Chegou a manter filiais em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, a ter em seu *casting* artistas de renome nacional (como Claudete Soares, Ismael Silva e Herivelto Martins) e a gravar artistas internacionais, como o cubano Bienvenido Granda. Uma série de enchentes na década de 70, que invadiram suas instalações, e a chegada das gravadoras multinacionais ao Brasil levaram à gravadora a fechar suas portas em 1977, mantendo apenas seu estúdio de gravações em funcionamento até 1986 (TELES, 2000, p. 18, 71-2, 104-5).

matéria escrita também por Teles no dia da primeira edição do “Abril Pro Rock”, que contava com um box, em que se lia “Nada de tão importante acontecia para a música pernambucana desde os anos 70” (PIRES, 2007).

Além disso, a referência de Paulo André a Lula Côrtes, como “o cara que fazia nos anos 70 o que eu quero fazer hoje” (idem) pode também ser interpretada como uma forma de alinhar-se a um artista e produtor marginalizado na história musical de Pernambuco e, com isso, posicionar-se em um lugar marginal no cenário em que atuava. Essa posição coincidia com aquela afirmada pelo “Mangue”, o que permitia associá-lo ao festival “Abril Pro Rock”. Essa associação também foi reforçada pela divulgação que o “Mangue” e, conseqüentemente, Recife vinham ganhando na mídia nacional. Chico *Science* e Fred 04 foram entrevistados na MTV Brasil no final de 1992, e o “Mangue” foi matéria na revista **Bizz** em março de 1993. Como o festival aconteceu em abril daquele ano em Recife, ele foi divulgado pela imprensa nacional como mais uma atividade musical ligada ao “Mangue”, o que acabou contribuindo para a valorização nacional do festival (Idem).

Como Paulo André ocupava uma posição de intermediário privilegiado entre as bandas, produtores e gravadoras, a primeira edição do festival “Abril Pro Rock” contou com uma atenção especial da imprensa, dos produtores e das gravadoras, que entraram em contato com novas bandas locais e conheceram suas fitas *demo*. Nesse momento, grandes gravadoras multinacionais instaladas no Brasil estavam abrindo “selos especializados na captação, gravação e lançamento de novas bandas com os mais variados estilos musicais e procedências geográficas” (GUIMARÃES, 1994). A Sony Music criou o selo Chaos em 1992, e contratou o grupo Skank (MG) e o cantor Gabriel, o Pensador (RJ), que venderam 75 mil e 140 mil cópias de seus primeiros álbuns, respectivamente (Idem). A BMG reativou o selo Plug em 1994, com a contratação do grupo Professor Antena (SP), e a Warner Music criou o selo Banguela Records no mesmo ano, contratando os grupos Raimundos (DF), Little Quail (DF), Mascavo Roots (DF) e Graforréia Xilarmônica (RS) (Idem). Segundo Guimarães, “a descentralização geográfica das bandas lançadas pelos novos selos indica que a movimentação no cenário do pop e do rock brasileiros não tem epicentro nem diretrizes musicais ditadas pelas gravadoras. Tem de tudo” (Idem). Essa idéia é reforçada pelo surgimento de diversos outros selos independentes, que se ligavam às grandes gravadoras apenas para fazer a distribuição dos discos, como o caso da Whiplash, sediada em Natal, que lançou discos de uma banda de São Paulo (SP), outra de Belém (PA), de Campina Grande (PB) e de Porto Alegre (RS), e da Natasha Records, sediada no Rio de Janeiro. Para Mayrton Bahia, sócio do selo independente Radical Records, “o acesso mais fácil à tecnologia também

facilitou a produção de discos por pequenos selos. É diferente dos anos 80, quando as gravadoras ainda detinham o controle tecnológico da produção” (Idem).

Foi neste cenário que as bandas “Mangue” entraram em contato com as gravadoras. Chico Science e Nação Zumbi foi a primeira delas a ter sua fita *demo* enviada para a sede da gravadora Sony Music no Rio de Janeiro, após a apresentação no festival “Abril Pro Rock”. A gravadora gostou das músicas e disse que gostaria de vê-los tocar “no sul do país” (BOLLA 8, 2007). Eles organizaram um *show* em Recife, chamado “Da lama ao caos”, em que se apresentaram junto com os grupos mundo livre s/a, Loustal, Cérebro esquerdo e Eddie, para arrecadar fundos e financiar uma pequena turnê em São Paulo e Belo Horizonte em junho, pois o único apoio que conseguiram foi dado pela FUNDARPE - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, ligada à Secretaria de Cultura do Governo do Estado, que pagou as passagens de ônibus para os dois grupos, Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a (TELES, 2000, p. 289). Para esta turnê, Jorge du Peixe passou a integrar a percussão do grupo Chico Science e Nação Zumbi, e Renato L e Fernando Jujuba atuaram como produtores. Em São Paulo, reuniram um público de 700 pessoas no Aeroanta, entre as quais estavam os produtores Pena Schmidt, da Tinitus, e Jorge Davidson, da Sony Music (Idem, p. 292). Foram também matéria no jornal **Folha de S. Paulo**, participaram dos programas de TV “Fanzine”, apresentado por Marcelo Rubens Paiva, e “Metrópolis”, ambos na TV Cultura, e “Programa Livre”, de Serginho Groisman, no SBT. Nos intervalos dessas apresentações, aproveitaram para fazer contatos com os diversos selos e produtores na cidade (RENATO L, 2007). Depois, seguiram para Belo Horizonte, onde se apresentaram no bar “Drosófila”, conforme indicação da dona da grife “DJ” em Recife. No camarim deste *show*, Chico Science recebeu flores da Sony Music com um cartão, convidando-o a ir ao Rio de Janeiro começar as negociações para uma possível contratação (BOLLA 8, 2007). Embora a gravadora tenha mostrado interesse em contratar apenas o vocalista Chico Science, ele insistiu na manutenção do trabalho da banda e também na contratação do grupo mundo livre s/a, mas apenas a banda Chico Science e Nação Zumbi foi contratada pelo selo Chaos.

De volta a Recife, as duas bandas fizeram mais uma apresentação conjunta, com produção de Paulo André. Nessa época, a equipe da Sony estava em Recife para acertar os próximos passos para o lançamento do primeiro disco de Chico Science e Nação Zumbi, e também para tratar com Paulo André, que pretendia “pleitear um trabalho de representante da Sony em Recife” (PIRES, 2007). Como ele continuava produzindo *shows* na cidade, organizou uma apresentação da banda Chico Science e Nação Zumbi para uma produtora grande de São Paulo que estava em Pernambuco para a gravação de um comercial da empresa

C&A em Coroa do Avião, no município de Paulista (PE). Nessa viagem, ele tornou-se o empresário do grupo, sem ter sido contratado pela gravadora. Assim, o trabalho passou a ser realizado pelas três partes envolvidas, banda, empresário e gravadora. Nesses termos, foi planejado e gravado o primeiro disco da banda, “Da lama ao caos”. A banda preferia que a produção do disco fosse feita por Arto Lindsay, músico e produtor norte-americano que viveu no Brasil nos anos 60 e que tinha produzido o disco de Caetano Veloso, “Estrangeiro” (1989), entre outros, por conta da complexidade da gravação da percussão quase sem sons agudos. Mas foi Liminha quem o produziu, pois ele foi responsável pela maioria dos discos de bandas brasileiras de *rock* surgidas nos anos 80 que se tornaram sucesso. O disco foi gravado e mixado no estúdio “Nas Nuvens”, no Rio de Janeiro, masterizado na “Future disc” em Oregon (EUA), por Steve Hall e Eddy Schreyer, e lançado em abril de 1994. Em seu encarte, além do texto do “Manifesto Mangue”, “Caranguejos com Cérebro”, há uma história em quadrinhos chamada “Chamagnathus Granulatus Sapiens” que trata da mutação de pessoas em Recife em homens-caranguejo, depois que uma fábrica de cervejas instalou-se sobre o aterro de um manguezal e usou água contaminada “com resíduos tóxicos, provenientes da baba do caranguejo” que, condensados pela “afrociberdelia”, transformou a população local. Toda a arte do encarte foi realizada por artistas pernambucanos, onde também se lê “Este é + 1 produto dos mangues do Recife”. O contato para contratação de *shows* da banda é Paulo André, com telefone em Recife, e há também a possibilidade de enviarem-se cartas para “Caranguejos com cérebro”, sediado em Recife.

Os outros articuladores do “Mangue” dizem ter se decepcionado naquele momento com o fato do grupo Chico Science e Nação Zumbi ter assinado com uma grande gravadora e, dessa forma, abandonado o projeto coletivo do “Mangue”, que envolvia o trabalho conjunto de todos os articuladores para a criação de um selo, de uma produtora, etc. Segundo Hélder Aragão (2007), “eles fizeram tudo em segredo. A gente só soube dessa história da Sony depois que já tava tudo fechado. E aí, Fred [04] ficou super magoado”. Por outro lado, a gravadora tratou Chico Science e Nação Zumbi como a primeira banda “Mangue”, aquela que inauguraria um novo estilo musical regional que poderia movimentar o mercado fonográfico brasileiro. Para a capa do disco, planejavam criar uma versão pernambucana para a imagem de capa de um disco do grupo baiano Asa de Águia, que tocava *axé music* e tinha “uma guitarra enfiada na areia e uma pomba pousada na guitarra” (ARAGÃO, 2007). Entretanto, a banda pediu para que a dupla Dolores y Morales, formada por Hélder Aragão e Hilton Lacerda (articuladores do “Mangue”), ficasse responsável pela imagem da capa do disco que, por sua vez, deveria ser sóbria, escura. Ao ver a proposta elaborada pela dupla, a gravadora

insistia em colocar mais cores na capa, deixá-la “uma coisa alegre, pra cima” (Idem). Por fim, o disco foi lançado com uma imagem de um caranguejo com algumas placas coloridas sobre um fundo preto, o que não agradou nem à banda, por não ser sombria, nem à gravadora, por não ser suficientemente alegre (Idem). Assim, por essas razões, parece ter havido um certo distanciamento de Chico Science e Nação Zumbi dos outros articuladores do “Mangue” naquele momento em que as bandas profissionalizavam-se, passando a atuar no mercado profissional de música.

Quanto à promoção e divulgação do disco “Da lama ao caos”, a gravadora possibilitou que a banda aparecesse em diversos programas de TV, como “Jô Soares 11 e meia”, “Domingão do Faustão”, um especial para a TV Cultura, vários programas da MTV e também por meio de videoclipes, e que fosse entrevistada por diferentes jornais e revistas, especializados em música ou não. Além disso, a banda foi premiada em 1994, na categoria “Música popular – Revelação”, pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), o que também impulsionou a divulgação do disco na mídia. Entretanto, as músicas da banda não conseguiam tocar nas rádios. “As rádios *rock* diziam que era regional. As rádios regionais diziam que era *rock*. [O disco] caiu num vácuo. Então, a gente tinha esse problema da frustração que a Sony teve na expectativa de vendas da banda” (PIRES, 2007), que vendeu apenas 20 mil²⁶ cópias no primeiro ano (DÁVILA, 1994), bem menos que as outras bandas ligadas ao selo Chaos. Para o ano seguinte, a gravadora conseguiu inserir a canção “A Praieira” na trilha sonora da novela “Tropicaliente”, da TV Globo, em uma tentativa de impulsionar a visibilidade do artista em um canal de TV com altos índices de audiência. Entretanto, a falta de apoio das rádios impediu que o disco tivesse o resultado comercial desejado.

Caminho semelhante foi trilhado pela banda mundo livre s/a. Embora o contato com as gravadoras tenha acontecido em um passo mais lento que na relação entre Chico Science e Nação Zumbi e a Sony Music, o selo “Banguela Records” da Warner Music contratou a mundo livre s/a para também lançar seu primeiro disco, “Samba esquema noise”, no primeiro semestre de 1994. Durante o processo de gravação, Guti (Antonio Gutierrez) passou a atuar como produtor da banda. Ele também era jornalista, assim como Fred 04, e havia sido transferido de São Paulo para Recife em 1989 para trabalhar como correspondente regional de economia do jornal **Gazeta Mercantil** (GUTIERREZ, 2007). Como ele envolvia-se em

²⁶ Existe uma controvérsia entre as diversas fontes com relação às vendas deste disco. A informação publicada por Teles (2000, p. 295) afirma que foram 30 mil cópias. Paulo André afirma que o disco vendeu pouco mais de 22 mil cópias nos dos primeiros anos de existência (PIRES, 2007), e o jornalista Sérgio D’Ávila (1994) publicou uma matéria na **Revista da Folha** afirmando que o disco vendeu 20 mil cópias em três meses. De qualquer forma, o número exato de cópias vendidas não altera a situação deste disco ter vendido menos que o esperado pela gravadora.

produções de festas e eventos desde a juventude, embora encarasse essa atividade como um *hobby*, entrou em contato com as bandas “Mangue” ainda no início dos anos 90 nos bares da cidade. Quando da turnê das bandas para São Paulo, ele chegou a informar alguns jornalistas da qualidade dessas novas bandas de Recife, apoiando sua divulgação nos jornais e revistas de São Paulo. Pouco tempo depois, em 1993, organizou o “Projeto Rec-Beat”, que consistia em *shows* de bandas locais aos sábados, por um mês, no bar “Franci’s Drinks”, localizado no Recife Antigo, e que acontecia paralelamente às festas organizadas pelos articuladores do “Mangue” (Idem). Por conta da projeção dessas festas, ele foi convidado para ser empresário da banda undo livre s/a.

O disco “Samba esquema noise”, cujo nome faz uma referência ao disco de estréia de Jorge Ben, “Samba esquema novo” (1963), foi produzido por Charles Gavin (baterista do Titãs) e Carlos Eduardo Miranda, sócios do selo Banguela Records, gravado e mixado no estúdio “Be Bop”, em São Paulo, e masterizado na “Magic Master”, no Rio de Janeiro. Não constam, no encarte, informações sobre a participação de outros articuladores do “Mangue” na confecção de seu projeto gráfico, apenas o seguinte texto:

“Obra atormentada e impressionante, mas estranhamente agradável – cheia de alusões à midiática, linguagem epidêmica, armazéns estéticos arruinados, imposturas científicas, tecnologias amorais, midcult, antipsiquiatria, demência coletiva, obsessão, hegemonia, anarquia, hiperconformismo, ordem e acaso, coragem, dinheiro, indústrias sujas, náusea tecnológica, apatia e muita, muita bala – que passou dez anos, isso mesmo, dez anos sendo concebida e testada clandestinamente e em condições precárias num lugar fétido chamado Recife, esgoto esquecido da civilização pós-industrial, para só então cair nos ouvidos dos produtores e agentes das corporações de entretenimento e finalmente ser fixada num estúdio fonográfico de São Paulo, em sistema analógico de vinte e quatro canais.”

Chama a atenção nesse disco o número de participações especiais de artistas convidados, como Naná Vasconcelos; Syoung (P.U.S.); Paulo Miklos e Nando Reis (Titãs); Chico Amaral e João Vianna (Skank); Skowa; Marcos “Nasi” Valadão (Ira!); Gilmar Bolla 8, Toca, Gira, Canhoto e Alexandre Dengue (Chico Science e Nação Zumbi); Tatiana Kwiezynski; Ana Lúcia Faria; James Muller (Heartbreakers); Apolo IX (Jungle Bells); Ligeirinho (Guanabaras); Nando Machado (Exhort); Sérgio Boneka (Anjinhos da Babilônia); Johnny Monster e Gastão Moreira (R.I.P. Monsters); e Malu Mader. Além disso, também há

diversos logotipos de empresas que, provavelmente, apoiaram a produção do disco (Avenida Club, Fender, Músicos, Vision Street Wear), e a indicação de que o disco é dedicado “à memória de Maria Júlia da Silva, Caryl Chessman, R. D. Laing e Arthur Cravan e à inteligência estimulante dos mestres Matt Groening, Nicolau Sevchenko, Helder Aragão, Alan Moore, Xico Sá, Stanley Kubrik, Renato L., Robert Altman, Marilena Chauí e Carlos Eduardo Miranda”.

Para Teles, este primeiro disco do grupo mundo livre s/a “sofre de *overdose* de produção, que a banda não conseguiu passar para o palco nos shows de divulgação do disco” (2000, p. 301). Isso acarretou uma certa irregularidade na qualidade dos *shows* (GUTIERREZ, 2007), que impediu um maior acolhimento da banda por parte do público, embora a mídia e a crítica elogiassem o disco e o premiassem em diversas oportunidades (como o prêmio da revista **Bizz** em 1995). Da mesma forma que “Da lama ao caos”, os resultados em vendas de “Samba esquema noise” foram menores do que os outros grupos companheiros de selo, pois também não conseguiram ter suas canções nas rádios.

A estreita relação entre a mídia e a indústria fonográfica

A mídia, de um modo geral, caracterizou o “Mangue” como um fenômeno cultural essencialmente moderno, um “movimento cultural” que escreve manifestos, conta com líderes sacralizados, hierarquiza os grupos em torno de um modelo de autenticidade, e provoca uma ruptura e uma transformação pela criação de uma estética musical. Ao iniciar a divulgação deste “movimento cultural” a partir de esforços realizados pelos próprios articuladores do “Mangue”, sem que houvesse qualquer envolvimento de uma grande gravadora, a mídia possibilitou que o “Mangue” se tornasse notícia. Dessa forma, deu início a um processo que mobiliza diversos setores do mercado da música (DIAS, 2000, p. 166), como torna claro a análise das relações que possibilitaram a gravação dos dois primeiros discos do “Mangue”, “Da lama ao caos” (1994) de Chico Science e Nação Zumbi, e “Samba esquema noise” (1994), de mundo livre s/a.

Em primeiro lugar, ao noticiar o “Mangue” e transformá-lo em um “movimento cultural”, a imprensa pernambucana deslocou essa nova produção musical e deu-lhe relevância social. A constância na divulgação de novos *shows* e festas organizados por seus articuladores, motivada pelo envio do “book do Mangue” à imprensa local, despertou a

atenção da mídia especializada em música – no caso específico em análise, da primeira TV segmentada do país, a MTV Brasil, e a revista **Bizz**. Esta revista foi criada em 1985, pela editora Abril, inspirada na primeira edição do festival “Rock in Rio”. Seu conteúdo voltava-se ao público jovem, algo ainda emergente no Brasil da época, principalmente por conta do sucesso alcançado por jovens bandas brasileiras de *rock* nas rádios FM e da formação de um circuito de *shows* em casas noturnas. Sua primeira edição vendeu 100 mil exemplares e a média mensal seguiu em torno de 60/70 mil exemplares em todo o país (BIZZ). No ano seguinte ao seu lançamento, criaram-se algumas edições especiais que, tempos depois, foram publicadas com regularidade, como é o caso da **Top Hits**, transformada em **Bizz Letras Traduzidas**, a **Ídolos do Rock**, e diversas revistas-pôster de artistas em evidência. Apesar de ser considerada “alternativa”, a revista mudou seu perfil editorial no final de 1989 para acompanhar as mudanças no mercado de música. Nesse momento, apenas três bandas brasileiras de *rock* mantinham altos índices de venda (Legião Urbana, Titãs e Paralamas do Sucesso), as rádios FM expandiam-se rapidamente (o governo José Sarney distribuiu 958 concessões), e as gravadoras concentravam seus investimentos nos artistas “bregas” – gênero que depois se subdividiu em romântico e sertanejo –, e na lambada, que ganhou projeção internacional (Idem). Mantendo-se na liderança do setor editorial de música pop (MIRA, 2001, p. 158), em 1993, a revista sofreu novas transformações, preocupada em divulgar a “renovação do cenário brasileiro” com a “nova MPB” (Idem). Nessa transição, o repórter Carlos Eduardo Miranda deixou a redação da **Bizz** para tornar-se um dos sócios do selo Banguela Records, ligado à Warner Music, que mais tarde contrataria o grupo mundo livre s/a.

A MTV, criada em 1981 nos EUA, estreou no Brasil em 1990, a partir de um acordo da Abril com a Viacom International (TEIXEIRA, 2006, p. 31). Inicialmente, era transmitida para São Paulo e Rio de Janeiro, com uma programação voltada exclusivamente para a música jovem, como a revista **Bizz**, caracterizando-se como a primeira TV segmentada no Brasil (Idem). Como sua proposta era veicular 24 horas de videocliques e notícias sobre o meio musical, a maioria de sua programação era composta por artistas estrangeiros, pois havia uma quantidade reduzida de produções nacionais nessa área. Até 1981, o único espaço para a veiculação de videocliques na grade de programação das emissoras brasileiras era oferecido desde 1975 pelo “Fantástico”, da Rede Globo, que também produzia os vídeos, principalmente de grandes nomes nacionais e de canções ligadas às telenovelas (VERÍSSIMO, 2005). Nos anos 80, foram criados programas voltados exclusivamente para a exibição de videocliques, como o “FM-TV”, na Rede Manchete; “Videorama”, na Rede

Record; “Clip Trip”, na TV Gazeta; “Som Pop”, na TV Cultura; “Clip Clip”, na Rede Globo; “Super Special”, na Rede Bandeirantes; e “Realce”, no SBT Rio (Idem). Entretanto, não chegaram a estimular a produção nacional em quantidades expressivas. Assim, a MTV Brasil acabou estimulando o interesse da mídia nacional e do *show business* por artistas estrangeiros. Prova disto é o fato da segunda edição do festival “Rock in Rio”, em 1991, contar com a participação dos artistas estrangeiros que mais apareciam na programação da MTV Brasil (BIZZ). Para apoiar a produção nacional para além do que era produzido pelo “Fantástico”, a MTV Brasil chegou a investir diretamente na gravação de alguns videoclipes, como no caso das canções “Pólvora”, do grupo Paralamas do Sucesso, e “Falar a verdade”, do grupo Cidade Negra (TEIXEIRA, 2006, p. 34). Aos poucos, a produção de videoclipes passou a fazer parte do investimento das gravadoras na promoção de seus contratados, e os artistas nacionais chegaram a ocupar 30% da grade de programação da emissora no final da década de 90 (Idem, p. 35).

É interessante notar que, apesar da revista **Bizz** ser anterior à MTV Brasil, o “Mangue” foi divulgado primeiramente na TV e depois, na revista. Isso pode ser justificado pelo fato da emissora de TV ser mais recente e ainda não ter um vínculo forte com as empresas fonográficas do país, uma vez que a produção de videoclipes de artistas nacionais era pequena. Nesse sentido, os espaços da programação reservados à música brasileira, mesmo que reduzidos em relação à música estrangeira, poderiam ser preenchidos com músicos pouco conhecidos da mídia e do grande público, o que também colaboraria para manter o caráter de novidade e originalidade das informações trazidas pela MTV Brasil, que se colocava como a melhor alternativa para os jovens interessados em música. Em sintonia com a “renovação” do cenário musical brasileiro naquele período, que se espalhava por todo o país sem ter um centro, a emissora transmitiu, no final de 1992, um programa que pretendia “mapear” a música realizada no Brasil e apresentou diversos músicos e bandas que ainda não tinham sido contratados por gravadoras, como Chico *Science* e Fred 04, retratados como representantes do “Mangue”. Para tanto, a principal fonte de informação era a imprensa local das cidades visitadas pela reportagem. A revista **Bizz**, por sua vez, por ter o propósito de manter os jovens atualizados do que acontecia no mundo da música, não poderia ignorar o que era veiculado na MTV Brasil. Poucos meses depois, em março de 1993, publicou uma matéria assinada pelo jornalista pernambucano José Teles, que dava um panorama geral do que é o “Mangue” e das bandas aos quais estava ligado. Significativo é não ter sido um repórter da redação quem assinou a matéria, revelando o quanto o “Mangue” ainda era um fenômeno localizado e que, aos poucos, ganhava projeção nacional.

O “Mangue” tornou-se, então, notícia na mídia segmentada nacional como parte de uma renovação mais ampla do mercado de música feita no Brasil, mas que, para a mídia, tinha a particularidade de organizar-se como um “movimento cultural” inovador. Assim, se o início dos anos 90 era musicalmente marcado por uma grande movimentação em diversas regiões do país, o “Mangue” colaborou para inserir Recife nesse novo “mapa musical” brasileiro. Nesse sentido, já havia o interesse da mídia local e da nacional segmentada em tratar do “Mangue”, o que transformava esse “movimento cultural” em notícia, em algo interessante para um público maior. Como essas mídias segmentadas acabam tornando-se um parâmetro para os mercados específicos de que tratam, ser noticiado por elas significa existir nesse mercado. Assim, do ponto de vista das empresas fonográficas, o “Mangue” configurava-se como um produto musical em potencial, que demonstrava ser capaz de conseguir uma divulgação importante nos meios especializados e de atrair o público, embora ainda com restrições. Seguindo um impulso iniciado pela mídia, as gravadoras interessaram-se em conhecer o trabalho das bandas Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a. Nota-se aqui uma relação importante entre a divulgação na mídia e a decisão da gravadora, pois tornar o “Mangue” notícia permitiu que suas bandas tivessem acesso ao mercado fonográfico. O movimento contrário também pode acontecer, como nos casos em que as gravadoras querem lançar novos artistas e esforçam-se para despertar o interesse dos jornalistas da imprensa especializada, para que eles transformem o novo produto musical em notícia e este passe a existir para seu público (DIAS, 2000, p. 166). De qualquer forma, é importante ressaltar essa comunhão de interesses entre as duas partes.

A realização do festival “Abril Pro Rock” tornou o encontro entre as bandas e a gravadora possível. Para além da importância do festival como lugar em que o público pode assistir à performance dos artistas e compartilhar um momento de “celebração coletiva”, é em eventos deste tipo que se torna possível testar o potencial comercial das bandas e suas canções. Organizado por um produtor independente, o “Abril Pro Rock” contou com patrocinadores e com a renda da bilheteria para custear-se, o que lhe dava autonomia financeira. Em geral, em um festival, as bandas apresentam-se seguindo uma ordem que parte das bandas mais novas e menos conhecidas, e termina com as bandas mais experientes e de maior sucesso, ou as que merecem maior atenção. Assim, um primeiro fator de avaliação do potencial comercial das bandas que irão apresentar-se é a quantidade de ingressos vendidos, que varia de acordo com a programação do festival. Por acontecer em um momento em que o “Mangue” e a cidade de Recife começavam a ganhar visibilidade na mídia especializada, a imprensa não segmentada deveria também conhecer esta novidade e manter-se atualizada com

relação ao mercado musical. Dessa forma, outro fator de avaliação é a capacidade das bandas atraírem a atenção dos jornalistas presentes, por meio de uma apresentação musicalmente interessante e que anime o público, fato que costuma impressionar a imprensa e impulsionar a divulgação desta apresentação nas matérias que cobrem o evento. Se as bandas são noticiadas, elas têm maiores chances de ter sua fita *demo* ouvida por uma gravadora, que também levará em conta a qualidade técnica e performática da apresentação no festival. Assim, para o caso do “Mangue”, o festival “Abril Pro Rock” funcionou como um intermediário necessário para a viabilização do contato com a indústria fonográfica. Sem as primeiras notícias na imprensa local, seguida de uma divulgação na mídia nacional segmentada e de uma apresentação em um festival, não teria sido possível o acesso das bandas Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a às duas maiores gravadoras do mundo, a Sony Music e a Warner Music, que atuavam no Brasil naquele momento (DIAS, 2000, p. 110). Em ambos os casos, após ter sido estabelecido o contato com tais empresas, foi solicitado que as bandas apresentassem-se “no sul do país”. Isso se justifica pelo fato de São Paulo, no início dos anos 90, concentrar cerca de 40% do mercado de comercialização de discos, fitas e CDs (Idem, p. 114). Se as bandas conseguissem demonstrar que também atraem a atenção da mídia e do público do “sul do país”, elas teriam alcançado a última etapa na comprovação de seu potencial comercial e poderiam ser contratadas. No caso das duas bandas em análise, foi exatamente o que aconteceu. Após as apresentações em São Paulo e Belo Horizonte, onde contaram com divulgação na mídia não segmentada, as bandas assinaram contrato com os selos das grandes gravadoras.

Essa relação de complementaridade entre imprensa especializada, emissora de TV segmentada, organização de festivais, gravadoras e comportamento do público é bastante nítida no caso em análise. É como se cada uma delas fosse parte de uma só empresa, cujo trabalho conjunto possibilita a todas garantir seus ganhos. Talvez seja o caso de entender essa dinâmica tal qual um “sistema da indústria cultural” em que “cada setor é coerente em si mesmo e todos os são em conjunto” (ADORNO, 1985, p. 115, 113), harmonia também revelada pela emissão de um mesmo discurso. Como a visão da mídia colabora para a institucionalização de grupos culturais e a perpetuação das instituições culturais e seu modo de funcionamento, sua interpretação ocupou uma posição central no caso da institucionalização do “Mangue” e da perpetuação do modo de funcionamento da indústria fonográfica. Sua visão do “Mangue” como um “movimento cultural” moderno foi aceita pelas gravadoras e reproduzida tanto na formatação dos discos como mercadorias musicais, como no trabalho de divulgação das bandas em questão. Comercialmente, o “Mangue” deveria

funcionar como um rótulo abrangente que denominaria um novo estilo musical regional, sob o qual poderiam surgir diversas novas bandas. Entretanto, na análise da forma de produção dos primeiros discos das duas bandas em questão, nota-se uma diferença na forma das gravadoras compreenderem o “Mangue” e de planejarem o trabalho promocional dos discos.

No disco “Da lama ao caos” (1994), de Chico Science e Nação Zumbi, há diversas informações no encarte que procuram caracterizá-lo como um produto “Mangue”, como o texto “Caranguejos com cérebro”, a história em quadrinhos “Chamagnathus Granulatus Sapiens”, a frase “Este é + 1 produto dos mangues do Recife”, endereços para corresponder-se com os “caranguejos com cérebro”, a imagem do caranguejo na capa. Se a interpretação apresentada acima estiver correta, este disco apresenta todas as informações que poderão ser transformadas em motivos para identificação imediata do produto ao rótulo “Mangue”, que designaria um novo segmento musical em torno de sucesso. Nesse sentido, pode-se entender que o trabalho promocional realizado pelo selo Chaos, ligado à Sony Music, tratava o grupo Chico Science e Nação Zumbi como um “artista de marketing”, que “é concebido e produzido [...] a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido” (DIAS, 2000, p. 78). Considerando que a masterização do disco foi feita nos EUA, pode-se imaginar o quanto o selo Chaos esperava faturar. Além disso, para divulgação do disco na MTV Brasil, o selo produziu um videoclipe da canção “A Cidade”, que pode ser considerado um manifesto por imagens, que permitiu que todo o conteúdo do “Primeiro Manifesto Mangue” fosse acessível também pela televisão. Segundo o produtor Paulo André, a banda foi a “todos os programas de televisão, jornais e revistas possíveis no lançamento de ‘Da lama ao Caos’” (PIRES, 2007). Outro fato que demonstra essa estratégia da gravadora foi a contratação do grupo Jorge Cabeleira e o dia em que seremos todos inúteis pouco tempo depois, também pelo selo Chaos (TELES, 2000, p. 301), que lançou seu disco homônimo em 1995, cujo único sucesso foi a canção “Carolina (pout-pourri)”, que incluía trechos da canção “Xote das meninas” (1953) gravada por Luiz Gonzaga. Desse ponto de vista, reforçava-se a proposta de criar um novo mercado de música regional ligada ao *rock*, uma vez que foi lançado pelo selo “Banguela Records” no mesmo ano o primeiro disco do grupo Raimundos, que afirmava tocar “forró-core”, mistura de forró com *hardcore*, uma das vertentes do *rock*.

No caso do disco “Samba esquema noise” (1994), de mundo livre s/a, a associação com o “Mangue” não era tão clara e direta. Não há a palavra “Mangue” ou manguezal em textos do encarte do disco, além das letras das canções, nem qualquer imagem de caranguejo, e a cidade de Recife é mencionada apenas uma vez. Embora a imprensa pudesse associar essa

banda ao “movimento cultural” que surgia, não havia um trabalho promocional que identificasse imediatamente esse disco ao novo rótulo “Mangue”. Nesse caso, não há uma caracterização tão explícita do disco como um produto “Mangue”. Entretanto, não se deve pensar que a gravadora investiu pouco na divulgação do disco. Embora toda a produção tenha ocorrido em território nacional, a banda contou com três videoclipes para divulgá-lo. O primeiro, da canção “Samba esquema noise”, foi dirigido pela dupla Dolores y Morales (Hélder Aragão e Hilton Lacerda), que também tinham feito a parte gráfica do disco “Da lama ao caos” de Chico Science e Nação Zumbi. O vídeo é filmado em preto e branco, e dá a impressão de conter a estética visual imaginada pelos articuladores do “Mangue” antes deste ter se transformado em “movimento cultural” pela imprensa. Já o segundo videoclipe, da canção “Livre iniciativa”, foi dirigido por Titi Civitta, da MTV Brasil, e nota-se um esforço maior em caracterizar o “Mangue” como um estilo regional inovador, interessante, embora não apresente imagens de caranguejos. O terceiro videoclipe é a gravação da apresentação da canção “A bola do jogo” em um *show* da banda no Aeroanta, em São Paulo.

Por conta dessa diferenciação na forma de configurar o produto comercial do “Mangue”, o lançamento dos discos acabou por reforçar a tendência da mídia de identificar Chico Science como o líder sacralizado que representava o “modelo estético autêntico” do “Mangue”. Talvez isso seja uma consequência do modo como os músicos de cada banda, e mais especificamente, de Chico Science e Fred 04, portaram-se diante das propostas das gravadoras. Chico Science teria uma postura mais aberta ao diálogo (PIRES, 2007), enquanto Fred 04 teria sido mais alternativo, mais contestador (GUTIERREZ, 2007). Ou talvez seja um planejamento comercial que se aproxima mais do discurso da mídia, no caso do disco de Chico Science e Nação Zumbi, e outro que tenta aderir mais ao discurso dos articuladores do “Mangue”, no caso do disco de mundo livre s/a. De qualquer forma, as ações empreendidas pelas gravadoras tanto na produção dos discos, como em sua divulgação, conferiram materialidade ao discurso da mídia, transformando a idéia de um “movimento cultural” regional inovador em produtos comercializáveis, que seguem um estilo e deveriam gerar ganhos para todas as partes envolvidas. Assim, nota-se que o discurso moderno proferido pela mídia não apenas reproduz a visão vigente na esfera econômica, como também é parte determinante de sua dinâmica, ao mesmo tempo em que reage a ela. Embora essa relação seja característica do momento atual, não se trata absolutamente de um fenômeno novo.

Considerações intermediárias sobre a indústria cultural

O conceito de indústria cultural, conforme definido por Adorno e Horkheimer (1985), já denunciava essa estreita relação entre os diversos setores da mídia (chamados, então, de meios de comunicação de massa) e os interesses econômicos das empresas ligadas ao ramo do entretenimento, em primeira instância, e a dependência do conjunto em relação aos setores mais poderosos da indústria (aço, petróleo, eletricidade, química), em última instância (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115). Na verdade, esse conceito foi criado como “parte de um esforço intelectual para discutir as vicissitudes da razão no mundo moderno” (COHN, 1998, p. 13), em que a razão instrumental aparecia dissimulada na produção simbólica, tida como seu oposto (Idem, p. 15). Ao remeter “à idéia de uma articulação crescente entre todos os ramos de um empreendimento produtor e difusor de mercadorias simbólicas sob o rótulo de cultura, de tal modo que o consumidor se encontre cercado de maneira cada vez mais cerrada por uma rede ideológica com crescente consistência interna” (Idem, p. 20), Adorno e Horkheimer conceberam a indústria cultural como um sistema, que teria se formado “graças tanto aos meios atuais da técnica, quanto à concentração econômica e administrativa” (ADORNO, 1994, p. 92). Essa imbricação de técnica, arte e economia formaria a indústria cultural “no sentido de assimilação [...] às formas industriais de organização do trabalho nos escritórios, de preferência a uma produção verdadeiramente racionalizada do ponto de vista tecnológico” (Idem, p. 95). Com referência aos produtos da indústria cultural, haveria uma substituição da composição dos múltiplos níveis de significado da obra de arte por níveis de efeitos, “relações calculáveis entre determinados estímulos emitidos e as percepções ou condutas dos receptores” (COHN, 1998, p. 20), produzidas e difundidas segundo critérios prioritariamente administrativos. No momento de sua criação, este conceito deveria “dar conta daquelas condições em que a modalidade dominante de produção e circulação de material simbólico é a da subordinação da lógica específica da dimensão cultural à lógica geral da produção de mercadorias no capitalismo” (Idem, p. 25).

Do ponto de vista da discussão que interessa a este trabalho, cabe ressaltar que essa formulação do conceito de indústria cultural visava compreender que “o primado da política sobre o econômico no capitalismo de Estado, longe de abolir a circulação de produtos sob a forma de mercadoria como momento determinante do processo de reprodução, lhe confere o máximo de alcance e relevo como domínio privilegiado da ideologia” (COHN, 1994, p. 11). Nesse sentido, revelava-se uma íntima ligação entre as esferas da cultura e da economia para

servir à hegemonia da esfera política. Os autores reconhecem que essa ligação não era novidade, pois “a falta de finalidade da grande obra moderna vive[u] do anonimato do mercado [...] sempre associado à sua autonomia” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147), que era subvencionada pelo Estado burguês para garantir a integração sincrônica da sociedade, quando seus sujeitos deveriam prescindir dos interesses pela garantia da utilidade econômica egoísta privada em favor de um olhar mais desinteressado para o todo (KLINGER, 2002, p. 158). Entretanto, ressaltam que novo é “o fato de que, hoje, [o caráter mercantil da obra de arte] se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147).

O princípio de autonomia da arte, que compõe a ideologia estética do moderno e está na origem da diferenciação entre razão teórica (a verdade), razão prática (o bom) e razão estética (o belo), possibilitou a separação da arte do nexos social e a tornou um subsistema da sociedade moderna de forma análoga e paralela às outras áreas, como parte do processo do moderno. Este princípio implicou a independência do artista no nível da produção (despersonalização da relação entre contratante, produtor e público; separação de reivindicações ético-normativas da ciência, economia ou política); a liberdade de finalidade da obra (relação a regras e leis estéticas puramente formais, surgimento da arte abstrata como um sistema fechado em si mesmo, auto referenciado); e a coesão interna (*Insichgeschlossenheit*) da experiência estética no nível da recepção (participação no livre jogo da arte, sem o que não se permitiria extrair dela qualquer utilidade não estética, tal como entretenimento, instrução e correção). Como consequência, a autonomia da arte criou um critério de hierarquização das diferentes formas de arte – quanto mais autônoma e sem finalidade, maior seu valor (KLINGER, 2002, p. 150-3). Segundo Adorno (1984, p. 56-7), ao se autonomizar, a arte também se neutralizou, perdeu seu caráter crítico e reflexivo, o que tornou possível adequá-la à administração, transformando-a em mercadoria da indústria cultural, calculada para os clientes.

Na verdade, a partir da expansão das relações de troca para a totalidade da vida, o pensamento em equivalentes (algo que é afim à racionalidade da administração) produziu a subsunção de todos os objetos a regras abstratas. Dessa forma, reduziu as diferenças qualitativas entre diversas áreas e limitou a resistência às formas de administração. Ao mesmo tempo, a concentração crescente dos empreendimentos na área econômica criou uma unidade de tal extensão, com riscos econômicos equivalentes ao seu tamanho, forçando o planejamento, que se fortalece pelo desenvolvimento tecnológico, ao possibilitar, por

exemplo, que a emissão das comunicações esteja cada vez mais concentrada, ao mesmo tempo em que a recepção está dispersa (ADORNO, 1985, p. 51). A concentração do poder econômico corresponde, assim, ao espaço em que “a técnica conquista seu poder sobre a sociedade”, convertendo a racionalidade técnica na racionalidade da própria dominação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114). Nesse sentido é que a indústria cultural serve aos propósitos da dominação, pois a “unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política” (Idem, p. 116), representada pela nação. A acentuação e a difusão das distinções das mercadorias culturais “têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores” (Ibidem), revelando o caráter esquemático dessa produção cultural, administrada por especialistas que a desenvolvem pelo predomínio do efeito e do detalhe técnico sobre a obra (Idem, p. 118), submetendo-a à fórmula, à estilização, ao idioma tecnicamente condicionado, absolutizando a imitação. Assim, qualquer rebeldia ou resistência só pode sobreviver como tal ao integrar-se, oferecendo uma nova idéia à atividade industrial (Idem, p. 123). As vanguardas, o moderno estético, só podem ter êxito onde o desenvolvimento para o mundo administrado, para o moderno social, ainda não se impôs (ADORNO, 1984, p. 60). Nesse sentido, a sucessão acelerada de novas ondas de revoluções estéticas oferece a manutenção da distância entre arte e sociedade, o que corresponde à lei central do movimento da sociedade moderna e, particularmente, da economia de mercado (KLINGER, 2002, p. 164). Nesse momento, pode-se apreender uma relação paradoxal entre arte e economia, na medida em que se trata de “uma oposição que sustenta o que é oposto precisamente por se opor a ele” (Idem, p. 165).

Uma das conseqüências da perda da autonomia da arte é o fim da possibilidade de hierarquizar os tipos de arte, pois cada uma delas transforma-se em um estilo “vazio” que, do ponto de vista econômico, é tão mercadoria quanto qualquer outro. Assim, a independência do artista no nível da produção transforma-se em dependência do planejamento dos produtores especialistas; a liberdade de finalidade da obra transforma-se na aparência necessária de não finalidade para servir, justamente, aos fins econômicos; e a coesão interna (*Insichgeschlossenheit*) da experiência estética no nível da recepção transforma-se em padrão de comportamento. A ideologia estética do moderno perdeu a validade justamente onde o moderno social se impôs, abrindo a possibilidade do surgimento, nesses lugares, entre os anos 60 e 70, de uma crítica pós-moderna à estética moderna. Enfrentando dificuldades em propor uma nova estética, cujas “características já estavam sempre, de alguma forma, dadas no próprio moderno”, o aparecimento deste tipo de crítica marca, de maneira importante, “a

passagem da hegemonia do político para a hegemonia do econômico” (Ibidem). Pode-se ligar, dessa forma, a imposição do moderno social à hegemonia do âmbito econômico, conexão caracterizada muitas vezes pela sociologia como uma “onda de modernização”, que são “períodos de inovações tecnológico-científicas e político-sociais que acontecem simultaneamente” (Idem, p. 125). A partir dos anos 70, com o fim do domínio colonial, a idéia de modernização passa a referir-se aos “processos de recuperação” empreendidos pelos países “pré-modernos ou tradicionais (não-ocidentais)”, que devem atingir o nível de modernização já alcançado pelos países industrializados, uma vez que o moderno passou de uma designação de era para a de um estado tipificado, que traduz “seu caráter histórico em geopolítica, e vice-versa” (Idem, p. 142-3). Por essa razão, pode-se afirmar que, nas últimas décadas do século XX, todos os países, em maior ou menor grau, empreenderam, a seu modo, processos de modernização, acompanhando a expansão internacional do capitalismo que impõe o moderno social, tornando a economia uma força hegemônica atualmente.

Nesse sentido, não se vive hoje em uma sociedade fundamentalmente diferente daquela analisada por Adorno e Horkheimer. Embora existam diferenças que devam ser consideradas, que “afetam diretamente o alcance do fenômeno” da indústria cultural, pode-se sugerir que, atualmente, “a indústria cultural converteu-se em subsistema do sistema mais amplo das redes informáticas” (COHN, 1998, p. 22). Se, na análise de Adorno, “se faz projetar como um cenário possível as conseqüências que adviriam do desenvolvimento linear de tendências realmente presentes na sociedade” (Idem, p. 18), assinalando “uma inflexão nas tendências de desenvolvimento de uma época histórica” (Idem, p. 12), pode-se pensar que “este é o tempo em que se realizam vários dos prognósticos lançados por Adorno” (DIAS, 2000, 20). A atualidade do conceito de indústria cultural residiria, então, na importância da noção de complexidade, tema central na análise do mundo contemporâneo (COHN, 1998, p. 21). Essa complexidade comportaria duas dimensões, “a horizontal (a indústria cultural como *sistema*) e a vertical (os produtos da indústria cultural como entidades organizadas em múltiplos *níveis* de significado, na dimensão dos efeitos)” (Idem, p. 25). Por essas duas vias, é possível “sustentar que o conceito de indústria cultural é bastante diferenciado para dar conta de condições de alta complexidade em todas as dimensões da organização social, e que isto o torna atraente num mundo marcado em escala crescente pela complexidade das redes de relações” (Ibidem). Por essa razão, lanço mão dessas duas dimensões do conceito de indústria cultural para propor uma interpretação das relações que possibilitaram a gravação dos dois primeiros discos do “Mangue”.

Como demonstrado acima, ainda é possível pensar nas articulações entre os diversos setores empresariais envolvidos na produção e circulação de mercadorias culturais, bem como o comportamento do público consumidor dessas mercadorias, como componentes de um sistema que possibilitou a configuração do “Mangue” como um “movimento cultural”, que ofereceu uma nova idéia à atividade industrial para movimentar a economia de mercado. Não é à toa que o discurso da mídia sobre o que era o “Mangue” tenha prevalecido na produção dos primeiros discos do “Mangue”. Ao afirmar que se tratava de uma nova estética musical, que inauguraria uma fusão inédita de maracatu com *rock*, a mídia possibilitou que as gravadoras vislumbassem o surgimento de uma série de bandas pernambucanas que tocariam o mesmo “estilo” musical baseado em tal fusão, marcado pelos efeitos criados pelos arranjos, que confeririam a todas as músicas uma semelhança tal que poderiam ser identificadas pelos consumidores como pertencentes ao mesmo “movimento cultural”. Ao transformar Chico Science em “líder do movimento”, cujas composições e performances seriam as autênticas expressões do “Mangue”, e hierarquizar as bandas “Mangue” a partir desse “modelo estético autêntico”, a mídia possibilitou que as gravadoras planejassem de forma diferenciada os primeiros discos, acumulando elementos de identificação imediata do “movimento cultural” no disco de Chico Science e Nação Zumbi, para que esse marcasse sua posição como original, líder, primeiro, e eliminando esse excesso no disco da banda mundo livre s/a, que não tocava canções que se encaixavam perfeitamente no “modelo estilo autêntico” criado para o “Mangue” e foi, assim, caracterizada pela mídia como segunda banda “Mangue”.

O esforço promocional dos discos seguiu esta mesma interpretação moderna do “Mangue”, que também não se realizou sem criar tensões com seus articuladores, como demonstrado anteriormente na análise da recepção de seu discurso na mídia. Por não concordarem integralmente com a interpretação da mídia, os integrantes das bandas também discordavam da forma como as gravadoras divulgavam os discos e a banda. Segundo Gilmar Bolla 8, percussionista do grupo Chico Science e Nação Zumbi, como tratava-se de uma banda de tambores, a gravadora achava que “a gente ia enveredar pelo caminho da axé music e fazer uma coisa mais vendável, de estar mostrando o rosto o tempo todo em qualquer programa de TV” (BOLLA 8, 2007). Entretanto, o contato de Chico Science com a gravadora “era bem radical”, pois ele afirmava que não tocava em determinados programas que eles consideravam “babacas” ou que “direcionariam suas músicas para outros lados” (Idem). Nesse sentido, eles resistiam ao movimento que os empurrava para os circuitos internos ao sistema da indústria cultural. Profissionalizar-se significava gravar um disco produzido por

uma grande gravadora, que possibilitaria a divulgação nos veículos de comunicação com maiores índices de audiência, o que geraria contratações da banda para *shows*, garantiria um público em festivais de que a banda participasse, venderia discos nas lojas e, em última instância, movimentaria a economia. Resistir a esse movimento, do ponto de vista desse sistema, era fadar-se ao fracasso. Além disso, segundo Jorge du Peixe, “a gente nunca levantou uma batida única, o que diferencia um pouco do axé”, pois “a diferença é importante pra gente” (PEIXE, 2007). Assim, não fazia sentido para as bandas falar em “estilo Mangue”, ligada a uma “fórmula” musical. Por essa razão, “as gravadoras sempre tiveram problema com a gente, porque a gente sempre fez questão de conduzir da nossa maneira” (Idem), o que acabou tornando difícil o trabalho da gravadora com a banda (BOLLA 8, 2007).

A dificuldade só existe porque há uma tensão nas formas da gravadora e dos articuladores interpretarem o “Mangue” que, vista agora por um outro ângulo, repõe a discussão entre uma visão moderna e a ambigüidade de ser ou não ser moderno, apresentada no capítulo anterior. Desse ponto de vista, tal desacordo ganha novos contornos. Para as gravadoras, não se trata mais de agir com base nos preceitos do moderno estético, ou da ideologia estética do moderno. A negação quase total dessa forma de interpretar os produtos culturais é um pressuposto para elas, uma vez que trabalham de acordo com planejamentos feitos por especialistas, que administram a produção com o intuito de melhor aproveitar os meios técnicos disponíveis para submeter as canções a fórmulas de sucesso, que irão garantir o funcionamento de todo o sistema. Sua lógica já é adequada ao moderno social, ao mundo administrado. O caráter mercantil das canções que produz é declarado, como demonstra a fala de um dos proprietários da Rádio Jovem Pan, ao afirmar que “Chico *Science* é um produto que não é comercial. É muito difícil tocar nas grandes rádios. Quer tocar Chico *Science*? Então, vem e faz um investimento” (DIAS, 2000, p. 162). Trata-se sempre de um negócio, do negócio da cultura. Os articuladores do “Mangue” demonstram entender esse funcionamento, na medida em que pretendem justamente participar desse sistema para modificá-lo, a fim de ampliar as oportunidades de profissionalização para os músicos, o que, em última instância, deverá transformar Recife em uma metrópole próspera, organizada e economicamente fluida. Parece estar claro para eles que há uma forte ligação entre arte, economia e técnica, o que também se revela na idéia de “diversão levada a sério” ou na letra da canção “Computadores fazem arte”, composta por Fred 04 e gravada por Chico Science e Nação Zumbi no disco “Da lama ao caos” (1994): “Computadores fazem arte / Artistas fazem dinheiro / Computadores avançam / Artistas pegam carona / Cientistas criam o novo / Artistas levam a fama”. Entretanto, discordam da transformação daquilo que consideram ser suas características

particulares em fórmulas ou estilos cristalizados, como se buscassem preservar o pouco de subjetividade que lhes resta como artistas, a autenticidade de suas obras, os “resíduos individualistas, de atmosfera, de romantismo forjado e já racionalizado” (ADORNO, 1994, p. 95) contidos em suas canções.

Nesse sentido, demonstram que não se trata do fim absoluto do moderno estético, mas apenas que este se encontra em estado de decomposição, de esfacelamento, que se processa conforme o moderno social e a hegemonia do econômico avançam. Por essa razão, o “Mangue” pode ser considerado ambíguo, moderno apenas em parte. Suas canções não correspondem nem ao modelo ideal do estético moderno, nem ao seu extremo oposto, liquidado pela imposição do moderno social. Suas características deixam perceber o que está em processo, em movimento, em transformação. Disso ressalta sua importância histórica, analítica e mesmo teórica.

Se a mídia cria um discurso afim à ideologia estética do moderno e as gravadoras expressam, no limite, a absorção da arte pela racionalidade técnica que serve a fins econômicos, e se ambos parecem ser irreconciliáveis (na medida em que, no limite, o moderno estético só vige onde o moderno social ainda não se impôs), o “Mangue” se localizaria entre esses dois extremos, congregando características de ambos. Entretanto, é necessário ressaltar que a mídia e as gravadoras são parte de um mesmo sistema. Se “a indústria cultural se define pelo fato de que ela não opõe outra coisa de maneira clara a essa aura²⁷, mas que ela se serve dessa aura em estado de decomposição como um círculo de névoa” (Idem), então, a mídia encarrega-se da tarefa de não deixar que os elementos de autenticidade (e de subjetividade do artista, portanto) desapareçam ou passem despercebidos, de dar extrema relevância a eles, justamente para que transpareça tratar-se de arte, quando, na verdade, resta pouco de arte nesses produtos culturais. Assim, diante da força do trabalho harmônico da mídia e das gravadoras, impõe-se um entendimento do que é o “Mangue” que escapa aos esforços de definição de seus articuladores, que está sempre parcialmente de acordo com sua visão e, por isso, é refutada por eles com dificuldades.

Assim, em um primeiro momento, o “Mangue” foi lançado pela mídia, produzido e promovido comercialmente por grandes gravadoras, seguindo os modelos mais padronizados de funcionamento desse setor econômico. Apesar do planejamento, uma das peças dessa engrenagem não funcionou – as rádios não tocaram as canções lançadas pelas bandas “Mangue” –, o que impediu que o círculo fechasse-se e, por fim, o capital investido até então

²⁷ Aqui, Adorno refere-se à definição de aura feita por Walter Benjamin, no texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

fosse recompensado de acordo com as expectativas. O rádio é uma instância fundamental para a venda de discos pois, por seu intermédio, ocorre “uma espécie de antecipação do ato de comprar, um consumo aleatório ou, muitas vezes, compulsório, efetuado no momento em que se escuta uma canção, que não é produto direto da escolha e/ou participação autônoma [do ouvinte] no processo” (DIAS, 2000, p. 157). Os produtores afirmam que mídia impressa e televisão não são suficientes (PIRES, 2007) para gerar a venda esperada, que “sair na capa da Folha de S. Paulo não quer dizer nada, não aumenta *show*” (GUTIERREZ, 2007), e que o circuito só se completaria se o “Mangue” também estivesse nas rádios. Para tentar suprir essa lacuna, o grupo Chico Science e Nação Zumbi chegou a passar temporadas em São Paulo e Rio de Janeiro, onde podiam realizar alguns *shows* e também se deslocar mais facilmente para outras cidades do centro-sul do país, principalmente por via terrestre, já que a banda era formada por oito integrantes e, somada a equipe técnica e a produção, cada viagem deslocava cerca de quinze pessoas, o que encarecia os deslocamentos de avião. O grupo mundo livre s/a adotou a mesma estratégia, e os produtores de ambas as bandas afirmam que nunca deixaram de realizar *shows* em diversas cidades. Entretanto, essa movimentação não se transformava em sucesso comercial do ponto de vista das gravadoras. Uma outra tentativa de chegar às rádios foi a veiculação do programa “Mangue Beat – Música e Informação”, produzido por Renato L. e Hélder Aragão e veiculado diariamente das 20h às 21h, na emissora Caetés FM, de Recife. Embora o programa tenha ocupado o primeiro lugar nas listagens de audiência do horário, durante dois anos, o alcance de sua programação limitava-se a uma parcela dos compradores potenciais dos discos das bandas “Mangue”, e seus esforços não foram suficientes para fechar o circuito do sistema da indústria cultural.

Assim, sem conseguir ter o sucesso previsto pela mídia, esperado pelas gravadoras e almejado por seus protagonistas, as bandas “Mangue” seriam descartadas para o trabalho profissional, comercial, ligado ao sistema da indústria cultural. Entretanto, não foi o que aconteceu. As duas bandas conseguiram lançar novos discos em 1996, e outras bandas “Mangue” surgiram no cenário musical nacional, como é o caso do grupo Mestre Ambrósio. Como explicar, então, a permanência do “Mangue” no mercado fonográfico? Que razões permitiram que as bandas “Mangue” lançassem novos discos ainda em 1996? Para entender algumas delas, é preciso conhecer as estratégias adotadas pelas bandas e seus produtores, apresentadas a seguir.

Razões para a permanência do “Mangue” no mercado fonográfico

Apesar dos baixos números de vendas dos dois primeiros discos do “Mangue”, as bandas continuavam fazendo *shows* por todo o Brasil e conseguiram continuar seus trabalhos junto às gravadoras, lançando novos discos em 1996, dois anos após o lançamento dos primeiros. Para entender algumas das razões da permanência dessas bandas no mercado fonográfico e, conseqüentemente, do fortalecimento do “Mangue”, sugiro acompanhar mais detalhadamente a estratégia adotada pelo grupo Chico Science e Nação Zumbi e seu produtor, Paulo André. De alguma forma, os passos das outras bandas “Mangue” seguem a possibilidade aberta por esta estratégia, o que permite sugerir que esta é emblemática das novas formas de relação que se estabeleceram no mercado de música nos anos 90.

Dois meses após o lançamento do disco “Da lama ao caos”, a banda Chico Science e Nação Zumbi passou um mês em São Paulo, hospedada em um albergue da juventude, e fez apresentações no interior do estado, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. Na volta a Recife, participou do *Festin’ Bahia*, em Salvador, festival que atraía “as novas estrelas internacionais ligadas a *world music*”, bem como jornalistas internacionais especializados no assunto (GUERREIRO, 1999, p. 94). Neste festival, o produtor Paulo André conheceu três jornalistas estrangeiros, Daisann McLane, da revista ***Rolling Stone***, Mary Lipp, jornalista *free-lancer* para diversas revistas norte-americanas, e Sean Barlow, da ***Afro-pop worldwide***, que o colocaram em contato direto com o mercado de *world music*. Paulo André recebeu de Sean Barlow o “*Afro-pop worldwide listener’s guide*”, “um guia pra amantes da chamada *world music*, com endereço de festivais nos Estados Unidos e na Europa, rádios e casas noturnas” (PIRES, 2007). Isso fez Paulo André perceber que, diferente das outras bandas recém-contratadas pelo selo Chaos, o trabalho com Chico Science e Nação Zumbi poderia trazer resultados no longo prazo e expandir-se para o exterior, dado que a banda tinha potencial internacional (Idem). Trabalhando com um aparelho de fax e um telefone em seu quarto, transformado em escritório, Paulo André começou a enviar um exemplar do disco “Da lama ao caos” (1994) com xerox de matérias da imprensa brasileira para diversos festivais contidos no guia, diretamente de Recife, já no segundo semestre de 1994. A banda foi convidada para participar de alguns festivais no verão europeu e norte-americano de 1995, e o produtor começou a organizar a primeira turnê internacional do grupo, chamada “*From mud to chaos*” (Da lama ao caos), que duraria cerca de dois meses. Quando Paulo André foi conversar com o selo Chaos sobre a turnê, ouviu da gravadora que ainda era muito cedo para

sair do país, que era preferível que a banda estivesse no Brasil para poder trabalhar mais a divulgação do disco (Idem). Entretanto, discordando da opinião da gravadora, a turnê concretizou-se. O único apoio foi dado pelo governo do estado de Pernambuco, que pagou onze passagens de Recife para Nova Iorque, de Nova Iorque para Bruxelas, e de Bruxelas para Recife. Essa excursão internacional financiou-se com os cachês recebidos pelas apresentações nos festivais e casas noturnas.

Em junho de 1995, a turnê começou em Nova Iorque, onde o grupo Chico Science e Nação Zumbi abriu o *show* para Gilberto Gil no festival “*Central Park Summer Stage*”. Na verdade, a proposta da organização do festival era que eles tocassem antes de um grupo americano de *hip-hop* ou de *rock* alternativo. Segundo contam, quando Gilberto Gil soube que o grupo participaria do festival, ele propôs uma noite brasileira em que ambos se apresentassem juntos, e tanto a organização do festival, quanto o grupo Chico Science e Nação Zumbi concordaram com a alteração nas datas (Idem). Nessa apresentação de Gilberto Gil, ele convidou o grupo para entrar no palco e tocar uma canção com ele (BOLLA 8, 2007). Ainda em Nova Iorque, o grupo também fez uma apresentação no bar “CBGB”, onde havia se iniciado a cena “*proto-punk*” nos anos 70, uma participação no “JVC Jazz Festival” ao lado dos grupos Groove Collective e The Ohio Players, e mais duas noites no bar “S.O.B.’s”. Nessa rápida passagem pela cidade, o produtor David Byrne, ex-vocalista do grupo *punk* Talking Heads, que dirigia o selo “Luaka Bop”, ligado à Warner Music, interessou-se pelo trabalho do grupo e queria lançar a versão americana do disco “Da lama ao caos”, impedido em função do disco ter sido lançado primeiro no Brasil pela Sony, concorrente da Warner (PIRES, 2007). Em seguida, partiram para Bruxelas, onde se apresentaram no “*Sfinks Festival*”. Depois, na Alemanha, participaram do festival “*Heimatklänge*”, em Berlim, entre outros. Partiram para a Suíça, onde tocaram no “*Montreaux Jazz Festival*” ao lado de duas bandas de ska, The Specials e The Busters, e também se apresentaram na Holanda. Foram vinte e um *shows* em cinquenta e quatro dias (Idem). O público de fora do país esperava, de alguma forma, que um grupo brasileiro tocara lambada ou *axé music*, gêneros brasileiros que alcançaram sucesso internacional no início dos anos 90. Entretanto, depois das apresentações, o público entendia tratar-se de outra coisa, “muito diferente do que já conhecia” (PEIXE, 2007). Isso gerou um pequeno impacto na mídia especializada em *world music* dos países por onde passaram, e Paulo André encarregou-se de informar o selo Chaos de toda matéria na imprensa em que os *shows* eram divulgados, de entrevistas com a banda. Segundo afirma, a repercussão no Brasil dessa turnê fez mudar o tratamento que recebiam da gravadora (PIRES, 2007). Em dezembro do mesmo ano, o grupo saiu mais uma vez do país para realizar uma

curta excursão na França, onde tocaram no “*Trans Musicales*”, de Rennes, ao lado de *Chemical Brothes*, *Garbage*, *Sugar Hay* e *Doodley Round Gang*. Para Paulo André, essa foi a saída encontrada “para não depender tanto do mercado brasileiro” (Idem). Eles criaram para si um mercado nacional e um internacional, o que estimulou ainda mais o trabalho criativo da banda.

No período entre as duas turnês, ocorreu a primeira edição do “*Video Music Brasil*”, versão nacional do “*Video Music Awards*”, realizado pela MTV Brasil, com o intuito de premiar os melhores videoclipes produzidos no país, veiculados pela emissora. Para a festa de entrega do prêmio, a banda de rock *Sepultura* realizou um *show* que contou com diversos convidados, dentre eles o grupo *Chico Science e Nação Zumbi*, o que ajudava a associá-los ao rock. Nas negociações com o selo Chaos para a gravação do segundo disco, que seria feita no Rio de Janeiro, Paulo André resolveu usar o dinheiro recebido da gravadora para pagar dois meses de hotel para alugar uma casa no bairro de Santa Teresa por um ano. Em janeiro de 1996, o grupo foi convidado para participar da sétima (e última) edição do festival “*Hollywood Rock*”, que aconteceria em São Paulo e no Rio de Janeiro, na noite alternativa dedicada ao *reggae*. Foram os primeiros a tocar, seguido do grupo *Cidade Negra* (que contou com a participação especial do cantor *Gabriel, o Pensador*), das bandas inglesas *Aswad* e *Steel Pulse*, e do *show* de *Gil e convidados*, em que Gilberto Gil tocou ao lado de Carlinhos Brown, Lobão e Fernanda Abreu (RYFF; PLASSE, 1996, p. 3-4). Aproveitando a grande divulgação do festival, o selo Chaos lançou um *single* e o videoclipe da canção “*Manguetown*”, que seria a música de trabalho do próximo disco da banda, “*Afrociberdelia*”, a ser lançado após o carnaval daquele ano. Entretanto, mais uma vez, essa canção não foi tocada pelas rádios, o que frustrou as expectativas de trabalho da gravadora com a banda (PIRES, 2007). A gravadora esperou, então, até julho para lançar o novo disco da banda, ganhando tempo para criar uma estratégia que pudesse inserir ao menos uma canção nas rádios comerciais.

A primeira idéia da gravadora foi pedir para a banda criar “um *hit* eletrônico, que fosse mais fácil de tocar nas FMs, porque as FMs estavam trabalhando muito com música eletrônica” (BOLLA 8, 2007). A canção proposta pela banda foi “*Mateus enter*”,²⁸ que era um *hip-hop* e tinha duração de trinta e dois segundos e emendava na canção “*O cidadão do mundo*” (Idem), ambas compostas por Chico Science, com música da banda. Ao ouvi-la, a gravadora achou que essa canção não correspondia ao que seus produtores imaginavam, pois também não tocaria nas rádios. Embora já estivesse planejada a participação de Gilberto Gil

²⁸ O nome da canção faz alusão à personagem Mateus, do folguedo popular “*Cavalo Marinho*”, original da Zona da Mata de Pernambuco, e à tecla “*enter*” dos computadores, que permite o acesso, a entrada em novos conteúdos armazenados em uma máquina ou nas redes informacionais.

no disco, na canção “Macô” (composta por Chico *Science*, Jorge du Peixe e Eduardo Bidlovski), esta também não parecia satisfazer os critérios de inserção na programação radiofônica. Nessa situação, o diretor artístico da Sony, Jorge Davidson, pediu à banda que gravasse uma versão “Mangue” da canção “Maracatu Atômico” (de Jorge Mautner e Nelson Jacobina), em uma tentativa de criar um produto que tocasse nas rádios, já que se tratava de uma canção conhecida do público e da mídia (PIRES, 2007), embora nunca tivesse sido tocada pela banda antes (BOLLA 8, 2007). Esse fato é encarado por alguns integrantes do grupo como imposição da gravadora (PEIXE, 2007), ou como um pedido (BOLLA 8, 2007), e tratada pelo produtor como uma sugestão que Chico *Science* acatou (PIRES, 2007). Mas, se já existia antes qualquer dificuldade no entendimento entre a banda e a gravadora, esse fato serviu para aumentar os atritos.

Quando todas as faixas do novo disco já tinham sido gravadas no estúdio “Nas Nuvens”, no Rio de Janeiro, a banda apresentou o material para a gravadora, mas ainda faltava a versão da canção “Maracatu Atômico”, que a banda esqueceu de incluir no novo repertório (BOLLA 8, 2007). Sob pressão da gravadora para que essa versão fosse apresentada em um prazo de 48 horas, a banda aproveitou a passagem em São Paulo para participar de um *show* da cantora Fernanda Abreu no “Moinho Santo Antonio” e reuniu-se no estúdio “Mosh” por doze horas. Gravaram quatro versões diferentes da canção, para que a gravadora pudesse escolher aquela que mais se encaixava em seus planos (Idem). Embora a gravadora tenha escolhido uma das versões para o trabalho promocional, todas as versões foram incluídas no disco – *atomic version*, *ragga mix* e *trip hop* – sem que a banda tivesse sido informada. Na época, Chico *Science* declarou à **Folha de S. Paulo** que “gostaria de ter sido informado sobre isso”, que “não sabia que os remixes iam entrar” e que “nas próximas tiragens, elas podem meio que sumir” (GIL, 1996, p. 1). Mas isso não aconteceu, e as diferentes versões ainda estão no disco.

Antes de fazer o *show* de lançamento do disco, a banda realizou mais uma excursão pelos festivais dos Estados Unidos e Europa. Participou do “*The Northeast Festival*”, em Nova Iorque, onde tocou ao lado de mundo livre s/a, Banda de Pifanos de Caruaru, Timbalada, Fernanda Abreu e Caetano Veloso. Nessa estadia, a banda foi convidada para participar do projeto “Red Hot + Rio”, da *Red Hot Organization*, que visava utilizar a música para uma campanha internacional de conscientização dos riscos da AIDS (CALADO, 1996, p. 4-16). A proposta era gravar canções que homenageassem o Rio de Janeiro, com artistas brasileiros cantando ou tocando junto com nomes da música *pop* internacional, como “Águas de Março” (1972), de Tom Jobim, gravada por Marisa Monte e David Byrne. A participação

de Chico Science e Nação Zumbi seria com o DJ Goldie, mas a banda achou que o *remix* feito pelo DJ continha poucos elementos que identificassem sua participação na canção. Assim, a música que participou do projeto foi feita em parceria com o DJ Soul Slinger. Na excursão européia, passaram pela Holanda, Bélgica, Alemanha, Suíça, França, Dinamarca e Áustria, e chegaram a abrir o *show* para o grupo Paralamas do sucesso em seis apresentações, realizadas em quatro países diferentes. O produtor Paulo André chama a atenção para o fato da banda Chico Science e Nação Zumbi ter participado também de festivais de música *pop*, não apenas de *world music*. Na Bélgica, tocaram no “*Dour Festival*”, na cidade de Dour, ao lado dos grupos Placebo, Young Gods, Drugstore, Back, Coolio e Ministry. Na Áustria, participaram do “*Forestglade Festival*”, em Wiesen, ao lado de artistas consagrados do *pop-rock* internacional, como Nick Cave, The Poughs, Skank Amnesy e dEUS. Para ele, a banda queria “dialogar com o *pop* internacional, e não com a *world music*” (PIRES, 2007), o que começou a acontecer nessa segunda excursão, que totalizou treze *shows* em sete países (PESSINI, 1996, p. 1).

Quando voltaram ao Brasil, o selo Chaos lançou o disco “Afrociberdelia” (1996), em uma tiragem de quarenta mil exemplares, com a caixinha de acrílico alaranjado. Produzido pelo grupo Chico Science e Nação Zumbi e Eduardo BID, o disco contou com uma faixa produzida pelo DJ Cuca (um dos remixes de “Maracatu atômico”, *atomic version*) e outras duas por Edu K (os outros remixes da mesma canção). Apesar de ter sido gravado no Rio de Janeiro e São Paulo, o disco teve canções mixadas por Mário Caldato Jr e Luis Paulo Serafim no “*G-Spot*”, em Los Angeles (EUA), e uma no estúdio “Impressão Digital”, também no Rio de Janeiro. O disco foi masterizado na “Cia. De Áudio”, por Marcos “Golden Ears” Eagle, em São Paulo. As participações especiais foram de Gilberto Gil, Fred 04 e Marcelo D2, e mais sete músicos foram convidados para tocar em algumas faixas (Marcelo Lobato, Lucas Santana, Gustavo Didalva, Hugo Hori, Tiquinho, Bidinho, Serginho e Eduardo Bid). A banda usou *samplers* das canções “Louvação” (1965), de Gilberto Gil e Torquato Neto, “Cuidado com o Bulldog” (1974) e “Minha menina” (1968), de Jorge Ben Jor, “Batmacumba” (1968), de Gilberto Gil e Caetano Veloso, e “*Take Five*” (1959), de Paul Desmond, em duas faixas do disco. Nas imagens do encarte, criado por HD Mabuse e Jorge du Peixe, não há nenhuma imagem de caranguejo, ou qualquer tentativa de reforçar as idéias que marcaram o primeiro disco, e há apenas a imagem de uma alfaia (tambor de maracatu nação) com uma foto de todos os integrantes com óculos escuros, sem camisa, e apenas um deles está usando o chapéu de palha. Chama a atenção o fato dos agradecimentos estarem divididos, com uma parte dedicada a quem está “*overseas*”, e da manutenção do contato da banda em Recife, embora

não se trate mais de incentivar a comunicação com os “caranguejos com cérebro”.

Há ainda dois textos significativos no encarte. Um deles ressalta elementos aprovados e desaprovados pela banda, como segue abaixo:

> ENTER – Tecnologia subversiva, a grande biblioteca do cyberspace, ótica simbiótica, fractais na cura do stress (plug in and chill out), afrociberdelia, teatro do acaso, cinema impressionante, literatura de cópia, poesia fractal, a cultura sampleada, telecracia, comunidade interativa, ficção-científica, revival sense e musicracia.

> DEL – Trapaça, midiotia, riqueza ilícita, falsa doutrina, miséria, área de sinistro, comércio religioso, fanatismo, grandes corporações empenhadas em deformação cerebral, racismo, exploração de mão-de-obra infantil, pena de morte e fome envergonham o planeta.

O outro texto esclarece o que significa o nome escolhido para o disco, “Afrociberdelia”, assinado pelo escritor e compositor paraibano, Bráulio Tavares:

(Extraído da ENCICLOPÉDIA GALÁCTICA, volume LXVII, edição de 2102)
AFROCIBERDELIA (de África + Cibernética + Psicodelismo) – s.f. – A arte de cartografar a Memória Prima genética (o que no século XX era chamado “o inconsciente coletivo”) através de estímulos eletroquímicos, automatismos verbais e intensa movimentação corporal ao som de música binária.

Praticada informalmente por tribos de jovens urbanos durante a segunda metade do século XX, somente a partir de 2030 foi oficialmente aceita como disciplina científica, juntamente com telepatia, a patafísica e a psicanálise. Para a teoria afrociberdética, a humanidade é um vírus benigno no software da natureza, e pode ser comparada a uma árvore cujas raízes são os códigos do DNA humano (que tiveram origem na África), cujos galhos são as ramificações digitais-informáticas-eletrônicas (a Cibernética) e cujos frutos provocam estados alterados de consciência (o Psicodelismo).

No Jargão das gangs e na gíria das ruas, o termo “afrociberdelia” é usado de modo mais informal:

a) Mistura criativa de elementos tribais e high tech:

“Pode-se dizer que o romance The Embedding, de Ian Watson, é um precursor da ficção-científica afrociberdética”.

b) Zona, bagunça em alto-astral, bundalelê festivo:

“A festa estava marcada pra começar às dez, mas só rolou afrociberdelia lá por volta das duas horas da manhã”.

Para o lançamento, a gravadora investiu na gravação de mais dois videoclipes, das principais canções a serem trabalhadas comercialmente na promoção do novo disco da banda. Além do videoclipe da canção “Manguetown”, lançado no início do ano, foi gravado um vídeo para a canção “Maracatu Atômico”, e a gravação da participação especial de Gilberto Gil na canção “Macô”, no *show* de Chico Science e Nação Zumbi no “Abril Pro Rock” de 1996, foi transformada em videoclipe. Com esse novo esforço comercial, centrado principalmente na canção “Maracatu Atômico”, a barreira anterior das rádios comerciais foi, finalmente, vencida. A música foi tocada em diversas rádios em todo o país, e até o final de 1996, o disco já tinha vendido mais de oitenta mil cópias (PIRES, 2007). A MTV também foi importante nesse apoio promocional da banda, uma vez que transmitiu as últimas edições do festival “Abril Pro Rock”, de que as bandas “Mangue” participaram, exibiu os *shows* do projeto “Red Hot + Rio”, em que o grupo Chico Science e Nação Zumbi tocou, além de incluir os videoclipes em sua grade de programação. Para o lançamento na imprensa, o disco contou com um *press-release* escrito pelo antropólogo Hermano Vianna.

O percurso do grupo mundo livre s/a foi menos internacionalizado que o de Chico Science e Nação Zumbi. Apesar disso, o grupo também conseguiu lançar seu segundo disco, “Guentando a Ôia” (1996), pela Excelente Discos, selo ligado à Polygram, uma das empresas da gigante Universal. Na verdade, a mudança de gravadora deu-se, exclusivamente, em função da mudança do produtor Carlos Eduardo Miranda, que levou o selo Banguela Records, ligado à Warner, para a Polygram (SPESSOTO, 2004). O disco foi gravado e mixado nos “Estúdios Be Bop”, em São Paulo, e masterizado no “Magic Master”, no Rio de Janeiro. No encarte, não há informações que permitam a identificação direta com a idéia inicial do “Mangue” como um movimento cultural, nem há referências explícitas a Recife. Não há textos, além das letras das canções. Trata-se de um disco de uma banda, e não de um dos exemplares possíveis de um movimento. Nesse sentido, a excursão internacional da banda, que ganhou repercussão nacional, não seguiu o roteiro já realizado por Chico Science e Nação Zumbi, mas partiu para o México. Por conta da canção “Desafiando Roma”,²⁹ considerada “um panfleto contra a tirania do mercado” (SÁ, 1996a, p. 4-9), composta por Fred 04, Tony Regalia e Bactéria Maresia, o grupo foi convidado por “militantes e simpatizantes da causa do Exército Zapatista de Libertação Nacional, o EZLN, movimento guerrilheiro liderado pelo

²⁹ A letra da canção é a seguinte: Salva, Marcos! / Salve, salve! / Combatente da contra-informação / Envenenando as redes / Cyberpunk com fuzil na mão / Disseminando a contra-hegemonia / Salve, Marcos! / Salve, salve! / Essa parte do texto eu ainda estou maquinando / Tem que ser direto e epidêmico / Não esquecerei de mencionar os banqueiros americanos / César há de tremer / Viva México! / (Os cadáveres de Corumbiara / Jamais serão esquecidos / Que as autoridades agonizem / Em noites intermináveis de / Pesadelos) / Salve João, Pedro, Luís, Maria, Menegheli... .

subcomandante Marcos” (Idem) a tocar em Guadalajara e Cidade do México no início de 1997. A música teria chegado ao México por meio do “Manguetronic”, programa de rádio produzido por Renato L. e HD Mabuse exclusivamente para a Internet (Idem), e a banda teria ficado ainda mais conhecida entre jovens militantes políticos por fazer “uma nova música de protesto em formato pop” (Idem). De qualquer forma, as vendas desse disco também não foram muito expressivas, por não terem sido executadas pelas rádios. Ainda assim, o disco contou com um videoclipe para sua divulgação na MTV, da canção “Seu suor é o melhor de você”, dirigido por Pablo Ilvento.

É oportuno chamar a atenção aqui para o surgimento do grupo Mestre Ambrósio, considerado pela mídia nacional como o terceiro grupo “Mangue”. Após fazer uma temporada de quatro meses no bar “Soparia”, em Recife, em 1994, tocando com duas formações distintas, uma acústica e outra elétrica, o grupo decidiu por uma formação única que tocaria sua versão elétrica. O grupo apresentou-se em diversos lugares na cidade, e decidiu gravar seu primeiro disco, também chamado “Mestre Ambrósio”, pelo selo “Rec Beat Discos”, administrado por Guti, que era também produtor do grupo mundo livre s/a, e que não tinha acordo com nenhuma grande gravadora para distribuição. Com produção de Lenine, Marcos Suzano e Denilson, o disco foi gravado no Conservatório Pernambucano de Música, em Recife, mixado no “Discover” e masterizado no “Pró-Master”, no Rio de Janeiro. O projeto gráfico do encarte foi criado pela dupla Dolores y Morales, articuladores do “Mangue”, o que permitiu que a imprensa fizesse uma ligação direta da banda com o “Mangue”. Embora sem o apoio de uma gravadora, a banda gravou um videoclipe para a canção “Se Zé Limeira sambasse maracatu”, composta por Siba, dirigido também pela dupla Dolores y Morales, que chegou a concorrer na categoria “Revelação” no “*Video Music Brasil*” da MTV Brasil em 1996 (SÁ, 1996b, p. 4-1). O disco foi lançado no final de 1995 e “vendeu cerca de cinquenta mil cópias, na base do boca-a-boca” (LOUREIRO, 2002).

O período de lançamento do primeiro disco do Mestre Ambrósio coincidiu com a volta do grupo Chico Science e Nação Zumbi ao Brasil, após sua primeira turnê internacional. Embora Paulo André tivesse sido convidado pela banda para também trabalhar como seu produtor, ele não pode assumir mais essa responsabilidade e, para ajudá-los, passou para os integrantes do Mestre Ambrósio todos os contatos dos festivais, casas noturnas e rádios que ele conheceu durante a turnê. Sem produtor, os contatos internacionais foram feitos pelos integrantes da banda que falavam inglês, e eles organizaram sua primeira turnê internacional para 1996, que passou pelos Estados Unidos e Europa. Ao voltar para o Brasil, a banda foi convidada a fazer uma temporada de três meses em uma casa noturna de São Paulo, o “Blen

Blen”. Voltaram para Recife por um curto período, e mudaram-se definitivamente para São Paulo no início de 1997, em função de um contato com uma empresa de produção, a “M/São Paulo”, que eles acreditavam poder ajudá-los a projetar mais suas músicas. Nesse período, a banda conquistou “a simpatia e o beneplácito da crítica musical” (COLOMBO, 1997), e participou de uma série de festivais, entre eles, a sétima edição do festival “Abril Pro Rock”, em Recife; o “*Heineken Concerts*”, em São Paulo, ao lado de Cidade Negra e Johnny Clegg & Savuka c/ Sipho Mchunu (África do Sul); eventos no SESC-SP (Cem Anos de Canudos, Babel); e “*Central Park Summer Stage*”, em Nova Iorque. No final do ano, fizeram uma apresentação na casa noturna “KVA”, em São Paulo, que foi gravada pela TV Fuji, do Japão, que rendeu a ida da banda para o Japão em 1998. Somente em dezembro de 1997, a banda foi finalmente contratada por uma grande gravadora, e passou a fazer parte do *casting* do selo Chaos, ligado à Sony Music.

Seu segundo disco, “Fuá na casa de CaBRal”, foi gravado em 1998, nos estúdios “Nota por Nota” e “Wah-Wah”, em São Paulo, mixado em Nova Iorque no “*Looking Glass Studio*”, e masterizado no estúdio “Magic Master”, no Rio de Janeiro. Foi produzido por Suba (que é esloveno) e Antoine Midani, e contou com três músicas do repertório do primeiro disco. Apesar do disco já estar pronto para o lançamento no segundo semestre de 1998, a gravadora optou por lançá-lo apenas em abril de 1999, no festival “Abril Pro Rock”, sob argumentos de que havia uma crise no mercado e que seria importante aproveitar a proximidade das festas juninas, uma vez que se tratava de um disco de forró (SANCHES, 1999).

Mudanças no processo de produção das mercadorias musicais no Brasil

Uma das razões pelas quais o “Mangue” teria permanecido no mercado fonográfico estaria relacionada à forma de trabalho estabelecida entre a gravadora contratante e os músicos contratados, que pode contar ou não com um produtor/agente/empresário como intermediário. A figura do empresário não é novidade, e existe desde que o artista teve de relacionar-se com o mercado. Entretanto, o que chama a atenção na relação estabelecida com o produtor Paulo André, em especial, é a autonomia de decisão sobre a carreira do artista que ele detém. No caso em análise, o produtor pode responsabilizar-se pela primeira turnê internacional do grupo Chico Science e Nação Zumbi, independentemente da gravadora. Isso é relevante na medida em que demonstra aspectos do “vigente processo de fragmentação da

produção fonográfica” no Brasil (DIAS, 2000, p. 102), resultante da inviabilidade da manutenção de um modelo de produção fordista, baseado na linha de produção, em conjunturas recessivas como a brasileira no início da década de 90. As partes fragmentadas passaram “por um processo de especialização e cada uma torn[ou]-se um micro-universo produtivo” (Idem, p. 103). A grande tendência de especialização das grandes empresas fonográficas é o trabalho exclusivo na área de artistas e repertório, *marketing* e vendas (Idem, p. 111), à qual também estão ligados os diversos selos. Tanto o trabalho ligado ao estúdio de gravação, à prensagem dos discos, quanto a distribuição física dos discos para os pontos de venda, que eram anteriormente realizados por distintos departamentos das grandes gravadoras, passam a ser desmembrados e cada um torna-se uma empresa que será contratada pela gravadora para um trabalho determinado.

Ao conferir essa autonomia relativa às diferentes esferas da produção, esse processo de fragmentação possibilitou que essas esferas se deslocassem no tempo e no espaço, intensificando o espalhamento territorial da produção (Idem, p. 116). Nos casos em análise, nota-se essa característica no processo de produção dos discos, uma vez que algumas partes são realizadas no país, em diferentes cidades, e outras no exterior. Isso é possível porque há “uma concepção única e clara do produto” (Idem, p. 117), há um planejamento que é executado por especialistas. Embora “a justificativa para a produção deslocalizada de discos po[ssa] estar numa estratégia de marketing, na busca de sofisticação técnica, no exercício da mundialização da produção ou na articulação da *aparência socialmente necessária* à difusão do produto” (Ibidem), entendo que, no caso específico do “Mangue”, essa forma de produção correspondeu também ao desejo das bandas e de seu produtor de colocar-se em contato com a produção de música *pop-rock* internacional. O contato com alguns profissionais da área técnica da produção internacional de música permitiu que o produto final ganhasse certas características que, por sua vez, credenciariam a banda a circular em determinados circuitos de *shows* e festivais, abrindo potencialmente um novo mercado internacional para suas canções, ao mesmo tempo em que a participação destes especialistas legitimaria a qualidade musical das bandas, principalmente aos olhos da imprensa brasileira, que divulgariam ainda mais seu trabalho.

É importante lembrar que esse era um interesse da banda e de seu produtor, e não um interesse da gravadora. Para esta última, o mais importante era que todos esses esforços e investimentos na produção fossem revertidos em vendas dos discos. Por isso também, ao tratar da questão da turnê internacional com o produtor Paulo André, o selo Chaos preferia que o grupo Chico Science e Nação Zumbi permanecesse no Brasil. De sua perspectiva, não

era interessante investir mais em um artista que ainda não tinha vendido discos o suficiente para cobrir os investimentos feitos até então. Uma turnê internacional requeria o “desterro do artista”, que deveria enfrentar a barreira de cantar e expressar-se bem em outra língua, além de “ter de morar no lugar onde [...] quer abrir mercado” (Idem, p. 121), como aconteceu com Tom Jobim, por exemplo, o que, em última instância, significaria custos para a empresa. Como a turnê internacional concretizou-se por esforço e risco do produtor e da banda, trata-se de um caso em que essas duas partes atuaram conjuntamente como uma única empresa, que era autônoma em relação à gravadora e estabeleceu um contrato de trabalho com ela. O artista sempre foi autônomo em relação à gravadora, nunca fez parte de seu quadro de funcionários, e passava por ela, oferecendo contratualmente seu “talento, sua personalidade artística, seu nome, sua imagem” (Idem, p. 72) enquanto o acordo fosse interessante para ambas as partes. Entretanto, no caso em questão, apenas a banda tinha um contrato formal com a gravadora, e o produtor tinha um acordo somente com a banda, o que o tornava bastante independente da gravadora. Ele atuava em um setor menos fragmentado da produção, mas que também começou a ser terceirizado nos anos 80, principalmente com o surgimento das gravadoras chamadas independentes, que buscavam novos talentos e testavam sua viabilidade comercial. Na verdade, o próprio selo Chaos já cumpria essa tarefa, e a atuação autônoma do produtor Paulo André revela o quanto de trabalho ainda podia ser repassado de uma instância para outra, do selo para o produtor, que atua como um micro-empresário, fragmentando ainda mais o processo de produção.

A autonomia gozada pelo produtor Paulo André também foi beneficiada pelo fato do selo Chaos ter interesse em mantê-lo como parceiro comercial, uma vez que ele também era o organizador do festival “Abril Pro Rock”, que acontecia anualmente desde 1993 em Recife. Na segunda edição do festival, em 1994, as duas principais atrações eram o grupo Chico Science e Nação Zumbi e Gabriel, o Pensador, ambos contratados do selo Chaos, e as apresentações foram transmitidas ao vivo pela MTV Brasil (ABRIL). Em 1995, o festival aumentou e durou quatro dias, contando com as apresentações dos grupos Chico Science e Nação Zumbi, Skank e Planet Hemp, contratados do selo Chaos, mundo livre s/a e Raimundos, contratados do selo Banguela Records, e Pato Fu, da gravadora BMG Ariola, que também foram transmitidas pela MTV Brasil (ABRIL). O festival cumpria um papel de divulgador das bandas contratadas pelos selos ligados às grandes gravadoras tanto para o público local, de Recife, como para os expectadores da MTV Brasil, espalhados pelo país. Além disso, contribuía para movimentar o mercado de discos no Recife, que aumentava suas vendas em função da presença dos artistas na cidade, amplamente divulgada pela imprensa

local. Nesse sentido, esse produtor e empresário, em especial, estava em condições de negociar com o selo Chaos, já que ele também fazia parte do sistema da indústria cultural e contribuía para a movimentação do mercado de música de diversas formas. Por isso, a proposta da gravadora para a banda Chico Science e Nação Zumbi de incluir uma versão “Mangue” da canção “Maracatu Atômico” em seu novo disco aparece como uma sugestão acatada, como um acordo necessário para manter a ligação da banda com a gravadora. Embora a banda tivesse certa autonomia na condução de sua carreira, ao tratar da produção de um disco profissional que seria lançado por uma grande gravadora, era preciso reconhecer os limites das negociações possíveis, e ceder nesse ponto para poder manter os projetos de turnês internacionais sem interferência da gravadora.

Assim, a autonomia do produtor permitiu que a banda desenvolvesse um trabalho compatível com a idéia de “artista de catálogo”, que normalmente produz “discos com venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades” (DIAS, 2000, p. 78) e conquistasse também um mercado internacional. Essa nova perspectiva apareceu como uma alternativa ao trabalho com a grande gravadora e mostrou seus limites e potencialidades no cenário da década de 90. Nesse sentido, o fato do produtor atuar também de outras maneiras no sistema da indústria cultural o tornou uma peça central para a compreensão da relação do “Mangue” com a indústria fonográfica. O tipo de barganha possibilitada à banda Chico Science e Nação Zumbi devido à sua atuação é bastante peculiar e fundamental para a manutenção da relação entre a banda e a gravadora, ainda que conflituosa. Sua presença e participação nas decisões relativas à banda ajudaram a manter um olhar de interesse por parte da gravadora neste trabalho, ainda que este não estivesse correspondendo exatamente aos planos comerciais e promocionais da empresa. O “Mangue” pode vislumbrar a possibilidade de continuar no mercado fonográfico devido aos diversos interesses em jogo nessa relação comercial

O caso da banda mundo livre s/a é similar. Seu produtor, Guti, também era organizador do festival “Rec Beat”, lançado no carnaval de Olinda em 1995, no Centro Luis Freyre, com o objetivo de “mostrar aos turistas, às pessoas que visitavam Recife naquele momento, o que estava acontecendo na nova música pernambucana, porque se falava muito na imprensa” (GUTIERREZ, 2007). Como o carnaval na cidade era diurno, o festival iniciava-se por volta das 19 horas, para oferecer uma opção para “esse público” que não tinha para onde ir. Sua programação era composta basicamente por novas bandas surgidas em Pernambuco, e suas primeiras edições também contaram com a cobertura da MTV Brasil (Idem). Em 1999, a prefeitura da cidade de Recife convidou a organização do festival para

sediá-lo no bairro do Recife Antigo, como “parte das estratégias deles de criar, de fomentar o carnaval no bairro do Recife” (Idem). Nessa situação, era importante também para o selo Banguela Records, ao qual o grupo mundo livre s/a estava ligado, manter-se em contato com um produtor que organizava um festival que estava ganhando visibilidade e importância na cidade, e que ofereceria tanto a oportunidade de testar novas bandas que poderiam ser contratadas, como divulgar as novas bandas já contratadas pelo selo. Assim, também havia um certo espaço para negociações nessa relação entre banda, gravadora e produtor, que facultava à banda fazer prevalecer, em alguns pontos, sua visão de como pretendiam que suas canções fossem produzidas e divulgadas, distanciando-se um pouco (embora apenas superficialmente) do que era dito pela mídia.

A atuação de um produtor autônomo em relação à gravadora, que trabalha diretamente com a banda e participa ativamente da definição de sua carreira, e que, ao mesmo tempo, organiza festivais, é uma das razões pelas quais o “Mangue” pode permanecer no mercado fonográfico. A fragmentação do processo produtivo permite sua existência em um cenário marcado pelo espalhamento territorial da produção e de aperfeiçoamento do aparato tecnológico, que dissemina a racionalidade técnica para novos patamares. Nele, a gravadora continuava seu trabalho afinado com a imposição do moderno social, sob a hegemonia do econômico, a banda podia preservar o pouco de subjetividade possível em seu trabalho, contando com o apoio de um produtor, que atuava nessa relação oferecendo outros atrativos comerciais para a gravadora em troca de maior preservação da esfera subjetiva do artista, ainda que bastante limitada.

O mercado de *world music*

Um outro fator que possibilitou a permanência do “Mangue” no mercado fonográfico foi a existência de um mercado internacional para o segmento da *world music*, que permitiu à banda Chico Science e Nação Zumbi realizar uma excursão por diversos países sem abrir mão de cantar em português, sem precisar morar em qualquer um desses países e, ainda, sem que seu disco tivesse sido lançado nos mercados locais dos lugares visitados. Isso ocorreu, segundo Paulo André (2007), porque a banda tinha “potencial internacional”, o que a diferenciava das outras bandas recém-contratadas pelo selo Chaos, que tiveram maior sucesso imediato no mercado brasileiro. Esse “potencial internacional” pode ser interpretado como a capacidade da música criada pela banda ter maiores chances de ser aceita comercialmente em

um mercado internacional do que no nacional, uma vez que esta não se encaixava perfeitamente em nenhum dos grandes segmentos musicais representados pelas rádios comerciais brasileiras. Foi justamente essa aceitação internacional que fez mudar o tratamento dado à banda pela gravadora, abrindo uma nova possibilidade de negociação para o lançamento de seu segundo disco, “Afrociberdelia” (1996).

A *world music* foi criada como uma categoria de mercado, que remonta a uma série lançada pela *Capitol Records* ainda na década de 50, chamada “*Capitol of the world series*”, e que teria sido usada no início dos anos 70, principalmente pelos músicos de *jazz*, para criar uma síntese das culturas musicais de diversas regiões do mundo. Nos anos 80, os esforços de criação da *world music* vieram da área do *rock*, principalmente por conta do “*WOMAD Festival*” (*World of Music Arts and Dance*), iniciado por Peter Gabriel em 1982 na Inglaterra. O interesse crescente por música africana e asiática acabou tornando o rótulo *world music* uma categoria comercial de vendas, que passou a incluir as músicas do chamado terceiro mundo. Após o lançamento do disco “*Graceland*”, de Paul Simon em 1986, no qual participaram músicos da África do Sul, uma gravadora independente inglesa, especializada nesse tipo de música, organizou uma campanha de *marketing* por um mês que desencadeou uma moda, fazendo os jovens estudantes buscar algo “autêntico” e “original”. A partir de então, as músicas foram abrigadas sob esse rótulo de maneira casual e arbitrária, e conforme as condições do mercado fonográfico ocidental (WICKE et. al., 2005, p. 588-9). Por essa razão, não existe uma definição clara da *world music* e seus derivados (*ethno-pop*, *world beat*, etc.). Como Guilbault comenta em sua análise dos diversos discursos em torno deste rótulo, existe um acordo de que não se trata de um gênero, mas de uma categoria de mercado que foi construída e institucionalizada na indústria da música como tal, e que parece referir-se a um “outro” não anglo-americano, exótico, sensual, místico, atraente, não igual, carente de documentação (1996). Nesse sentido, de modo geral, esse rótulo produz um sentido de espaço articulado de territórios limitados, de cultura homogênea e particularizada, de raça em termos de características biológicas e musicais fixas, e de que seus participantes estão em situação de desvantagem econômica ou social (Idem).

Esse mercado pode ser interpretado, de acordo com o argumento desenvolvido neste trabalho, como um lugar em que se oferece e procura-se a autenticidade e a originalidade da arte, pertencente a um espaço onde o moderno social se impôs quase completamente, a hegemonia do econômico sobre o político é inquestionável e a autonomia da arte encontra-se em um estágio avançado de esfacelamento. A ideologia estética do moderno perderia, então, quase inteiramente sua validade, anulando, no limite, a subjetividade de todo artista que se

apresenta nesse espaço, transformado quase apenas em um meio técnico de execução do planejamento dos especialistas do mercado musical, que se presta unicamente a fazer o sistema da indústria cultural funcionar para remunerar, em última instância, o capital investido nesse mercado. Em um esforço de preservar a esfera da arte como o espaço da realização da subjetividade autêntica dos indivíduos, esses artistas-técnicos vão buscar essa verdade artística sagrada em lugares onde o moderno social ainda não teria se imposto, onde a arte ainda não poderia nem ser considerada completamente moderna, na medida em que não se apresentaria desvinculada de seus usos sociais, como se fosse possível aprender a ser artista novamente em contato com essas “fontes puras”, em um processo de redescoberta de sua subjetividade que, agora, parece estar “terceirizada” em “raízes culturais” que são tomadas em empréstimo.

Na verdade, não se trata de um processo absolutamente novo. Quando os Estados-nação estavam formando-se, os governos nacionais empreenderam uma busca, em seu território, por expressões estéticas que simbolizavam a verdade única de seu povo, localizadas muitas vezes nas regiões rurais ou urbanas empobrecidas, distantes das cidades (territórios modernos por excelência), para compor o quadro da cultura nacional. Isso correspondia ao processo inicial de transformação dessa arte autêntica em expressão de um Estado moderno, cuja “pureza autêntica sagrada” serviu de base e inspiração para a criação de uma arte moderna, composta pelos ideais estéticos de autonomia, alteridade e autenticidade. Tratava-se, então, do processo inicial de imposição do moderno social, que se dava sob os auspícios do Estado. No caso da *world music*, para além das diferenças já citadas, decorrentes do processo de imposição ampliada do moderno social para diversas regiões do mundo, não se busca mais essas “fontes puras” dentro de um território nacional, mas no território de outras nações, e não se pretende mais oferecer uma forma de expressão artístico-cultural que, em última instância, seria comum a todos os membros de uma nação, mas sim, revelar a diversidade cultural. De alguma forma, essa busca pela autenticidade em outros territórios repõe uma discussão do ponto de vista colonial, centrado no Ocidente, que buscava no colonizado o oposto do que considerava ser suas características. Segundo Hall (1991b, p. 56), a manutenção dessa idéia de exótico colabora na transformação da diferença em motivo para entretenimento e lazer. Hoje essa idéia não estaria mais ligada a uma discussão política, em que as semelhanças e diferenças davam sustentação básica aos Estados-nação, mas sim submetida à lógica econômica da racionalidade técnica, permitindo a entrada no mercado de tudo o que possa levar esse adjetivo.

Territorialmente, o mercado de *world music* está localizado primordialmente na

Europa e nos Estados Unidos, onde foram criados não apenas selos especializados na comercialização de canções sob esse rótulo, mas também festivais, casas noturnas, emissoras de rádio, etc. O interesse inicial era por música africana e asiática, e ampliou-se para as músicas criadas pelo outro não ocidental, que soavam ainda como se estivessem livres da imposição da racionalidade técnica. Porém, ao colocar essa arte “autêntica” em contato com a arte quase liquidada pelo moderno social, imprime-se sobre ela a marca da racionalidade técnica, pois essas canções passam a ser executadas e modificadas segundo outros padrões, gravadas em estúdios para divulgação no mercado de música, os artistas passam a apresentar-se em palcos, com figurinos, microfones, e todo o aparato técnico exigido nas performances públicas, e a dar entrevistas para a imprensa. Nesse sentido, com o intuito de revelar-se uma verdade artística, o mercado de *world music* acaba por colaborar no processo de imposição do moderno social a novas regiões, promovendo um processo de modernização pela inserção desses novos artistas na dinâmica econômica do sistema da indústria cultural, transformando rapidamente sua “verdade subjetiva” em justificativa para o consumo, subtraindo quase totalmente sua possibilidade de permanecer como arte autêntica. É como se todo o processo de transformação fosse acelerado e acontecesse no instante em que se denomina tal música como pertencente ao segmento da *world music*. Por esse processo, o que vai ser cristalizado em estilo musical no mercado da *world music* são as características não-modernas da música nacional dos países não-ocidentais, transformando a nacionalidade em um subgênero desse mercado.

No caso em análise, foi possível para o grupo Chico Science e Nação Zumbi tocar em festivais e emissoras de rádio especializadas em *world music* porque sua música podia ser identificada como brasileira antes de ser considerada *pop*, *rock* ou eletrônica, e era, por isso, dotada de uma autenticidade verdadeira, expressa no uso das alfaias (tambores do maracatu nação), que inaugurava uma nova estética musical ainda não totalmente moderna. Desta perspectiva, o grupo ainda era visto como composto por artistas que aprendiam a usar a tecnologia, mas mantinham sua esfera subjetiva mais preservada que a dos artistas-técnicos, pois o uso do aparato técnico seria ainda algo inicial. Por essa razão, não era preciso, como também não era desejável, que eles cantassem em outra língua, diferente da sua língua original, que usassem trajes diferentes dos “típicos” do local de onde vêm, que morassem em outro lugar que não o seu original, para que eles pudessem “preservar” essa autenticidade verdadeira que, justamente, irá proporcionar o consumo de suas canções. Mesmo que essas canções estejam gravadas em discos, que os grupos apresentem-se em palcos, cantando em microfones, existe sempre uma possibilidade do público, em um *show* ao vivo, poder assistir

alguma dança, algum improviso que o coloque em contato com esse universo “preservado” da arte autêntica. Assim, o uso de elementos da arte popular, que supostamente ainda estaria ligada a seu uso social, em performances musicais que ocorrem dentro do mercado da *world music* e, portanto, no espaço do moderno social, passam ao público a sensação de estar em contato com uma arte verdadeira, quando, na verdade, trata-se da sua transformação em estilo musical industrial, em detalhe que confere distinção àquele tipo de música e artista para que seus produtos sejam consumidos.

Desse ponto de vista, a presença física do artista de *world music* torna-se fundamental, pois é ele que detém essa verdade, que é acessível em sua “totalidade” apenas na apresentação ao vivo. A idéia de “vir de longe”, de “ser de lá” é um pressuposto para seu *marketing* nesse mercado, e a viagem que ele empreende até os territórios onde esse mercado é maior (principalmente, Estados Unidos e Europa) é duplamente importante. Por um lado, marca a distância física em que o artista encontra-se desses territórios, pois geralmente não moram em grandes centros urbanos próximos, ou afirmam não morar. Por outro, reforça a distância artístico-cultural que os separa, enfatizando a idéia de preservação em relação à imposição do moderno social. Assim, esse artista tem mais valor no mercado de *world music* quando ele apenas passa por seus circuitos, ressaltando sua raridade, que completa a imagem de autenticidade desejada. Por isso, o grupo Chico Science e Nação Zumbi pode fazer tantos *shows* nos Estados Unidos e Europa quando ainda não era muito conhecido nem mesmo do público de Recife ou do Brasil. Foi possível apreender no discurso do “Mangue” a idéia de que seus integrantes vinham “de longe”, de uma região bastante empobrecida do Brasil (os manguezais de Recife). Em suas apresentações, eles tocavam a canção mais “típica” de sua região (o maracatu nação), notada pelo uso das alfaias, e Chico Science usava a roupa “típica” de uma das personagens do maracatu rural, o caboclo de lança. Esses elementos contribuíram para torná-los únicos aos olhos desse mercado, raros, que sabiam usar a tecnologia a seu favor, que operavam uma mistura musical inédita, pois só eles poderiam criar tal música. Essa visão combinou-se com a busca de distinção empreendida pelos articuladores do “Mangue”, o que tornou bastante plausível que as novas bandas de Recife, surgidas sob o rótulo “Mangue”, pudessem ter um lugar no mercado de *world music*.

Essa inserção internacional do grupo Chico Science e Nação Zumbi abriu a possibilidade de um trânsito maior entre as bandas e artistas da cidade de Recife e o mercado da *world music*, dando à gravadora maiores perspectivas de lucro ao possibilitar o lançamento e comercialização de seu disco também em outros mercados fora do Brasil. Segundo Paulo André (2007), há três versões do disco “Da lama ao caos” (1994): uma japonesa, uma norte-

americana e uma européia, que foram lançadas pela Sony Music nesses territórios em julho de 1995, coincidindo com a excursão da banda. Isso revela a existência de uma dinâmica internacional no comércio de discos, em que os produtos de um artista são comercializados por outras filiais da Sony Music espalhadas pelo mundo antes mesmo que seus custos de produção possam ter sido cobertos ou que tenha proporcionado o lucro esperado pela filial que o lançou pela primeira vez no mercado local. Importa aqui chamar a atenção para uma nova forma de relacionar os mercados local, nacional e internacional: tais instâncias não parecem mais ser tão desvinculadas, uma vez que se pode circular nesses âmbitos de maneira mais fluida do que era imaginado para um artista que ainda não era famoso em seu mercado local. Nesse ponto, a questão central deste trabalho apresenta-se de forma particularmente clara: essas mudanças corresponderiam à existência de uma nova ordem global, ou trata-se apenas de um novo rearranjo que, todavia, é ainda moderno? Antes de responder essa questão, é preciso ainda discutir uma outra razão que permitiu ao “Mangue” manter-se vinculado ao mercado fonográfico, para levantar mais elementos que compõem o quadro em análise e, então, poder aprofundar o debate teórico.

O “Mangue” vira sucesso

A mudança na perspectiva de trabalho da gravadora com o grupo Chico Science e Nação Zumbi, causada por sua inserção internacional e pela conseqüente possibilidade de comercializar seus produtos em novos mercados, permitiu que o “Mangue” se tornasse sucesso comercial, mantendo-o ativo no mercado fonográfico. Apesar dos esforços no lançamento do primeiro disco, “Da lama ao caos” (1994), e também do *single* da canção “Manguetown”, as barreiras das rádios comerciais só foram rompidas quando a banda gravou uma versão da canção “Maracatu atômico” (1973), de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, o que permitiu que o circuito do sistema da indústria cultural se completasse e o capital investido fosse remunerado completamente, conforme o esperado e planejado. Esse fato é bastante significativo por consagrar a estratégia da gravadora na configuração do “Mangue” como uma nova moda musical, que foi planejada por especialistas, no caso, o diretor artístico da Sony Music na época, Jorge Davidson. Formado em comunicação social e com experiências na área de produção e programação musical em rádio e televisão, Jorge Davidson trabalhou como *label manager* da Capitol, selo ligado à gravadora EMI, e tornou-se diretor artístico nacional da gravadora. Em 1993, ele foi convidado para assumir a direção

artística da Sony Music, e foi responsável pela contratação dos grupos Skank, Gabriel, o Pensador, Planet Hemp, Chico Science e Nação Zumbi e Jota Quest, ligados ao selo Chaos. Por conta de sua experiência no lançamento de bandas que foram sucesso na década de 80, como Paralamas do sucesso e Legião Urbana, ele foi o responsável por planejar a transformação do “Mangue” em sucesso por meio dessa regravação (MARTINS, 2003).

O fato do “Mangue” produzir versões de canções consagradas anteriormente no mercado atesta justamente seu caráter de estilo, de fórmula, uma vez que torna possível fazer uma canção soar como se ela tivesse sido composta por participantes do “Mangue”. Não quero dizer com isso que se trata do fim de qualquer possibilidade de encontrar-se autenticidade nas músicas dos grupos “Mangue”. O que se revela aqui é o grau de redução em que se encontra essa esfera, e o quanto esta ainda precisava ser reduzida para que os produtos “Mangue” se ajustassem à dinâmica de mercado. Nesse sentido, o “Mangue” é transformado em “modelo estético” e a forma do grupo Chico Science e Nação Zumbi tocar torna-se o parâmetro de autenticidade deste modelo. Essa interpretação do “Mangue” é reforçada pelo fato da canção escolhida para regravação levar em seu nome a palavra maracatu, ressaltando a idéia disseminada pela mídia de que o “Mangue” era uma estética musical que inauguraria a fusão inédita de maracatu com *rock*, cristalizando-a em um estilo. No videoclipe gravado para divulgar essa regravação, a figura do caboclo de lança, personagem do maracatu rural, é bastante evidente, reforçando essa associação.

Outro ponto contemplado pela estratégia criada por Jorge Davidson foi a concretização de uma alusão à Tropicália feita pela mídia ao tratar do “Mangue”,³⁰ ou mesmo uma citação direta feita pelo jornalista Pedro Alexandre Sanches em matéria sobre o primeiro especial sobre o “Mangue”, veiculado na TV Cultura, no qual afirma que a canção “Maracatu de Tiro Certo”, que faz parte do primeiro disco de Chico Science e Nação Zumbi, “concretiza em forma o ‘Maracatu Atômico’ cantado ao longo de duas décadas por Jorge Mautner” (SANCHES, 1995, p. 5-10). Isso demonstra o quanto esse tipo de associação é parte da lógica desse sistema da indústria cultural, pois não apenas o jornalista comenta, como Gilberto Gil quer tocar com o grupo em Nova Iorque e a gravadora transforma em disco para vender. Essa ligação faz todo o sentido. Por sua vez, quando a gravadora cria essa associação, é como se acontecesse o caminho inverso, pois a mídia volta a comentá-la com mais ênfase, divulgando mais o disco em que a canção foi gravada, e desperta a atenção de um público maior, pois Gilberto Gil já era um artista consagrado no mercado brasileiro e internacional.

³⁰ Em entrevista a Pedro Alexandre Sanches, Chico Science foi perguntado “Quais as semelhanças entre o Mangue Beat e o movimento tropicalista de 1968?” (SANCHES, 1996, p. 4-7).

Nesse sentido, abre-se a possibilidade da canção ser tocada no rádio, pois agora encaixa-se nos segmentos das rádios comerciais e já é (re)conhecida por seus ouvintes. Se a participação de Gilberto Gil estava prevista na canção “Macô”, a ser lançada no mesmo disco, a gravação de “Maracatu atômico” não apenas reforça essa associação, como também a torna acessível pela TV, quando o cantor aparece ao lado de Chico *Science* no videoclipe.

Foi o planejamento elaborado por um especialista que cristalizou, de uma só vez, o “Mangue” como um estilo musical que é capaz de gravar versões, que está intimamente ligado ao maracatu (seja o nação ou o rural), ao mesmo tempo em que pode ser facilmente associado à Tropicália, e que pode ser tocado nas rádios comerciais. A realização desse plano foi um dos fatores que permitiu que o “Mangue” permanecesse no mercado fonográfico.

* * *

Os três fatores que contribuíram para a permanência do “Mangue” no mercado fonográfico, citados acima – a autonomia do produtor, o mercado de *world music* e o planejamento estratégico de um especialista – podem ser considerados como características de um mesmo processo social. De um lado, a atuação do especialista, que elabora planejamentos estratégicos para o funcionamento da grande empresa transnacional, demonstra o quanto está concentrado e monopolizado o poder econômico no setor, e o quanto este depende do planejamento para evitar os riscos decorrentes da livre prática do mercado. A autonomia do produtor, por sua vez, revela o quanto o processo produtivo pode ser fragmentado em diversas atividades. A racionalidade técnica da produção está disseminada a tal ponto que a ação do produtor é autônoma o suficiente para poder experimentar novos segmentos de mercados e correr certos riscos no lugar da grande empresa transnacional, mas sem desligar-se dela. Embora pareçam opostos (concentração e fragmentação), entendendo-os como processos complementares, na medida em que a figura do produtor, tal como a descrevi aqui, só pode existir após uma extrema concentração de capital e divisão de trabalho, que racionaliza cada vez mais o processo de produção por meio do desenvolvimento técnico, tornando possível a especialização profissional em diversas áreas sempre mais restritas e pontuais. Nesse sentido, não é mais necessário ligar diretamente os diversos setores da economia da cultura sob uma mesma empresa para garantir os ganhos nesse mercado. Com a disseminação da lógica da administração, todos funcionarão harmonicamente e alcançarão os lucros desejados, mesmo estando formalmente separados em diferentes empresas. No exemplo da análise do “Mangue”, essa complementaridade aparece claramente.

Esse processo complementar não é apenas característico do Brasil ou de Recife, mas

acontece em diversas regiões do mundo. Em muitos lugares, há produtores que trabalham exclusivamente com uma banda que utiliza os ritmos locais a partir da nova perspectiva trazida pelos novos aparatos tecnológicos, principalmente ligados à tecnologia digital, e os insere em festivais e programas de rádio em seus territórios originais e também no mercado da *world music*, visando, muitas vezes, um contrato com uma gravadora maior que possibilite maior profissionalização dos músicos e técnicos envolvidos.³¹ Nesse sentido, essa relação complementar entre fragmentação do processo produtivo e concentração do poder econômico situa-se em um plano mundial. Por isso, a existência de um mercado de *world music* pode ser considerada uma evidência do processo de expansão da racionalidade administrativa e de diferenciação e unificação do mercado, da produção, da distribuição e do consumo para um âmbito mundial, em que novos lugares passam a subordinar-se cada vez mais ao moderno social, conforme a técnica (no caso, principalmente, os aparelhos tecnológicos digitais) é utilizada por novos indivíduos para fazer sua música, que deverá circular no mercado mundial. Dessa forma, nota-se a diminuição paulatina da subjetividade do artista, dos ideais estéticos modernos, e a transformação de suas músicas “verdadeiras”, “autênticas”, em produtos comercializáveis.³² Isso também é bastante claro na análise do “Mangue”, na medida em que a atuação autônoma do produtor de uma única banda, localizado no pólo bastante fragmentado do processo produtivo, colabora, em última instância, para que o grupo transnacional da Sony Music lucre com a comercialização dos produtos da banda não apenas no Brasil, mas também nos Estados Unidos, Europa e Japão, contribuindo para a consolidação de uma concentração cada vez maior do poder econômico entre poucas empresas transnacionais do setor.³³

Esses elementos são relevantes para minha problematização por mostrar como, “na lógica das empresas transnacionais, o Estado torna-se menor que seus interesses: as fronteiras nacionais vão, aos poucos, sofrendo uma definitiva dilatação e as nações não fazem mais que subsidiar e garantir, mais uma vez, a consolidação do capitalismo global” (DIAS, 2000, p. 103). Nesse sentido, torna-se mais claro o processo de hegemonia do econômico frente ao

³¹ Para citar apenas dois exemplos, a gravadora Putumayo e o selo Luaka Bop, ligado à Warner Music, ambos com sede nos Estados Unidos, contrataram uma série de artistas africanos, latino-americanos e asiáticos para gravar suas canções em coletâneas, que permitem sua difusão nas rádios especializadas em *world music* e sua conseqüente contratação para apresentação em festivais (PUTUMAYO; LUAKA BOP). Seu contato com os artistas transcorreu por meio da atuação de produtores autônomos que, por sua vez, atuando em um segmento altamente fragmentado do processo produtivo da indústria da música, colaboraram para a consolidação de uma empresa hoje transnacional, como a gravadora Putumayo, que tem filiais em quinze países, ou para concentrar ainda mais o poder das *majors*, como a Warner Music, por meio do selo Luaka Bop.

³² Esse ponto é tratado pela literatura, muitas vezes, como uma oposição entre homogeneização cultural e valorização da pluralidade e diversidade cultural. Espero, pelo que foi exposto, ter deixado claro que, do ponto de vista tratado neste trabalho, esses dois processos aparecem como faces de uma mesma moeda, qual seja, o processo de expansão do moderno social.

³³ No início da década de 1990, o mercado mundial de discos estava concentrado nas mãos de cinco grandes empresas, a saber: EMI, PolyGram, BMG-Ariola, Sony Music e Warner Music (DIAS, 2000, p. 43).

político, que lança mão da cultura ou da esfera da arte transformada em cultura, que já “contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123), separando-a progressivamente da nação e, portanto, da esfera política, do Estado, para fundamentar sua dominação. O acesso mundial aos meios técnicos de produção da arte e sua possibilidade de ser comercializada em um mercado mundial revelam, por fim, o quanto a arte separou-se da política.

Para entender um pouco melhor esse processo no caso em análise, seguem algumas reflexões sobre a trajetória profissional do grupo Mestre Ambrósio, que entendo ser representativa do processo de expansão do moderno social no Brasil.

O caso do grupo Mestre Ambrósio

Embora fosse considerado pela mídia como parte do “Mangue”, a trajetória profissional do grupo Mestre Ambrósio seguiu um caminho ligeiramente distinto, já que não contou com o apoio de um produtor ou empresário para iniciar um processo de profissionalização de seu trabalho. Neste caso, os próprios músicos conjugaram as funções de artista e produtor ao procurar um selo “independente” (sem ligação com uma grande gravadora), o “Rec Beat”, para lançar seu primeiro disco, e ao articular autonomamente sua primeira turnê internacional. Trata-se aqui do espaço que, à primeira vista, está além dos domínios das grandes gravadoras, mas que se revela complementar a eles, uma vez que, “ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas *majors*, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, [a gravadora independente] acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à *major* realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes” (DIAS, 2000, p. 125). Na verdade, o constante aprimoramento do aparato técnico de produção, principalmente por conta dos novos meios digitais de gravação, que restringiram o número de equipamentos e de músicos envolvidos nas gravações, reduziu tanto o preço da produção em sentido estrito, como os custos para a montagem de um estúdio, possibilitando que surgissem vários novos estúdios em diversos lugares (Idem, p. 127). Isso tornou viável a gravação de discos para diversos artistas não contratados por grandes gravadoras, como foi o caso do grupo Mestre Ambrósio, que teve sua viabilidade comercial

testada por meio de disco “independente” antes de ser contratado pelo selo Chaos.

Esse caso é interessante para se pensar, pois se trata de uma autonomia quase absoluta em relação às gravadoras, não fosse o fato do próprio funcionamento do mercado de música ser determinado pela dinâmica do sistema da indústria cultural. A liberdade em decidir sobre o futuro da própria carreira, e os esforços e riscos em empreender grandes produções, como a organização de uma turnê internacional, foi apenas da banda. Não se tratava de negociar com uma grande gravadora, de contar com seu apoio ou de um produtor. Nesse sentido, é como se a esfera da administração se misturasse com a esfera da arte de uma forma inseparável, uma vez que suas atividades são exercidas por um mesmo indivíduo. Aqui, não há apenas uma consciência de que se trata de uma imbricação da arte, da técnica e da economia, mas uma atuação que exige que um mesmo indivíduo seja artista, técnico e empresário de si mesmo simultaneamente, excluindo a tradução entre essas instâncias operada pelo produtor, figura responsável por atenuar as tensões entre as esferas da arte e da economia. As contradições e incoerências que podiam ser objetivadas nas relações entre músico e gravadora, agora, foram internalizadas por esses indivíduos. Se na relação entre os selos contratantes e as outras bandas “Mangue”, a intermediação dos produtores permitia que o espaço subjetivo dos artistas fosse minimamente preservado, essa possibilidade desaparece quase completamente para os integrantes do Mestre Ambrósio. Ao gravar seu primeiro disco, o grupo deveria conciliar seus desejos de expressão artísticos com a viabilidade comercial do produto final de tal forma que quase não é mais possível separar uma atividade da outra.

Talvez, tenha-se aqui de um caso em que o processo de imposição do moderno social deu um passo adiante, revelando as dificuldades em manter a subjetividade do artista preservada diante do maior grau de esfacelamento da autonomia da arte. Nesse sentido, torna-se relevante o fato da autenticidade da música que fazem vincular-se aos folguedos populares da Zona da Mata do norte de Pernambuco, como o maracatu rural, o cavalo marinho (o próprio nome do grupo, Mestre Ambrósio, é o nome de uma das personagens do cavalo marinho), demonstrada pelo uso da rabeca; às manifestações da musicalidade negra, expressa nos afoxés, maracatus-nação, em terreiros de candomblé, demonstrada pelo uso pioneiro de um ilú (instrumento percussivo utilizado em atividades religiosas ligadas ao candomblé) em um palco, e também pelo uso de alfaias (tambores utilizados no maracatu-nação); além das diversas danças populares encenadas por integrantes do grupo em algumas canções. É quase como se a subjetividade do artista fosse “terceirizada”, uma vez que é necessário lançar mão de “raízes culturais”, de verdades artísticas que quase já não encontram lugar na subjetividade de indivíduos dominados quase integralmente pela racionalidade técnica, que

conscientemente procuram usar sua música para sobreviver no mercado cultural. Muito do que eles sabem sobre essas “raízes culturais” foi conhecido por meio de pesquisas formais na universidade³⁴ ou de uma inserção nos grupos realizadores desses folguedos populares depois que já eram adultos,³⁵ com exceção de apenas um deles, que participou ativamente do movimento negro de Recife e inseriu-se nos grupos de afoxé e samba-*reggae* ainda na adolescência.³⁶ A palavra pesquisa é recorrente em seus discursos. Nesse sentido, há um deslocamento em direção ao que ainda não foi dominado, por assim dizer, pelo moderno social, às manifestações da cultura popular rural, às manifestações urbanas da periferia empobrecida, como se lá ainda fosse possível encontrar uma verdade subjetiva autêntica, com a qual se pode aprender e (re)descobrir-se artista.

Esse aspecto foi central para a caracterização de suas canções como *world music*, o que permitiu que a banda se sustentasse profissionalmente através de sua atuação nesse mercado internacional. Foi com seu disco “independente” que a banda pode promover-se fora do Brasil e sustentar-se por meio da música, antes mesmo de ser contratada pela grande indústria, tal como descrito anteriormente. Essa participação no mercado de *world music* revela o quanto essa dinâmica mundial está sobrepondo-se à dinâmica nacional, ou o quanto o moderno social já se expandiu, permitindo uma interligação mais forte entre os âmbitos local, nacional e internacional, e eliminando certas barreiras nesse fluxo de mercadorias musicais. Nesse sentido, o mercado da *world music* não foi apenas responsável pela manutenção do vínculo entre o grupo e o mercado fonográfico, como também possibilitou a atuação profissional da banda no mercado mundial. Partiu-se, portanto, do pólo da fragmentação do processo produtivo para alcançar uma porta de entrada no sistema internacional da economia da cultura. Sua permanência nesse mercado internacional, para além das passagens pelos festivais e programas de rádio especializados em *world music*, poderia incluir a distribuição internacional de seus discos ou seu lançamento por gravadoras ou selos especializados nesse segmento de mercado. Entretanto, a banda não tinha estrutura financeira e administrativa para participar desse mercado dessa maneira, e acabou instalando-se em São Paulo na busca de maior profissionalização.

³⁴ O integrante Siba (Sérgio Veloso) estudou música na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e teve oportunidade de realizar uma pesquisa em iniciação científica sobre a rabeca na Zona da Mata norte de Pernambuco, acompanhando o pesquisador norte-americano John Murphy, que realizava pesquisa de campo na região para sua tese de doutorado em música (SIBA, 2007).

³⁵ Como nos casos de Éder “O” Rocha, que decidiu entrar para um maracatu nação pela primeira vez após estudar no “Centro de Criatividade Musical do Recife”; de Hélder Vasconcelos, formado em engenharia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que visitou os grupos de afoxé e de samba-*reggae* para pesquisar sua musicalidade; e de Sérgio Cassiano, que participou do grupo Maracatu Nação Pernambuco enquanto estudava música na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Seguem, assim, uma forma universitária de conhecimento.

³⁶ Caso de Maurício Alves.

Em São Paulo, a banda trabalhou em parceria com produtores, que tornavam possível vislumbrar a possibilidade de restituir parte da subjetividade artística de seus integrantes. Por outro lado, havia na cidade um certo circuito de casas noturnas, com público cativo, que permitia que a banda se apresentasse com frequência. Entretanto, isso não foi suficiente e seus integrantes começaram a realizar uma série de novas atividades para complementar sua renda, tais como oferecer oficinas de dança e música de maracatu nação.³⁷ Esse fato revela que, da mesma forma em que existia fora do Brasil um mercado para produtos do tipo *world music*, havia também em São Paulo um espaço comercial para esses produtos. Inclusive, a própria permanência do grupo Mestre Ambrósio, sua participação freqüente nas atividades culturais da cidade de São Paulo mostrou o quanto esse espaço comercial podia movimentar a economia, demonstrando o grau de imposição a que chegava o moderno social nesse território. Nesse sentido, a cidade de São Paulo representa, no cenário em análise, também um espaço onde a autenticidade artística está limitada a tal ponto, que se torna necessário buscar essa verdade artística sagrada, autêntica, nos artistas que vêm de outras partes do país, reproduzindo em uma escala nacional o que foi analisado anteriormente em escala mundial.³⁸ Somente após certo sucesso relativo nesses dois âmbitos, é que a banda foi contratada pela grande transnacional do disco, a Sony Music, por meio do selo Chaos.

Esse processo diferencia-se do que ocorreu com as bandas Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a na medida em que, para estas, ainda tratava-se de expressar unicamente sua própria subjetividade, manifesta na sua forma individual de interpretar a realidade social em que viviam (embora houvesse margem para interpretações diferentes desta que apresento). Essa diferença torna-se mais clara quando se considera não apenas a atuação em parceria com um produtor que também organizava festivais, o que os inseria no sistema da indústria cultural de uma forma particular, mas também a forma de tratamento recebida pela gravadora. O selo Chaos não obteve o retorno financeiro imediato esperado após o lançamento dos discos “Da lama ao caos” (1994), de Chico Science e Nação Zumbi, considerado o primeiro disco do “Movimento Mangue”, e do grupo Jorge Cabeleira e o dia em que seremos todos inúteis, homônimo, dando-se conta de que talvez os produtos “Mangue” não pudessem ser considerados parte de um “movimento” tal qual o *axé music*, por exemplo, principalmente em função dos baixos números de venda de discos e do fato das bandas de Recife não desejarem ter sua musicalidade assemelhada a das outras bandas da

³⁷ Atividade empreendida por Éder “O” Rocha e Maurício Alves.

³⁸ Com essa afirmação, pretendo afirmar apenas que esse processo é verificável na cidade de São Paulo. Não se trata, portanto, de afirmar que ocorreu somente nessa cidade, ou ainda em tais lugares e não em outros. Para generalizações desse tipo, seria necessário empreender uma pesquisa comparativa da atividade musical em diversas cidades e regiões do Brasil, o que não é o intuito desse trabalho.

cidade, numa luta incansável por distinguir-se, por diferenciar-se. Assim, devido à inserção no sistema da indústria cultural propiciada pela atuação “independente” no mercado de música, a gravadora contratou o grupo Mestre Ambrósio, mas teve de planejar o lançamento de seu disco “Fuá na casa de CaBRal” (1999) com mais cuidado, baseando-se não apenas na associação ao “Mangue” e a Recife, mas também na possibilidade de aproveitar outras situações que estimulassem a audição compulsória de suas músicas (como música ambiente), a presença de público em seus *shows* e, por fim, a compra do disco, como a propiciada pelas festas juninas. Nota-se aqui, mais uma vez, a maneira como a gravadora reitera a interpretação do trabalho das bandas como uma nova moda, buscando aumentar ao máximo as possibilidades de ganho em um curto prazo, tratando os artistas como “artistas de marketing”.

Assim, apesar de não haver um grande lapso de tempo entre a contratação do grupo Chico Science e Nação Zumbi e do grupo Mestre Ambrósio pela mesma gravadora (cerca de três anos), as diferenças na trajetória profissional das duas bandas recifenses possibilitam verificar as transformações na dinâmica do mercado de música durante a década de 1990, ligadas à expansão do moderno social para novos territórios, que fragmenta cada vez mais o processo produtivo ao mesmo tempo em que concentra o poder econômico nas mãos de poucas empresas transnacionais, aumentando a fluidez das trocas entre os âmbitos local, nacional e mundial, diminuindo as distâncias no tempo e no espaço. Esse processo apresenta-se, nesse caso, como uma tendência, um movimento que segue determinada direção, e que permite a apreensão de características peculiares ao tempo presente nesses espaços.

Chico Science torna-se um mito: **consagração do “Mangue” na indústria fonográfica**

Cerca de oito meses após o lançamento do disco “Afrociberdelia” (1996), no dia 02 de fevereiro de 1997, Chico Science sofreu um acidente automobilístico fatal na estrada que liga Recife a Olinda. Aconteceu uma semana antes do carnaval, para o qual estava planejada a participação do grupo Chico Science e Nação Zumbi no bloco Na pancada do ganzá, liderado por Antônio Nóbrega, músico, dançarino e ator ligado ao “Movimento Armorial”, que se apresentaria sobre um trio elétrico como forma de manifestação contra os trios elétricos vindos de Salvador para fazer a abertura do carnaval de Recife, na praia de Boa Viagem (SÁ, 1997, p. 4-10). Seu velório foi realizado no Centro de Convenções, na divisa entre Recife e

Olinda. Seu corpo foi transportado por policiais da guarda de honra, escoltados por doze caboclos de lança (personagem do maracatu rural) do grupo de maracatu Piaba de Ouro, “um dos mais tradicionais de Pernambuco”, e conduzido até o cemitério por um carro de bombeiros (GUIBU, 1997, p. 4-10). Os fãs que acompanharam o cortejo fúnebre gritavam o nome de Chico *Science* e cantavam suas canções.

No dia seguinte, a imprensa noticiava a repercussão de sua morte. A cantora Fernanda Abreu, que também despontava nacionalmente nesse sistema integrado da indústria cultural naquele momento, afirmou que “Chico *Science* era o Mick Jagger do mangue beat”. Para Herbert Vianna, vocalista do grupo Paralamas do sucesso, “junto com Carlinhos Brown, Chico era o farol da nossa galera. Eram os caras que apontavam para a frente, e o resto de nós vinha atrás”. Para Marcelo Frommer, guitarrista do grupo Titãs, “o Chico e o mangue beat trouxeram novidade em meio à banalização da música baiana”. Para Gilberto Gil, Chico *Science* “era, de certo modo, um tropicalista, porque buscava conciliar a tradição com a vanguarda”. Para Siba, integrante do grupo Mestre Ambrósio, os pernambucanos deviam a Chico *Science* “o fato de que, hoje, em Recife, qualquer garoto que tem o desejo de seguir caminho pela música pode acreditar que esse caminho é viável”. Para Alceu Valença, Jorge Mautner e Roberto Frejat (cantor e compositor do grupo Barão Vermelho), trata-se de uma grande perda, e Carla Perez, dançarina do grupo baiano É o Tchan, afirmou que ficou “triste, mas não era muito fã dele. Ele criticava muito a música baiana e o É o Tchan” (SANCHES, 1997d, 4-10). É interessante notar não apenas que artistas foram escolhidos pelos jornalistas para dar um depoimento sobre o ocorrido, que eram os mais expostos no meio musical em que se inseria o “Mangue”, como também as formas como estes se referem a Chico *Science*.

Nesse mesmo dia, a imprensa também decretou o fim do “Mangue”, cristalizando sua interpretação de que Chico *Science* era o modelo estético autêntico e encarnação dessa nova modalidade musical. Nesse contexto, surgiu uma série de informações sobre ele, como o fato de planejar para o ano de 1997, “que ele acreditava que seria o ano de explosão do mangue beat”, a “criação de uma fundação cultural em Recife, a Antromangue, uma *homepage* e uma novela na internet, intitulada ‘Da lama ao caos ou Os 12 caranguejos do apocalipse’” (SANTIAGO, 1997a, 4-10). Também foi publicada uma entrevista que ele deu à reportagem do boletim “Nexo”, da UNE, em 1996, mas que ainda era inédita (FERREIRA, 1997, p. 6-3). Foram divulgadas informações sobre gravações que ele fez antes de morrer e que seriam incluídas em discos de outros cantores, como no caso da canção “Rio 40 graus”, de Fernanda Abreu (RYFF, 1997b, p. 4-3) e da canção “Angicos”, da trilha sonora do filme “Baile Perfumado”, de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, lançada em agosto de 1997 (SANCHES,

1997b, p. 4-8). Também foram noticiadas as diversas homenagens prestadas ao ídolo por seus fãs, como as diversas vezes em que se fez um minuto de silêncio durante o carnaval de Recife e Olinda (no bloco Na pancada do ganzá, Mangue Beat). A partir de então, seu rosto passou a ser estampado em camisetas, seus fãs imitavam seu modo de vestir-se. Enfim, Chico *Science* foi transformado em mito *pop*.

Em contrapartida, houve um esforço dos articuladores do “Mangue”, no sentido de evitar lamentações públicas que pudessem ser interpretadas como oportunismo. Na edição daquele ano do festival “Rec Beat”, o organizador Guti afirmou que, no telão, “não serão exibidos videocliques nem imagens de Chico *Science*” (SANTIAGO, 1997b, p. 4-5). Os integrantes do grupo Chico Science e Nação Zumbi não tocaram em nenhum palco ou bloco naquele carnaval. Fred 04 dizia “não querer ser visto como uma espécie de ‘sucessor’ de Chico Science na liderança do movimento” (Idem), que “os fãs de Chico não iriam gostar se eu tentasse assumir esse papel” (SANTIAGO, 1997c, p. 4-3), e que “todo dia liga gente querendo organizar projetos de tributo ao Chico. Isso me parece um pouco exploração de imagem” (RYFF, 1997a, p. Especial-1). Para a próxima edição do festival “Abril Pro Rock”, seu organizador, o produtor Paulo André, afirmou que não queria dar “um tom nostálgico nem deixar todo mundo deprimido lembrando a morte de Chico, mas algumas homenagens serão feitas” (COLOMBO, 1997, p. 4-7). Entretanto, algumas emissoras de rádio e televisão exibiram diversos programas em que Chico *Science* apareceu ou foi entrevistado, e as vendas do disco “Afrociberdelia” (1996) aceleraram-se até atingir a marca das 100 mil cópias, valendo um disco de ouro para o grupo Chico Science e Nação Zumbi (PIRES, 2007).

Apesar de certa resistência dos articuladores do “Mangue”, o circuito formado pelo sistema da indústria cultural continuou a funcionar. As notícias sobre a “perda irreparável” para o *pop* nacional contribuíram para cristalizar a imagem de raridade, unicidade, autenticidade, sacralidade de Chico *Science*, o que impulsionou a venda dos discos de Chico Science e Nação Zumbi, na medida em que “o cantor não poderá gravar novos discos”, tornando-os, assim, também objetos “raros” – embora continuem sendo produzidos em escala industrial. Sua morte também foi lembrada anualmente pelos diversos segmentos da imprensa, renovando sempre as possibilidades de render tributo ao artista, impedindo-o de desaparecer do quadro de referências *pop* a serem consumidos pelo público interessado, renovando seu caráter mítico para que proporcione maior sobrevida possível para seus produtos.

A primeira aparição pública do grupo Nação Zumbi após a morte de Chico *Science*, com Jorge du Peixe cantando no lugar de Chico *Science*, foi no festival “Abril Pro Rock” de

1997, onde fizeram também uma participação especial na apresentação de Max Cavalera. Depois, permaneceram quase um ano longe da mídia e dos palcos, considerando os próximos passos no trabalho com a banda. Em negociação com o selo Chaos, tiveram a opção de rescindir contrato sem lançar o terceiro disco, que estava previsto, mas decidiram fazer uma homenagem a Chico *Science* em um disco duplo. Um disco seria composto por *remixes* elaborados por DJ e músicos indicados pela banda, que não deveriam “ter apelo radiofônico, comercial”, mas seguiriam a idéia de “*designer* de som” (PEIXE, 2007), e o outro apresentaria as canções tocadas no *show* do grupo Chico Science e Nação Zumbi no festival “Abril Pro Rock” de 1996. Sem a parceria com o produtor Paulo André, mas com o apoio da “Na moral produções”, sediada no Rio de Janeiro, o disco “CSNZ” foi lançado no primeiro semestre de 1998. Um dos discos, chamado “dia”, contou com quatro canções novas do grupo, em que participaram também Jorge Benjor, Marcelo D2, Falcão (do grupo Rappa) e Fred 04, além do *show* do “Abril Pro Rock” de 1996. No outro disco, “noite”, os *remixes* foram elaborados por Mário Caldato Jr, DZCutz, DJ Soul Slinger, David Byrne, Fila Brazilia, Apollo 9, Mad Professor, Arto Lindsay, BID e DJ Goldie. Este último intitulou sua versão para a canção “Maracatu atômico” como “Chico – *Death of a rock star*” (morte de uma estrela do *rock*), que também fazia parte de seu último disco “Saturn Returnz” (1998), o que incomodou bastante os integrantes da Nação Zumbi, que pensaram em tirá-la do disco por ser “muito pesado” (SANCHES, 1998, p. 4-7), mas acabaram deixando-a.

No encarte do disco, produzido por Jorge du Peixe, sua esposa Valentina Trajano e Sonaly Macedo, há uma série de fotos de Chico *Science* em diversas ocasiões, com família, amigos e no palco, e um texto assinado por Jorge du Peixe, em que se lê:

“Dos tambores, às batidas dos maracatus. Do baque solto da zona da mata, onde os caboclos de lança festejam sua hora em movimentos coreografando sua batalha. Do baque virado das nações eletrizando a calunga que sobe e desce no espaço. E das antenas que no subúrbio da Manguetown captavam ecos de outros batuques. Das rufadas nas caixas praieiras dos cirandeiros contando as batidas do mar. E na vontade elétrica das palavras no ritmo e poesia dos repentistas. Nada errado em encontrar Grand Master Flash com Cajú e Castanha. Kraftwerk com côco de roda. Batidas virtuais que nos leva ao côco, maracatu, ciranda, soul, calypso, makossa, funk e samba.

Este álbum é inteiramente dedicado a Francisco de Assis França (Chico Science). Sem sua inspiração, suporte, e entusiasmo, nada disso seria possível.”

Após o lançamento desse disco, as articulações que engendraram o “Mangue” foram recompostas de novas maneiras. Apesar dos grupos Nação Zumbi, mundo livre s/a e Mestre Ambrósio continuarem ativos, fazendo *shows* e gravando discos, as relações com o mercado fonográfico alteraram-se. A Nação Zumbi rompeu o contrato com a Sony Music, e buscou novos caminhos, atuando de forma “independente”. O grupo mundo livre s/a lançou o disco “Carnaval na Obra” (1998) ainda pelo selo Excelente Discos, e o Mestre Ambrósio lançava seu primeiro disco pelo selo Chaos, da Sony, relações que também foram alteradas com o passar dos anos. Entretanto, nenhum desses últimos discos conseguiu gravar uma canção que se transformasse em um *hit* radiofônico como foi o caso de “Maracatu atômico”. Assim, perdeu-se paulatinamente o apoio do sistema da indústria cultural como um todo nos moldes anteriores, e foi preciso rearranjar essas relações para que as bandas continuassem com seu trabalho profissional. Isso não significa que o “Mangue” tenha terminado, mas apenas que se trata de uma nova forma de atuar, que requer uma nova negociação com as diferentes instâncias envolvidas no processo de produção e difusão de mercadorias musicais. De qualquer forma, as considerações feitas anteriormente sobre o processo de imposição do moderno social, verificáveis nas formas de relação do “Mangue” com a indústria fonográfica, também não teria sido interrompido, mas apenas reconfigurado.

Relevante ainda para a discussão deste trabalho foi a participação da esfera política como fomentadora dessa imagem de mito *pop* de Chico *Science*. No ano de 1997, haviam sido produzidas algumas caricaturas de Chico *Science* pela cenógrafa e cartunista de Curitiba, Telma Nardes, que seriam utilizadas como cenário do festival “Abril Pro Rock”, e que acabaram sendo usadas “na campanha de trânsito do governo de Pernambuco, sem autorização” (CLEMENTE, 1997, p. 5-4). Depois, para citar alguns exemplos, foi inaugurado o Túnel Chico *Science*, no Complexo Viário Joana Bezerra, em 2000, e foi feita uma estátua do cantor, em resina e fibra de vidro, em 2007, para o projeto “Circuito da poesia”, que deverá ser alocada na Rua da Moeda, no bairro do Recife Antigo, assim que as obras na região terminarem. Assim, a esfera política colabora para manter viva a lembrança de Chico *Science*, contribuindo, entre outras coisas, para fazer o sistema da indústria cultural funcionar. Nesse sentido, diferente do cenário apresentado anteriormente, quando a esfera política associava a arte à economia para servir aos seus propósitos de dominação, ocorre aqui da esfera política associar-se à esfera da cultura para servir, em última instância, ao poder econômico, demonstrando o quanto o econômico tornou-se hegemônico em relação ao político nesse processo de modernização por que passa Recife, Pernambuco e o Brasil.

Consideração final: “Mangue” moderno, pós-moderno, global

O argumento desenvolvido ao longo deste trabalho buscou mostrar as facetas modernas, pós-modernas e globais do “Mangue”, revelando-o como um fenômeno cultural complexo, representativo do nosso tempo presente. Na análise da formação de uma identidade “Mangue”, foi possível verificar de que maneira uma concepção estritamente moderna de identidade não dá mais conta de explicar, em sua totalidade, a forma de articulação entre os iniciadores do “Mangue”, uma vez que parece tratar-se de uma identificação em um ponto determinado do tempo e do espaço que está sempre em movimento, em construção. A compreensão dessa forma de identificação foi possível pela análise das diferenças, contradições e segmentações elaboradas em seu discurso. Na base desse discurso, está a idéia de diversidade, que transformou a imagem negativa de nordeste como região homogênea, visando ressaltar a diversidade da cidade de Recife, em particular. Como parte dessa grande diversidade, os integrantes do “Mangue” identificaram-se uns com os outros e buscavam a distinção entre si, tornando mais “autêntico” aquele que mais se distinguia e que, por sua vez, tornava-se idêntico pelo negativo. Trata-se aqui de um processo de auto-representação discursiva, empreendido por membros de uma sociedade que reclama a perda de prestígio regional e nacional, e luta para devolver à cidade uma posição proeminente. Esse discurso afirmativo do “Mangue” também está em construção permanente, em movimento, partindo de um posicionamento ambíguo entre ser ou não ser moderno, e modificando-se até ganhar contornos modernos mais definidos. Nesse processo, foi possível perceber que a narrativa moderna ofereceu-se como uma das possibilidades de construção identitária, que foi inicialmente rejeitada como formação totalizadora, mas depois, aceita. Desse modo, se a construção identitária do “Mangue” pode ser considerada pós-moderna ou global, ela não excluiu a possibilidade de ser também moderna, revelando tratar-se de definições que, antes, combinam-se ao invés de excluírem-se mutuamente.

Essa construção permanente que caracteriza o “Mangue” também revelou a perda paulatina da vigência da ideologia estética do moderno, processo que mina o preceito da autenticidade da arte, sua alteridade frente à sociedade e o princípio de sua autonomia. Com relação à autenticidade da arte, o discurso elaborado pelos articuladores do “Mangue” operou

uma dessacralização do fazer artístico ao afirmar que a possibilidade de criação artística original, sincera e subjetiva está aberta a todos os que se dispuserem a buscá-la em sua forma particular de expressão. Não se tratava mais de características exclusivas de gênios individuais, mas de algo que era compartilhado por todos que quisessem expressar-se através da arte. Com referência à alteridade da arte, o discurso do “Mangue” forjou um passado mitificado da cidade de Recife e projetou a solução dos problemas sociais do presente em um futuro utópico, elaborando uma crítica à modernidade que, contudo, reforçou seu próprio caráter moderno, ao pregar a ruptura com formas anteriores de posicionar-se diante da relação de cultura e vida social em Recife. Nesse sentido, o “Mangue” parece dissociar-se do moderno, mas ainda opera dentro de sua lógica. No que se refere à autonomia da arte, o discurso do “Mangue” partiu da proposta de que sua nova forma de fazer música iria ampliar as possibilidades de inserção dos músicos recifenses em uma economia de mercado, o que revelou a íntima ligação de arte e economia. Na verdade, considerando que essa ideologia estética do moderno consolidou-se em um momento em que o âmbito político impunha-se como hegemônico e patrocinava a associação de arte e economia como estratégia de dominação, então o enfraquecimento do moderno estético, ainda que referido apenas ao discurso do “Mangue” nesse momento, já revela um processo de transição da hegemonia do político para a hegemonia do econômico, em que a arte afasta-se paulatinamente da política.

Esta passagem tornou-se mais clara e mais complexa na análise da relação entre o “Mangue” e a indústria fonográfica. Novamente, o “Mangue” partiu de uma ambigüidade entre ser ou não ser moderno e caminhou rumo a uma definição mais precisa de seu caráter moderno. Os ajustes necessários à produção e circulação das mercadorias musicais do “Mangue” nos circuitos internos do sistema da indústria cultural revelaram o grau de esfacelamento em que se encontrava esse ideal estético moderno. As subjetividades de seus artistas precisaram ser reconfiguradas até atingir um ponto em que suas músicas pudessem ser transformadas em um estilo, que é capaz de tornar qualquer outra canção um produto “Mangue” por meio de versões e arranjos, cristalizados em um modelo estético planejado por especialistas do mercado musical. Suas críticas à modernidade, ao transformar-se em letras de canções produzidas e distribuídas em escala industrial, perderam justamente seu caráter crítico, e tornaram-se justificativa para o consumo dos produtos “Mangue”. A forte ligação de arte e economia também se revelou na dependência dos artistas “Mangue” do planejamento dos produtores musicais, especialistas, e em sua ligação com empresários que participavam do sistema da indústria cultural de outras maneiras, buscando criar formas de manter, minimamente, sua subjetividade artística. Desta perspectiva, a hegemonia do econômico

aparece como inquestionável, que implica a imposição do moderno social por meio de um processo de modernização.

No caso em análise, o processo de modernização revelou-se na complementaridade entre a concentração do poder econômico e a fragmentação do processo produtivo de mercadorias musicais, que pode ser observado tanto nos limites da cidade de Recife, como na dinâmica nacional no Brasil, e mesmo em um âmbito mundial. A concomitância desse processo nessas três instâncias (local, nacional e mundial) demonstrou a forte interligação que opera atualmente entre elas, na medida em que a maior fluidez na circulação de artistas e mercadorias musicais permite que se vá do pólo mais fragmentado ao mais centralizado de maneira mais rápida e simples do que anteriormente. Haveria, portanto, uma diminuição nas distâncias espaciais, temporais e simbólicas entre tais instâncias. Outra marca da hegemonia do econômico é perceptível na associação da esfera política à esfera da cultura que, na busca por aproximar-se mais de seu *demos*, o poder político local acaba reforçando a idéia de mito *pop* em torno da imagem de Chico *Science* para, em última instância, servir ao poder econômico.

Portanto, o “Mangue” não escapou aos domínios do moderno e mostrou justamente como ocorreu essa passagem do moderno estético para o moderno social na esfera da arte, da hegemonia do político para a hegemonia do econômico, enfim, como é possível apreender os processos de modernização por meio da arte e da cultura. Entretanto, não se trata de afirmar que, ao afastar-se quase inteiramente do ideal estético moderno, o “Mangue” torna-se, automaticamente, um fenômeno cultural pós-moderno ou global. A própria forma de atuação das empresas fonográficas revela como a quase completa negação do moderno estético não significa o fim do moderno, mas apenas a adequação da produção cultural à lógica do mundo administrado, do moderno social. Por essa razão, se é possível classificar o “Mangue” como pós-moderno ou global, deve-se considerar que suas características modernas são também marcantes.

Essas características do momento presente, que puderam ser observadas a partir da análise do “Mangue”, também fazem parte de algumas formulações teóricas da sociologia, que buscam compreender os acontecimentos recentes e avaliá-los em relação ao moderno. Na verdade, não há uma posição dominante sobre essa questão e o debate tem avançado em diversas direções. Tendo em vista essa idéia de que o moderno, o pós-moderno e o global combinam-se, ao invés de excluírem-se mutuamente, rearranjando as relações entre as partes para que o todo continue em funcionamento, como atestado pela análise do “Mangue”,

apresento abaixo algumas formulações teóricas que trabalham com essa abordagem, explicitando seu posicionamento face à globalização.

Alguns diagnósticos de nosso tempo presente

Existe um certo consenso na literatura a respeito do tempo presente de que algo mudou na realidade social mundial a partir da década de 1980. Por conta de uma série de alterações na situação internacional, como o colapso do bloco comunista, a independência de alguns povos e a conseqüente formação de novos Estados-nação, a etnização de grupos sociais, a imposição da questão do multiculturalismo, a formação de blocos econômicos regionais, etc., desenvolveu-se um debate em torno da idéia de globalização que, no entanto, ainda não alcançou um consenso quanto à sua definição teórica (HELD, et. al, 1999, p. 1). Por essa razão, foram escolhidas algumas abordagens teóricas que parecem considerar de forma mais satisfatória as dinâmicas sociais como as apresentadas acima.

Uma das posições deste debate é ocupada por Octávio Ianni. Encarando a globalização como um novo paradigma das ciências sociais, o autor defende sua compreensão como “um processo histórico-social de vastas proporções, abalando mais ou menos drasticamente os quadros sociais e mentais de referência de indivíduos e coletividades. Rompe e recria o mapa do mundo, inaugurando outros processos, outras estruturas e outras formas de sociabilidade, que se articulam e se impõem aos povos, tribos, nações e nacionalidades” (IANNI, 1998). Assim, afirma que está se formando uma “nova totalidade histórico social” que pode ser chamada de “era do globalismo”, por constituir-se como um novo ciclo da história. “Ao lado de conceitos tais como ‘mercantilismo’, ‘colonialismo’ e ‘imperialismo’, além de ‘nacionalismo’ e ‘tribalismo’, o mundo moderno assiste à emergência do ‘globalismo’, como nova e abrangente categoria histórica e lógica” (Idem). Portanto, não se trata de algo que acontece após o moderno, nem mesmo que pretende contrapor-se a ele, mas de uma transformação que acontece dentro do moderno, que apresenta continuidades e diferenças em relação às configurações modernas anteriores. Assim, a globalização refere-se também a processos de transnacionalização, em que cruzam “muitas forças convergentes e desencontradas, que se sintetizam em integração e contradição” (Idem), e de reprodução ampliada do capital.

Dentre as implicações dessa maneira de entender a globalização, encontra-se a proposta de que é preciso repensar as categorias e os conceitos que tinham como referência principal as sociedades nacionais, uma vez que o novo paradigma das ciências sociais seria a globalização (IANNI, 1994, p. 147). Também seria preciso reconsiderar as condições, possibilidades e significados do espaço e do tempo. Embora se multipliquem as espacialidades e as temporalidades, não existe um tempo mundial e um espaço mundial, pois “quem se globaliza, mesmo, são as pessoas e os lugares” (SANTOS, Milton *apud* IANNI, 1994, p. 156). Nesse sentido, não se trataria mais da controvérsia entre modernidade e pós-modernidade, que animou o debate em torno dessas questões anteriormente, mas da busca pela formação de metateorias.

Outra posição interessante neste debate é ocupada por Giddens. Em seu livro *Consequences of modernity*, ele afirma que estamos nos movendo em um período em que as conseqüências da modernidade estão tornando-se mais radicalizadas e universalizadas, e que já é possível perceber os contornos de uma nova ordem distinta, que ele denomina pós-moderna, porém, de maneira diversa dos pós-modernos (GIDDENS, 1990, p. 3). Nesta ordem, surgem novas formas de organização social e modos de vida, diferentes dos promovidos pelas instituições modernas, por conta de um declínio gradual na hegemonia global européia ou ocidental resultante da expansão global de suas instituições, que não permitem mais diferenciar os países do ocidente dos outros. O autor denomina esse processo de expansão institucional de globalização (Idem, p. 51-2). Nesse sentido, assim como em Ianni, não se trata de uma ruptura, nem de uma oposição ao moderno, mas de perceber novos contornos para sua configuração atual, concebida em termos globais (Idem, p. 163).

A concepção de modernidade de Giddens está na base de sua formulação do conceito de globalização, relativa à expansão das instituições da modernidade para todo o globo. Segundo afirma, a modernidade estaria referida aos modos de vida ou organização social surgidas na Europa no séc. XVII (Idem, p. 1), que varreram os tipos tradicionais da ordem social tanto no plano extensivo, ao estabelecerem interconexões sociais pelo globo, quanto no plano das intenções, ao alterarem as características íntimas e pessoais da vida cotidiana (Idem, p. 4). Neste processo, teria havido uma série de discontinuidades (e não rupturas). Para ele, como a história é dirigida por princípios dinâmicos gerais, ele oferece uma imagem ordenada por sobre a confusão de acontecimentos humanos. Entretanto, pode-se pensar a história sem dotá-la de universalidade ou de princípios unificadores de organização da transformação. Assim, propõe pensar tais discontinuidades a partir do extremo dinamismo da globalização das instituições modernas, decorrentes da separação entre tempo e espaço, do desencaixe dos

sistemas sociais, e da ordenação reflexiva das relações sociais (Idem, p. 4-6).

Em sua concepção de ordem pós-moderna, há tendências institucionais globais. Uma delas seria ir além do capitalismo, o que implicaria transcender as divisões de classe, e haveria potencial para um sistema pós-escassez coordenado globalmente, em que se alterariam os modos de vida social e as expectativas de crescimento econômico contínuo por conta de uma distribuição global da riqueza. A segunda seria esperar que surgissem novas formas de envolvimento democrático nos ambientes de trabalho, em associações locais, em organizações da mídia e em grupamentos transnacionais, dada a posição dos Estados-nação na ordem global, o que leva o autor a considerá-las como evidências de uma ordem política global mais coordenada. A terceira seria a humanização da tecnologia, que envolveria a introdução de questões morais nas relações instrumentais entre os seres humanos e o ambiente criado, levando à criação de um sistema de cuidado planetário para preservar o bem-estar ecológico do mundo. Assim, em alguma medida, o mundo todo entra em um período de alta modernidade e de dominância do Ocidente, mas a pós-modernidade não orientaria mais o tempo e o espaço pela inter-relação com a historicidade, surgindo uma fluidez que daria base para a segurança ontológica, reforçada pela consciência do universo social ser sujeito ao controle humano, em que o local e o global entrelaçam-se de modo complexo. Assim, haveria uma reorganização radical do tempo e do espaço.

A proposta teórica de Renato Ortiz aproxima-se desse tipo de formulação. Buscando pensar a nova realidade mundial a partir da problemática da cultura (ORTIZ, 2003, p. 20), o autor faz uma distinção entre os termos global e mundial, referindo o primeiro aos “processos econômicos e tecnológicos”, e o segundo, ao “domínio específico da cultura”, uma vez que a categoria “mundo” significa “um universo simbólico específico à civilização atual” (Idem, p. 29). O momento presente seria caracterizado, assim, por um “processo de mundialização”, entendido como “um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais” e “remodela [...] a ‘situação’ na qual se encontravam as múltiplas particularidades” (Idem, p. 31). Tal processo engendra uma cultura mundializada, que corresponde a uma civilização cuja territorialidade globalizou-se, e que secreta um padrão cultural, denominado pelo autor como “modernidade-mundo” (Idem, p. 33). “Ao se expandir, a modernidade-mundo corrói, no seu âmago, a especificidade dos universos culturais” (Idem, p. 52), porém, não se trata de um processo homogeneização cultural generalizado. “Enquanto modernidade, [a modernidade-mundo] significa descentramento, individuação, diferenciação; mas o fato de ser mundo aponta para o extravasamento de fronteiras”, o que permite a apreensão do

“processo de convergência dos hábitos culturais, mas preservando as diferenças entre os diversos níveis de vida” (Idem, p. 181).

Essa totalidade em expansão está interligada pela materialidade dos meios de comunicação, que formam uma malha e permitem a mobilidade cultural, a circulação (princípio estruturante da modernidade), transcendendo as territorialidades e as particularidades locais ou nacionais (Idem, p. 58; 60-1). Por isso, “um evento remoto torna-se próximo, e o que nos rodeia pode estar afastado” (Idem, p. 63). Isso seria característico do presente, na medida em que “nos encontramos diante de uma ‘sobremodernidade’, uma configuração social que se projeta para ‘além’ da anterior, mas que se constrói a partir dela. [...] Dentro dessa ótica, a modernidade-mundo seria um momento de radicalização das modernidades anteriores” (Idem, p. 68-9). Não haveria, assim, mais centralidade ou fronteiras rígidas, pois “a dimensão global supera o aspecto nacional” (Idem, p. 140). Passaria a existir um “universo habitado por objetos compartilhados em grande escala”, que mundializam a cultura ao formar “uma cultura internacional-popular” centrada no mercado consumidor (Idem, p. 111), e que “localizam” o espaço “desterritorializado” pelo movimento da mundialização (Idem, 106-7). Isso permite ao autor afirmar que “a des-localização exprime o ‘espírito de uma época’” (Idem, p. 109), e que a cultura internacional-popular “caracteriza uma sociedade global de consumo, modo dominante da modernidade-mundo” (Idem, p. 111). Neste contexto, a idéia de moderno “surge como elemento de distinção entre os objetos, as aspirações e as maneiras de viver. O termo adquire uma dimensão imperativa, ordenando os indivíduos e as práticas sociais”. Por sua vez, a modernidade, além de “um modo de ser”, pode ser entendida também como “ideologia, [um] conjunto de valores que hierarquizam os indivíduos, ocultando as diferenças-desigualdades de uma modernidade que se quer global” (Idem, p. 215).

Embora não sejam totalmente semelhantes, essas três posições teóricas a respeito da globalização (e mundialização) permitem pensar que o que foi observado anteriormente em relação ao “Mangue” pode ser considerado no âmbito de uma nova reconfiguração da ordem moderna. A passagem da hegemonia do político para a do econômico, que interliga de maneira estreita os âmbitos local, nacional e mundial, poderia ser entendida, então, como a formação da nova totalidade histórico-social que origina a “era do globalismo” dentro do moderno, como um dos resultados apreensíveis do processo de expansão das instituições da modernidade para o mundo, ou ainda como uma expressão desse padrão cultural da modernidade-mundo, em que as modernidades anteriores radicalizam-se. De qualquer forma,

sugere-se aqui que não se trata de pensar a globalização como um fenômeno separado da ordem moderna, nem de conceber a ordem pós-moderna como a dominante atualmente.

Também merece destaque a compreensão do presente apresentada por Eisenstadt (2007). Segundo afirma, “a melhor maneira de se compreender o mundo contemporâneo [...] é enquanto história da permanente formação, constituição, reconstituição e desenvolvimento de modernidades múltiplas” (EISENSTADT, 2007, p. 14). Em sua concepção, “os desenvolvimentos na era contemporânea [...] indicam que as várias arenas institucionais autônomas modernas – econômica, política, educativa e familiar – se definem, regulam e interagem de modos diferentes em diferentes sociedades, em função de seus períodos históricos” (Idem, p. 15-6), gerando uma diversidade de sociedades modernas. A modernidade (ou o programa cultural moderno) deveria ser entendida, então, como um tipo novo de civilização, “um produto cultural distinto, combinado com o desenvolvimento de um conjunto ou conjuntos de novas formações institucionais, caracterizado por uma ‘abertura’ e incerteza sem precedentes” (Idem, p. 19). A expansão da modernidade “minou as premissas institucionais e simbólicas das sociedades que nela se incorporaram, provocando intensas deslocamentos, ao mesmo tempo em que desbravava novas opções e possibilidades” (Idem, 37-8). A permanente seleção e reinterpretação “dos temas e padrões da civilização ocidental moderna por parte de sociedades fora da Europa [gerou a] cristalização de novos programas culturais e políticos da modernidade e [a] reconstrução de novos padrões institucionais” (Idem, p. 41), que resultaram em “uma grande variedade de sociedades modernas ou em processo de modernização, tendo muitas características comuns, mas evidenciando também grandes diferenças entre si” (Idem, p. 38).

A continuidade nas tensões e contradições entre a visão globalizante que dá sentido ao moderno e a fragmentação desse sentido, e de seus discursos, constituíram o motivo dos padrões culturais e ideológicos das múltiplas modernidades, em constante mutação (Idem, p. 33). Nesse sentido, haveria hoje uma “dupla orientação do presente”: “uma afirmação, por um lado, do arranjo heterogêneo existente e, por outro, das tentativas para encontrar espaços nos quais uma orientação oposta, não hegemônica, privada ou comunitária, se possa instalar” (Idem, p. 35). Isso é perceptível, a partir dos anos 80, no desenvolvimento e cristalização de “arenas, organizações e redes transestatais e transnacionais”, combinadas com outras “subnacionais e regionais”, que geram “alterações substanciais nas relações globais-local e na formação de arenas, coletividades e redes institucionais” (Idem, p. 127). Criaram-se, assim, “novas tendências culturais” que realizavam uma “crítica alargada [...] do programa cultural do Iluminismo, em especial da forma como ele foi proclamado e institucionalizado enquanto

programa hegemônico clássico da modernidade” (Idem, p. 129), que “salientou a pluralidade de possíveis visões cosmológicas” (Idem, p. 130). Ao mesmo tempo, houve “o enfraquecimento das grandes narrativas da modernidade [...] e correlativa ênfase no processo histórico do progresso”, implicando “a alteração das dimensões espaciais e temporais da visão de modernidade corporizada no modelo e nas imagens do Estado-nação e do Estado revolucionário, [...] e das relações entre estes, dando vida a orientações pós-modernas ‘multiculturais’ mais pluralistas, de forte pendor relativista” (Ibidem).

Deste ponto de vista, o “Mangue” poderia ser interpretado como uma das formas que a modernidade assume fora da Europa, ou ainda uma maneira de apreender um dos múltiplos processos de modernização existentes. Não se trata, assim, de afirmar que a globalização é algo distinto da modernidade, mas, ao contrário, de entender que os processos de globalização criaram condições para que “a problemática fundamental da modernidade e das *múltiplas modernidades* [seja transportada] para arenas novas” (Idem, p. 147).

Existem outros esforços no sentido de realizar uma sistematização mínima dos estudos sobre o tema da globalização, que buscam alguns denominadores comuns nos diversos trabalhos publicados sobre o assunto. Um exemplo é o livro *Global Transformations*, escrito por David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt e Jonathan Perraton. Embora os autores afirmem que há, em um nível superficial, um entendimento comum de globalização como “expansão, aprofundamento e aceleração da interconexão mundial em todos os aspectos da vida social contemporânea” (Idem, p. 1-2), concordam que isso não é suficiente para seu tratamento teórico. Por isso, propõem o agrupamento dos diversos trabalhos em três grandes escolas de pensamento, que buscaria encontrar as semelhanças maiores entre as posições teóricas dos autores, considerando que não há uma “posição ideológica tradicional dominante em cada uma delas”.

Uma escola de pensamento se basearia em uma tese “hiperglobalista”, que pensa a globalização como a reconfiguração fundamental da estrutura da ação humana, que define uma nova era, em que as pessoas estão cada vez mais sujeitas ao mercado global. É um fenômeno fundamentalmente econômico. Considera que as necessidades do capital global impõem uma disciplina econômica neoliberal a todos os governos, tornando a política uma mera administração sadia da economia, e que há uma nova divisão global do trabalho, estruturada em termos de vencedores e perdedores. Há também uma expansão global da democracia liberal, que reforça o sentido de uma civilização global emergente, definida por padrões universais de organização econômica e política. Assim, a economia, as instituições políticas, e a difusão e hibridização cultural globais evidenciam o surgimento de uma ordem

mundial que anuncia o fim do Estado-nação. Uma outra escola, que se opõe a essa primeira, seria a fundamentada sobre uma tese cética. Aqui, a globalização é pensada como um mito que oculta uma economia internacional cada vez mais segmentada nos três blocos regionais – Europa, Pacífico-Ásia, e América do Norte – em que os governos nacionais permanecem poderosos. Baseando-se em dados estatísticos, seus representantes afirmam que a economia mundial está menos integrada do que já foi no período colonial. Também reconhecem os padrões profundos de desigualdade e hierarquia na economia mundial, que contribuem para o avanço do fundamentalismo e do nacionalismo agressivo, que acaba por fragmentar o mundo em blocos civilizacionais e enclaves étnico-culturais. Nesse sentido, a governança global e a internacionalização da economia são projetos ocidentais com o objetivo de sustentar a primazia do Ocidente nas relações mundiais.

A terceira escola de pensamento apresentada pelos autores é a baseada na tese “transformacionalista”, em que a globalização aparece como a força diretora central atrás das rápidas mudanças econômicas, políticas e sociais da ordem mundial, que torna difícil a distinção entre assuntos internos e externos. Refere-se a um processo histórico de longo prazo, formado por fatores conjunturais, cujos padrões atuais não encontram precedentes. Existem novos padrões de estratificação global de inclusão e exclusão, que separam as elites, os considerados e os marginalizados, e uma transformação na relação entre soberania, territorialidade e poder estatal, em que surgem novas formas não-territoriais de organização econômica e política global. Nesse sentido, o poder dos governos nacionais está sendo reconstituído e reestruturado em resposta à crescente complexidade dos processos de governança em um mundo mais interconectado. Embora estejam próximos de adotar essa vertente, Held, McGrew, Goldbaltt e Perraton propõem compreender a globalização como um processo, ou um conjunto de processos, que incorpora uma transformação na organização de relações sociais e de transações – consideradas em termos de sua extensão, intensidade, velocidade e impacto –, que gera fluxos, redes de atividade, interação e exercício de poder transcontinentais ou inter-regionais, e está em uma relação complexa e dinâmica com os processos mais delimitados espacialmente. De maneira geral, a globalização pode ser localizada em um continuum de local, nacional e regional, e referir-se a processos espaço-temporais de mudança que transformam as relações humanas ao unir e expandir suas atividades por regiões e continentes. A globalização não é um fenômeno social totalmente novo, nem apenas moderno. Cada uma de suas periodizações históricas reflete uma conjuntura particular de atributos espaço-temporais e organizacionais. Assim, não se deve misturar globalização com conceitos de interdependência, integração, universalismo e

convergência.

Com relação a essa tentativa de sistematização, é preciso fazer algumas considerações. Em primeiro lugar, os autores adotam o ponto de vista das relações internacionais na análise, o que acaba privilegiando o mundial ou transcontinental em detrimento das relações em outros níveis, que entendo também ser parte e contribuir para a configuração de tal nova ordem mundial. Nesse sentido, as distinções entre as “escolas de pensamento” dão-se mais em função das conjunturas macro-econômicas e geopolíticas. Em segundo lugar, os autores adotam uma visão sistêmica, que se orienta “no sentido de propiciar a inteligência da ordem sócio-econômica mundial vigente” (IANNI, 1998), predominando uma visão sincrônica da realidade, com vistas a organizar os estudos sobre globalização, e pretendem distinguir-se nesse debate pela valorização da história. Entretanto, parece-me que os autores também incorrem aqui, de certa forma, em uma “autocontradição performativa” (RIESE, 2005, p. 2), tal qual os pós-modernos. Eles conceituam globalização como um fenômeno que está além do moderno, afirmando a existência de uma globalização pré-moderna, moderna e contemporânea, mas não consideram que a própria idéia de época e de periodização histórica progressiva é uma característica mesma do moderno. Por essa razão, talvez esse tipo de abordagem não seja tão interessante para analisar a configuração social atual.

Giddens também empreendeu uma tentativa de organizar os trabalhos em torno do tema da globalização, e ressalta a existência de duas perspectivas teóricas. Do ponto de vista das relações internacionais, o foco está no desenvolvimento do Estado-nação e do sistema de Estados-nação, analisando suas origens na Europa e sua expansão mundial subsequente, tratando-os como atores que desenvolvem padrões de interdependência e tornam-se progressivamente menos soberanos no controle de suas relações. Da perspectiva da “teoria do sistema mundial” de Immanuel Wallerstein, as “economias mundiais” existiam antes dos tempos modernos, mas foi o capitalismo que nos conduziu a uma ordem global baseada no poder econômico, formando a “economia capitalista mundial”, que opera no sistema mundial moderno dividido em centro, semiperiferia e periferia (GIDDENS, 1990, p. 65-69). O autor não se filia a nenhuma dessas posições, criticando-as. A primeira perspectiva trataria apenas da coordenação internacional de Estados, deixando em aberto porque os trata como atores. Além disso, como todo Estado sempre foi dependente da relação com outros Estados, a perda de autonomia de uns significa o aumento da autonomia de outros, marcando assim o caráter dialético da globalização e a influência do processo de desenvolvimento desigual. Com relação à segunda perspectiva, haveria a consideração de apenas um nexos institucional dominante como responsável pelas transformações modernas, impedindo um maior

esclarecimento sobre as concentrações de poder político ou militar que não se alinham às diferenças econômicas. Assim, Giddens propõe uma terceira forma de compreender a globalização, pensando-a como a intensificação das relações sociais mundiais, que ligam localidades distantes em um processo dialético, em que as transformações locais são tanto uma parte da globalização, como a extensão lateral das conexões sociais através do tempo e do espaço. O resultado não é necessariamente um conjunto generalizado de mudanças em uma direção uniforme, mas consiste em tendências mutuamente opostas (Idem, p. 64).

Na verdade, parece-me ser mais interessante pensar que tais tendências opostas seriam, antes, perspectivas distintas de apreensão de um fenômeno mais complexo, cujos efeitos podem ser percebidos de diferentes maneiras. Conforme tentei argumentar ao longo da análise sobre o “Mangue”, o que se percebe de uma maneira quando se analisa o contexto de Recife isoladamente, é parte de um mesmo processo mais geral que se nota em São Paulo, em uma fase de desenvolvimento, e no mercado de *world music*, em outra fase.

* * *

Existem diversos outros trabalhos na sociologia que buscam realizar diagnósticos de nosso tempo presente, que abordam o conceito de globalização de outras maneiras, que entendem de forma diversificada as relações entre política, economia e cultura. Contudo, entendo que o que foi exposto acima é suficiente para mostrar não apenas o alto grau de divergência que existe em torno da compreensão do presente, como também a complexidade que marca as relações sociais atualmente. O que tentei mostrar ao longo do trabalho, na análise do “Mangue”, foi uma das formas de aproximar-se da compreensão desse tempo presente, a partir das dinâmicas sociais na esfera da cultura, que pode ainda ser pensado teoricamente como uma nova configuração da ordem moderna que, todavia, se rearranja com dimensões pós-modernas e globais para continuar em vigor.

Bibliografia

Esta bibliografia inclui textos teóricos, entrevistas, artigos de revistas e jornais, textos disponíveis na Internet, materiais sonoros e de imagens em movimento.

A MARÉ encheu. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=683&dataDoJornal=atual>>. Acesso em: 26 mar. 2007.

ABRIL Pro Rock. **Abril Pro Rock**: história. Disponível em: <<http://www.abrilprorock.com.br/2008/>>. Acesso em: 02 mai. 2008.

ADORNO, Theodor. W. (1994) A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Editora Ática (Coleção Grandes Cientistas Sociais) [1962]. p. 92-99.

_____. (1984) Kultur und Verwaltung. In: ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, Max. **Sociologica**: Reden und Vorträge. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt (Taschenbücher Syndikat, EVA; Bd. 41). p. 48-68.

ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, Max. (1985) A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos; tradução, Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. [1947]. p. 113-156.

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz. (1999) **A invenção do nordeste** e outras artes. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez Editora.

ALVES, Maurício. (2005) **Maurício Alves**: depoimento [28 mai. 2005]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. São Paulo, 2005. Quatro arquivos digitais (4h), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de trabalho de graduação da entrevistadora.

ARAGÃO, Hélder. (2007) **Hélder Aragão**: depoimento [29 mai. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. Recife, 2007. Dois arquivos digitais (1h 26min 15s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado da entrevistadora.

ASSUMPÇÃO, Michelle de. (2008) Afoxés criam identidade própria e se multiplicam em Pernambuco. **Diário de Pernambuco**, 31 jan. Disponível em: <<http://redemosaico.blogspot.com/2008/01/afoxs-criam-identidade-prpria-e-se.html>>. Acesso em: 13 jul. 2008.

BANES, Sally. (2004) Breaking. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (org.). **That's the Joint!** The Hip-Hop Studies Reader. 2nd edition: expanded and revised. New York & London: Routledge. Cap. 1, p. 13-20.

BARCELOS, Luiz Cláudio. (1997) Mobilização racial no Brasil: uma revisão crítica. **Afro-ásia**, n. 17, p. 187-210. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n17_p187.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2008.

- BARROS, Lydia Gomes de. (2005) **O Alto José do Pinho por trás do punk rock**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2005.
- BIZZ. **História da revista**. Disponível em: <<http://bizz.abril.com.br>>. Acesso em: 01 mai. 2008.
- BOLLA 8, Gilmar. (2007) **Gilmar Bolla 8**: depoimento [05 fev. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. São Paulo, 2007. Arquivo digital (1h 27min 48s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.
- CALADO, Carlos. (1996) MTV exhibe especial “Red Hot + Rio”, com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Marisa Monte e Chico Science – MPB entra na luta contra a Aids. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-16. 29 nov.
- _____. (1997) **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34.
- CANZIAN, Fernando. (1995) Movimento Mague cai na rede Internet. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 5-6. 09 ago.
- CARPEGIANNI, Schneider. (2000) Ele até amadurece, mas não muda. Entrevista: Fred 04. **Jornal do Commercio**, Caderno C, Recife, 15 mar.
- CARVALHO, João. (2001a) A contestação ao sistema. **A Ponte**. 08 jan. Disponível em: <<http://www.aponte.com.br/omeio/omeio-01-01-08-frame.html>>. Acesso em: 26 mar. 2007.
- _____. (2001b) Balé de rua é ideal de hip-hop. **A Ponte**. 08 jan. Disponível em: <<http://www.aponte.com.br/omeio/omeio-01-01-08.html>>. Acesso em: 26 mar. 2007.
- _____. (2000b) O grito do subúrbio. **A Ponte**. 22 dez. Disponível em: <<http://www.aponte.com.br/omeio/omeio-00-12-23-frame.html>>. Acesso em: 26 mar. 2007.
- CASTRO, Josué de. (1948) **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro.
- _____. (2001) **Homens e Caranguejos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CENTRO JOSUÉ DE CASTRO. Disponível em: <<http://www.josuedecastro.org.br>>. Acesso em: 10 abr. 2007.
- CHICO Science e Nação Zumbi. (1994) **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos, Sony Music. 1 CD (ca. 50 min).
- _____. (1996) **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos, Sony Music. 1 CD (ca. 70 min).
- _____. (1998) **CSNZ**. Rio de Janeiro: Chaos, Sony Music. 2 CDs (ca. 1h 44min).
- CLEMENTE. (1997) Revelações dos bastidores do festival. **Folha de S. Paulo**, Folhateen, p. 5-4. 28 abr.
- COHN, Gabriel. (1994) Adorno e a teoria crítica da sociedade. In: **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Editora Ática (Coleção Grandes Cientistas Sociais). p. 7-30.
- _____. (1998) A atualidade do conceito de indústria cultural. In: MOREIRA, Alberto da S. (org.) **Sociedade global**: cultura e religião. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco. p. 11-26.

- COLOMBO, Sylvia. (1997) Abril Pro Rock se volta ao pop com Planet Hemp e Paralamas. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-7. 19 fev.
- DANTAS, Marcelo. (1994) **Olodum**: de bloco afro a holding cultural. Salvador: Grupo Cultural Olodum; Fundação Casa de Jorge Amado.
- DÁVILA, Sérgio. (1994) Caranguejos com cérebro. **Revista da Folha**, p. 14-5. 31 jul.
- DIAS, Márcia Tosta. (2000) **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial.
- DOMINGUES, Petrônio. (2007) Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, vol. 12, n. 23, Niterói, p. 100-122.
- DUPUI, Nicky. (2002) “*Contraditório?*”: Musical style and identity in the contemporary popular music of Pernambuco, Brazil. 76f. Dissertação (Master of Arts in Music-Performance) – School of Media, Music and Performance, University of Salford, Manchester City, 2002.
- DURING, Simon. (1999) Editor’s Introduction. In: **The Cultural Studies Reader**. 2nd ed. New York: Routledge. Disponível em: <<http://web.syr.edu/ntjconnel/145/hebdige-subculture.html>>. Acesso em: 15 fev. 2007.
- EDER, Klaus. (2003) Identidades coletivas e mobilização de identidades. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 18, n. 53, pp. 5-18, outubro.
- EDGARD VARÈSE. (2008) **Encyclopaedia Britannica Online**. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/623303/Edgard-Varese>>. Acesso em: 07 jul.
- EISENSTADT, S. N. (2007) **Múltiplas modernidades**: ensaios. Lisboa: Livros Horizonte (Coleção Estudos Políticos).
- FAVARETTO, Celso. (2000) **Tropicália**: alegoria, alegria. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial.
- FEREIRA, Adriana. (1997) Aos mangue girls e boys. **Folha de S. Paulo**, Folhateen, p. 6-3. 10 fev.
- FRED 04. (2004) Bate-papo com mundo livre s/a. **UOL**, 28 abr. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/frames.jhtm?url=http://bp.tc.uol.com.br/convidados/arquivo/musica/ult1753u859.jhtm>>. Acesso em: 26 mar. 2008.
- GALINSKY, Philip. (2002) “**Maracatu Atômico**”: Tradition, Modernity, and Postmodernity in the *Mangue* Movement of Recife, Brazil. New York/London: Routledge (Current research in ethnomusicology, v. 3).
- GIDDENS, Anthony. (1990) **Consequences of modernity**. California: Stanford University Press.
- GIL, Marisa Adán. (1996) O cantor e compositor pernambucano apresenta em SP as músicas de seu segundo álbum, “Afrociberdelia” – Science mostra maracatu performático. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, Especial, p. 1. 08 jun.
- GILROY, Paul. (1993) **The black Atlantic**: modernity and double consciousness. Cambridge: Harvard University Press.

- GIRON, Luís Antonio. (1994a) Chico Science “envenena” maracatu. O líder do “mangue beat” lança o primeiro disco para chamar atenção para os ritmos pernambucanos. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 5-5. 31 mar.
- _____. (1994b) Mundo Livre leva cavaquinho para o rock. O quinteto pernambucano pretende libertar o pop brasileiro da tirania da MTV no seu disco de estréia. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 5-1. 25 out.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. (1997) Diversidade e volta à canção marcam a música dos 90. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-14 e 15. 21 mar.
- GUERREIRO, Almerinda de S. (1999) **A trama dos tambores**: samba-reggae, invenção rítmica no meio musical de Salvador, Bahia – Brasil. 209f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1999.
- GUIBU, Fábio. (1997) Maracatus escoltam corpo ao cemitério. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-10. 04 fev.
- GUILBAULT, Jocelyne; Forschungszentrum Populäre Musik. (1996) Beyond the “world music” label: an ethnography of transnational music practices. **Beitrag zur Konferenz Grounding Music**, Mai 1996. Disponível em: <<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/guilbau.htm>>. Acesso em 31 jan. 2008.
- GUIMARÃES, Hélio. (1994) Pop brasileiro está em ponto de bala - grandes gravadoras criam selos para abrigar novas bandas com perfil “alternativo”. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 5-1, 13/01/94.
- GUTIERREZ, Antonio. (2007) **Guti**: depoimento [23 mai. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. São Paulo, 2007. Arquivo digital (1h 02min 07s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.
- HALL, Stuart. (1991a) Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten. In: **Rassismus und kulturelle Identität**. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument Verlag, 1994.
- _____. (1991b) Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität. In: **Rassismus und kulturelle Identität**. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument Verlag, 1994.
- HEBDIGE, Dick. (2004) **Subculture**: the meaning of style. London, New York: Routledge [1979].
- HELD, David; MCGREW, Anthony; GOLDBLATT, David; & PERRATON, Jonathan. (1999) **Global Transformations**: Politics, economics and culture. Stanford, California: Stanford University Press.
- HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. (1997) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HOLMAN, Michael. (2004) Breaking: the history. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (org.). **That’s the Joint!** The Hip-Hop Studies Reader. 2nd edition: expanded and revised. New York & London: Routledge. Cap 3, p. 31-39.

- IANNI, Octávio. (1998) As ciências sociais na época da globalização. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 13, n. 37, p. 33-41. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 jul. 2008.
- IANNI, Octávio. (1994) Globalização. O novo paradigma das ciências sociais. **Estudos Avançados**, vol. 8, n. 21, p. 147-163.
- IBGE. (2005) **Contas Nacionais**. Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Contas Nacionais, Contas Regionais do Brasil-referência 2002. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/brasil_em_sintese/tabelas/contas_nacionais_tabela04.htm>. Acesso em: 13 jul. 2008.
- KIM, Ji-Hun. (2005) **The television will not be televised**. Die Politik der Subkulturen und ihr Dilemma mit den Medien. Humboldt-Universität zu Berlin. Disponível em: <<http://www2.hu-berlin.de/fpm/works/kim.htm#inhalt>>. Acesso em 15 fev. 2007.
- KLINGER, Cornelia. (2002) Modern / Moderne / Modernismus. In: Barck, Karlheinz (org.). **Ästhetische Grunbegriffe**, vol. 4. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler. p. 121-167.
- KOOL DJ HERC. (2005) In: SHAPIRO, Peter. **The Rough Guide to Hip-Hop**. London: Rough Guides. p. 212-213.
- KURTIS BLOW. (2005) In: SHAPIRO, Peter. **The Rough Guide to Hip-Hop**. London: Rough Guides. p. 36-37.
- LEÃO, Carolina. (2002) **A maravilha mutante: batuque, sampler e pop** na música pernambucana dos anos 90. 113f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2002.
- LEMOES, Antonina. (1994) Festival traz rock de Recife a São Paulo. Doze bandas da cidade se apresentam no Aeroanta. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 5-4. 03 ago.
- LIRA, Paula. (2000) **Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do Manguêbit**. 244f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2000.
- LOUREIRO, Mônica. (2002) Mestre Ambrósio de volta à estrada independente. **Cliquemusic**, Acontecendo. 23 jun. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=3664>. Acesso em 20 mai. 2008.
- LUAKA BOP. (2008) **Luaka Bop: History**. Disponível em: <<http://www.luakabop.com/history/index.html>>. Acesso em: 28 mai. 2008.
- MABUSE, H D. (2000) **Press-release – Manguetronic** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <v3g@uol.com.br> em 04 abr. 2000.
- _____. (2007) **H D Mabuse**: depoimento por e-mail [29 jan. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. São Paulo, 2007. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.

- MANGUENIUS (a). Disponível em: < <http://www.terra.com.br/manguenius/>>. Acesso em: 15 jul. 2008.
- _____. (2000) Rec-Beat: ilha pop no mar do carnaval. **Manguenius**. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/manguenius/artigos/ctudo-chamada-recbeat.html>>. Acesso em 15 jul. 2008.
- MANGUETRONIC Net Radio. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/manguetronic/jornal>>. Acesso em: 26 mar. 2008.
- MARKMANN, Rejane Sá. (2002) **La juventud y el simbolismo de la música mangubeat**: valores y postmodernidad. 414f. Tesis (Doctorat em Periodisme i Ciències de la Comunicació) – Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2002.
- MARTINS, Christina. (2003) **Jorde Davidson**: Biografia. Disponível em: <http://jorgedavidson.com/portugues/carreira/frame_carreira.htm>. Acesso em: 25 mai. 2008.
- McLAREN, Malcolm. Too fast to live, too young to die. **Only Anarchists**. Disponível em: <<http://www.only-anarchists.co.uk/confcont/tftlconf.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2007.
- McNEIL, L.; McCAIN, G. (2004) **Mate-me, por favor**. Porto Alegre: LP&M. Vol. 1 e 2.
- MENDONÇA, Luciana F. M. (2004) **Do mangu para o mundo**: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira. 279f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2004.
- MIRA, Maria Celeste. (2001) **O leitor e a banca de revistas**: a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp.
- MORAES, Maria Thereza Didier de. (2000) **Emblemas da sagração armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76). Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- MUNDO livre s/a. (2004) **Bit**. Rio de Janeiro: Deck Discos. 4 CDs (ca. 3h 48min) e 1 DVD (ca. 43 min 26s).
- MÚSICO criou o Mangu Beat. (1997) **Folha de S. Paulo**, Cotidiano, p. 3-9. 03 fev.
- NAVES, Santuza. (2001) **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- NETO, Moisés. (2001) **A Rapsódia afrociberdélica**. Recife: Edições Ilusionistas.
- ORTIZ, Renato. (2003) **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense.
- PALOMINO, Erika. (1995) Estreantes empolgam no segundo dia do Phytoervas. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 5-9. 20 jul.
- PEIXE, Jorge du (2007) **Jorge du Peixe**: depoimento [09 mar. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. São Paulo, 2007. Arquivo digital (44min 34s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.
- PESSINI, Ana Cristina Porcelli. (1996) Chico Science volta com mangu beat a São Paulo. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada – Acontece, p. Especial – 1. 01 out.

- PIRES, Paulo André. (2007) **Paulo André Pires**: depoimento [30 mai. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. Recife, 2007. Arquivo digital (1h 20min 47s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.
- PUTUMAYO. (2008) **Putumayo world music**: Information, About us. Disponível em: <http://www.putumayo.com/en/about_us.php>. Acesso em: 28 mai. 2008.
- RENATO L. (s.d; a) A dura vida de um “pobrestar”. **A Ponte**. Disponível em: <http://www.aponte.com.br/_36/planetalamma.html>. Acesso em: 31 mar. 2000.
- _____. (2000a) A verdadeira história do pop dos anos 80. **A Ponte**. 10 fev. Disponível em: <<http://www.aponte.com.br/48/planetalamma.html>>. Acesso em: 31 mar. 2000.
- _____. (2003a) Apenas rock and roll (mas eu gosto...). **A Ponte**. 23 mai. Página atualmente indisponível. Acesso em: 13 jul. 2003.
- _____. (1999) Arqueologia do Mangue. **A Ponte**. Nov. Página atualmente indisponível. Acesso em: 31 mar. 2000.
- _____. (s.d; c) Black Planet. **A Maré encheu**. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22374981&dataDoJornal=atual>>. Acesso em: 13 jul. 2003.
- _____. (s.d; d) Chico Science. **A Maré encheu**. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22374840&dataDoJornal=atual>>. Acesso em: 13 jul. 2003.
- _____. (s.d; e) Chico Science & Nação Zumbi. **Manguebit**. Página atualmente indisponível. Acesso em: 10 ago. 2000.
- _____. (2002a) Duas assombrações. **A Ponte**. 05 abr. Disponível em: <<http://www.aponte.com.br/o-som-e-o-sentido/som-e-sentido-02-04-05.html>>. Acesso em: 25 jul. 2002.
- _____. (2002b) Garotos do subúrbio. **A Ponte**. 02 dez. Página atualmente indisponível. Acesso em: 13 jul. 2003.
- _____. (2002c) Mangue Beat – Breve histórico do seu nascimento. **A Maré encheu**. Página atualmente indisponível. Acesso em: 13 jul. 2003.
- _____. (2007) **Renato L.**: depoimento [28 mai. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. Recife, 2007. Arquivo digital (1h 15min 27s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.
- _____. (2002c) Ressurreição. **A Ponte**. 22 mar. Página atualmente indisponível. Acesso em: 25 jul. 2002.
- _____. (2000b) Subcomandante Zero Quatro: uma biografia. **A Ponte**. 09 nov. Página atualmente indisponível. Acesso em: 13 jul. 2003.
- RENATO L.; SÁ, Xico. (2001) O Brasil de Chico. **Revista Trip**, n. 86, fevereiro.

- RENOR, Roger de. (2007) **Roger de Renor**: depoimento [01 jun. 2007]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. Recife, 2007. Arquivo digital (1h), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora.
- RIBEIRO, Getúlio. (2007) **Do tédio ao caos, do caos à lama**: os primeiros capítulos da cena musical *mangue*, Recife – 1984/1991. 234f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2007.
- RIESE, Utz; MAGISTER, Karl Heinz. (2005) Postmoderne/postmodern. In: Barck, Karlheinz (org.) **Ästhetische Grundbegriffe**, vol. 5. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler. p. 1-39.
- RISÉRIO, Antônio. (1995) Carnaval: as cores da mudança. **Afro-ásia**, n. 16, p. 90-106. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n16_p90pdf.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2008.
- ROCHA, Éder “O”. (2005) **Éder “O” Rocha**: depoimento [26 mai. 2005]. Entrevistadora: Glaucia Peres da Silva. São Paulo, 2005. Arquivo digital (1h 50min 34 s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de trabalho de graduação da entrevistadora.
- ROCHA, J; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. (2001) **Hip-Hop**: A periferia grita. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- RUN DMC. (2005) In: SHAPIRO, Peter. In: **The Rough Guide to Hip-Hop**. London: Rough Guides. p. 326-328.
- RYFF, Luiz Antonio; PLASSE, Marcel. (1996) Mangue Beat abre festival para 3.000 no estádio. **Folha de S. Paulo**, Cotidiano, p. 3-4. 20 jan.
- RYFF, Luiz Antonio. (1997a) Banda pretende tocar com Mestre Ambrósio, dando os primeiros passos para formar uma orquestra do mangue – mundo livre mostra ‘manguefonia’ em São Paulo. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, Especial-1. 07 mar.
- _____. (1997b) Chico Science relê ‘Rio 40º’. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-3. 14 fev.
- SÁ, Nelson de. (1997) As utopias de Quaderna-Suassuna - "O cordel é o único espaço no qual o povo conseguiu se expressar sem imposições, de cima ou de fora", afirma o dramaturgo. **Folha de S. Paulo**, Mais!, p. 5-7. 19 jan.
- SÁ, Xico. (1996a) A banda de Recife mundo livre s/a, que apóia em suas letras o movimento guerrilheiro, vai ao país em janeiro – Zapatismo leva mangue beat ao México. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-9. 17 dez.
- _____. (1996b) Mestre Ambrósio assimila forró e pop. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-1. 31 ago.
- _____. (1996c) Movimento é “vingança” contra Ariano. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 5-1. 25 jul.
- _____. (1997) Última performance de Chico foi como DJ. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-10. 04 fev.
- SAFATLE, Vladimir. (2005) Revolta e forma-mercadoria. **Revista Cult**, Dossiê, n.º 96, ano 8, outubro.
- SANCHES, Pedro Alexandre. (1999) Antes tarde do que nunca. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 23 abr. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq230>>

- 49933.htm>. Acesso em: 20 mai. 2008.
- _____. (1996) Banda que lançou o movimento Manguê Beat chega ao segundo disco, “Afrociberdelia” – Chico Science busca maracatu psicodélico. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-7. 22 mai.
- _____. (1997a) Caetano, de novo. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-1. 22 nov.
- _____. (1997b) CD de “Baile Perfumado” é lançado com inédita de Science – Trilha do filme tem músicas de Fred Zero Quatro e Mestre Ambrósio. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-8. 20 ago.
- _____. (1995) Cultura decifra o ‘Movimento Manguê Beat’ – Especial que a emissora exibe às 23h hoje traz as bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 5-10. 16 fev.
- _____. (1997c) Morte encerra os anos 90 no Brasil. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 5-10. 04 fev.
- _____. (1998) ‘Ninguém gosta de Oasis aqui’, diz Maia. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-7. 20 mai.
- _____. (1997d) Repercussão. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-10. 04 fev.
- SANTIAGO, Vandek. (1997a) Chico Science planejava novela na internet. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-10. 04 fev.
- _____. (1997b) Manguê beat é opção ao frevo. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-5. 11 fev.
- _____. (1997c) Líder da banda mundo livre s/a acredita que o movimento manguê beat não termina com a morte do cantor – Fred 04 não quer ser sucessor de Science. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-3. 14 fev.
- _____. (1997d) Líder do Mundo Livre S/A não quer ser visto como sucessor – Fred 04 exalta vida do manguêbeat em manifesto. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 4-5. 13 fev.
- SCHALIT, Joel. (1994) **Maximum false consciousness: the political economy of American punk**. Issue #14, may. Disponível em: <<http://bad.eserver.org/issues/1994/14/schalit.html>>. Acesso em: 15 fev. 2007.
- SHARP, Daniel. (2001) **A satellite dish in the Shantytown Swamps**: musical hybridity in the ‘New Scene’ of Recife, Pernambuco, Brazil. 93f. Dissertação (Master of Arts) – The University of Texas at Austin, 2001.
- SIBA. (2001) **Siba**: depoimento [31. Ago 2001]. Entrevistadoras: Glaucia Peres da Silva e Amanda Beraldo. São Paulo, 2001. Arquivo digital (1h 31min 51 s), estéreo. Entrevista concedida para elaboração de trabalho de graduação da entrevistadora.
- SILVA, Joselina da. (2003) A União de Homens de Cor: aspectos do movimento negro dos anos 40 e 50. **Estudos afro-asiáticos**, Ano 25, n. 2, p. 215-235.
- SILVEIRA, Roberto A. da M. (2002) **Manguê**: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2002.
- SOUZA, Cláudio M. (2002) **Da lama ao caos**: a construção da metáfora manguê como elemento de identidade/identificação da cena manguê recifense. 115f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)

- Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2002.
- SPESSOTO, Toninho. (2004) Registros sonoros em áudio e vídeo. **JC online**, Ondas Sonoras. 14 out. Disponível em: <http://jc.uol.com.br/2004/10/14/not_75574.php>. Acesso em: 19 mai. 2008.
- TEIXEIRA, Carla C. da C. (2006) **A linguagem visual das vinhetas da MTV**: videodesign como expressão da cultura pós-moderna. 174f. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2006. Certificação digital n. 0410888/CA. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG_0490.D2W/INPUT?CdLinPrg=pt>. Acesso em: 01 mai. 2008.
- TEIXEIRA, Paulo C. M. (2002) **Um passo à frente e você já não está no mesmo lugar**: a geração mangue e a (re)construção de uma identidade regional. 193f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2002.
- TELES, José. (2000) **Do frevo ao Mangubeat**. SP: Editora 34.
- _____. (2007) Daruê Malungo pouco mudou. **JC online**, A herança do Malungo. 02 fev. Disponível em: <<http://jc.uol.com.br/jornal/noticias/ler.php?canal=289&codigo=218663>>. Acesso em: 21 mar. 2007.
- TESSER, Paula. (2006) **Musique, identité et insertion sociale**. Mangu Beat = Humus culturel. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centre d'étude sur l'actuel et Le quotidien, Université René Descartes – Sorbonne Paris V, Paris, França, 2006.
- TOOP, David. (2004) Uptown Throwdown. In: FORMAN, Murray & NEAL, Mark Anthony (org.). **That's the Joint!** The Hip-Hop Studies Reader. 2nd edition: expanded and revised. New York & London: Routledge. Cap. 19, p. 233-245.
- VAN DORSTON, A. S. A history of punk. **Fast 'n' Bulbous**. Disponível em: <<http://www.fastnbulbous.com/punk.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2007.
- VARGAS, Herom. (2007) **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- VERÍSSIMO, Rafael. (2005) Videoclipes e MTV ajudam a compreender a geração jovem dos anos 90 e a atual. **Agência USP de notícias**. Boletim n. 1740, São Paulo, 03 nov. 2005. Disponível em: <<http://www.usp.br/agen/bols/2005/rede1740.htm>>. Acesso em: 01 mai. 2008.
- WICKE, Peter; ZIEGENRÜCKER, Kai-Erik und Wieland. (2005) **Handbuch der populären Musik**. Serie Musik. Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Anexo

Primeiro Manifesto – “Caranguejos com Cérebro”

Primeira versão

MANGUE: O CONCEITO

Estuário – parte terminal de um rio ou lagoa; porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo, apesar de sempre serem associados à sujeira e à podridão.

Estima-se que cerca de 2.000 espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados às 60 plantas de mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para 2/3 da produção anual de pescado no mundo inteiro. Pelo menos 80 espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros.

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

MANGUETOWN: A CIDADE

A larga planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada pelos estuários de seis rios. Após a expulsão dos holandeses no século XVII, a (ex) cidade “maurícia” passou a crescer desordenadamente, à custa do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais, que estão em vias de extinção.

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

Bastaram pequenas mudanças nos “ventos” da história para que os primeiros sinais de “esclerose” econômica se manifestassem, no início dos anos 60. Nos últimos 30 anos a

síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito/estigma de metrópole, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

O Recife detém, hoje, o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagadiços e, segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

MANGUE: A CENA

Emergência! Um choque, rápido, ou o Recife morre de enfarto. Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido, também, de enfartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer então para não afundar na depressão crônica que paralisa a cidade? Há como devolver o ânimo, deslobotomizar/recarregar as baterias da cidade? Simples, basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91 começou a ser gerado/articulado em vários pontos da cidade um organismo/núcleo de pesquisa e criação de idéias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Ou um caranguejo remixando ANTHENA do Kraftwerk no computador.

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração/expansão da consciência.

Mangueboys e manguegirls freqüentam locais como o Bar do Caranguejo e o Maré Bar. Mangueboys e manguegirls estão gravando a coletânea *Caranguejos com Cérebro*, que reúne as bandas Mundo Livre S.A., Loustal, Chico Science & Nação Zumbi e Lamento Negro.

Segunda versão

MANGUE: O CONCEITO

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos

movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

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

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

MANGUETOWN: A CIDADE

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

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

Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da “metrópole” só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

MANGUE: A CENA

Emergência! um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo 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 estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

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

Hoje, os manguemoys e manguemoys são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica manguemo invadirem o Recife e comecem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown.

Terceira versão

MANGUE – O CONCEITO

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

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do manguemo. 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 marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas de casa, para os cientistas os mangues são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

MANGUETOWN – A CIDADE

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

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

Bastaram pequenas mudanças nos “ventos” da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da “metrópole” só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade de 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.

MANGUE – A CENA

Emergência! um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para 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 estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

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

Os manguemoys e manguemoys 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 consciência.

Segundo Manifesto – “Quanto vale uma vida”

I - Longa vida ao groove!

Os alquimistas estão chorando. A indignação ruidosa de Lúcio Maia com a ferocidade carniceira da imprensa nos faz lembrar que nem tudo tem que ser movido a cinismo e oportunismo no - cada vez mais - cínico e vulgar circuito pop.

Antes de mais nada, salve Lúcio, Jorge, Dengue, Gilmar, Toca, Gira e Pupilo. Salve Paulo André e longa vida ao Nação Zumbi, com seu groove imbatível, mix epidêmico e urgente de química e magia que cedo ou tarde vai varrer o mundo!

A primeira vez que vimos Chico juntando a Loustal com o Lamento Negro (o embrião do que seria a Nação Zumbi, ainda no início de 91), comentamos arrepiados, eu e Renato L.: "não importa que estejamos no fim do mundo e sem dinheiro no bolso; não tem errada, não há nada no mundo que possa deter esse som!" Na nossa ficha, constava a produção de vários programas de Rock na cidade, onde nos esforçávamos para mostrar sons novos e interessantes de todos os cantos do mundo. E não havia dúvida de que naquele momento estávamos diante de algo absurdamente novo e irresistível. Começamos imediatamente a viajar num conceito capaz de colocar o Recife no mapa. É claro que houve momentos nos últimos anos em que chegamos a pensar que talvez tivéssemos ajudado a criar uma espécie de monstro incontrolável. Mas hoje sabemos que agimos bem, não poderíamos agir de outro modo.

- E agora, manguelboys?

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, groove. A maioria das pessoas desconhece alguns fatos. Quando eu conheci Francisco França, ele era o lado mais extrovertido da mais nova dupla do barulho da cidade. Chico e Jorge eram inseparáveis como unha e carne, egressos da "Legião Hip Hop", que reunia no final dos anos

80, alguns dos melhores dançarinos e djs que o Recife já conheceu (alguém aí já viu Jorge Du Peixe dançando "street"? A galera que hoje em dia ensina funk nas academias de dança não daria nem pro caldo...).

Jorge sempre foi um pouco mais tímido, mas não menos engraçado, e os dois se completavam em termos de gosto, idéias, visão e criatividade. Chico sempre teve mais iniciativa e era, como todos sabemos, um letrista formidável. Mas alguém aí se lembra quem é o autor da letra do clássico "Maracatu de Tiro Certo"? Isso mesmo, Jorge Du Peixe...

Quanto a Lúcio Maia, qualquer um que acompanhe a Guitar Player, sabe que é cada vez maior o número de pessoas que o consideram um dos mais talentosos e ecléticos guitarristas brasileiros, uma verdadeira revelação dos últimos tempos. Dengue, então, é aquele baixista contido, discreto, mas super-eficiente. Desde os tempos do Loustal, ele sempre conseguiu encaixar a levada perfeita para o estilo fragmentado dos versos de Chico. E quanto aos tambores e à bateria, nem é preciso comentar. Não se via, no rock and roll, uma engrenagem tão potente e envenenada desde a morte de John Bonham.

Quando toda a crítica brasileira caiu de quatro sob o impacto avassalador do "Da Lama ao Caos", houve no Recife quem apostasse que Chico despontaria em carreira solo já no segundo disco. Argumentavam que, por um lado Chico tinha luz própria de sobra e por outro a fórmula do Nação Zumbi não renderia mais nada interessante, pois já teria se esgotado. Eu e Renato torcemos para que acontecesse o contrário, para que Chico não se rendesse à vaidade pessoal e injetasse todo gás possível no fortalecimento da banda. Ele não decepcionou, mostrou que não era nem um pouco ingênuo ou deslumbrado e que sabia muito bem do que precisava para se manter no topo. O resultado foi o brilhante "Afrociberdelia", um trabalho coletivo - com Lúcio mais ativo do que nunca na produção.

Portanto, se existe uma banda que tem total autoridade e potencial para ocupar condignamente o lugar que o inesquecível Chico Science deixou vago no topo, essa banda é sem dúvida a Nação Zumbi. Por sinal, o próprio Chico nem cogitava em dar por esgotado o formato da banda, tanto que já planejava entrar com os brothers no estúdio ainda este ano para gravar o terceiro disco. LONGA VIDA AO GROOVE!!!

II- Buscando respostas

"Something is happening here, but you don't know what it is. Do you, Mr Jones?" Essa frase de Bob Dylan me vem à mente sempre que eu penso no tom de alguns comentários publicados nos maiores jornais do país a respeito da morte de Chico. Talvez com intenção de pintar o fato com as cores mais chocantes, expurgando, assim, a dor e a revolta da perda, as

matérias acabavam invariavelmente emitindo um tom derrotista ou até desolador.

Se o caso é especular sobre o que pode acontecer daqui em diante, o mais oportuno seria tentar identificar na história do Pop, fatos ou situações semelhantes que possam servir de exemplos. Em se tratando de movimentos de cultura Pop; gerados em focos isolados; situados na periferia do mercado; e com reconhecimento mundial, os fenômenos mais correlatos ao Manguê Beat que se tem notícia - ainda que os estágios de desenvolvimentos sejam distintos - são a Jamaica pós-Bob Marley e Salvador pós-Tropicalismo.

Sobre Salvador, minha experiência como manguêboy me diz que o Tropicalismo não surgiu lá por acaso. Nada no mundo poderia ter impedido o caldo cultural da cidade de gerar posteriormente (e na sequência) os Novos Baianos, A Cor do Som, os trios elétricos, a Axé Music, o Samba - Reggae, a Timbalada, etc.

Também não foi por milagre que a Jamaica se tornou berço do Calipso, do Ska, do Reggae, do Dub, do Raggamuffin e de todas as variantes do Dancehall que hoje, quase 20 anos depois da morte de Marley, contaminam as paradas de sucesso de todo o mundo.

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 útil.

III- Uma visita muito especial

Lembro-me muito bem do nervosismo que tomou conta da cidade quando, em 93 (logo após o primeiro Abril Pro Rock), a diretoria da Sony anunciou que mandaria um representante ao Recife para contratar Chico Science... Fun! Fun! Zoeira Total! Diversão a qualquer custo, e a mais barulhenta possível! Esse havia sido o nosso lema quando, dois anos antes, sentindo o descompasso - o fundo do poço, o infarto iminente - , resolvêramos tentar de tudo para detonar adrenalina no coração deprimido da cidade. Depois de vários shows e eventos muito bem sucedidos, e do manifesto "Caranguejos com Cérebro" (que transformou, de uma hora para outra centenas de arruaceiros inocentes em "manguêboys" militantes), parecia que a cidade realmente começava a despertar do coma profundo em que esteve mergulhada desde o início da guerra dos 80.

Parêntese: não é exagero. Segundo os levantamentos mensais do DIEESE, Recife conseguiu manter sem muito esforço a impressionante e isolada posição de campeã nacional do desemprego e da inflação por nada menos que dez anos seguidos!!! Imaginem o efeito

devastador que uma situação como essa pode provocar na alma de uma comunidade com mais de 400 anos de história e que só neste século havia gerado nomes da dimensão de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Josué de Castro e João Cabral de Melo Neto. Para nós, que mal havíamos saído da adolescência só restavam duas saídas: tentar uma bolsa na Europa ou ganhar as ruas...

Então, a chegada da Sony representava uma espécie de prêmio coletivo. O significado simbólico era que finalmente podia estar se abrindo um canal de comunicação direta com o mercado mundial, como os caranguejos do asfalto haviam almejado em seu primeiro manifesto. Para todos os agentes e operadores culturais que viam seu talento e potencial atrofiados pela desmotivação, era o estímulo concreto que faltava. Afinal, queiram ou não, discos pop lançados por multinacionais movimentam várias áreas de expressão ao mesmo tempo: moda, fotografia, design, produção gráfica, vídeos, relações públicas, assessoria, imprensa, marketing, música, etc.

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 SA) virou tema de redação de vestibular de uma faculdade local.

IV - Manguetown, 5 anos depois

O renascimento segue de vento em popa. A noite mais concorrida do último Abril Pro Rock foi a que reuniu três bandas locais. Mais de cinco mil pessoas pagaram ingresso e enfrentaram uma chuva intensa para aplaudir e cantar junto com Mundo Livre SA, Mestre Ambrósio e Chico Science e Nação Zumbi. O festival "Viva a Música", realizado em setembro passado, reuniu mais de 50 novas bandas. O disco de estréia da campeã, Dona Margarida Pereira e os Fulanos, está em fase de gravação. O programa Mangué Beat (Caetés FM 99.1) ocupa há 2 anos os primeiros lugares de audiência, tocando fitas demo e lançamentos locais, além de novidades de todos os cantos do planeta. O "Manguetronic", um programa de rádio idealizado especialmente para a Internet, vem se firmando como um dos sites mais acessados do Universo on Line. Os últimos cds do Chico Science e Nação Zumbi e

do Mundo Livre SA e a estréia do Mestre Ambrósio figuraram na lista dos dez melhores do ano da revista Showbizz. Estão em fase de finalização os aguardados álbuns de estréia das bandas Eddie e Devotos do Ódio. O Abril pro Rock 97 entrou pela primeira vez no calendário de eventos oficiais do Estado, ganhando assim uma ampla divulgação nacional e uma infraestrutura mais organizada. A estréia em longa-metragem dos cineastas pernambucanos Lício Ferreira e Paulo Caldas - o filme "O Baile Perfumado", cuja trilha é assinada por Chico Science, Siba (do Mestre Ambrósio) e Zero Quatro - ganhou vários prêmios, entre eles o de melhor filme, no último Festival de Cinema de Brasília. O estilista Eduardo Ferreira já recebeu vários prêmios nas últimas edições do Phytoervas Fashion. O Mundo Livre S.A. acaba de fazer 4 shows e um clipe no México, devendo participar de vários festivais europeus no segundo semestre...

(Pausa para respirar)

Temos como objetivo imediato pressionar a Prefeitura do Recife para tirar do papel e colocar no ar a rádio Frei Caneca FM, uma emissora sem fins lucrativos cujo orçamento para 97, ao que parece, já foi aprovado pela Câmara Municipal. Afinal, o único e mais difícil obstáculo que ainda não superamos foi o das rádios comerciais. Sabemos que na Jamaica e em Salvador foi preciso o uso até de ações violentas para pressionar os disc-jóckeis. No estágio atual, não achamos que recursos sejam necessários. O Popspace não é invulnerável e a história está do nosso lado.

Quem acompanhou no Recife as últimas homenagens a Chico, sentiu a força de um compromisso coletivo. Hoje cada recifense tem no olhar um pouco de guerrilheiro da Frente Pop de Libertação. E o recado que queremos enviar para o mundo não é muito diferente daquele que nos mandam as comunidades indígenas de Chiapas — que têm no subcomandante Marcos o seu porta-voz. VIVA SANDINO! VIVA ZAPATA! VIVA ZUMBI! A utopia continua...

"- Quanto vale a vida de um homem, em quanto cada um avalia a sua própria vida, a troco de quê está disposto a mudá-la? Nós avaliamos muito alto o preço de nossas vidas. Valem um mundo melhor, nada menos. Homens e mulheres, dispostos a dar suas vidas, têm direito a pedir tanto quanto valem. Há os que avaliam suas vidas por uma quantidade de dinheiro, mas nós a avaliamos pelo mundo, esse é o custo do nosso sangue..."

(Subcomandante Marcos)