

Da Lama ao caos: Diversidade, diferença e identidade cultural na cena Mangue do Recife	Titulo
Morais de Souza, Cláudio - Autor/a	Autor(es)
Buenos Aires	Lugar
CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales	Editorial/Editor
2001	Fecha
	Colección
identidad cultural; violencia; musica; exclusion social; Brasil;	Temas
Doc. de trabajo / Informes	Tipo de documento
http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/becas/20101111074817/morais.pdf	URL
Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.0 Genérica http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO
<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)
www.clacso.edu.ar



Morais de Souza, Cláudio. "Da Lama ao caos": Diversidade, diferença e identidade cultural na cena Manguê do Recife. Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2001.

Disponível em la World Wide Web:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/morais.pdf>



www.clacso.org

RED DE BIBLIOTECAS VIRTUALES DE CIENCIAS SOCIALES DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, DE LA RED DE CENTROS MIEMBROS DE CLACSO
<http://www.clacso.org.ar/biblioteca> - biblioteca@clacso.edu.ar

“DA LAMA AO CAOS”: *Diversidade, Diferença e Identidade Cultural na Cena Manguê do Recife.*

Cláudio Moraes de Souza*

INTRODUÇÃO

O *manguêbeat* enquanto fenômeno cultural, é resultado da confluência de diversas experiências *estéticas/sociais*, de um grupo de jovens que através das músicas por eles produzidas começam a delinear uma nova situação (se não diferente), onde o campo artístico se mostra um terreno fértil na produção de uma atitude *perceptiva*, marcada por um lado, pela necessidade de conhecer o outro e experimentar o diferente, por outro, e ao mesmo tempo, conhecer-se e torna-se conhecido como parte de uma sociedade marcada por um contexto urbano de forte exclusão social.

Essa é a história de toda uma geração de jovens (músicos, cantores, compositores, artistas plásticos, cineastas e estilistas) que ao longo dessas últimas duas décadas, vem acumulando informações (muitas vezes de forma tosca) sobre música, cinema, moda, artes plásticas, etc., e que através do contato com esses diferentes campos artísticos (sejam como produtor ou receptor), conceberam seu próprio “produto cultural”. Neste, o que conta é a mensagem, a intenção de falar e expressar algo, seja um sentimento de amor ou de ira. Por trás da sua mera aparência metafórica (*manguêbeat*), se esconde a história de pessoas reais, que lutam com suas armas (poesias, músicas, gírias, gestos) para romper o silêncio, o esquecimento e a indiferença que a vida em sociedade impõe, quando não se faz parte de seus estratos mais abastados, ou seja, quando não se transita com facilidade nas estruturas sociais de poder de uma dada sociedade.

Neste artigo buscamos entender como o problema da diversidade, diferença e identidade cultural se coloca na música¹ produzida pelo que tem sido convencionalmente designado de movimento *manguêbeat*.

Nossa hipótese, é a de que através da música produzida pelo *manguêbeat*, pode-se vislumbrar a construção de uma atitude *perceptiva*, que ao mesmo tempo que busca dialogar com a produção musical global, ela cria também, um olhar crítico sobre sua própria condição, frente a este mundo globalizado.

Com o intuito de levarmos a cabo, os objetivos de nossa investigação, fruto de um trabalho empírico, baseado nas entrevistas de campo, dividiremos este artigo em quatro partes interligadas. 1) Apresentaremos a história do surgimento do *manguêbeat*, ressaltando sua condição de expressão juvenil; 2) Apresentaremos a construção de uma atitude *perceptiva* (por analogia a figura do *flâneur*) crítica por parte do *manguêbeat*, evidenciada no olhar que o mesmo lança sobre a cidade de Recife², construindo assim, imagens de si e da cidade; 3) Apresentaremos as tensões que o *manguêbeat* experimenta junto aos problemas da diversidade, diferença e identidade cultural, salientando a *hibridez* de sua constituição e consequentemente de sua atitude *perceptiva* frente as coisas; 4) Por fim, faremos algumas observações à guisa de conclusão.

A Cena Manguê Recifense: Origens e primeiras auto-definições

A idéia era o seguinte³:

“... a gente tinha como proposta inicial essa coisa de redimensionar, não é? Dá uma nova linguagem a música regional, com a visão pop mundial que se tem. Quando eu conheci Gilmar, a gente foi até o

* Bacharel em Ciências Sociais pela UFMA.

Aluno do Programa de Pós-Graduação em Sociologia na UFPE.

Pesquisador Bolsista do CLACSO, através do INPSO/ Fundação Joaquim Nabuco.

Centro Cultural Daruê Malungo, e aí surgiu essa coisa, surgiu o mangue”(CHICO SCIENCE: Documentário Mangue Especial).

Mangue foi o primeiro termo usado pelos seus proponentes, para identificar uma *cena* cultural, que começava a se formar na periferia de Recife, e que posteriormente ganharia corpo, tomando espaço nos cadernos culturais da imprensa local e nacional, chamando atenção para o fato de que nesta cidade, havia um grupo de jovens que através da música, buscavam superar suas dificuldades do dia a dia, ao mesmo tempo, procuravam produzir um novo “som” no cenário cultural urbano, contemporâneo, brasileiro, através das experiências desses mesmos jovens, em torno do nascente “movimento mangue”.

Na citação a cima, fica claro que colocar a “música regional” em contato com a “visão *pop* mundial”, significava entre outras coisas, a necessidade de colocar-se no mesmo patamar das experiências musicais produzidas em outros contextos.

Na primeira entrevista concedida a uma revista de circulação nacional especializada em música *pop*, Fred 04, afirmou que: “*A gente sacou que o Recife era muito mais rico em música do que Seattle, então resolvemos partir para o nosso som*” (TELES; 2000(2000): 288). Na época Seattle despontava como o centro da *cena Gunge*⁴ dos Estados Unidos. Muito mais que uma pretensiosa e descabida colocação, as declarações de Fred 04 revelava que naquele momento inaugurava-se um discurso na música *pop* nacional, que tinha explícitas intenções de se extrapolar seus limites territoriais, buscando estabelecer um diálogo musical com as *cenais* musicais de outros países.

O núcleo central do *manguebeat* formou-se no final dos anos oitenta quando Fred 04⁵, Renato Lins⁶, Dj Dolores⁷, Mabuse⁸, Chico Science⁹, Jorge du Peixe, Lúcio Maia, Dengue, Gilmar Bola 8, Gira, Toca Ogam, Maureliano¹⁰ e Pádua se conheceram. O elo comum: a necessidade de produzir algo que desse vazão as suas idéias, iras e desejos.

Fred 04, em entrevista de campo, relata esse encontro, quando comentava que sua banda *mundo livre s/a*, vivia um sério problema de identificação, ou como ele mesmo diz “uma banda estranha no ninho” aqui em Recife, pois não eram aceitos nem pelo pessoal do *rock*, que ele chama mais ortodoxo, com inspiração anglo-saxônica, pois só admitiam que se cantassem em inglês, nem pelo que ele chama de hegemônico circuito armorial e regional, liderado pelo dramaturgo, escritor e ex-secretário de cultura do Governo de Miguel Arraes (1992 a 1996), Ariano Suassuna.

De acordo com Fred 04:

“...isso permaneceu, essa coisa não integrada no meio musical de Recife, até 1989, 1990, quando a gente conheceu essa galera desse movimento hip hop e que depois a gente foi descobrir que era oriundo da zona norte, bem norte assim, mas especificamente de Rio Doce, Peixinhos e tal, que foi quando o gente viu e conheceu primeiro o Chico e Jorge dü Peixe, depois as bandas que Chico tinha montado na época, primeiro a Orla-Orbes e depois o Lostal, quando a gente viu que gostava da banda que também tinha como referencial, coisa pop universal, principalmente mais a coisa de hip hop e do rock dos anos 60, assim, tal, na época eu gostava... nós ritmicamente já incorporava muita coisa, é de raiz, assim já tinha umas batidas de ciranda, de frevo...” (FRED 04 em entrevista de campo).

Na verdade eram pessoas que trilhavam caminhos à princípio diferentes, pois Fred 04 já tinha o *mundo livre s/a*, banda que flertava com a música de Jorge Bem. Mas antes ele passou por outras bandas como: “*Trapaça*” *Serviço Sujo* e *Câmbio Negro HC*¹¹, todas influenciadas pelo *punk*¹² londrino, movimento fundado por Malcolm McLaren em 1977. Chico Science, Jorge Dü Peixe, Lúcio Maia e Dengue eram fãs de *hip hop*¹³ e *funk*¹⁴, da *Black Music*, sua primeira banda a *Orla Orbe*, e depois *Lostal*, era uma banda de *hip-hop* ortodoxa, que segundo Renato Lins (que assistiu a um *show* deles nos finais dos anos oitenta), “*Chico com chapéu adidas, não tinha nada com maracatu*” (RENATO LINS, em entrevista de campo). Enquanto Maureliano, Gilmar Bola 8, Gira, Toca Ogan e posteriormente Pádua, estavam envolvidos como o bloco *Afro Lamento Negro*¹⁵, fundado em 1987. Na época, Maureliano era o presidente fundador e dava aula de música. Ele que também foi co-fundador do *Daruê Malungo*, junto com mestre de capoeira Meia Noite.

A convivência no *Daruê Malungo* foi também fundamental, pois era lá que o “*tempero percussivo*” do *manguebeat* estava sendo gestado, era lá que Chico Science, Maureliano, Bola 8 e Pádua, se encontravam, “trocavam idéias”, dançavam, jogavam capoeira¹⁶, faziam seus ensaios. A música “*Daruê Groove*”, da banda *Via Sat*¹⁷, revela o significado do *Daruê Malungo*: “*Expressões, danças populares/resistência, quilombo cultural/O chão é de estrela/Há gueto em toda parte/Não fique de bobeira/Venha e faça parte*”/(PÁDUA: *Via Sat*).

Chico Science era quem transitava com facilidade entre esses diferentes grupos de pessoas, aglutinando-os em torno da idéia de se produzir uma música que refletisse toda essa diversidade de sons que

estavam experimentando, como: o “funk”; o “hip-hop”; o “soul”¹⁸; o “punk”; o “new wave”¹⁹ e o “have metal”²⁰. Algo que fica claro nas palavras de Renato Lins em entrevista a revista Manguenews

“Estávamos reunidos no bar Cantinho das Graças, quando Chico chegou dizendo: ‘Fiz uma jam session com o Lamento Negro, aquele grupo samba-reggae, peguei um ritmo de hip hop e joguei no tambor de maracatu... Vou chamar essa mistura de mangue’. Ai todo mundo sugeriu: ‘Não cara! Não vamos chamar de mangue só uma batida ou limitar ao som de uma banda. Empresta esse rótulo para todo mundo, porque todos estão a fim de fazer alguma coisa...’ Então foram surgindo idéias de todos os lados. Foi realmente uma viagem coletiva” (RENATO LINS, 2000).

Mas esse é um fenômeno que ganha corpo sem se perceber, que surgiu baseado no acaso e na diversão²¹, às vezes em tom de brincadeira, ironias feitas entre o grupo e com os outros, Dengue (baixista do Nação Zumbi), por exemplo, fala que: *“Essa história do movimento todo, era viagem da galera, a gente ia pro bar encher a cara e falar besteira”*. Mas neste mesmo documentário, reconhece que começaram a *“dar nome as coisas, quando viu tinha uma história toda pronta. Foi o ponta-pé inicial, quando a gente viu, não tinha mais controle”*. (FIM DE SEMANA MTV).

Dengue se refere aos freqüentes desacordos que ocorriam na imprensa, quanto ao uso da terminologia que fosse capaz de identificar o que estava surgindo como novo. *Manmguebeat, mangue beat e manguebit*, disputavam entre si a autoridade de quem quer designar algo. Esta última contava com a ajuda de Fred 04, já que no seu primeiro disco (*samba esquema noise*) iremos encontrar a música “Manguebit”, reforçando a confusão em torno dessas terminologias.

Em 1993, Fred 04 distribuiu a imprensa local o que ficou conhecido como o primeiro manifesto mangue *“Caranguejos com Cérebro”*²². Nele anunciava-se que deste meados de 1991 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” (DA LAMA AOS CAOS, 1994)

O *release* manifesto²³ torna público todos os esforços, vontades e desejos de um grupo de pessoas (os *mangueboys* e *manguegirls*) que a cerca de quatro anos, vinham pesquisando de forma intuitiva, sons, linguagens e imagens que pudessem romper, não só com o silêncio e o anonimato que a cidade grande impõe, mas também salvar esta mesma cidade, que no dia vinte seis de novembro de 1990, acordou com uma matéria publicada no Jornal do Comércio²⁴, onde o *Instituto Population Crisis Committee*, localizado em Washington, elege o Recife como a quinta pior cidade do mundo para viver.

Esta pesquisa teve um impacto muito forte na cidade e o *manguebeat* pode ser visto como uma resposta positiva (no campo da cultura) a esse quadro caótico, traçado pelo *Instituto Population Crisis Committee*. O que não significa dizer que eles tenham provocado toda essa situação, como sendo uma resposta necessária e consciente, mas os mesmos tinham conhecimento da pesquisa, e tinham clareza sobre aquilo que os importunava e que queriam superar.

Ainda no manifesto acima citado, pode ser visto os objetivos que o *manguebeat* se propunha

“Emergência! Um choque rápido, ou 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 o 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 na veias de Recife” (DA LAMA AO CAOS; CHAOS:1994(1994)).

O manifesto está dividido em três partes: 1) *Mangue- O Conceito*, se define conceitualmente os manguezais; 2) *Manguetown - A cidade*, se apresenta aspectos da geografia da cidade do Recife, erguida por cima dos manguezais, ao mesmo tempo que ressalta seu desenvolvimento desordenado e os impactos dismanteladores que os desdobramentos da história infringiram à cidade; 3) Nesta última, *Mangue – a cena*, descreve-se as ações necessárias para recarregar as baterias da cidade, tentando evitar que ela caia em depressão crônica, paralisando seus cidadãos. Neste cenário emerge a figura dos *mangueboys*²⁵ e *manguegirls* descritos como sendo *“ indivíduos interessados em quadrinhos, Tv interativa, antipsiquiatria, 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 expressão da consciência” (DA LAMA AO CAOS).*

Este é o universo onde transita a imaginação e a produção do *manguebeat* (na figura dos *mangueboys* e *manguegirls*, que são os rapazes e as moças identificados pelos integrantes da *cena*) tendo por princípio,

“expandir a consciência”, por isso “uma antena parabólica enfiada na lama dos manguezais”, uma imagem símbolo, como eles mesmos dizem, muito acertada para quem se dispõe a capitar os *conceitos pops* que circulam neste universo musical, que a décadas vem se configurando como formas de sociabilidade para os jovens dos grandes centros urbanos.

Os integrantes da cena mangue tinham um objetivo, que era o de retirar Recife de uma situação entendida por eles como sendo de inércia, precisava-se dinamizá-la, ou como o próprio Chico Science disse num documentário feito para a rede de Tv MTV²⁶: “*movimentar a cidade, que é uma cidade muito parada, assim,... é... a gente quis injetar lama, quis fazer uma coisa legal na cidade*”.

E como tudo estava baseado no acaso e na diversão, os integrantes do núcleo embrionário da cena mangue começaram a realizar: *festas, shows, vídeos e músicas*. A primeira dessas festas (a primeira vez que se utilizou o termo mangue na imprensa) aconteceu em junho de 1991, no espaço *Oasis*, no bairro de Casa Caiada, Olinda (município metropolitano). A matéria tinha o título de “*Sons Negros no Espaço Oasis*”.

“*Todos os sons negros vão rolar hoje à noite no Espaço Oasis, na festa Black Planet. Soul, reggae, hip-hop, jazz, samba-reggae, funk, toast, ragamuffin e um novo gênero criado pelo mestre de cerimônia MC Chico Science, vocalista da banda Lostal(...) ‘O ritmo chama-se mangue. É a mistura de samba-reggae e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo’ (TELES; 2000:264).*

A ela seguiram-se outras, como a que ocorreu no próprio *Daruê Malungo*, em 1991 e em 1992 no espaço “*Rabo de Arraia*”, no Alto da Sé (Olinda), com a festa chamada: “*Viagem ao Centro do Mangue*”, o dado mais relevante desses encontros, nas palavras de Fred 04 era o de que:

“*... a partir daí... já desse show, a gente começou a colocar em prática discursos, pra platéia convocando o povo do mangue, os mangueboys, tal e tal, aos poucos foram incorporando novas gírias, novos elementos visuais que foram sendo absorvidos e compartilhados quase que imediatamente pela platéia, pelo público do show e foi crescendo rápido*” (FRED 04; em entrevista de campo).

Os discursos, gírias e elementos visuais de que fala o músico e vocalista da banda *mundo livre s/a*, foram sendo produzidos em tons de ironias, brincadeiras. Algo já registrado aqui, na fala de Dengue, que disse: “*quando a gente viu, tinha uma história toda pronta*”. O fato é que os integrantes da cena mangue começaram a levar para o palco dos shows as brincadeiras que faziam nas mesas de bares, (do Cantinho das Graças, do “Caranguejo” em Candeias, da “Soparia” ou os que ficavam na frente do Teatro do Parque, centro do Recife), e no *Daruê Malungo*.

Os novos elementos visuais misturavam *ships* de computadores com chapéu de palha. Em entrevista de campo, Fred 04 lembra que ele mesmo chegou uma vez, no bar, com um chapéu de palha virado para trás e um óculos de mergulho, dizia que Chico Science ia comprar óculos no mercado São José, inspirado no *maracatu*, além de usar bermudas de chita, que ele mandava fazer, inspirado também no *maracatu*, já Bactéria (tecladista do *mundo livre s/a*), andava na praia, com um *plug* pendurado no pescoço. Fato que chamou atenção do Fred 04 e que motivou o convite para integrar a banda.

Em 1993 acontece o evento mais promissor para a cena mangue do Recife. O primeiro “*Abril pro Rock*”. Nele participam 12 bandas, metade delas sem muita afinidade com o nascente “*gênero mangue*”. Os shows aconteceram no espaço “*Circo Maluco Beleza*”, no palco subiram: *Lula Cortes* (veterano do movimento tropicalista pernambucano, ocorrido nos finais dos anos sessenta e início dos setenta), as bandas: *Poulo Francis vai pro Céu*; *Zara Tempo*; *Delta do Capibaribe*; *Cobaia Kid*; *Zaptones*; *Tempo Nublado*; *Blusbróters*; *Academia do medo*; *Maracatu Nação Pernambuco*; *Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a*.

A partir daí o “*Abril pro Rock*”²⁷ se firmará como o festival de rock mais expressivo da música *pop* brasileira da década de 90. Capaz de atrair os famosos “olheiros”, pessoas que ficam procurando novidades para possíveis contratações pelas gravadoras. O “*Abril pro Rock*” tem sido visto como uma grande “vitrine” para as bandas iniciantes, que se promovem com o evento, chegando mesmo a assinar contratos logo após a temporada.

Dois meses depois do primeiro “*Abril pro Rock*”, Chico Science e *Nação Zumbi* realizam o show “*Da Lama ao Caos*”, no bar *Via Brasil* no Recife. Onde também, dois meses depois receberiam os executivos da gravadora *Sony Music*, que vieram a Recife para conhecer sua música e a do *mundo livre s/a*.

No documentário já citado da Mtv, Chico Science explica o significado da metáfora “*Da Lama ao Caos*”:

“*fala dessas coisas do nosso sistema caótico de viver; fala... não é! Dos nossos problemas do dia a dia; fala dos nossos amores; fala dos nossos... é! Nossa linguagem cultural, não é! Da nossa batida; do*

nosso ritmo; da nossa brasilidade; então a gente fala desses temas de fome e tecnologia, não é!” (FIM DE SEMANA MTV).

A partir do lema “ *brincadeira levada a sério*”, os *mangeboys* e *manguegirls* demonstraram que poderiam produzir algo que provocasse na sociedade recifense a necessidade de se pensar sobre o seu tempo. O que fica claro na alusão que eles fazem entre fome e tecnologia, pois ao mesmo tempo em que eles entravam em contato com o universo irrestritos dos computadores (internet), via Mabuse e Dj Dolores, eles acordavam com uma notícia de jornal, afirmando que eles moravam na quarta pior cidade do mundo, para se viver.

Em 1994, o manguebeat dá seu passo mais significativo, com o lançamento dos dois primeiros discos da cena mangue “ *Samba Esquema Noise*” do *mundo livre s/a*²⁸ e “*Da Lama ao Caos*” de Chico Science e Nação Zumbi²⁹.

Em 1997, Fred 04 escreve uma matéria para o Jornal do Comércio, comentando a visita dos executivos da *Sony Music* ao Recife. Já se havia passado quatro anos desde a visita dos mesmos e sete, desde que os *mangeboys* e *manguegirls* começaram a juntar-se em torno do propósito de produzir arte (sem unidade estética).

Na matéria, Fred 04 lembra da importância e do nervosismo que tomou conta da cidade com a chegada de um responsável da Sony para contratar Chico Science.

“Fun! Fun! Zoeira total! Diversão a qualquer custo, e a mais barulhenta possível! ... 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 mangueboys militantes), parecia que a cidade realmente começava a despertar do coma profundo em que esteve mergulhada desde o início da guerra dos 80. ...Daí em diante, pode-se dizer que teve início um efetivo ‘renascimento’ recifense. Todo mundo gritou mãos à obra! E partiu para um ataque. As ruas viraram passarelas de estilistas independentes, bandas pipocavam em cada esquina; palcos foram improvisados em todos os bares; fitas demo e clips 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” (PAULA LIRA)

O autor desta matéria pode até estar superestimando os fatos, mas há boas razões para esse entusiasmo, já que um dos principais motivos da formação da *cena mangue* foi a falta de espaços para a apresentação de seus trabalhos: música; cinema; moda.

Hoje, Recife consegue manter com regularidade, a execução de cinco festivais de música, como: Abril pro Rock; Pernambuco em Concerto; PE no Rock; Soul do Mangue; Rec Beat Festival; além do projeto “Acorda Povo”, organizado pelas bandas Nação Zumbi e Devotos, e patrocinado pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado.

Neste mercado cultural que se forma, tem-se também o surgimento de novos estúdios para ensaios e gravações das bandas, com abertura de trabalho para mão de obra especializada, como os técnicos de som; também se abre um campo de trabalho para as produtoras de shows, com profissionais para fazer iluminação dos palcos; cuidar da qualidade do som; segurança; o próprio aluguel do palco. Pode-se dizer que hoje Recife tem um mercado consumidor que envolve pessoas comprando discos e assistindo a shows, embora a música ainda não seja tocada com regularidade nas rádios FM.

De todas as mudanças relatadas pelo vocalista da banda *mundo livre s/a*, a mais significativa parece ser o surgimento de novas bandas inspirada na proposta mangue de “estar *antenado* a tudo e produzir com inteligência e universalidade”.

Das bandas que pipocaram em cada esquina como disse Fred 04, estavam as mais significativas: *Mestre Ambrósio*; *Faces do Subúrbio*; *Devotos*; *Cascabulho*; *Comadre Florzinha*; *Querozene Jacaré* e outras. As datas de surgimento dessas bandas e sua história são dados bastante significativos para se pensar o papel do *manguebeat*, no que diz respeito a seu potencial aglutinador de forças e experiência. Só para dar um exemplo, citemos a banda *Devotos* (antes *Devotos do Ódio*). Ela surgiu em 1988, toca basicamente o *Punk Rock* e faz parte de um cenário musical muito ligado a sua comunidade de origem que é o Alto José do Pinho, onde existem oito bandas de *rock*. Tanto a comunidade, quanto a banda *Devotos*, ganharam visibilidade nacional³⁰ a partir da *cena mangue*.

O Manguebeat como Expressão Cultural Juvenil: A construção de um novo cenário cultural urbano contemporâneo, brasileiro

Situar a *cena mangue* enquanto expressão juvenil se faz imprescindível, na medida que ele mesmo é produto da experiência cotidiana de um grupo de jovens, que num determinado momento consegue dar

visibilidade e coerência a um conjunto de práticas culturais, que no campo da cultura expressa seus anseios, desejos e angústias frente a uma sociedade da qual eles fazem parte.

Neste sentido, o *manguebeat* é antes de mais nada, fruto da experiência da juventude urbana recifense, que através de suas músicas, tematizam os problemas que experimentam na condição de jovens, que saindo dos seguimentos de menor poder aquisitivo, conseguem se projetar, colocando-se no centro da cena cultural de sua cidade e de seu país.

Do ponto de vista sociológico, a definição de juventude aponta para fortes problemas. Groppo³¹ chega a dizer que se trata de uma dificuldade curiosa, pois segundo ele, a sociologia *“não consegue definir o ‘objeto’ social que ela própria ajudou a criar”* (GROPPO; 2000(2000):10). O que nos adverte para o fato de estarmos entrando num terreno movediço. Groppo tenta então, fugir de algumas armadilhas, tomando como pressuposto a idéia de que se trata de um fenômeno socialmente construído, *“uma criação sócio-cultural própria, marcante e fundamental dos processos de modernização e da configuração das sociedades contemporâneas”* (GROPPO; 2000(2000):27).

Essa é uma postura a ser tomada como ponto de partida para os estudiosos que se debruçaram (Abramo, 1994; Diógenes, 1998; Guerreiro, 1994; Herschmann, 2000; Vianna, 1988; Souza, 1995; Da Costa, 1993; Silva, 1995) sobre as expressões musicais juvenis, com o objetivo de buscar entender seu lugar e, sua articulação com o mundo social envolvente. Todos reconhecendo o aspecto multifacetado que a condição juvenil assume nas mais diferenciadas sociedades (e em seu próprio interior) do mundo.

A esse aspecto somam-se outros dois que se impõem como sendo fundamentais para o entendimento da condição juvenil contemporânea, principalmente a experimentada pelos integrantes da cena mangue.

O primeiro, retiramos do trabalho de Herschmann³² *“O funk e o hip-hop invade a cena”*, onde o autor se faz a seguinte pergunta:

“que Brasil é esse que emerge no imaginário social urbano e que tem na comunicação visual e, principalmente, na música juvenil, um importante terreno de produção de estilo, de visão crítica, bem como de explicitação de conflitos e diferenças cada vez mais difíceis de serem ocultadas?” (HERSCHMANN; 2000(2000): 17)

O segundo, vem do trabalho de Abramo³³: *“Cena Juvenis: panks e darks no espetáculo urbano”*, servindo aqui de advertência para não se cair em certos erros, quando nos dedicarmos a análise das expressões juvenis de nosso tempo. Segundo a autora é preciso distanciar-se de interpretações que tentem ver na juventude de hoje, aquela juventude dos anos 60, quando teria se construído uma espécie de *“fixação”* do modelo ideal do comportamento juvenil, no momento em que:

“as manifestações estudantis e juvenis parecem ter atingido o grau máximo de utopia e de capacidade de interferência nos acontecimentos sociais. A fixação, assim acabou por cristalizar uma ‘essência’ da condição juvenil como portadora de utopias e de projetos de transformação” (ABRAMO; 1994(1994): xiii).

A partir deste reconhecimento, a autora pode operar um deslocamento de sentido, que tem por princípio as idéias *“de que esses grupos ‘espetaculares’ produzem uma intervenção crítica no espaço urbano”* (ABRAMO; 1994(1994):XV) e, *“...que essa atuação centra-se na criação de um estilo espetacular e na sua intencional exposição no espaço público”* (ABRAMO; 1994(1994) 99).

Os dois aspectos acima levantados, surgem aqui, não como intenção de respostas, como se estivéssemos tentando responder, mas como forma ilustrativa. Herschmann coloca uma questão que nos deixa a vontade para pensarmos no *manguebeat*, já que na sua formulação está explícita a idéia de que a música juvenil é potencialmente crítica, e que através dela podemos perceber a dinâmica dos conflitos e das diferenças no seio de uma sociedade. Enquanto que Abramo acena para a possibilidade de enveredarmos pelo universo juvenil de nosso tempo, sem que o veja *“como puro ‘modismo’ imposto pela indústria cultural, ou como expressões de um protesto cético, de jovens ‘desencantados’ com as questões e com os rumos da sociedade”* (ABRAMO; 1994(1994):Xii), como tamsido dito sobre as gerações dos anos oitenta e noventa.

Tanto Herschmann, como Abramo, repõe o conteúdo crítico das expressões juvenis, cabendo ressaltar que nenhum dos dois autores tomam essas mesmas expressões, como sendo *“movimentos de revolta”* ou de *“transformações sociais”*, suas análises apontam para o fato de que essas expressões, precisam ser vistas como sendo espaços de sociabilidade desses jovens, e que nele se formulam os sentidos e significados que esses mesmos jovens conferem ao mundo social envolvente. Ou seja, são nas experiências cotidianas vivenciadas nesses espaços que os jovens irão formular as diversas formas de ser, ver, estar, e se colocar no mundo. E é neste sentido que precisamos nos debruçar sobre as questões que essas expressões juvenis colocam ao conjunto da sociedade.

Enquanto fenômeno social, construtor de práticas de sociabilidade dos jovens urbanos recifense, o *manguebeat* irá assumir algumas características que o diferirá de outras práticas experimentadas por outros jovens, que tomaram a música como formas de expressão.

O *manguebeat*, por exemplo, não se define pela formação de *ganges*, no sentido de que ele busque criar ninchos de legitimidade, afastando-se do conjunto mais amplo da sociedade. Ele até constrói um referencial identitário próprio, através de suas gírias, roupas, músicas, mas isso ocorre num primeiro momento de sua formação, não sendo alto tomado como princípio orientador do grupo, pois o *manguebeat* não se pretende fechado em si mesmo, pelo contrário sua características mais marcante, se revela no sentimento de abertura para o outro, sem pretensões de códigos próprios e intransponível, e sim, na disposição para o diálogo com as diferentes situações já existentes, como a banda *punk* Devotos, a cultura popular, nas pessoas de Selma do Coco, Lia de Itamaracá; Mestre Salustiano etc,

Nesse sentido, percebemos o *manguebeat* como sendo ponto de confluência e dispersão de símbolos culturais. O princípio da diversidade que ele comporta, e mobiliza em seu processo de constituição, realiza-se na necessidade de se aglutinar os esforços de todos os que tivessem “produzindo cultura”, sem preocupações com uma pretensa unidade estética, mas com o desejo de se forjar a abertura de espaços (físico e estético) para sua própria produção.

Em seu estudo sobre as *ganges*, as *galeras* e o movimento *hip-hop* de Fortaleza, Diógenes³⁴ acentua algumas características próprias desses grupos juvenis (no que diz respeito ao entendimento que eles tem de si mesmo e como são vistos pelos outros), que nos parece ilustrativas para pensarmos o *manguebeat* como algo que difere dessas mesmas experiências.

A autora identifica dois referentes básicos em torno dos quais as *ganges* de Fortaleza se definem e são definidas:

“1) a auto instituição do grupo como gangue, para intensificar e dar visibilidade para si e para os outros grupos acerca do caráter, realmente violento dos que a integram;

2) a marca do estigma, do delinquente apregoada pelos esquemas de segurança pública e pelos meios de comunicação de massa” (DIÓGENES; 1998(1998): 114).

O *manguebeat* foge a esse esquema de interpretação e auto-definição, pois nele a violência não funciona como elemento de identidade, os seus integrantes não a institui como mecanismo de organização ou de visibilidade, algo que nas palavras de Diógenes (embora esteja sempre preocupada em relativizar os diferentes sentidos que essa violência possa assumir), é fortemente ritualizado pelas *ganges* de *funk* de Fortaleza.

“Se é possível falar de um objetivo relativo à atuação das gangues, ele é relativo às tentativas diferenciadas de inscrição e visitação da cidade oficial. É desse modo que a violência não se torna o centro fundamental da atuação das gangues, sendo mais um dos mecanismos utilizados para o registro e visibilidade às suas ações, mesmo que exarcebando a idéia de estigma e de desvio”(DIÓGENES; 1998(1999):150).

A violência é então, um elemento tênue de identificação interna e visibilidade externa ao grupo assumindo muitas vezes contornos dramáticos, pois ela também é “*uma forma radical de enunciação de setores que se mobilizam para afirmarem sua presença, nem que o preço seja a morte épica, anunciada pela mídia”(DIÓGENES, 1998(1998): 150).*

O *manguebeat* não irá lançar mão desses mecanismos para ganhar visibilidade ou espaço na “cidade oficial” ou na mídia, assim como, não utilizará os mecanismos utilizados pelos “*Carecas do Subúrbio*”, analisados por Da Costa³⁵, quando segundo a autora, eles acentuavam a agressividade e a virilidade como característica comportamental. “*Procuravam deixar claro que se constituíam em gangues de ‘machos’ e adestravam-se através do judô, do boxe e das lutas marciais”(DA COSTA; 1993(1993): 29).*

A violência coloca-se então, como um tema recorrente em algumas expressões juvenis, em maior ou menor grau, ela sempre esteve presente nas práticas cotidianas desses jovens que se lançavam no universo *punk*, *funk*, *rock* etc, mas, como cnos lembra Herschmann, não podemos perder de vista o fato de que o fenômeno da violência é algo vivenciado e produzido por todos que compõem uma dada sociedade.

“Em outras palavras, num contexto marcado pelo descaso, podemos considerar a violência desencadeada pela sociedade, no Brasil, tanto como indício de uma ‘desordem urbana’, quanto, em certo sentido, como uma forma de se expor a insatisfação diante de uma estrutura autoritária e clientelista que promove sistematicamente a exclusão social” (HERSCHMANN; 2000(2000): 45-46).

É nesse contexto que temos que perceber as respostas muitas vezes violentas dos jovens que vivenciam o drama de viverem numa sociedade como a nossa, que ao mesmo tempo que os convocam para participarem do mundo social, ela o exclui deste mesmo mundo (veja-se a mídia, que vive estimulando os jovens a

comprar as roupas, o tênis de marcas, ou carros, ao mesmo tempo que sinaliza para a impossibilidade de muitos os adquirirem, quando mostra em suas próprias imagens, que vivemos num contexto de exclusão social).

Diógenes tinha isso em mente quando analisava o fenômeno da violência nas gangues e galeras (sua visitação e inscrição na cidade através das *pichações* e dos *graffites*) de Fortaleza. Ela sabia que a estranheza que esses jovens causavam no cenário urbano, tinha nexos com questões bem mais amplas e complexas, pois “quando os moradores dos bairros proscritos registram sua existência, tornam públicas as suas redes de exclusão social”(DIÓGENES; 1998(1998): 226).

A autora aponta para um aspecto de continuidade e diferenciação acerca da violência, entre as *gangues* e o movimento *hip-hop* em Fortaleza, que nos parece instrutivo para pensarmos a *cena manguê* em Recife. Segundo a autora:

“Nas gangues a violência não está simbolizada, é muda de significados, ela não tem um projeto e não aponta, intencionalmente, um outro código de conduta. No hip hop, produz-se um ideário acerca da violência direcionada e, portanto, nomeada, simbolizada, apontando assim para uma outra ordem da cultura política”(DIÓGENES; 1998(1998): 226-227).

Ou seja, nas *gangues* a violência atua de forma muda, sem que a ela tenha-se conferido sentido ou significado, pois nas *gangues* a brutalidade e a virilidade física são os elementos centrais onde se tecem suas teias de exclusão social a eles impingida e, de marginalidade muitas vezes por eles assumidas. Já o *hip hop*, instaura um novo contexto, nele o discurso ganha maiores contornos e a violência começa a ser significada, percebida, tematizada. Aqui ela surge como possibilidade de mudança, uma vez que a mesma começa a ser potencializada, tomada como ponto de viragem, fenômeno semelhante ao que acontece com o *manguebeat*.

Herschmann, também nos traz algo revelador em sua análise sobre o *funk* no Rio de Janeiro e o *hip hop* em São Paulo. Aqui o autor pode:

“constatar que esses grupos sociais parecem construir, por uma via sinuosa e por constantes tensões, conflitos e negociações, um conjunto de códigos culturais (com referenciais locais e globais) que lhes tem permitido ocupar, simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea”(HERSCHMANN; 2000(2000): 17).

É nesse sentido que o autor procura entender as expressões juvenis, articuladas em torno do *funk* e do *hip hop*. Eles estariam redefinindo o novo cenário cultural urbano contemporâneo, repondo pela via da cultura uma sensibilidade crítica, que se expressa pela música, gíria, dança, e gestos que compõem o estilo juvenil.

Definir a juventude de nosso tempo, pressupõe o reconhecimento de que:

“Os jovens manifestam, com mais intensidade e variedade que outras gerações, as mudanças culturais, e mais no plano da cultura do que no da política ou da economia que se evidenciam as novas modalidades que assume a juventude atual. Sensíveis às novas tecnologias e ao predomínio da imagem, os jovens encontram aí um âmbito propício para capturar e expressar a variedade cultural do nosso tempo e orientar – mais no plano dos signos do que num de ação sobre o mundo – seu apetite de identidade”(HERSCHMANN apud. MARGULIS; 2000: 53-54).

E mais, reconhecer que eles estão as voltas com uma sociedade que se orienta pelo princípio do consumo, e que se pretende globalmente interligadas. É nesse sentido que Diógenes, comentando Morin, irá dizer que:

“a temática da juventude é um dos elementos fundamentais de uma ‘nova cultura’. A juventude é o ator, por excelência, da cultura de massa, ela ‘protagoniza’ os espetáculos urbanos, ‘estetiza’ imagens, difundindo a versatilidade e a liberdade dos movimentos como um modo de ser moderno”(DIÓGENES; 1998(1998): 100).

A FLÂNERIE MANGUEBEAT E A MANGUETOWN

Aqui, argumentaremos que o *manguebeat* teria desenvolvido um olhar crítico, *perceptivo* sobre a cidade de Recife, ao construir imagens de si e da cidade, que podem ser vistas nas suas músicas, ou nas declarações (seja nas entrevistas de campo ou nas fontes secundárias) de seus integrantes.

O *manguebeat* em sua *flânerie* pela cidade, exerce um olhar capaz de “narrar” uma cidade, com a estranheza de quem toma o familiar pelo avesso. No que Recife tem de mais familiar (rios, pontes, mangues, *maracatus* etc) o *manguebeat* busca o estranho, o não “perceptível”, o seu “intocável”, que é a força de sua história. Os rios, pontes, mangues e *maracatus*³⁶ de que fala o *manguebeat*, não são por eles tomados como objeto de contemplação, mas como aquilo que quer dizer algo, mas que escapa aos olhares e ouvidos dos menos atentos.

A *flânerie manguebeat*, realiza aquilo que Canevacci³⁷ diz sobre o ato de narrar a cidade: “narrar uma cidade não pode significar realizar sua ‘réplica’, mas sim redesenhá-la, produzir

desorientação”(CANEVACCI; 1997(1993):104). Nos contornos desse novo desenho, interagem os diferentes ícones da cultura *pop* ocidental, com os elementos da cultura popular da cidade, ambos tomados como elementos de críticas e diversão.

Do *flâneur* da Paris capital do século XIX, mobilizaremos aquilo que ele tem de mais importante: seu senso crítico, seu olhar aguçado, um olhar que em seu tempo, foi segundo Benjamin, capaz de perceber os sentidos que a experiência moderna impunha, ou seja, “o preço que se tem que pagar para adquirir a sensação do moderno: a destruição da aura na vivência do choque” (BENJAMIN; 2000(1989):145).

Entendemos então, que as imagens construídas pelo *manguebeat* sobre a cidade do Recife, são também definidoras da própria dinâmica perceptiva da *cena mangue*, da forma como eles se colocam no mundo. Parafraseando Benjamin, a cidade abre-se em paisagens para o *flâner* (diga-se para o *manguebeat*). Seu olhar “constitui formas de reação adequadas ao ritmo da cidade grande. Colhe as coisas em pleno vôo; com isso, ele pode se imaginar bem próximo do artista”(2000(1989):38)

Segundo Featherstone³⁸:

“o *flâneur* é um tipo importante, porque aponta para a posição central da locomoção na vida social: ele é constantemente invadido por ondas de experiências novas e desenvolve novas percepções enquanto cruza a paisagem urbana” (FEATHERSTONE; 2000(1996) :189).

Esta é uma colocação que nos remete ao entendimento que Diógenes tem da juventude, quando a autora a toma, como sendo aquela parcela social que irá espelhar as tensões de seu tempo, protagonizando os espetáculos urbanos, esteticizando imagens, difundindo a versatilidade e a liberdade dos movimentos como um modo de ser moderno.

O *manguebeat* enquanto expressão juvenil, e metamorfoseado aqui em *flâneur*, é também aquele que espelha “a posição central da locomoção social”, no dizer de Featherstone, que se lança na aventura de seu tempo, e que se permite experimentar e desenvolver novas formas de percepção num cenário urbano como o de Recife, marcado pela miséria quase absoluta de muitos e pela riqueza de poucos. Fome e tecnologia são seus temas, o substrato de sua produção cultural.

Bolli³⁹, faz ressalva a um aspecto do *flâneur*, que servirá aqui como um elo de ligação com a *cena mangue*. Por definição, ele possui “uma extraordinária mobilidade, percorrendo a metrópole em busca de sensações sempre novas, encarnado, na sua agitação extrema, no homem da multidão, o polo oposto da melancolia estática”(BOLLI; 2000(1994):377).

A *flânerie manguebeat*: construindo imagens de si e da cidade

“ A gente começou a fazer nossa própria fantasia em torno desses lugares maravilhosos que as pessoas não estavam mais enxergando mais, a gente estava lá, enxergando e vivendo aquilo ali” (OTTO)

Esta citação de Otto (ex-percussionista da Nação Zumbi e da *mundo livre s/a*, hoje seguindo carreira solo), retirada do documentário “Mapa Urbanos”⁴⁰, feito pela *Directv* (Canal de assinatura), serve aqui como uma chave. Com ela penetraremos no “universo mangue”, tendo sempre em mente, que o olhar que a *cena mangue* lança sobre Recife, traz a tona o não perceptível, aquilo que “as pessoas não estavam mais enxergando”, e que eles quiseram enxergar, tornando-os perceptível.

Nesta citação, Otto está se referindo ao bairro do Pina, localizado na zona Sul da cidade, na sua orla marítima. Aqui, quero estender esse olhar a outros pontos da cidade e, para outros elementos que irá compor a “fantasia” de que Otto está falando. Exemplo disso está na postura que a *cena mangue* assume, quando lança mão dos elementos da produção cultural da população recifense de menor poder aquisitivo. A esse respeito Jorge du Peixe é taxativo: “a gente não teve vergonha de tocar ciranda, maracatu, frevo e, embolada nos palcos”(Entrevista de campo).

É como nos diz na música “*Etnia*”⁴¹:

“...costumes é folclore, é tradição/capoeira que rasga o chão/samba que sai da favela acabada/é hip hop na minha embolada/é povo na arte/e arte no povo/e não o povo na arte/de quem faz arte com o povo/maracatus psicodélicos/capoeira da pesada/bumba meu rádio/birimbau elétrico/frevo, samba e cores/...” (AFROCIBERDÉLIA; Sony Music: 1996).

De novo está em jogo o tipo de olhar que os integrantes da *cena mangue* lançam sobre esta produção; eles viram ali, algo que ninguém mais estava vendo, e trouxeram a tona a potencialidade desses ritmos musicais, fazendo sobressair não somente o aspecto festivo desses ritmos, mas sua força histórica.

A configuração da cidade também pode ser pensada dentro dessa perspectiva acima defendida.

“A cidade assenta nas terras baixas de uma extensa planície aluvional que se estende desde as costas marinhas, frísadas , em quase toda sua extensão por uma linha de arrecifes de pedra, até uma cadeia irregular de outeiros terciários, que a envolvendo em semicírculo, a separa das terras mais onduladas

do interior. É essa planície constituída de ilhas, penínsulas, alagados, mangues e pauís, envolvidos pelos braços d'água dos rios que, rompendo passagem através da cinta das colinas, se espriam remonsos pela planície inundável. Foi nesses bancos de solo ainda mal consolidado – mistura ainda incerta de terra e de água – que nasceu e cresceu a cidade do Recife, chamada cidade anfíbia, como Amsterdã e Veneza, porque assenta as massas de sua construção quase dentro d'água, aparecendo numa perspectiva aérea, com seus diferentes bairros flutuando, esquecidos à flor das águas” (CASTRO; 2000(1946): 16).

Esta citação um pouco grande se mostrou imprescindível, pois Josué de Castro⁴², com seu olhar fotográfico (se assim podemos falar), conseguiu captar de forma contundente, a “natureza” geográfica da região em que se localiza Recife. Esta planície aluvional, que segundo ele é produto da ação convergente de múltiplos fatores naturais, dos quais os manguezais se mostraram preponderantes.

“Chama-se mangue, mangal ou manguezal a um tipo especial de associação vegetal tipicamente anfíbia, que prolifera nos solos frouxos e movediços dos estuários, dos deltas, das lagunas litorâneas – solos de transição entre os tratos de verdadeira terra firme e os ocupados permanentemente pela água – nas regiões equatório-tropicais do mundo. Compõem esta associação vegetal espécies variadas, pertencentes a diferentes famílias botânicas, porém todas adaptadas funcionalmente às excepcionais condições do meio ambiente, principalmente ao estado de segura fisiológica que a água salgada condiciona” (CASTRO 2000(1946): 19-20).

Recife nasce por cima dos manguezais, sua construção se mistura com as águas e florestas dos mangues, com diz Josué de Castro. E a *cena mangue* não deixou este fenômeno passar despercebido. O manifesto “*Caranguejo com Cérebro*”, não apenas localiza Recife como “*cidade estuária*”, como tratou de salientar a riqueza e a diversidade de vidas que integram o ecossistema manguezal, região onde se estimam que:

“duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados a vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescado do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies, comercialmente importantes, dependem dos alagadiços costeiros.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas de casa, para os cientistas os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade e riqueza” (DA LAMA AO CAOS; Chaos:1994).

E é justamente este aspecto “fêtil”, “diverso” e “rico”, que motivou a aproximação metafórica da *cena mangue* recifense com os manguezais da cidade. Seus integrantes,. Perceberam que a produção cultural da cidade (sua musicalidade), mimetizava a riqueza e a diversidade de vida, própria do ecossistema dos mangues. O que o fez estabelecer um paralelo com esse mesmo ecossistema; ou seja, por analogia ao funcionalismo orgânico e sistêmico dos manguezais, o *manguebeat* propôs a produção de uma música, que teria como base a idéia de que tudo poderia interagir entre si, todo tipo de gênero musical, poderia confluir para uma dada situação compondo um novo cenário cultural urbano contemporâneo, que se expressa através da metáfora mangue. Esta terminologia confere sentido e visibilidade, as iniciativas desses jovens, que através da música, buscam intervir na cena cultural da cidade.

Nesse sentido, o *manguebeat* é produto da percepção de que na sua cidade acontecia múltiplas formas de expressões culturais. A musicalidade da cidade era diversa. Tinha-se o *frevo*⁴³, o *maracatu*, a *ciranda*⁴⁴, o *pastoril profano*⁴⁵, o *coco*⁴⁶, a *embolada*⁴⁷, o *repenti*⁴⁸, a *capoeira*, o *baião*⁴⁹, ao mesmo tempo que tinha o *punk rock*, o *new weve*, o *hip-hop*, o *funk*. Tudo isso estava presente no dia-a-dia desses jovens que moravam em bairros periféricos do Recife.

“Uma coisa legal, dançávamos e íamos para os bailes da periferia. O que é que os garotos faziam né? Fazíamos biscates para ter uma grana pra ir pros bailes de periferia. Mas na terra da gente sempre tinha aquela coisa, sempre tinha a ciranda que estava ali perto; o maracatu que passava; o coco de roda. Todas essas coisas que estavam acontecendo lá, e coisas que eu vivi também. Então... é que é uma coisa também muito legal! Né? Então chega um tempo que você cresce e, você faz uma analogia de tudo e vê que tem elementos pra misturar. Foi isso que aconteceu! Misturei o regional com o que rolava no mundo, com o universal, então deu mangue” (CHICO SCIENCE).

As letras das músicas analisadas aqui, são as das bandas: *mundo livre s/a* (Manguebit e Cidade Estuário do disco *samba esquema noise*), Chico Science e Nação Zumbi (Rios, Pontes e Overdrives e, a cidade do disco *Da Lama ao Caos*) e, *Faces do Subúrbio* (Acostumados com a Violência, do disco *Como é Triste de Olhar*). Elas não apenas apresentam a cidade de que fala, como tematizam as tensões por eles vivenciadas.

A música “*manguebit*”, de Fred 04, pode ser vista como enunciativa da nova cena que irrompe no cenário cultural urbano contemporâneo brasileiro, tendo Recife como centro produtor.

Manguebit

“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/meu hálito (ideologia)/sou eu um transistor?/se a terra é um rádio/qual é a música/manguebit-manguebit” (FRED 04)

Do ponto de vista estético, a *mundo livre s/a*, é uma das bandas que mais sofreu influência da “*new weve*”, destacando-se pela introdução do cavaquinho no universo do *rock*, dando assim um diferencial para a banda. Este instrumento é próprio das “*rodas de samba*”, mas ganhou destaque neste novo cenário, pelas mãos do próprio Fred 04.

Enquanto *cena musical*, o *manguebeat* irá se apropriar de terminologias do mundo da informática como: *chips*⁵⁰ e *bit*⁵¹, colocando-as em interação com as terminologias próprias do ecossistema manguezal. Esse será seu mecanismo de simbolização, de sua experiência, a partir da interação desses dois mundos, o *manguebeat* montará sua própria “*fantasia*”, como nos disse Otto, na abertura desta sessão.

Na música, Fred 04 se transforma em *transistor*: um dispositivo que pode funcionar como um amplificador, Recife seria um *circuito*: “Um sistema de condutores e elementos elétricos relacionados, através dos quais passa a corrente elétrica. Um caminho de comunicação entre dois pontos”. O país seria um *chips*, mimetizando um circuito integrado, enquanto que a terra é um rádio onde a música *manguebit* tocará.

Esta música que como vírus, irá penetrar em todos os lugares “contagando” a todos, deixa claro que algo de novo está no “ar”.

Cidade Estuário

“Maternidade – Diversidade –/Salinidade/Fertilidade – Produtividade/Recife – Cidade – Estuário/Recife – Cidade és – tu.../Água salobra, Desova e criação/Matéria Orgânica, troca e produção/Recife – Cidade – Estuário/És-tu.../(mangue injeta, abastece, alimenta, recarrega as baterias da Veneza esclerosada, destituída, depauperada, embrutecida...)/Mangue – Manguetown/Cidade complexo/Caos portuário/Berçário/Caos/Cidade estuário” (FRED 04)

Se na música “*manguebit*” Recife se metamorfoseia de circuito e, a linguagem que a significa advém do mundo dos computadores, aqui Recife surge como “*Cidade Estuário*”.

Nesta música Recife é comparada com o ecossistema manguezal. E é com a linguagem própria desse ecossistema, que Recife é significada, simbolizada. Tanto o mangue, quanto a própria cidade assumem a mesma condição: “Maternidade (como mãe), Diversidade (no caso de seus ritmos musicais), Fertilidade, Produtividade (capaz de produzir novos conceitos *pop*, por ser uma cidade fecunda)”. Lugar de desova (procriação) e criação, lugar de troca, circulação e produção de bens culturais (algo que metafóricamente define o próprio *manguebeat*).

Aqui a cidade também é vista como algo complexo, que nasce com o porto, e que também vai experimentar o caos portuário, mimetizando tanto a condição de berçário (ligado a função do mangue enquanto ecossistema), quanto de estar em caos (ligado ao desenvolvimento urbano da cidade). Por isso a idéia de uma “Veneza esclerosada”, “depauperada”, “embrutecida”.

Esta é a cidade que aparece aos olhos da *cena mangue* recifense. É este *caos* urbano que eles buscam superar através de sua produção cultural. Esta é a cidade que eles experimentam em suas andanças (*flânerie*) pela cidade, seja para dançar *breack* na praça Maciel Pinheiro (centro), ou para trocar livros por discos, ou comprá-los como nos disse Jorge do Peixe em entrevista de campo. Nessas andanças eles irão interagir com a cidade e, como nos disse Otto, irão construir sua própria “*fantasia*”.

Na letra da música “*Rios Pontes & Overdrives*”, de Chico Science e Fred 04, percebe-se que os autores buscam tematizar a realidade social daqueles que vivem no mangue e, dele depende para sobreviver.

“Rios, Pontes & Overdrives”

Porque no rio tem pato comendo lama/ Rios, pontes e overdrives-impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/Rios, pontes e overdrive-impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/E a lama come mucambo e no mocambo tem molambo/E o molambo já voou, caiu no calçamento bem no sol do meio-dia/ O carro passou por cima e o molambo ficou lá/Mlambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu/É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela,/Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista/Dois irmãos, é o Cais do porto, é

Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU/Capibaribe e o Centrão/Rios, pontes e overdrives-impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/Rios, pontes e overdrive-impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, manuge, mangue/E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo/E o molambo já voou, caiu no calçamento bem no sol do meio-dia/ O carro passou por cima e o molambo ficou lá/Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu/ Rios, pontes e overdrives-impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/Rios, pontes e overdrives-impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/E a lama come mucambo e no mocambo tem molambo/E o molambo já voou, caiu no calçamento bem no sol do meio-dia/ O carro passou por cima e o molambo ficou lá/Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu/ Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira/Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria”

A letra dessa música retrata uma situação, que logo de início suscita uma pergunta: “Porque no rio tem pato comendo lama?”. A situação de que fala a música, é de miséria (daqueles que moram e vivem do mangue), o pato pode ser visto aqui como sendo o próprio homem, que também é aludido como sendo “*impressionantes esculturas de lama*”, uma imagem, muito semelhante a uma outra, criada por Josué de Castro em seu romance “*Homens e Caranguejos*”⁵², mais precisamente no segundo capítulo: “*De como aparecem aos olhos de João Paulo os cavaleiros da miséria com suas estranhas armaduras de barro*”.

No romance, o menino João Paulo (personagem principal), é salvo por essas estranhas armaduras de barro. Esses cavaleiros da miséria apareceram justamente quando João Paulo se viu ilhado no mangue (ele estava pescando caranguejo, quando a maré subiu sem que ele percebesse) e, como ele não sabia nadar se viu em dificuldades. Tanto na música, como no romance, a figura do homem que mora no mangue, aparece como tema e como drama. São as “*impressionantes esculturas de lama*” e os “*cavaleiros da miséria com suas estranhas armaduras de barro*” o mesmo homem pobre e miserável, que luta para sobreviver nos manguezais e também nos morros do Recife (como veremos nas letras da banda *Faces do Subúrbio*).

Continuando a análise da letra, percebe-se que Chico Science e Fred 04, falavam da situação de um homem que não somente interage com seu meio, buscando nele e dele sobreviver, como também, nele se mistura, assumindo uma mesma condição. Vejamos: “*e a lama come mocambo, e no mocambo tem molambo...*” Lama, mocambo⁵³ e molambo, são os termos chave que configuram esta situação. A lama é o solo movediço dos mangues, o mocambo, é o termo que se dá para os casebres dessas esculturas de lama, e o molambo é algo parecido com trapos, farrapos, tecido podre. Assim a lama come a casa dos “*cavaleiros da miséria*”, que é o mocambo, e o que tem no mocambo são os molambos, os trapos e farrapos. Aquele que pode ser visto como os trapos de uma sociedade. Este mesmo trapo, molambo, que quando sai do mangue (seu habitat), é atropelado no asfalto. “*E o molambo já voou, caiu lá no calçamento...*” Só que este “homem molambo”, quando sai do mangue, sai metamorfoseado em bicho e, se nos guiarmos por algumas passagens de outras músicas (como *Manguetown* e, *Maracatu de tiro certo*), veremos que é de urubu que eles estão falando. É como urubu que sobrevoa o asfalto (a cidade) atrás de comida (restos, carniça), que o “homem molambo” visita a cidade e, é como bicho que ele morre no asfalto, atropelado por um carro.

Na música iremos perceber uma constatação muito inquietante e provocadora. Os compositores apontam para uma situação de nivelamento, partindo do reconhecimento de que seria todos mulambos: “*Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu...*”. Terminando a música com duas assertivas: “*Molambo boa peça pra se costurar mentiras/ Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria*”. Essas duas afirmações coloca o molambo, que na música pode ser visto como sendo a própria condição humana, o próprio homem, como sendo passível à duas formas de “manipulações”, primeiro para se costurar mentiras (de quem?), segundo para se costurar miséria, no caso a do próprio “*homem caranguejo*”.

A letra da música “*A Cidade*”, de Chico Science, também é ilustrativo deste caos urbano, que a mundo livre s/a faz menção na letra “*Cidade Estuário*”.

“O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas/Que cresceram com a força de pedreiros suicidas/
Cavaleiros circulam vigiando as pessoas/Não importa 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 para, 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 cidade não para, 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”.

A letra aponta então para algumas situações, estas entendidas aqui como sendo aquelas que o olhar *manguebeat* trás a tona quando este o lança sobre a cidade, esta mesma cidade que ele experimenta enquanto um *flâneur*, aquele *tipo social* que Featherstone identifica como sendo importante pois aponta para a “posição central da locomoção social”, enquanto que Bolli o identifica como tendo uma “mobilidade extraordinária, percorrendo a metrópole, em busca de novas sensações”. Produzir imagens e construir novas percepções torna-se então ofício deste *flâneur* (diga-se também, do *manguebeat*).

A cidade aparece num dia de sol, este que “*ilumina as pedras evoluídas*”, entendidas aqui como seus arranha-céus, que cresceram com a “*força de pedreiros suicidas*”. Essa passagem alude para duas situações, no que diz respeito aos pedreiros, eles podem ser tanto os trabalhadores livres, que vendiam sua força de trabalho (como nos diz Marx), como também, os trabalhadores negros colocados na condição de escravo (já que Recife, dispõe de edificações, que remontam ao século XVII), e como tal, destituídos do direito de vender sua própria força de trabalho.

Na sequência, a letra da música aponta para o fato de que a cidade estaria sendo permanentemente vigiada, independentemente das pessoas que nela circulem sejam boas ou más, a cidade precisa ser vigiada, nela existe uma trama que precisa ser controlada.

Ainda nesse primeiro trecho da música, teremos uma imagem da cidade, muito forte, nela a “*cidade se apresenta centro das ambições/Para mendigos ou ricos e outras armações/Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs*”. Aqui a cidade é o lugar dos sonhos dos ambiciosos, onde se vive ricos e pobres, dois extremos de uma mesma necessidade: viver e viver bem. Nesses dois extremos, temos também aqueles que buscam sobrevivência das mais diferenciadas formas (*outras armações*). Nesse sentido, ela é uma cidade cindida, nela existem: “*mendigos e ricos, patrões e trabalhadores, policiais e camelôs*”. Nesta cidade os transportes também se encontram divididos, existem os automóveis (que denotam o uso particular) e os metrô (que denotam o uso público). A cidade é então, palco e espelho da luta pela sobrevivência.

A música chega agora, a uma reflexão que se repete por duas vezes, tendo a última um efeito de finalização. Neste refrão, escutamos uma afirmação que soa como uma sentença: “*A cidade não para a cidade só cresce/O de cima sobe e o de baixo desce*”.

No segundo momento da música a cidade aparece como sendo aquela que estaria sendo prostituída e, que teria um efeito ilusório sobre as pessoas, que por ela procura, no afã de resolver seus problemas, ou instigar seus desejos. “*A cidade se encontra prostituída...*”.

Nesse trecho da música, a cidade (no caso Recife, mas poderia ser outra) ganha uma projeção internacional, “*sua fama vai além dos mares*”, sendo localizada num contexto de disputa internacional, pois há uma “*esperteza*” que extrapola os limites do local (da cidade), e que medeia as relações desses diferentes contextos. No final desse trecho, a música aponta para uma situação de “*inércia*”, de “*imobilidade*” sócio-econômica de seus moradores, pois ao mesmo tempo que se diz que ela não “*estaria tão mal*”, se diz que nela se reproduz uma situação: uns com mais (dinheiro para usufruir dos benefícios que a cidade oferece, seus serviços), e outros com menos (os que estão alijados desse processo). Algo semelhante ao refrão: “*A cidade não pára...*”.

Aqui a música caminha para um desfecho que é próprio do desejo de mudança que a *cena mangue* persegue: com *embolada*, *samba* e *maracatu* envenenado, o *manguebeat* propõe a superação desses problemas que ele apresentou em sua música. Pois é no campo da cultura (na produção musical desses jovens) que eles vislumbram as mudanças (como disse Abramo, 1994; Diógenes, 1998; Herschmann, 2000), com ela, eles tentam se armar para enfrentar os *urubus* (aqueles que aqui representavam o poder: os ricos, os patrões, os policiais). Mas os músicos parecem reconhecer suas limitações, pois terminam a letra da música afirmando que “*num dia de sol Recife acordou/Com a mesma fedentina do dia anterior*” (a música começa e termina com sol). Esta fedentina, pode ser própria da lama dos mangues, como também da podridão que vem das relações de poder que dominam a sociedade por eles traçada.

A análise da letra da música de uma banda de *hip hop* como é a *Faces do Subúrbio*, dentro do cenário cultural que o *manguebeat* fez surgir, aglutinando essas diferentes bandas (com seus diferentes estilos), em torno da proposta de se produzir uma música que desse conta da diversidade de ritmos musicais produzidos na cidade, exige a ressalva de que mesmo que *Faces do Subúrbio*, trilhe um caminho próprio, calcado no estilo *hip hop*, ela também pode ser vista como sendo parte desta *cena mangue*, pois como já foi visto, existe uma forte identificação entre a banda de *hip hop* em questão e a *cena mangue* que estamos analisando. Lembre-se da colocação de Marcelo Massacre, de que o que chico falava em suas letras, é o mesmo que Zé brown (*rapper* da banda juntamente com Tige) fala nas suas (embora devamos reconhecer que chico Science utiliza

mais metáforas que eles). Também existe um sentimento de pertencimento que pode ser visto pelo fato de que eles se sentem parceiros, deste cenário cultural que se desenvolve em Recife, algo que pode ser percebido nas conversas que mantivemos, ao longo do trabalho de campo com o guitarrista da banda, Oni. Ele sempre afirma que o *hip hop* feito em Recife (principalmente sua banda), sempre teve uma forte interação com a *cena mangue* (seja dividindo palcos em festivais, seja em festas *reve* ou em parcerias nas letras das músicas), Oni também faz questão de lembrar, que a própria *Nação Zumbi*, trabalha com elementos de *hip hop*, que Chico Science canta como *happer*.

Neste sentido, Chico Science (sua música) pode ser visto como aquele que expressa a revolta dos moradores da periferia urbana da cidade dos manguezais: Recife. Algo em comum acordo com as colocações da Diógenes, quando diz que: “*a poesia dos raps é um forma alternativa de interpretação e de expressão da revolta entre os jovens da periferia urbana*”(DIÓGENES; 1998(1998) :146), com as condições de vida em que se encontram.

É como Zé Brown nos diz na letra da música “*Acostumados com a Violência*”, “*Sou um rapper testemunha da situação*”. Como testemunha, e como aquele que se coloca na condição de relatar o cotidiano das pessoas que moram na periferia (dos grandes centros urbanos), em sua luta diária pela sobrevivência, os *raps* do Brasil (seja dos *Racionais Mc’s* de São Paulo; seja do *Cambio Negro* de Brasília ou *Plnet Hamp* do Rio de Janeiro), expõe através do seu canto(que tem forte caráter de denúncia), uma *trama social*, que como coloca a piscanalista Kehl⁵⁴, não oferece espaços para momentos de sublimação dos sentidos, que permitissem algum sentimento de elevação ou de alegria.

Analizando essa questão na letra das músicas dos *Racionais MC’s*, Kehl vai dizer:

“*Nenhuma exaltação, nenhuma referência sublime é possível a uma arte que tem por principal função tentar simbolizar um cotidiano que se depara todo o tempo com o nó duro do real, no sentido que a psicanálise lacaniana atribui à palavra: o indizível, o que está além da capacidade de elaboração pela linguagem, o que nos escapa sempre*”(KEHL; 2000(2000):103).

É esse “*nó duro do real*”, que os *rappes* colocam em primeiro plano, relatando o que testemunham.

“*O real domina a vida da periferia, em suas faces extremas: a droga e seu gozo mortífero; a violência do outro – freqüentemente a polícia – com quem é impossível qualquer diálogo, qualquer negociação; a miséria que segundo Hanna Arendt nos exclui da condição humana porque nos faz prisioneiros da necessidade; e acima de tudo a morte. O real se manifesta na figura do inexorável...*”(KEHL; 2000(2000):103).

Esta citação tem efeito semelhante na análise da letra da música da “*Faces do Subúrbio*” (e para outras bandas da *cena mangue*), acima citada, se considerarmos uma colocação feita por Garnizé, quando em entrevista de campo nos relatava, a semelhança entre os *Racionais MC’s* e sua banda, no que diz respeito as letras, aos problemas que as inspiram. Segundo Garnizé, e seguindo uma máxima de Gog (*Rapper* de Brasília que desenvolve um trabalho solo), “*periferia é periferia em qualquer lugar!*” Se em São Paulo tem favela, aqui tem, se tem falta de saneamento, aqui tem, se tem tráfico de drogas, aqui tem, se tem políticos e policiais corruptos aqui também tem, se tem fome e desemprego, aqui também! É disso que nossas letras falam!

Cabe aqui uma alusão a uma passagem do filme “*O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*”⁵⁵, nela aparece uma imagem da cidade do Recife (sua periferia, com seus morros e favelas), vista do alto, que impressiona pela sua violência (tema central do filme). Imagem esta, que difere daquelas apresentadas em cartões postais, onde se lança um olhar apaixonado, nas pontes e rios da cidade (a *Veneza brasileira*).

Na imagem do documentário, a sensação que se tem, é que Recife é uma cidade ilhada, cercada por um bolsão de pobreza e miséria. Do alto, o que se vê, são os bairros da classe média alta, cercada pelos infinitos mocambos (e casas pobres de alvenaria), dos infinitos bairros pobres que compõem o grosso da população recifense.

Esta mesma sensação (vista por outro ângulo e em outro tempo) teve Josué de Castro, em seu clássico estudo “*Geografia da Fome*”. Citando Mário Lacerda de Melo, ele nos diz que:

“*Dos 700 mil habitantes que o Recife possui, 230 mil vivem em habitações do tipo mocambos, plantados nos manguezais e nos arredores da verdadeira cidade. Sobre esta população marginal escreve Mário Lacerda de Melo: ‘Assim, de acordo com informações oficiais, construiu-se em nossa capital quase duas vezes mais mocambos do que casa de alvenaria e taipa. É a população das áreas onde se levantam aquelas habitações miseráveis que cercam a cidade sob a cerca de 165.000 almas. É população superior à de qualquer cidade brasileira, exceto uma meia dúzia: Rio, São Paulo, Salvador, Porto Alegre e Belém. Se separássemos esta parte da população do Recife em uma ‘mocambópolis’ à parte, teríamos uma cidade tão grande que estaria em sétimo lugar entre as*

idades brasileiras. Para rivalizá-la em população, só encontraríamos um centro urbano na Amazônia, um no Nordeste, dois no Brasil Oriental e dois no Brasil Meridional. No Brasil Central, nenhum” (CASTRO;1990(1946):142).

Essa realidade descrita por Josué de Castro, ainda assume contornos assustadores em nosso tempo. Em seu trabalho de monitoramento das condições de vida da população brasileira, o Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas⁵⁶ registrou nada mais, nada menos, que 50 milhões de pessoas vivendo em condições de vida miseráveis (indigentes), o que significa 29.3% dos 169.6 milhões de brasileiros.

Por indigentes, o Centro está chamando os *“indivíduos que vivem com menos de 80 reais por mês, quantia insuficiente para suprir as suas necessidades alimentares básicas”* (2000(2000):18). Nestas condições, existem em Pernambuco 4.030,730 milhões de pessoas, ou seja 50.95% dos seus 7.910,992 pernambucanos. Na capital, existem 514,176 pessoas vivendo abaixo da linha da pobreza, ou seja, 36.16% das 1.421.947 pessoas que compõem sua população. É neste cenário que se desenvolve a cena manguê, falando de *“lama e caos”, “fome e tecnologia”*. Vejamos a letra da música *“Acostumados com a Violência”*.

“Metidos em buracos vivemos na pobreza de fato/somos sofrendores de um ambiente escasso/um ambiente onde a violência está presente/onde, sem perceber, se perde um parente/somos criados no subúrbio, presenciando tudo de perto/morrendo, cara, sem ao menos saber que é errado ou certo,/muitos detonam outros só por discussão/pai matando filho, irmão derrubando irmãos,/às vezes eu penso, converso com meus irmãos,/quando é que vai surgir a tal solução?/cai a noite, eu prego os olhos sem perceber/no dia seguinte o que vai acontecer,/clareou, amanhã corre um boato/apareceram quatro corpos, todos estourados,/chacina praticada, serviço terminado/em um veículo, cinco homens encapuzados,/ambos os lados, ninguém sabe quem são os culpados – mais um julgamento clandestino foi praticado,/será que foram os quatro fuzilados por terem alguns crimes nas costas,/ou por agirem errado, ou autores da matança que cometeram um pecado,/aqui se faz aqui se paga, este é o ditado/hoje você bota pra foder, amanhã é executado/sou um rapper, testemunha da situação da periferia/assaltos/vêm de tradição, filho crescendo vendo seu pai agindo como ladrão,/será que é por que ele quer, ou a necessidade fez ele agir desse jeito, pois é,/só têm uma conclusão a citar pra essa indecência: somos acostumados com a violência,/somos, somos acostumados com a violência/a providência é uma indecência, não se interessam em controlar a violência /colocam de lado situações que poderiam ser resolvidas, mas em nossos ouvidos só entram promessas, que merda,/morreram muitos, muitos e muitos,/ mentiras, de paz é ocorrida de forma contrária, o destino é o oposto de uma forma pacífica/não tendo o contendo de possuir certas malícias/pois lugar de cão, malandro é proibido vacilar,/já que matar nunca foi difícil, não dê vacilo,/o bicho pode pegar,/cai a noite e os donos dela circulam em silêncio,/armas em punho, de preferência berros niquelados/dispostos a ir ou mandar gente pro outro lado,/o perigo circula no subúrbio diariamente/temos que conviver nestas rotinas constantemente/não podemos nos mudar para um lugar melhor,/pois não existe melhor é tudo pior,/crescemos, vemos, testemunhamos e observamos, a violência aos poucos nos dominando,/só tenho uma conclusão a citar para essa indecência/somos acostumados com a violência/somos, somos acostumados com a violência/vendo tudo isto, somos obrigados a ficar calados,/quem morre pela boca é peixe, então não deixe seu corpo por uma bala ser fígado,/a morte tem existência há vários séculos,/mas atualmente se transformou em privilégio,/não é mistério, o caso é sério,/este é o critério, te digo na cara que quando a morte chega não deixa aviso prévio/a violência é uma doença incurável, provavelmente estamos arriscados a contrair um vírus chamado calibre pesado,/grupos de extermínio se multiplicando a cada militar excluído, pode crer, é isso aí/matar vai ser o seu recente emprego, e eu digo:/matam por diversão e por dinheiro,/são uns filhos da puta, verdadeiros pistoleiros,/o perdão para eles não existem,/reze para na cair nas mãos desses infelizes/emboscadas tiram de casa, na rua dormindo com identificação falsa e calibres nas mãos/eles tem o domínio, a violência é sua parceira,/antes de serem grampeados vão matar sem eira nem beira/morando em bairro considerado perigoso,/cada dia-a-dia vejo expressões nos rostos das mães de família/que aqui habitam, revoltadas com o medo que as dominam,/pedem providência, reivindicam assistência de proteção e segurança na rua,/mas na periferia todos são prejudicados, classe média, alta/esses sim são bem assegurados/não adianta abaixo-assinado pedindo proteção./pois há muito tempo que pedimos ajuda, isto nunca muda/a preferência é a lei do cão,/assediados por uma violência que é sempre viável,/seis e meia da manhã você liga o rádio,/notícias divulgadas que vem de todos os lados/linchamentos, estupros e assassinatos,/esses são os atos que não impressionam mais amedrontam quem quer viver em paz,/muitos pensam positivo, violência nunca mais,/ pois é difícil, só é artifício, conviver aqui com a paz/impressionante é a

espontânea vontade que muitos insistem em alimentar a violência,/bailes funk é um exemplo disso, pense nisso, e nas consequências/só tem uma conclusão a citar pra essa indecência:/somos acostumados com a violência,/somos, somos acostumados com a violência”(ZÉ BROWN).

Essa letra assume um tom incisivo, direto e penetrante: “*Metidos em buracos vivemos na pobreza de fato/somos sofrendores de um ambiente escasso/um ambiente onde a violência está presente...*” Estas são as palavras que saem da boca de Zé Brown, iniciando seu *rap*, que narra o cotidiano de pessoas colocadas em condições de pobreza (muitas vezes extrema), e como tal, experimentando todo tipo de violência, seja física, moral ou psicológica.

Na música, Zé Brown se coloca como testemunha da situação, e é como testemunha, como aquele que vê (e também experimenta) as dificuldades por que passa sua comunidade, que ele irá denunciar (através dos *raps*) as arguras dessa população, onde a lei que regulam suas relações são muitas vezes formuladas clandestinamente. “*mais um julgamento clandestino foi praticado*”.

O *rapper* sabe que a questão não é apenas o de construir mecanismos de sobrevivência, mesmo que seja necessário: “*Não tendo contendo de possuir certas malícias/pois lugar de cão é proibido vacilar*”, pois “vacilar” parece ser uma questão de tempo: “*hoje você bota pra foder/amanhã é executado*”.

Ele sabe que mora num bairro visto por muitos como sendo perigoso, mas afirma também, que: “*cada dia-a-dia vejo expressões nos rostos das mães de família/que aqui habitam, revoltadas com o medo que as dominam/pedem providência...*”

O *rap*, do *Faces do Subúrbio*, pode então, ser visto como sendo a voz dessa mãe, ecoando em um “alto-falante”, apelando por respeito e dignidade.

A música seria então, um “raio x” das condições de vida num bairro pobre da cidade (Recife ou qualquer outra no Brasil), onde se cresce “vendo e testemunhando”: Chacinas, estupros, linchamentos, julgamentos clandestino, onde a pena é sempre o da execução do indivíduo julgado, este que é pego, seja em emboscadas, ou retirado de dentro de casa por justiceiros, ou homens encapuzados (membros de esquadrões da morte, compostos por ex-policiais, expulsos da corporação, ou não).

Na música também se aponta para um problema: o descaso das autoridades competentes. Eles: “*não se interessam em controlar a violência/colocam de lado situações que poderiam ser resolvidas, mas em nossos ouvidos só entram promessas, que merda...*” Porém, existe algo de mais assustador, e que perpassa toda a letra, no refrão da música isso fica muito claro: “*somos acostumados com a violência, somos, somos acostumados com a violência*”, a banalização, e conseqüentemente a naturalização deste fenômeno torna-se então seu maior entrave.

Recife Cidade Mangue: Manguetown

“No trecho litorâneo confluem os rios capibaribe e beberibe para juntos desembocarem no oceano, uma planície de formação flúvio-marinha se estende em forma grosseiramente semicircular, enquadrada ao Norte, Oeste e Sul pelas colinas oriundas da dissecação, da superfície sedimentar referida ao plioceno, conhecida pelo nome de formação Barreiras. É a planície do Recife”(MELO; 1976(1976):169).

Nesta planície alagadiça, surgiu um movimento cultural, que inspirado na própria geografia da cidade, buscou no plano da cultura, intervir sobre as condições sociais que estavam sendo dadas para seus moradores. Nesse sentido, o *manguebeat*, através da simbolização da cidade do Recife, enquanto cidade mangue (*manguetown*), vislumbrou a possibilidade de crítica de si mesmo. É assim que se pode entender as letras das músicas desses jovens, que não apenas experimentavam o caos urbano da cidade, como os tematizou, buscando sua superação.

A *manguetown*, como crítica de si mesmo, foi a forma como a *cena mangue* recifense simbolizou o caos urbano, trazendo a tona uma “outra cidade”, uma cidade que Josué de Castro já havia desvelado: “*O Recife, a cidade dos rios, das pontes e das antigas residências palacianas é também a cidade dos mocambos: das choças, dos casebres de barro batido a sopapo, cobertas de capim, de palha de coqueiro e de folhas de Flândes”(CASTRO;1967(1967):27).*

É a partir do reconhecimento desta situação, que o *manguebeat* produzirá sua música, buscando conectar-se com a circulação dos conceitos *pop* mundiais, num contexto de globalização da economia e mundialização da cultura.

A *cena mangue* sentia necessidade de se colocar neste cenário, mas sabia que não podia esquecer de uma dura realidade, onde uma grande parte da população vive em condições miseráveis.

Essa mesma população que se encontra fora da vida urbana da cidade, migrou para Recife vindo fugido de outra realidade não menos assustadora:

“Recife é uma cidade que sempre atraiu um excesso de população formado de elementos adventícios que fugiram da zona rural acossados por dois grupos de causa de expulsão: as secas periódicas do sertão nordestino e os salários miseráveis das zonas das usinas”(CASTRO; 1992(1946):142).

Não por acaso, Josué de Castro é citado na *cena mangue*, *“Oh Josué, eu nunca vi tamanha desgraça/Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça”*.

O autor de *“Geografia da Fome”*, soube perceber os problemas de seu tempo (do nosso): a fome. Soube também apontar uma de suas causas: *“...o latifúndio do açúcar secreta sempre seus excessos de gente que o latifúndio da lama absorvia como um mata-borrão”*(CASTRO;1967(1967):98).

Por isso discordamos do autor de *“Chico Science: a Rapsódia Afrociberdélia”*⁵⁷, quando este diz que: *“Como Gilberto Freyre, Chico também fez o ‘elogio’ ao mocambo”*(NETO;2000(2000):33). Com aspas ou sem aspas, Chico Science (diga-se a *cena mangue*) não fez elogio aos mocambos, muito pelo contrário, focalizou-o como problema, como símbolo de miséria da condição humana.

Diversidade, Diferença e Identidade Cultural na Cena Mangue do Recife

Aqui estaremos discutindo o problema da identidade cultural na *cena mangue*, frente aos processos sociais econômicos, culturais e políticos que a globalização suscita.

Nosso objetivo é o de demonstrar que o *manguebeat* produz mecanismos de articulação com este cenário global que se impõe; ao mesmo tempo que estabelece uma certa "postura", onde o reconhecimento de sua própria condição é tomada como ponto de partida para o diálogo com o outro, postos em condição de globalização.

Identidade e Globalização: redefinindo cenários

O tema da globalização tem suscitado muitas análises e, conseqüentemente, muitos desacordos quanto ao uso desta noção, seja enquanto categoria de análise, seja pelo conteúdo dos problemas (processo) que a mesma pretende dar conta⁵⁸.

Tal perspectiva não invalida porém, que se busque traçar um quadro contextual⁵⁹, onde se possa “situar” (mas não fixar), a produção cultural da *cena mangue*. O que não implica teorizar sobre o fenômeno da globalização, mas apenas ter em mente as questões que a ele se coloca, e que por ele é colocado, assim como, ter um mínimo de precisão conceitual, para podermos aproximá-lo da *cena* cultural em questão.

Nesse sentido, reconhecemos o *manguebeat* como sendo, produto e produtor das contradições de seu tempo, o que conseqüentemente nos impeli a dizer, que é através de sua música que ele experimenta e tematiza essas mesmas contradições (no caso, as colocadas pelo processo vigente de globalização).

Proponho então, que retornemos ao primeiro manifesto mangue, mais precisamente, para uma passagem onde se diz que a imagem símbolo desta *cena* cultural, é a de *“uma antena parabólica enfiada na lama dos manguezais”*.

Esta necessidade intrínseca de comunicação (baseada não somente na recepção, mas também na emissão de símbolos culturais: música, moda, cinema, pintura etc.), com o mundo externo, essa necessidade do outro, de com ele conectar-se, seria então, o elemento central e impulsionador da *cena mangue*, assim como uma questão própria dos processos de globalização contemporâneo, pois o tempo do *manguebeat*, é um tempo em que se percebe tanto a rearticulação de antigos processos, quanto o surgimento de novos processos (sociais, econômico, políticos culturais etc), que levam *“ao mesmo tempo, à compressão do mundo e à intensificação da consciência do mundo como um todo”*(ROBERTSON;2000(1992):23). Em última instância, e de acordo com Robertson, este seria o sentido pleno dos processos contemporâneos de globalização: o sentimento de que o mundo estaria diminuído, através daquilo que segundo Massy, Marx já tinha apontado, que é a *“aniquilação do espaço pelo tempo”*(MASSY;2000(1991):177), e o sentimento de que hoje podemos percebê-lo (se não experimentá-lo), como um todo.

Robertson estaria pensando na emergência de uma cultura global (o que não é nosso caso), tomando por pressuposto, a idéia de que hoje estaríamos experimentando fortes processos, simultaneamente convergentes e divergentes, que por um lado dizem respeito:

A rápida aceleração das relações globais; uma forte globalização do consumo urbano, impulsionado pela transnacionalização do universo midiático, que também tem impulsionado uma convergência planetária em certos hábitos de consumo urbano; estreitamento das redes de intercâmbio de idéias, pessoas, mercadorias e capitais, através da interconexão (fortemente mediada por relações de poder, seja entre estados-nações, seja entre consórcios empresariais, ou entre esses eles) em escala mundial de: mercados, dinheiro, sistema de informação, produção, consumo e distribuição de mercadorias; e o encurtamento das distâncias culturais pela aceleração da comunicação e dos transportes, assim como, pela movimentação em massa de populações em direção a centros hegemônicos do mundo.

Por outro lado, estes processos globais, apontam também para: o revigoramento dos vínculos religiosos e étnicos marginalizados com relativo êxito, no século XIX, pelo processo de consolidação dos estados nacionais, apontando assim para as tentativas de recontextualização das identidades; persistência, renovação e, construção das diferenças, em contexto de intensa interação social (local-global); reconhecimento de que as lealdades culturais devidas ao Estado estariam em franco declínio; reconhecimento de que o processo de globalização estaria fortemente arraigado a uma lógica econômica (neoliberal) indiferente às diferenças culturais, assim como, a desconfiança de que a compressão do mundo, ao suprimir o isolamento relativo de algumas comunidades, estaria ameaçando as culturas tradicionais.

Estes são na verdade, processos históricos, que se intensificam em nossa época, e que marcam a forma tensa, conflituosa, mas também relacional (no sentido de que existe interação, e que ela alterna entre o local e o global), que permeiam as experiências individuais e coletivas dos sujeitos sociais em tempo de globalização.

Este tipo de perspectiva (que percebe o problema como uma via de mão-dupla) difere então de uma tendência apontada por Robertson, que busca

“pensar tal problemática como envolvendo uma polaridade direta, a qual assumem sua forma mais aguda na reivindicação de que vivemos em um mundo de assertivas locais contra tendências globais, um mundo no qual a idéia precisa de localidade é, às vezes projetada como forma de oposição ou de resistência ao hegemonicamente global”(ROBERTSON;2000(1992):252).

Giddens, formula essa questão do local e do global, quando nos apresenta sua definição de globalização, ressaltando que ela pode *“ser definida como a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidade distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa”*(GIDDENS;1991(1990):69)

Este tipo de formulação, está ancorada numa concepção de tempo e espaço, que por princípio, os reconhece como sendo flexíveis e mutáveis, ou seja, são fenômenos históricos que tem se configurado de forma diferenciada ao longo dos tempos. Hoje, segundo Giddens, na era da globalização, o que está em jogo, é a disjunção da idéia de espaço e lugar. Aqui

“o lugar se torna cada vez mais fantasmagórico, isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente o que está presente na cena; a forma visível do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza”(GIDDENS; 1991(1990):27).

De acordo com Giddens, esses processos em voga, garantirá a construção de *“espaços vazios”* (fruto da disjunção entre a idéia de espaço e lugar), e como tal a possibilidade de sua recombinação, dando formas a novos tipos de práticas de relações sociais. A construção desses *“espaços vazios”* obedecem a uma lógica, onde ganha corpo a idéia de relações entre outros *“ausentes”*, distantes de qualquer situação ou interação face a face.

Tais idéias fazem parte de um raciocínio complexo, às vezes muito abstrato, mas não menos convincente e legítimo, mesmo que comporte limitações.

Aqui, ele se apresenta como sendo crucial pra mostrarmos um crescente processo de interconexão (de forma assimétrica, conforme as relações de poder em jogo), que vem ocorrendo em nível local, nacional, regional e mundial e, que está envolvendo as condições sociais, econômicas, políticas e culturais de indivíduos, famílias, grupos sociais, coletividades, povos, nações e nacionalidades. Esta é a questão que se coloca em nosso tempo e, ela se apresenta de múltiplas formas, ora dissimulando relações de poder, ora sinalizando para novas possibilidades de experiências.

Canclini⁶⁰, por exemplo, coloca como tarefa de nosso tempo (principalmente para a intelectualidade latino-americana): *“explicar como a aparentemente maior comunicação e racionalidade da globalização suscita novas formas de racismo e exclusão”*(CANCLINI; 1995(1995:90). Enquanto que numa postura não menos crítica, Featherstone no texto já citado, reconhece como sendo de suma relevância para a situação global contemporânea, a possibilidade que ela oferece *“de modificar o quadro e de movimentar-se entre uma dimensão variável de enfoques, bem como a capacidade de lidar com uma gama de materiais simbólicos, a partir dos quais se podem formar e reformar as identidades em diferentes situações”*(FEATHERSTONE;2000(1996):153).

Num trabalho apresentado a I Conferência Latino-Americana de Ciências Sociais, promovida pelo Clacso e Fundação Joaquim Nabuco, em Recife. Burity formulou uma idéia, que embora seja pensada num outro contexto e, comporte as limitações próprias de um artigo, nos parece apropriada para lançarmos sobre a problemática da identidade cultural na *cena mangue* recifense.

Burity estaria pensando sobre os desafios que hoje, se colocam ao multiculturalismo, a partir da relação entre: identidade e globalização. Para tanto, ele centra seus esforços no entendimento da

“associação entre identidade e o localismo (sob a égide da cultura, da tradição, da etnicidade, do nacionalismo, da religião) e a contradição entre afirmação da identidade e o avanço da globalização, seja esta pensada sob a forma de um processo direcionado a partir de um ‘centro’ ou como um conjunto de fluxos produtores de conjunções e disjunções”(BURITY;2001(1999):02).

Das idéias de Burity, importa aqui, a concepção que ele tem sobre a existência de um “terceiro” da globalização (o autor lembra que essa imagem do “terceiro”, tem sido usado por outros autores como: Bhabha e Laclau, mas adverte que esta não necessariamente se coaduna com a que eles desenvolvem).

Aos nossos objetivos, esta noção se apresenta como sendo crucial, pois possibilita, por um lado, estabelecer uma ponte entre o *manguebeat* e os processos de globalização em voga; por outro, a introdução da temática do hibridismo cultural na *cena mangue* e, conseqüentemente, das concepções identitárias que se colocam em jogo nesta *cena*.

De acordo com Burity, a globalização introduz um “terceiro” na relação entre o local e o nacional, o local e o regional, o regional e o nacional, que tem um efeito desestabilizador, pois interrompe

“o fluxo linear de relações e comunicação onde estas polaridades se desenvolviam até vinte anos atrás, reguladas pela unidade do estado-nação e pela repartição territorial das trocas econômicas, políticas e culturais (exemplarmente capturada na expressão relações internacionais)”(BURITY;2001(1999):03)

Burity, percebe a globalização, como introduzindo o elemento da diferença “exorbitante” ou “ignorada”, ali, onde reina o contentamento ou uma pretensa autonomia contra interferências externas. Assim como:

“a vigência de um princípio de ruptura do liame dual micro/macro, estável/dinâmico, concreto/abstrato, particular/geral, princípio este que funciona como um ‘terceiro’ e desencadeia uma lógica que não exige o fim das referências locais, mas as reinscreve num terreno em que estas não mais podem se definir pelo isolamento nem tampouco pela territorialidade”(BURITY;2001(1999):03)

Nesse sentido, o princípio vigente neste “terceiro” é o da introdução de uma lógica desterritorializante e desinstitucionalizante em relação ao contexto anterior. Algo que se faz sob o signo do paradoxo, e que se revela nos seguintes aspectos:

“quebra de pretensão de universalidade dos discursos políticos e culturais; quebra da soberania do estado nacional em questões-chaves de política doméstica; introdução de valores e parâmetros de gestão pública em voga no âmbito da ‘sociedade civil global’ (gênero, meio ambiente, multiculturalismo; direitos humanos; a primazia da ação local, efetivada por uma pluralidade de atores em parceria, etc.); ruptura de modos de vida associados às raízes ou atributos essenciais de comunidades locais, categorias sociais ou identidades culturais”(BURITY;2001(1999):03)

A lógica da globalização cristalizada em seu “terceiro”, é algo que rompe e instaura o diferente, mas isso se faz sob a égide da reinscrição, por isso Burity acredita que ela nunca vai ser a mesma, *“porém uma que se modifica ao responder e ‘se afirmar’ diante do desafio ‘de fora’, da lógica global”*(BURITY;2001(1999):07).

A afirmação, defesa, ou contestação de identidade são componentes próprios da lógica do contexto global contemporâneo. Isto porque:

“Porque as identidades são, por vezes, o pamo de discórdia que expressa o terceiro da globalização – a globalização neste caso seria o berço da afirmação identitária, o contexto no qual a chamada fragmentação do sujeito desencadeia inúmeras tentativas de recomposição. Porque as identidades emergem na esteira dos efeitos desterritorializantes e desinstitucionalizantes da globalização, beneficiando-se do enfraquecimento das antigas unidades políticas e culturais da modernidade novencista. Porque em fim, as identidades reagem, numa tentativa de ressincronização espaço-temporal, aos efeitos destruturante da globalização, buscando em raízes do passado ou na idealização do presente uma forma de neutralizar o sentimento de ansiedade ou pânico ante a incerteza, a instabilidade e a permanente redefinição das regras e cenários que se instalam em nome da globalização” (BURITY;2000(1999):05).

Este é o terreno movediço em que se move a problemática da identidade no contexto da globalização. Esta identidade que como Burity afirma, nunca será a mesma. Nesse sentido as definições que Robertson (baseado em Hobsbawm, Ranger e Benedict Anderson) propõe sobre a globalização, mostra-se convincente.

Segundo ele, a globalização,

“no seu sentido mais geral como a compreensão do mundo como um todo, envolve a conexão de localidades. Mas ela também envolve a ‘invenção’ da localidade, no mesmo sentido genérico da ‘invenção da tradição’, como também a sua ‘imaginação’” (ROBERTSON, 2000(1992):20).

Cabe aqui uma outra citação de Burity, retirado agora de um outro contexto, mas muito instrutivo em nossa pesquisa.

Numa passagem em que ele aponta para a relação promiscua, que intelectualmente acadêmica brasileira (latino americana, se considerarmos as colocações de Canclini 1997pp.17;23-24 e Sarlo 1997pp.97 sobre o problema) assume diante das temáticas e metodologias vindas de um ambiente externo, ele vai dizer que:

“O padrão promiscuo não é novo e pode-se dizer que inaugura nossa forma de relação com o mundo exterior desde o começo, desde que entendamos que ‘nossa e ‘ começo’ são índices de uma não-contemporaneidade e não-identidade conosco mesmo, nós não-estávamos lá, quando tudo começou, digamos, na empreitada colonizadora e nossa eterna emulação com o ‘primeiro mundo’ nunca foi um presente absoluto. Em outras palavras, desde que nos entendemos por gente, nos situamos numa relação com o outro – colonizador, potência imperialista, projeto de independência/ emancipação/ modernização/ cenário global – em que estamos simultaneamente sempre em falta com nosso destino e já apresentamos os signos, experiências ou projetos que correspondem ao state-of-the-arts das sociedades avançadas. Somos híbridos (sendo esta hibridação talvez, um nome a mais nobre para promiscuidade). Nosso atraso se transfigura em ingrediente do mais avançado, nossa repetição de modelo é sempre uma maneira de dizer que o que este apresenta como seu próprio também está aqui e é, portanto, um abuso de linguagem ou de poder pretender ser uma paradigma puro e superior” (BURITY; 1997(1997):18-19)

Perguntando-se sobre o porquê de se construir a identidade, Burity vai dizer que o que está em jogo é a questão do “sentido”. Somente ele pode garantir a movimentação coerente e previsível, num espaço social, onde os referenciais estáveis e naturais de orientação no mundo se tornaram frágeis.

E é justamente as tensões que se instauram, na busca de “sentidos”, pelos sujeitos sociais (individuais ou coletivos), que se revelam como objeto de análise dos cientistas sociais, pois estes “sentidos” (sua busca) espelham a dinâmica própria da vida em sociedade.

A Construção da Metáfora Mangue e a Identidade Cultural Mangubeat

O *mangubeat* no que diz respeito a questão da identidade, pode ser visto como um fenômeno cultural que espelha e traduz a forma como um determinado grupo de pessoas, se lançam na experiência de seu tempo (que é o da globalização), produzindo cultura e fomentando concepções identitárias.

Este tipo de perspectiva pode ser percebido através de dois aspectos constitutivos desta cena cultural. O primeiro é a própria metáfora mangue, construída com o objetivo (consciente ou não) de simbolizar uma nova sensibilidade perceptiva, que buscava intervir (no plano da cultura) na paisagem urbana da cidade. O segundo é a questão do princípio criativo desta produção, que é o da *hibridação*, um princípio fortemente ligado aos processos de globalização acima descritos.

O uso da terminologia mangue como metáfora, para significar uma cena cultural que tinha por objetivo, criar um certo impacto na vida cultural da cidade; anunciando o surgimento de algo que pretendia intervir criticamente na situação que se encontrava esta mesma cidade e seus moradores, foi sem dúvida alguma, a grande virada de uma expressão juvenil como o *mangubeat*.

É preciso ressaltar que esta investida sobre os manguezais, não se fez com um olhar de apaixonado por uma riqueza natural inserida em um forte processo de depredação, mas pelo reconhecimento de sua importância, o que resultou na sagacidade de um grupo de pessoas em tomar o ecossistema dos manguezais como elemento de metáfora, construindo novos sentidos para significar sua experiência num mundo urbano, que historicamente tem se firmado a revelia destes mesmos manguezais, assim como, na construção de uma linguagem própria, capaz de romper com o silêncio e o torpor que a cidade produz.

O *mangubeat* conseguiu perceber a presença de algo que sempre esteve em nossas voltas (literalmente) e, fez mais, ele tematizou essa realidade, operando assim um forte deslocamento de foco, ao lançar seu olhar sobre o mangue. Tal deslocamento produziu um novo sentido sobre a cidade, tendo por substrato a experiência da vida no mangue. O *mangubeat* fala da cidade a partir do mangue, ele traz o mangue como tema e como drama, para o asfalto.

Nesse sentido, a positividade que o *mangubeat* confere aos manguezais não é fruto de uma suposta ingenuidade desses *manguemoys*, mas algo que se realiza dentro de uma experiência ‘concreta’, de jovens que nasceram em uma cidade alagadiça como Recife (construída sobre os manguezais), vivendo em bairros periféricos como Peixinhos, Águas Frias e Rio Doce (Olinda), cercados por mangues e que embora não tenha precisado de seus frutos para sobreviver, viu de perto o drama das famílias que desses mangues precisaram.

“...a gente ia muito pegar caranguejo. Chovia, saía de andada e a galera aí... vamos lá pegar caranguejo. Sei... O quê? Caranguejo de andada! A maior gurizada correndo para pegar

caranguejo. A gente pegava isso aqui... muitos! Cem deles! Eu também, junto com o pessoal a gente pegava isso aqui...

Vendia picolé, vendia dudu, parará... e essa grana a gente ia para os bailes de periferia. Com essa graninha aqui. Juntava com a que o pai e a mãe dava e a gente se divertia, era massa! Era legal pra caralho!” (CHICO SCIENCE, no Fim de Semana MTV).

Esta citação por um lado, revela a utilização do mangue (seus frutos) como fonte de complemento da “mesada”, por outro, revela, algumas das experiências que os integrantes da *cena mangue* tiveram quando adolescentes, freqüentando bailes de periferia onde dançavam a *black music*, ao mesmo tempo que também dançavam a *ciranda*, *sambavam* o *maracatu* e participavam das rodas de *coco*.

O *manguebeat* instaura uma situação onde o que interessa é estar, como eles mesmos dizem: *antenado* a tudo, e está sempre a procura de boas vibrações e de novas informações, pois: “*É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/procurando antenar boas vibrações/preocupado antenar boa diversão/sou, sou, sou, sou mangueboy*” (CHICO SCIENCE; *Da Lama ao Caos*)

Em entrevista de campo feita com Garnizé, baterista e percussionista da banda *Faces do Subúrbio*, ficamos sabendo que nos finais de 1999, Recife contava com cerca de cento e dez bandas, que produziam suas músicas inspiradas na proposta da *cena mangue*, ou que se diziam por ela ter sido motivados.

No mesmo dia, e com a ajuda de Oni, guitarrista dessa mesma banda, a lista fora ampliada para cento e trinta bandas, garantindo ele que as mesmas estavam em atividades, embora sua maioria não tenha conseguido gravar nenhum CD, e que as mesmas viviam se apresentando em pequenos eventos (como festas de escolas, bares) ou em *shows* que eles mesmos produziam, ou dependendo de sua qualidade musical e dos contatos que conseguiam estabelecer com os produtores locais, elas participavam de eventos de maior consistência, como os festivais Abril Pro Rock e PE no Rock por exemplo.

Vale lembrar, que dentre as cento e trinta bandas acima citadas por Garnizé e Oni, algumas já estavam em atividade (*Devotos*), outras surgiram quase que simultaneamente (*Mestre Ambrósio* e *Faces do Subúrbio*). Mas existiu também, pessoas que já tinham experiência com música, mas se sentiram motivados pelas mensagens e propostas da nova *cena* musical que se formava. Esse é o caso de Silvério Pessoa.

Esse é um aspecto definidor da *cena mangue*: aglutinar diferentes estilos musicais, com suas diferentes formas de expressão artística, em outras palavras, está em jogo seu poder de sedução, de desencadear processos de identificação. Por isso a analogia com o ecossistema dos manguezais.

Com esse espírito multifacetado, o *manguebeat* deu visibilidade (ao mesmo tempo que com elas ganhou corpo) a essas bandas e pessoas acima citadas.

Em entrevista de campo, Massacre, Baixista da banda *Faces do Subúrbio* nos relata algo bastante significativo para se entender esse poder de aglutinação que o *manguebeat* tem:

“ Eu acho que Chico retrata nas letras dele, a história do dia a dia, do cotidiano, como a gente retrata hoje. Os problemas sociais que há dentro de uma sociedade carente tipo Peixinho, Alto José do Pinho, que é tudo subúrbio. Peixinho subúrbio de Olinda, Alto José do Pinho de Recife. E tem a mesma semelhança, falta de saneamento básico, e Chico retrata isso, justamente o que Brown e Tiger escreve”.

Aqui o elemento de identificação que o *manguebeat* vai construindo em torno de si, se dá, entre outras coisas na ordem do discurso. É a partir do que ela fala (do cotidiano de pessoas que moram numa comunidade pobre), do que ela conta, que bandas como *Faces do Subúrbio* e *Devotos* se vêem identificadas com o *manguebeat*. Uma semelhança que tem a ver com a própria história performática que a *Faces do Subúrbio* tem, enquanto banda de *hip hop*, e a *Devotos* enquanto banda *punk*. Ambas produzem suas músicas a partir da idéia implícita e explícita de que através dela se pode passar uma mensagem, que as letras das músicas é um instrumento de transformação.

Com Silvério Pessoa, ocorre o mesmo. Este já tinha uma certa experiência com a música. Chegando mesmo a fundar uma banda em 1983 com outros dois músicos: Siba e Eder, ambos do *Mestre Ambrósio* (que ainda não existia). Eder era baterista de uma banda de *hard rock*, de Recife, o *Arame Farpado*⁶¹, que durou até 1992 e Siba tocava viola de doze cordas, chegando a gravar uma fita demo com o Silvério, na época eles escutavam muito *rock ‘n’ roll*, *Sexs Pistols*, *Iron Maidem*, etc.

“ Então quando eu mi entendi como compositor e com a possibilidade de viver disso, já estava ecoando os primeiros meses do movimento mangue e eu vi Chico numa reportagem dele dizendo ‘faça o que você é, que dá certo’. Então eu resolvi montar uma banda. Eu morava em Jaboatão e resolvi montar uma banda cantando Jackson do Pandeiro...” (SILVÉRIO, em entrevista de campo).

Silvério Pessoa convidou dois amigos que pretendiam trabalhar com música e, justamente com eles: Kleber e Marcus, montaram o *Cascabulho*.

Na citação de Silvério Pessoa, chama atenção o fato de que o *manguebeat*, na figura de Chico Science, demonstrava um poder de convencimento muito forte, e que através da mídia ele convidava a todos para participarem dessa *cena* que estava se montando. Uma *cena* que tinha por princípio, olhar-se para si mesmo, para daí ver o mundo. Veja-se: “...eu sou como aquele boneco/que aparece no dia da fogueira/e controla seu próprio satélite/andando por cima da terra/conquistando seu próprio espaço/é onde você pode estar agora”(CHICO SCIENCE) .

Este desejo eminente de estar por cima da terra, conquistando espaços, dialogando com o mundo estando em ‘seu lugar’, provoca nas pessoas que por ele se deixa tocar, uma necessidade premente de “produzir cultura”, junto a um grupo de pessoas que passava segurança e firmeza nas suas falas, mesmo que elas estivessem sempre acompanhadas de um certo tom de brincadeira. Silvério Pessoa como nos disse, resolveu montar uma banda com base no que disse Chico Science na Tv. “Faça o que você é, que dá certo”.

Como o próprio Chico Science nos diz no documentário acima citado: “misturei o regional com o que rolava no mundo, com o universal, então deu mangue!”. O que demonstra uma facilidade de trânsito (mesmo que intuitiva) entre seus referentes “locais” e “globais”, o que pode ser percebido num trecho da letra da música Mateus Enter⁶²:

*“eu vim com a Nação Zumbi/ao seu ouvido falar/quero ver a poeira subir/
e muita fumaça no ar/cheguei com meu universo/e aterrizo no seu pensamento/
trago as luzes dos postes nos olhos/rios e postes no coração/
Pernambuco em baixo dos pés/E minha mente na imensidão”*

O *manguebeat* construiu então, uma metáfora que ao mesmo tempo, funciona como: 1)núcleo da identidade cultural desta *cena*; 2)como elemento impulsionador e transformador de processos culturais e; 3) fenômeno produtor de cultura.

No que diz respeito ao segundo aspecto caracterizador da *cena mangue*, ou seja, seu “princípio criativo”, aquilo que está presente na forma como os integrantes desta *cena* concebem seu produto cultural, podemos dizer, que ele se faz sob a égide das hibridações interculturais de símbolos como a dança; a música, os instrumentos musicais etc.

O que se percebe, é que a produção cultural da *cena mangue*, obedece a uma lógica de descontextualização e recontextualização de imagens, palavras, falas, som etc. que tem por base a atemporalidade e a velocidade com que estes símbolos culturais se movem, compondo ou recompondo novos sentidos. Um fenômeno que corre de mãos dadas com a própria metáfora mangue. Este significativo, que fez irromper uma nova situação no cenário cultural recifense (brasileiro).

A letra e a música “Monólogo ao Pé do Ouvido⁶³” de Chico Science e Nação Zumbi (o próprio nome da banda) é um exemplo disso:

“Modernizar o passado/é uma evolução musical/Cadê as notas que estavam aqui/Não preciso delas!/Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos/O medo da origem ao mal/O homem coletivo sente a necessidade de lutar/O orgulho, a arrogância, a glória/Enche a imaginação de domínio/São demônios os que destroem o poder bravio da humanidade/Viva Zapata/Viva Sandino/Viva Zumbi/Antônio Conselheiro/Todos os Panteras Negras/Lampião sua imagem e semelhança/Eu tenho certeza eles também cantaram um dia”(DA LAMA AO CAOS;Chaos:1994).

Colocar Zapata (1880-1930); Sandino (1895-1934); Zumbi (1655-1695); Antônio Conselheiro (1828-1897), os Panteras Negras (1969-1976?); e Lampião (1892-1937) num mesmo contexto, parece a princípio um dado incoerente. Mas essa dispersão de imagens ganha sentido, quando a música às articulam em torno de três novos sentidos: 1) na idéia de um “poder bravio”; 2) na idéia de “homem coletivo” e, 3) na idéia de que um dia, todos haviam dançado. Esses três pontos parecem nivelar esses “personagens” da história recente da América Latina e da América do Norte.

Um dado importante nessa letra, é o seu poder de descontextualização (no sentido de que eles retiram esses “personagens” de seu contexto histórico), e recontextualização (no sentido de que esses mesmos “personagens”, são chamados a compor uma outra situação, impulsionando um outro contexto), assim como, seu poder simultâneo de fragmentação e integração dessas imagens.

A música fala num “poder bravio”, que seria inerente a todos por ela citada, e fala também, num “homem coletivo”, que por um lado pode ser o resultado da junção desses “personagens” citados na música, como também, a figura do homem comum, espalhados no curso da história.

Essa qualidade de “homem bravio”, e essa condição de “homem coletivo”, seria então, o ponto de confluência (compondo e dando sentido a imagens dispersas) e dispersão (liberando-as, para outras combinações). Elas seriam estrategicamente mobilizadas, sendo usadas para enfrentamentos que não necessariamente tem a ver com seu contexto original.

O princípio da descontextualização e recontextualização, quebra também com uma hierarquia de tempo, que normalmente é visto como algo linear, como estando apontando para frente.

Com os “pés” no seu tempo (Recife, 1992) e, a “mente na imensidão”, o mangubeat captura e monta imagens, que não obedecem a uma hierarquia temporal. Por isso ele pode passar de Zapata, para Zumbi, voltar para Sandino, depois Antônio Conselheiro, avançar para os Panteras Negras e termina por retornar para Lampião, sua imagem e semelhança.

O que se coloca como legítimo e característico nesse percurso não linear feito na música pela história, é seu desejo de atualização desses mesmos “personagens”, buscando não o que eles tem de mais exótico, ou romântico. Mas o que eles tem de mais potente, e, como tal, capaz de potencializar novos sentidos. Por isso a idéia de “poder bravió” e “homem coletivo”, por isso a idéia de *mangueboys* e *manguegirls*.

É nesse sentido que Hall define o problema da identidade (em seu processo de identificação), com relação a questão da história, da linguagem e da cultura, como fonte de recursos e estímulos para provocar novos sentidos. Isto porque, a questão da identidade, tem a ver:

“com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões ‘quem somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’”(HALL;2000(1996):109).

É neste contexto que Hall situa o problema da identidade (e da diferença como processo), e é neste contexto que introduzimos a *cena mangue*, sua relação com o outro, ou com sua história constitutiva, pode ser entendida como um esforço de um determinado grupo de pessoas, de produzir uma cena cultural, com fortes sentidos de identidade (contingente), onde o que estava em jogo não era a fixação ou reafirmação de uma “unidade imutável”, mas sua abertura para os fluxos da vida, para o relacionamento e interação com o outro, este outro que é visto por eles, como sendo capaz de nos dizer algo, e nesse sentido, capaz de nos fazer mudar a partir de uma determinada interação com ele.

Essa é a questão central no *mangubeat* (principalmente nas bandas aqui trabalhadas), e a Nação Zumbi, parece radicalizar esse princípio (como processo). É nessa perspectiva que entendemos o “retorno” do *mangubeat* as suas fontes históricas, no caso a “tradição popular” de sua “cultura local”. Algo que aponta agora, para um outro aspecto da música (esta que estamos trabalhando é um exemplo) que o *mangubeat* está produzindo.

Quando eles colocam em cena, os ritmos do *maracatu*, do *frevo*, da *cirando* e do *coco*, como elemento de produção e de identificação, eles destacam neles o que esses ritmos tem de mais representativo, pulsante, o que neles existem de potencializador, capaz de provocar uma outra situação, no caso “aquilo que eles podem se tornar”, a partir do conhecimento de como foram representados, como nos disse Hall. O mangubeat não estava atrás (consciente ou não) do mais “autêntico” ou mais “tradicional”.

Não se trata de dizer que “*Chico reverencia as tradições como o maracatu, com seus personagens peculiares*”(NETO; 2000(2000):22), como quer Moises Neto. Chico Science (diga-se a *cena mangue*), não lança olhos de veneração ou de adoração sobre a “cultura popular”, pois o que está em jogo, é a possibilidade de se trabalhar sua força estética, bem como sua ira social.

O *maracatu*, feito por negros colocados em condição de escravos, era algo que incomodava, aos padrões sociais das classes mais abastadas, algo muito semelhante aos registros das impressões de Mário Sette, na sua crônica “Carnaval do Meu Tempo”. Nela o autor da um panorama da alegria que tomava conta da cidade, quando chegava a época do carnaval e as ruas ficavam cheias de mascarados felizes e bonitos mas:

Só uma coisa me fazia esfriar o encanto: o maracatú. Ouvindo ao longe o batuque, aproximava-me de meu pai ou subia ao côlo de minha mãe. Aquele

Bum... bum... bum... bum... Bum...

bum... bum... bum...Apavorava-me. Não sei mesmo porque. Sons vagarosos, monotonos, soturnos... Associava-os logo aos rostos melados de tinta, de zarcão, de suor, do rei, da rainha, dos nobres, dos tocadores de zabumbas. Gente horrível, sinistra, mal encarada”(SETTE; 1981(1936)49-50).

Por isso a necessidade do outro, por isso conectar-se com os “conceitos pop” em “circulação na rede mundial”, se tornou algo crucial ao mangubeat. Por isso a necessidade de fazer e contar uma outra história.

Isto significa reconhecer que:

“as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior

constitutivo, que o significado 'positivo' de qualquer termo – e assim sua identidade – pode ser contruído”(HALL;2000(1996) :110).

Isto não significa dizer que o *manguebeat* quer ser o “outro” que ele busca, mas reconhecer, que é somente na sua interação como esse “outro” (o movimento Grunge em Seattle é um exemplo), que se constrói um terceiro; somente no exercício de lançar-se fora de si mesmo é que ele pode formular ou reformular uma nova concepção de si mesmo.

A guisa de conclusão:

Nossa exposição sobre a *cena mangue* recifense, privilegiou uma abordagem que expusesse as tensões experimentadas pelos seus integrantes, seja do ponto de vista da produção cultural propriamente dita, seja do ponto de vista da condição de origem desses mesmos integrantes.

Neste sentido, e tendo essas duas variáveis em mente, nossa conclusão não se pretende a um conjunto de assertivas, definidoras e imutáveis sobre o fenômeno analisado. O que nos levou a optar por um “final” (lembrando que o *manguebeat* é algo em pleno desdobramento), onde buscamos não a conclusão fechada em si mesmo, mas a provocação do debate, e neste sentido, a abertura de novas leituras sobre este mesmo fenômeno, ou seja, questões que no campo da cultura, nos possibilita pensar sobre: identidade, diferença e diversidade cultural.

O *manguebeat*, enquanto expressão juvenil, campo de possibilidades e espaço de sociabilidade (como nos disse Herschiman e Abramo, em seus trabalhos aqui citados), desses mesmos jovens, precisa ser visto como uma resposta consciente ou inconsciente, a esse processo de globalização experimentado em nosso tempo. Uma globalização que seja por interesses próprios ou não(dos setores dominantes), possibilitou a configuração de uma situação, onde os diferentes países do mundo tomaram “consciência” de sua existência mútua, não somente no sentido de que estão numa condição de uma disputa mais acirrada (por interesses próprios), como também, no sentido de que os símbolos culturais (música, dança, filmes) estão em permanente circulação e disponíveis a todos que de uma forma ou de outra consiga chegar aos canais legais (ou ilegais) de circulação, como: os canais de TV; rádio e jornais; ou os mais sofisticados, como TV a cabo, computadores (internet); revistas eletrônicas, fanzines eletrônicos etc; e que a partir daí, consiga fazer sua própria leitura.

O *manguebeat* como dissemos anteriormente, buscou lançar-se neste “mundo globalizado” (algo que discutimos tanto na intenção que motivou seu surgimento, quanto nas músicas por eles produzidas), mas ele não o fez sem reconhecer sua condição sócio-econômica, precária (por isso falou da cidade, da forma como falaram em sua música de mesmo nome), se furtando a condição de produzir uma música que buscasse estabelecer um diálogo com a produção musical de outras localidades, transmitindo sua experiência a outros.

É neste sentido, que a metáfora mangue ganha sentido: num primeiro momento, ela busca dar conta da experiência musical “própria” de sua cidade (*maracatu, frevo, coco, baião, ciranda*, etc), num segundo momento (simultâneo) ela busca dar conta da experiência do “outro”. Estabelecendo assim, um diálogo com a música *punk*, o *new wave*, o *rock*, o *hip hop* etc.

A metáfora mangue pode ser vista como sendo o próprio elemento definidor da *cena mangue*. A partir de sua simbolização, o *manguebeat* conseguiu produzir uma música, que define-se pela reconhecimento do outro.

Notas:

¹ Embora a influência deste movimento já possa ser percebida nos variados campos da arte, como por exemplo: na coleção da grife Período Fértil, de Maria Lima e Clezinho Santos; nos trabalhos do estilista Eduardo Ferreira; no espetáculo de dança Zambo, das coreógrafas Sonaly e Mônica Lira; no cinema com o “Árido Movie”, movimento cinematográfico surgido na esteira do *manguebeat*, com os curtas: Maracatus, Maracatus de Marcelo Gomes, e That’s a Lero-Lero, de Stepple e Lirio Ferreira; e o longa “Baile Perfumado” de Paulo Caudas e Lirio Ferreira, assim como a criação do “Mercado Pop”- versão local da feira Mundo Mix de São Paulo, que serve de vitrine da produção ligada a temática do *manguebeat*, privilegiaremos a música como nosso campo de pesquisa.

² Capital do Estado de Pernambuco, localizada no Nordeste brasileiro.

³ Fernandes Williams. Mangue especial. Recife: Tandra Burgos, 1996. Documentário. 1 Cassete (55,20 min): som. Color.

⁴ Movimento surgido nos anos 90, tendo como principais bandas: Pear Jean, Allice Jeans, Suv Gardem. Etc.

⁵ Vocalista, músico e compositor da banda *mundo livre s/*. Dela fazem parte: Tony, Fábio, Bezerra Jr. e Marcelo Pianinho. Aqui estarei optando sempre pelo nome artístico das pessoas.

⁶ Jornalista e um do “mentores intelectuais” do *manguebeat*.

⁷ Trabalha com comunicação visual e tem se mostrado um dos pilares da produção *manguebeat*, pela sua versatilidade e atuação em várias frentes, fazendo trilha sonora, *incarte* de discos montando bandas experimentais etc.

⁸ Também é comunicador visual. Foi com ele, nas festas/ensaios que fazia em sua casa, que os integrantes do nascente movimento mangue, tiveram contato com as possibilidades ilimitadas do uso do computador no campo da música.

⁹ “homem show”, vocalista da Banda Nação Zumbi nos dois primeiros discos, tendo sua carreira interrompida num violento desastre de carro no dia 02/02/1997. figura chave no *manguebeat*. Chico Science e Nação Zumbi se completam com: Jorge do Peixe, Lúcio Maia, Dengue, Gilmar Bola Oito, Gira e Toca Ogam.

¹⁰ Mestre de Capoeira, um dos fundadores do Centro Cultural Daruê Malundo”. Com Pádua ele forma a banda “*Via Sat*”.

¹¹ “*Câmbio Negro*” hoje já esta com seus dezessete anos de estrada (com alguma interrupções), foi pioneiro da música *punk* no Recife, tendo gravado dois discos: “Espelho dos Deuses” em 1990 e O Terror nas Ruas”, este produzido por Redson, vocalista da banda Cólera de São Paulo.

¹² “Em inglês, punk significa ‘lixo’, ‘podre’, mas pode significar ‘estopim’. Um estopim de um barril de pólvora usado por uma juventude disposta a explodir com o sistema”(DA COSTA; 1993: 34).

Na música o *punk* surge como protesto contra os rumos que o rock estava tomando, principalmente o ‘progressivo’ e o ‘psicodélico’. Bandas como Pink Floyd, Yes, Emerson, Lake and Palmers por exemplo, estavam compondo de maneira muito complexa (chegando a erudição), além de estarem envolvidas, de forma explícita com o mundo dos negócios, dos bastidores dessa produção. O que levou a bandas como *Sex Pistols*, *The Clash* e outras bandas *punks*, a proporem o retorno a simplicidade musical, usando basicamente a guitarra, o baixo elétrico, a bateria e o vocal. Nada de sintetizadores, efeitos de luz, etc.

Em seu clássico livro: O que é punk, Antônio Bivar cita um artigo de Mark P. editor do primeiro fanzine punk (londrino), o *Sniffing Glue* (cheirando cola). No sexto número Mark P. nos diz: “O punk quebrará todas as regras. Ele trará uma mudança que tornará o rock inglês muito excitante. Faz tempo que o rock vem sendo um divertimento leve e, de tão seguro, já não amedontra mais os pais. (...) o punk reflete a vida como ela é, nos apartamentos desconfortáveis dos bairros pobres, e não o mundo de fantasia e alienação que é o que a maioria dos artistas criam...”(BIVAR apud. MARK P.; 1983 (1983): 59), diga-se entre outros, os envolvidos com o rock.

¹³ “O termo *hip-hop* tem se notabilizado no Brasil entre os b-boys na tentativa de demarcar uma fronteira mais clara com o funk, apesar dos jovens que participam de ambos os universos utilizarem vocabulário muito similar”(HERSCHMANN; 200 (2000): 183).

Hip-Hop (literalmente, Hip=quadril/Hop=balançar), é um movimento que mistura música (*rap*), dança (*Break*) e artes plásticas através do *graffite*. O *rap* ou *Rhythm and poetry* (ritmo e poesia), assume um tom de relato, narrando o cotidiano dos jovens que moram nas periferias dos grandes centros urbanos. O *Break*, segundo Vianna, é uma dança onde os dançarinos executam uma série de movimentos que em sua origem, buscava simular a situação dos jovens negros vindo mutilados da guerra do Vietnã.

“Enquanto acontecia a febre das discotecas, nas ruas do Bronx, o gueto negro/caribenho localizado na parte norte da cidade de Nova York, fora da ilha de Manhattan, já estava sendo arquitetada a próxima reação da ‘autenticidade’ black. No final dos anos 60, um disk-jockey chamado Kool-Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos ‘sound systems’ de Kingston, organizando festas na praças do bairro. Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool-Herc desenvolveram as técnicas do DJ jamaicano, criou-se o ‘scratch’, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flase entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de fepente-eletrônico que ficou conhecido como rap. Os ‘repentistas’ são chamados de *rappers* ou *MC’s*, isto é, *masters of ceremony*.”

O rap e o scratch não são elementos isolados. Quando eles aparecem nas festas de rua do Bronx, também estão surgindo a dança break, o grafit nos muros e trens do metrô nova-iorquino e uma forma de se vestir conhecida como estilo b-boy, isto é, a adoração e uso exclusivo de marcas esportivas como Adidas, Nike, Fila. Todas essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: hip’hop”(VIANNA; 1997(1988):20).

¹⁴ “O funk é uma música produzida na periferia dos grandes centros urbanos e consumida também por jovens urbanos”(VIANNA; 1997: 64).

“A figura consagrada como Godfather of Soul (Capo do Soul), o excelentíssimo James Brown, submeteu a equação com seu hit ‘Make it Funk’, na virada dos 60. E foi ele quem deu as coordenadas para o novo R&B: batida circular, acentuada e quebrada por toques percussivos de guitarra (os chamados chops) e riffs gaguejantes do naipe de metais. A fórmula foi levada às últimas conseqüências, com maior dose de tribalismo e militância pelo grupo Sly & The Family Stone” (SOMTRÊS), surgindo assim o funk.

¹⁵ O Lamento Negro surgiu como parte do Daruê Malungo, tendo como inspiração o reggae de Bob Marley e The Wailles. Daruê Malungo em iorubá significa: “companheiro de luta”; funciona como um núcleo de apoio as crianças pobres da comunidade de Chão de Estrelas em Águas Frias, bairro da zona norte de Recife.

¹⁶ “Jogo atlético de origem negra, ou introduzida no Brasil pelos escravos bantos de Angola, defensivo e ofensivo espalhado pelo território e tradicional no Recife, cidade de Salvador e Rio de Janeiro, onde são recordados os mestres, famosos pela agilidade e sucessos. Desde princípios do séc. XIX foi reprimido pela polícia e possui devotos e admiradores, de todas as classes...” (CASCUDO; 1979(1954): 193). Indico também a leitura do capítulo IV, do livro já citado de Valdemar de Oliveira, onde o autor trata dos capoeiras, “OS Capoeiras”. Pp. 73-94.

¹⁷ Via Sat; Morango Music: 1999.

¹⁸ O soul é o filho milionário do casamento entre o *rhythm and blues*, música profana, com o *gospel*, a música protestante negra, descendente eletrificada dos *spirituals*. “Durante os anos 60, o soul foi um elemento importante, pelo menos como trilha sonora, para o movimento de direitos civis e para a ‘conscientização’ dos negros norte-americanos” (VIANNA; 1997(1988): 20).

¹⁹ Da Costa explica o surgimento do new wave, como sendo resultado de um processo de apropriação destilado *punk* pelo mercado: “Tanto que, já em 1977, foi via ‘nova onda’ que ele alcançou o mundo. Isso se deu através de tudo que pudesse ser comercializado com o objetivo de atender à demanda de uma platéia mais ampla produzida pelo mercado mundial” (DA COSTA, 1993(1993)34).

²⁰ Rock de estilo musical rápido e com sons ‘pesados’. “‘Metal’ pesado. O batismo veio quando o crítico Lester Bangs colheu o termo de um romance de William Burroughs para aplicá-lo a um disco do quarteto Led Zeppelin. Antigamente, chamava-se hard rock; no Brasil pauleira ou rock pesado” (SOMTRÊS).

²¹ A antropóloga Paula Lira, trabalha com esse tema em sua dissertação: Uma Antena Parabólica Enfiada na Lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário manguebit. Recife, 2000(2000) (dissertação) mimeo.

²² Nossa fonte de pesquisa tem sido o mesmo manifesto, só que encartado no primeiro disco da banda Chico Science e Nação Zumbi: Da Lama ao Caos; Chaos:1994.

²³ Diante do desacordo entre se era um manifesto, como a imprensa quiz e, se era um *release* como Fred 04 afirma ter pensado, optamos pela idéia de designá-lo de *realese-manifesto*, entendendo que ele responde as duas intenções em jogo: primeiro por ser o *release* um resumo apresentativo e explicativo, com o objetivo de *merchandising*, para o consumo de determinado produto ou obra. Segundo por ter sido publicado nos meios de comunicação local, assumindo assim uma postura que por si só, já é política (algo que o próprio Fred 04 concordou em entrevista de campo).

²⁴ Matéria publicada no Jornal do Comércio no dia 20/11/1990.

²⁵ Respectivamente, os meninos e as meninas que se identificavam com o novo estilo *manguebeat*.

²⁶ ZACCA, Martin Horácio. Fim de semana especial – Chico Science. S/1: MTV, 2000. 1 Casset (80 min): son., color.

²⁷ Esse ano ele realizou sua nona edição.

²⁸ samba esquema noise. Banguelas Records e Warner music, 1994.

²⁹ Da Lama ao Caos. Chaos, 1994.

³⁰ Almeida, C.H. 1996 “O punk encontra o mangue”, em O Globo (Rio de Janeiro) Segundo Caderno, p.10.

Sá, Xico 1997 “Recife vira Seattle miserável”, em Folha de São Paulo (São Paulo), Caderno Ilustrada p.4.

³¹ Groppo, Luis Antônio. 2000(2000) Juventude: *ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas* (Rio de Janeiro: Difel).

³² Herschmann, Micael. 2000(2000) *O funk e o hip-hop invadem a cena* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ).

³³ Abramo, Helena Wendel. 1994(1994) (*Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*) (São Paulo: Scritta).

³⁴ Diógenes, Gloria. 1998(1998) *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop* (São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desportos).

³⁵ Da Costa, Marcia Regina. 1993(1993) “*Os carecas do subúrbio*”: *caminhos de um nomadismo moderno* (Petrópolis: Ed. Vozes).

³⁶ A antropóloga norte-americana Katarina Leal define os *maracatus* como sendo descendentes de organizações de negros africanos dos séculos passados (XIX), que desfilam no carnaval sob a denominação *maracatus*. Suas apresentações estão sempre ligadas a grandes festejos e ‘toques religiosos’: ‘Reis’, em janeiro, São Jorge (Ogum), em abril, N.S. do Carmo (Oxum), em julho, Cosme e Damião; em setembro e N.S. da Conceição (Iemanjá), em dezembro.

Katarina Leal, chama atenção para o fato de que a denominação *maracatu* foi algo atribuído externamente aos grupos de negros organizados em torno dessas manifestações. Tese fundamentada nas observações de outro estudioso do assunto como Guerra-Peixe, citado por ela, para dizer que os *maracatus* em sua primeira fase eram ‘nações’ e ‘afoxés’. “Como ‘nações’, implicavam relações administrativas subordinadas à instituição do Rei do Congo; como ‘afoxés’, exibiam-se principalmente nas festas de coroação de reis negros” (LEAL; apud Guerra-Peixe; 1990:57).

Katarina Leal, identifica dois tipos de *maracatus*: o ‘*maracatu rural*’, também denominado de ‘*maracatu de orquestra*’, ou de ‘*baque solto*’ e o *maracatu de ‘baque virado*’ ou ‘*maracatu nação*’.

Segundo a autora, os de 'baque virado' são os que mantêm relações estreitas com o campo religioso, com as dinvidades. São eles: O Leão Coroado (fundado em 1863); Estrela Brilhante, de Igarassu (fundado em 1910), e o Elefante (fundado em 1800). Já os de 'baque solto', parecem distanciar-se da instituição mestra do Rei do Congo. Em concordância com Guerra-Peixe, a autora define estes maracatus como sendo resultado de uma 'mistura' ou 'fusão' de elementos tomados de antigos maracatus, do Recife, com os originados de localidades diversas. Segundo Katarina Leal, os maracatus rurais são um híbrido de cavalo-marinho, caboclinhos, folia de Reis, etc.

³⁷ Massimo, Canevacci. 1997(1993) A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana (São Paulo: Studio Nobel).

³⁸ Featherstone, Mike 2000(1996) "O flâneur, acidade e a vida pública virtual" in Arantes, Antônio A. Santos, Liliane Moreira (comp.) *O espaço da diferença* (Campinas, SP: Papirus).

³⁹ Bolle, Willi. 2000(1994) "A metrópole: palco do flâneur". *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representações da história em Walter Benjamin* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo).

⁴⁰ Augusto, Daniel. Mapas Urbanos II: Recife dos poetas e compositores. *Directv*, em Vizotto, Fábio. 2000 (35 min)

⁴¹ Chico Science e Nação Zumbi. Afrociberdélia. Rio de Janeiro: Sony music, 1986. 1 disco Laser. Gravação de som.

⁴² Castro, Josué de. 2000(1946) *Geografia da fome* (São Paulo: Brasiliense).

⁴³ Valdemar de Oliveira em seu clássico estudo sobre a origem do Frevo, o define como algo que se cristalizou com os traços marcantes da fisionomia urbana do Recife. O Frevo surgiu nos finais do século XIX início do século XX, como resultado da 'combinação' de diferentes gêneros musicais como a modinha, o dobrado, a quadrilha, a polca e o maxixe.

Nas palavras do autor, "esse surgiu de uma mistura heterogênea, cujos ingredientes têm menos interesse do que a criação coletiva que deles nasceu". (...) Porque o frevo constitui, na verdade, um terceiro corpo, nada parecido com os que lhe deram vida" (OLIVEIRA; 1971(1971): 12)

⁴⁴ A ciranda é dança típica das praias, mais precisamente daquelas situadas ao norte de Pernambuco. Porém, sua origem não se restringe ao litoral. (...) Os integrantes são denominados de cirandeiros e cirandeiros. Tradicionalmente, além destes últimos, compõem também o folguedo o mestre, o contra-mestre e os músicos, que ficam no centro da roda. (...) O ganzá, o bombo e o caixa, formam o instrumental básico de uma ciranda tradicional. Às vezes, encontram-se ainda a cuica, o pandeiro, a sanfona, ou algum instrumento de sopro" (BORBA; 2000(2000):108-112).

⁴⁵ "A origem do Pastoril está vinculada ao teatro religioso semipopular ibérico: tanto na Espanha quanto em Portugal, as datas católicas se transformaram em festas eclesiais e populares" (BORBA; 2000: 12).

De acordo com Borba: "O Pastoril, mesmo em suas origens, nunca foi inteiramente popular, mas burguês, e sua justificativa se dá com os Presépios, pois sistematicamente, os pastores eram dançados em frente da lapinha, representação estática do nascimento do menino Jesus" (BORBA; 2000: 12).

O Presépio chega ao Brasil, no período colonial, trazido pelos Jesuítas. O Pastoril, é resultado de uma alteração na forma hierática do Presépio.

"No auto natalino distingue-se nitidamente, duas tendências teatrais: uma dando o presépio, outra, o pastoril. O presépio, em sua forma original fiel à dignidade da homenagem que pretende prestar ao nascimento de Jesus, é tipicamente hierático: dramático no modo de obedecer à seqüência das cenas, e sacramental no modo de ser cristão. Caracteristicamente piedoso na maneira humilde e respeitosa de ser. O pastoril é presépio profano. Mais do que isto: irreverente, licencioso, imoral." (VALENTE; 1988: 325).

Borba descreve a estrutura do auto do pastoril profano da seguinte forma:

"Dentro da estrutura do auto, as pastoras, com seus pandeiros ou maracás, cantam e dançam ao som da orquestra de pau e corda...

No meio dos dois cordões, cada um comandado pela mestra (cordão azul) e contramestra (cordão encarnado) encontramos a Diana, vestida metade azul, metade encarnado. O velho, conhecido como Bandegueba, mas que tem diversos apelidos, é uma espécie de bufão, de palhaço de circo, que comanda as jornadas (canto das pastoras) e se esparrama em piadas, numa atuação que ressalta o historicismo, a improvisação. Seus diálogos com as pastoras são cheios de duplo sentido e, com o público, puxa discussão, brincadeiras, faz trejeitos e conta canções adaptadas às suas necessidades" (BORBA; 2000(2000):18).

⁴⁶ "...dançado por trabalhadores rurais, moradores das pontas-de-rua das vilas e cidades, pela gente do mar, nas praias. O Coco que é uma dança de origem africana talvez tenha surgido na 'zona fronteira de Alagoas e Pernambuco: no cordão de serras ocupadas no século XVII pelo célebre Quilombo dos Palmares, dessa região estendendo-se a todo o Nordeste. Ao tempo em que negros aquilombados quebravam o fruto da conhecida palmeira com pedras cantavam e cadenciavam o seu canto" (RABELLO; 1979: 19-33).

⁴⁷ "Canto improvisado ou não, comum às praias e sertão do Brasil. A característica, além da sextilha, é o refrão típico. Quando dançada diz-se coco de embolada" (CASCUDO; 1979(1954):304).

⁴⁸ "Na batalha do desafio entre cantadores sertanejos, durante o pega mais vivaz, 'Repente' e a resposta inesperada e feliz, aturdindo a improvisação do adversário" (CASCUDO; 1979(1954):670).

⁴⁹ "Nascido provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lunduns na zona rural do Nordeste (onde essa dança e depois canção citadina chamada de lundus chegou com o nome de baiano), o baião estruturou-se como música de uma dança" (TINHORÃO; 1991: 219). Mas, de acordo com a antropóloga Mundicarmo Ferretti, foi como música

- de migrante, feita para os migrantes que moravam no Rio de Janeiro, que o baião tornou-se nacionalmente conhecido. “O baião – como gênero de música brasileira urbana e de divulgação massiva – surgiu no Rio de Janeiro na segunda metade da década de 40, com a divulgação da obra de compositores nordestinos que para ali migraram”(FERRETTI; 1988(1988):58). Com Luís Gonzaga
- e Humberto Teixeira, o baião passa a dominar as rádios, ganhando popularidade com sua vitalidade e contribuição rítmica.
- ⁵⁰ Tem uma definição articulada com as de *Integral Circuit* e *Central processing Unit*. Todos referindo-se a “unidade de processamento de informação”(MICROSOFTPRESS 1998(1997): 214; 433; 207).
- ⁵¹ “No processamento e armazenamento de dados, um *bit* é a menor unidade de informação tratada pelo computador... Visto isoladamente, um *bit* não fornece nenhuma informação que um ser humano possa considerar significativa. Entretanto, em grupos de 8, os bits se tornam *bytes*, que são a forma mais conhecida de representação de todos os tipos de informação no computador...”(MicrosoftPress. 1998(1997):166).
- ⁵² Castro, Josué de 1967 (1967) *Homens e caranguejos* (São Paulo: Brasiliense).
- ⁵³ O vocabulário evoca, antes, qualquer casebre miserável em vez de um tipo definido de habitação. Existem mocambos com paredes de pau-apique e barro, de palha, de madeira, de folhas-de-flandes, de velhas e enferrujadas folhas de zinco. O comum é aproveitar-se indiscriminadamente todos os materiais ou todos os restos de materiais que custem pouco ou que nada custem e, com eles, improvisarem-se paredes e tetos androjosos a refletirem, em sua miséria, a miséria do morador. Dessa heterogeneidade de materiais resultam mocambos dos mais diferentes aspectos, segundo o grau de participação de cada um deles. Em um ponto todavia, são iguais todos os mocambos: naquele em que indicam o estado de pauperismo de uma parte muito grande da população recifense”(MELO, MÁRIO LACERDA DE. 1976(1976): 1978-1979).
- ⁵⁴ Kehl, Maria Rita. 1999(1999) “Radicais, raciais, racionais: a grande fatia do rap na periferia de São Paulo”, *São Paulo em Perspectiva* (São Paulo), Vol. 13 Nº 03.
- ⁵⁵ Caldas, Paulo. Luna, Marcelo. O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas. Rio de Janeiro: Record Produções e Rio Filme. 2000 (75min35mm).
- ⁵⁶ <http://www.fgv.br/cps/mapa-fome.cfm>
- ⁵⁷ Neto, Moisés. 2000(2000) *Chico Science: a rapsódia afrociberdelica* (Recife: Comunicarte, Edições Ilusionistas).
- ⁵⁸ Vide: Helde, David. Anthony, MacGrew, 2000 (2001) *Prós e contras da globalização* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar).
- ⁵⁹ Esse quadro contextual dos processos da globalização foi montado a partir das leituras de autores como: Burity, Joanildo 2001(1999) “Globalização e identidade: desafios do multiculturalismo; em *Fundação Joaquim Nabuco Instituto de Pesquisas Sociais* (Recife) Nº107; Canclini, Néstor Garcia 1997(1989) *Culturas híbridas: Estratégia para entrar e sair da modernidade* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo); Giddens, Anthony 1991(1990) *As consequências da modernidade* (São Paulo: Editora da UNESP); Montero, Paula 1993(1993) “Questões para a etnografia numa sociedade mundial”, em *Novos Estudos CEBAP* (São Paulo) Nº36, _____1996(1996) “Cultura e democracia no processo da globalização” em *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo) Nº44, _____1997(1997) “Globalização identidade e diferença” em *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo) Nº49; Robertson, Roland 2000 (1992) *Teoria social e cultura global* (Petrópolis, RJ:Vozes).
- ⁶⁰ Canclini, Néstor Garcia 1995(1995) *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ).
- ⁶¹ O Arame Farpado era formado por Bruno no vocal, hoje tocando guitarra na banda de hip hop “*Procurados*”; Oni na guitarra, hoje na “*Faces do Subúrbio*”; Lindembergue no baixo, hoje trabalha como técnico de som na Escola Pernambucana de música e Eder Rocha na Bateria, hoje no “*Mestre Ambrósio*”.
- ⁶² Chico Science e Nação Zumbi. Afrociberdélia. Rio de Janeiro: Sony Music, 1986. 1 disco Laser. Gravação de som.
- ⁶³ Da Lama ao Caos. Chaos, 1994.

BIBLIOGRAFIA

- Abramo, Helena. 1994(1994) *Cenas juvenis: Punks e darks no espetáculo urbano* (São Paulo: Escrita)
- Bolle, Willi. 2000(1994) “A metrópole: palco do flâneur”. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representações da história em Walter Benjamin* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo)
- Burity, Joanildo 2001(1999) “Globalização e identidade: desafios do multiculturalismo) em *Fundação Joaquim Nabuco Instituto de Pesquisas Sociais*(Recife)Nº107
- Castro, Josué de. 2000(1946) *Geografia da fome* (São Paulo: Brasiliense)
- Castro, Josué de 1967 (1967) *Homens e caranguejos* (São Paulo: Brasiliense)
- Canclini, Néstor Garcia 1995(1995) *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ).
- Da Costa, Marcia Regina. 1993(1993) *Os carecas do subúrbio”: caminhos de um nomadismo moderno (Petrópolis, RJ: Vozes).*
- Diógenes, Glória. 1998(1998) *Cartografia da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop* (São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desportos).
- Ferretti, Mundicarmo Maria Rocha. 1988(1988) *Baião do dois: Zé dantas e Luís Gonzaga* (Recife: Massangana).
- Featherstone, Mike 2000(1996) “O flâneur, acidade e a vida pública virtual” in Arantes, Antônio A. Santos, Liliane Moreira (comp.) *O espaço da diferença* (Campinas, SP: Papirus).
- Giddens, Anthony 1991(1990) *As consequências da modernidade* (São Paulo: Editora da UNESP)

- Herschmann, Micael. 2000(2000) *O funk e o hip-hop invade a cena* (Rio de Janeiro: UFRJ).
- Lira, Paula. 2000(2000) *Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário manguebit* (Recife: Mimeo).
- Massimo, Canevacci. 1997(1993) *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana* (São Paulo: Studio Nobel).
- Neto, Moisés. 2000(2000) *Chico Science: a rapsódia afrociberdélica* (Recife: Comunicarte, Edições Ilusionistas)
- Oliveira, Valdemar. 1971(1971) *Frevo, capoeira e 'passo'* (Recife: Companhia Editora de Pernambuco).
- Robertson, Roland 2000 (1992) *Teoria social e cultura global* (Petrópolis, RJ: Vozes)
- Tinhorão, José Ramos. 1991 (1991) *Pequena história da música popular: da modinha à lambada* (São Paulo,: Art).
- Teles, José. 2000(2000) *Do frevo ao manguebeat* (São Paulo: 34).
- Vianna, Hermano. 1997(1997) *O mundo funk carioca*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar).
- Kehl, Maria Rita. 1999(1999) “Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo” em *São Paulo em Perspectiva* Revista da fundação SEAD (São Paulo), V. 13, Nº03.