

Caranguejos com Cérebro

uma análise dos hibridismos musicais
realizados pelo movimento manguebeat

Ricardo de Lima Zollner Júnior

Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro Paiva (orientador)

UNICAMP
2010

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes - Programa de Pós Graduação em Artes
Linha de Pesquisa Cultura Audiovisual e Mídia

Caranguejos com Cérebro
uma análise dos hibridismos musicais
realizados pelo movimento manguebeat

Ricardo de Lima Zollner Júnior
Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro Paiva (orientador)

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Artes na Universidade
Estadual de Campinas.

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Z75c	Zollner Júnior, Ricardo de Lima. Caranguejos com Cérebro: análise dos hibridismos musicais realizados pelo movimento manguebeat. / Ricardo de Lima Zollner Júnior. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro Paiva. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Música. 2. Hibridismo. 3. Tecnologia. I. Paiva, José Eduardo Ribeiro. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
------	---

Título em inglês: "Crabs with brains: analysing the manguebeat's musical hybridity."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music ; Hibridism ; Technology.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro Paiva.

Prof. Dr. Marcos Scarassatti.

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.

Prof. Dr. Maurício Martins Farina.

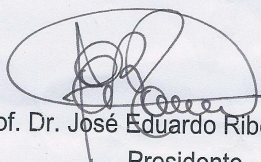
Prof. Dr. Edwin Pitre Vasquez.

Data da Defesa: 24-02-2010

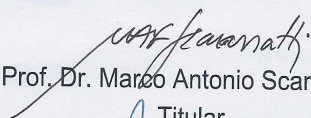
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

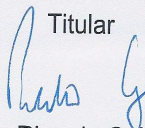
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando
Ricardo de Lima Zollner Júnior - RA 17219 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva
Presidente



Prof. Dr. Marco Antonio Scarassatti
Titular



Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Titular

RESUMO

Este trabalho analisa o chamado *Manguebeat*, movimento originário da cidade de Recife (Brasil) no início dos anos 90 do século XX, que tem como principal característica a apropriação e a hibridização de diferentes materiais da cultura popular e também de materiais advindos da cultura de massa ou cultura pop. A pesquisa contextualiza o movimento dentro do campo da música popular contemporânea e da indústria fonográfica, relacionando-o com os adventos técnicos de gravação e produção musical, refletindo sobre o uso do sampler e da apropriação reciclada como estética. Discute-se também as proximidades e contrastes com outros movimentos artísticos, como o Armorial e a Tropicália, refletindo conceitos como cultural global e local, tradição e tecnologia.

ABSTRACT

The present study analyses the so called *Manguebeat*, a movement from Recife (Brazil) that starts in the beginning of the 90's (20th century) which main characteristic is the appropriation and hybridization of different popular/national culture material, and also the materials from the mass culture or pop culture. This research contextualizes the movement in the contemporary popular music view and phonograph industry through the relationship with the new recording technical process and musical production, thinking about the use of the sampler besides the recycled appropriation as esthetics. The discuss of the proximity and contrasts with another artistic movements – Armorial and Tropicália – is here too, basically for the reflection of the conceits as global and local culture, and tradition and technology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO –	p.1
CAPÍTULO 1: DISCUSSÃO BIBLIOGRÁFICA - TEORIAS DA COMUNICAÇÃO E CULTURAS POPULARES. -	p. 5.
CAPÍTULO 2: CONTEXTO MANGUE	
2.1- A cidade não pára a cidade só cresce...	p. 20
2.2 - De Rio Doce à Piedade	p.22
2.3 - Histórico Chico Science e Nação Zumbi	p.23
2.4 - Enquanto isso na Ilha Grande...	p.24
2.5 - A cena	p.25
2.6 - Movimento ou cena? Bit ou Beat?	p.29
CAPÍTULO 3: IDEÁRIOS PRÓPRIOS E DIÁLOGOS	
3.1 - Antena Parabólica na lama	p.33
3.2 - Transmissão e recepção “glocal” nas lamas do mangue	p.37
3.3 – O Movimento Armorial	p.41
3.4 - Uma antena parabólica antropófaga	p.45
3.5 - O mangue, um rizoma?	p.50
CAPÍTULO 4: COMPUTADORES FAZEM ARTE	
4.1 - Breve histórico	p.56
4.2 - Novas tecnologias, novas cognições, novas ideias	p.66
4.3 – MangueBit	p.72
4.4 - Ensolarado byte	p.76
4.5 - Re:Combo	p.79
CAPÍTULO 5 – DAS FAIXAS	
5.1 - Um mundo de conceitos pop	p.81
5.2 – Matacatucando	p.83
5.3 - Da Lama ao Caos	p. 88

5.3.1 - Músicas de “Da Lama ao Caos”	p.89
5.4 – Afrociberdelia	p.97
5.4.1- Músicas de “Afrociberdelia”	p.99
5.5 - Depois de Science	p.105
6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.107
REFERÊNCIAS	p.109
ANEXOS	p.115

INTRODUÇÃO

Eram os primeiros anos da década de 1990, Recife acordava com a mesma fedentina dos anteriores, mas ela já não era mais a mesma. Um grupo de jovens criou uma cena musical capaz de colocar a ex-cidade maurícia no circuito da cultura pop brasileira e mundial.

Esta dissertação de mestrado constitui um estudo sobre os hibridismos culturais realizados pelo movimento *manguebeat* – movimento musical originário da região metropolitana de Recife (estado de Pernambuco) que tem como principais expoentes duas bandas: Chico Science e a Nação Zumbi¹, e Mundo Livre S/A. Sua principal característica é o sincretismo, entendido como o hibridismo de diferentes materiais culturais oriundos da cultura popular – como o maracatu, o coco, a embolada, o baião e o samba – juntamente com elementos da cultura pop ou de massa, como o rock, o funk, o samba-rock, o hip-hop e o rap.

Hoje, mais de dez anos depois da morte de Chico Science, podemos analisar o movimento, contextualizando e traçando as relações entre os hibridismos musicais, os adventos tecnológicos e o *manguebeat*; buscando perceber como que este processo está diretamente vinculada à uma tendência atual de concepção pós moderna da arte. Esta concepção, apesar de ser considerada por alguns autores como um fenômeno de difícil definição, pode ser caracterizada por alguns temas e traços estilísticos, como o da apropriação no processo de criação .

No caso deste movimento, acredito que há uma aproximação entre o conteúdo e a forma de suas músicas com essa vertente pós-moderna, caracterizada e efetivada principalmente pelo uso da tecnologia na produção musical. Portanto, para analisar de que forma o *movimento mangue* se constituiu a partir da utilização de diferentes estilos e culturas musicais, (do que é visto como tradicional, popular, e de ritmos internacionais, propagados pela cultura de massa) foi preciso entender a importância da tecnologia para a produção musical, pensar

¹ Vale lembrar que, com a morte do então vocalista do grupo, Chico Science, em 1997, a banda passou a se chamar apenas Nação Zumbi.

nas continuidades e rupturas que a técnica trás para a produção artística; e qual a importância da tecnologia para a produção simbólica híbrida.

Ao estudar o movimento percebi que ainda que tenha se iniciado como uma cooperativa cultural, na qual os artistas trabalhavam em conjunto com o mesmo afã de superar as dificuldades que bandas iniciantes perpassavam, a alcunha de “movimento manguebeat” se deu através da própria imprensa, que confundiu o termo “bit” (dado de informação) encontrado na música “Manguebit” (do grupo Mundo Livre S/A), com o termo “beat”², de batida musical. O mangue é mais do que uma batida, ou um ritmo sonoro apenas, mas sim um conceito, que se refere as possibilidades de misturar livremente idéias, sons, textos, tecnologias, refletidas em trabalhos musicais e imagéticos. Com base nesse fato, no decorrer deste trabalho utilizarei o termo “movimento mangue”, ou apenas “mangue”, para me referir a esta cena musical.

O movimento mangue foi objeto de diversos estudos acadêmicos no Brasil e também no exterior. Para a realização desta pesquisa, faz-se necessário entender outras perspectivas e trabalhos realizados sobre o tema, cabendo ressaltar aqui a importância desse diálogo em diferentes estudos.

Em sua dissertação de mestrado, Paula Vasconcellos Lira³ realizou um estudo com o viés na antropologia urbana, refletindo sobre as relações entre o movimento mangue e a cidade. A autora, originária da cidade do Recife, relacionou esta pesquisa com a sua própria história de vida, cujo diálogo apresenta uma importante contextualização deste movimento dentro de seu território urbano. No entanto, a autora não procurou relacionar o movimento mangue com outras produções culturais para além da região metropolitana de Recife, deixando de considerar influências e referências importantes para a criação do mangue.

Essa ressalva é válida, posto que a preocupação com as referências é muito latente para o próprio movimento mangue, como para vários de seus

² “Beat”, em inglês, significa “batida” (entre outros significados), termo amplamente usado para se referir à batida de ritmos musicais diversos.

³ VASCONCELOS LIRA, P. **Uma Antena parabólica enfiada na lama** – ensaio de diálogo complexo com o imaginário MangueBit. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural). Centro de Filosofia e Ciências Humanas (UFPE), Recife, 2000.

pesquisadores. Neste sentido, Daniel Sharp⁴ buscou uma apreensão da significância do movimento a partir da leitura etnomusical e na forma como o mangue se insere no contexto de produção fonográfica mundial, procurando evidenciar as mesclas culturais realizadas. Assim como Philip Galinsky⁵, cujo principal objetivo de estudo é a análise da mescla entre aspectos do tradicional e do moderno, entre o local e o global. Já Luciana Ferreira Moura Mendonça⁶, ainda que também tenha o mesmo enfoque dos dois autores citados anteriormente, acrescenta uma leitura sociológica do movimento, trabalhando com a ideia de fortalecimento de identidades locais (mesmo em um contexto de globalização).

Em outra pesquisa, Anna Paula de Oliveira Mattos Silva⁷ realiza um estudo que relaciona e discute o conflito entre os movimentos Mangue e Armorial⁸, refletindo sobre o discurso dos usos da tradição. Neste mesmo sentido, o trabalho de Arthur Bezerra⁹ relaciona o movimento mangue com os movimentos “antropófagos” brasileiros, como o Modernismo (na primeira metade do século XX) e a Tropicália (anos 60 e 70).

Há também o trabalho de Herom Vargas¹⁰ que reflete sobre o hibridismo cultural realizado pelos músicos da Nação Zumbi, analisando as músicas dos dois primeiros álbuns do grupo. Ainda que aprofunde a temática musical, o autor analisa o híbrido nas canções sem refletir sobre a tecnologia e o contexto da estética do movimento mangue.

⁴ SHARP, D. **A Satellite Dish in the Shantytown Swamps** : musical hybridity in the “new scene” of Recife, Pernambuco, Brazil. 2001. Monograph of Master. Texas University, Department of Musicology, Austin, 2001.

⁵ GALINSKY, P. A. “ ‘Maracatu Atômico’: Tradition, and postmodernity in the movement and “new music scene” of Recife, Pernambuco, Brazil”. 1999. Thesis of Doctor. Wesleyan University / Department of Music, Middletown, 1999.

⁶ MENDONÇA, L. F. M. **Do mangue para o mundo: o local e o global da produção e recepção da música popular brasileira**. 2004. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

⁷ SILVA, A. P. de O. M. **O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown** ou As tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RJ, 2004.

⁸ Movimento a ser discutido aqui também, no Capítulo 4.

⁹ BEZERRA, A. C. **Modernizar o passado** : Movimento Mangue e a Antropofagia revisitada. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ-Tec), Rio de Janeiro, 2005.

¹⁰ VARGAS, H. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi** . 1ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 25.

A presente pesquisa é dividida em cinco partes. Aqui, faço introdução de minha dissertação apontando meus objetivos, alguns dos principais trabalhos já realizados sobre o movimento mangue e suas características mais importantes (também como forma de situar as referências ao longo deste trabalho). No primeiro capítulo, estabelece-se uma breve análise sobre as escolas teóricas que trabalham com as questões que permeiam a comunicação, além de uma breve análise sobre o conceito de “cultura popular”. O segundo capítulo apresenta o contexto do movimento mangue, contando a história de seu surgimento e das bandas envolvidas. O terceiro capítulo analisa o hibridismo cultural realizado pelo movimento e a relação entre o global e o local na produção sonora do mangue, destacando o conflito entre os “mangueboys”¹¹ e os teóricos participantes do Movimento Armorial, além de tecer uma comparação entre os ideais e os hibridismos culturais realizados pelo movimento mangue e pelos movimentos “antropófagos” brasileiros – Modernismo e Tropicália. No quarto capítulo, apresenta-se uma síntese do desenvolvimento tecnológico na área da produção musical, analisando como a técnica modificou a produção sonora e, por outro lado, como a produção sonora modificou a técnica (insere-se, aí, o movimento mangue dentro da discussão sobre o uso da tecnologia).

Por fim, no quinto e último capítulo apresento algumas das faixas dos dois discos gravados pela Nação Zumbi com a participação de seu líder Chico Science – “Da Lama ao Caos” e “Afrociberdelia” –, na qual torna-se evidente as relações entre música, tecnologia e hibridismos levantadas nos capítulos anteriores.

Em anexo, há um cd de audio contendo algumas das músicas que faço referência no decorrer do trabalho, com a função de trilha sonora para leitura e para apreço da discussão¹².

¹¹ Termo que designa os participantes do movimento mangue.

¹² Listagem das músicas se em anexo.

CAPÍTULO 1: DISCUSSÃO BIBLIOGRÁFICA – TEORIAS DA COMUNICAÇÃO E CULTURAS POPULARES

Este trabalho reflete sobre um movimento artístico que criou produtos culturais e concepções sobre a arte e a música, chegando a alcançar a chamada cultura *mainstream*. Iniciou-se como um movimento *underground* no Recife e tinha um posicionamento crítico às políticas culturais vigentes na cidade estuária e no restante do Brasil.

Deste modo, tratando-se essencialmente de um estudo sobre comunicação, torna-se necessário buscar bases teóricas em autores que discutem tal assunto e outros afins. As leituras, além de fornecer escopo para análises sobre este tema de pesquisa, ainda permitiram analisar outros que envolvem o cotidiano contemporâneo – este, cada vez mais caracterizado pela comunicação midiática.

Para uma maior clareza, este capítulo se inicia pelas três principais escolas que refletem sobre os meios de comunicação (e sua apresentação e relações entre si): a Escola de Frankfurt, os Estudos Culturais Britânicos e os estudos Pós-modernos. Após isso, apresentam-se as abordagens sobre cultura popular especificamente.

Sendo o manguê um manifestante da pluralidade, tornou-se necessário ter como metodologia de análise a apropriação de diferentes conceitos destas escolas distintas (porém não antagônicas) para o entendimento dos diferentes aspectos e desdobramentos do movimento. Os parágrafos que seguem abaixo dão corpo teórico aos autores utilizado no decorrer desta dissertação.

A Escola de Frankfurt inaugurou o estudo crítico sobre a comunicação nos anos de 1930, utilizando teorias de economia política, análises culturais dos textos e estudos de recepção pelo público, discutindo sobre os efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa. Suas análises realizaram-se principalmente no âmbito da teoria crítica, integrando os estudos da comunicação e cultura no contexto da sociedade capitalista. Dentro de tais perspectivas, os

pensadores desta escola cunharam a expressão “indústria cultural” para indicar o processo de industrialização da cultura, que era produzida para a massa e impunha os seus imperativos comerciais.

Os teóricos da escola analisavam as produções culturais de massa no contexto da produção industrial, em que os produtos desta indústria cultural apresentavam as mesmas características dos outros produtos fabricados em massa, a saber: transformação em mercadoria, padronização e massificação. Segundo alguns estudos frankfurtianos, os produtos das indústrias culturais tinham função de legitimar ideologicamente as sociedades capitalistas existentes e de integrar os indivíduos nos quadros da cultura de massa e da sociedade.

Douglas Kellner em seu trabalho “A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno”¹³, afirma que os membros da Escola de Frankfurt (como Adorno, Benjamin, Herzog e Horkheimer), em seus estudos sobre a indústria cultural e em suas críticas à cultura de massa, analisaram sistematicamente e criticaram a cultura e as comunicações de massa, no âmbito da teoria crítica da sociedade. Em particular, foram os primeiros estudiosos a ver uma importância definitiva naquilo que eles próprios cunharam de “indústria cultural” na reprodução da sociedade contemporânea. Uma vez que as chamadas culturas e comunicações de massa ocupam posição central entre as atividades de lazer, são importantes agentes de socialização, mediadoras da realidade política e, portanto, devem ser vistas como importantes instituições das sociedades contemporâneas, já que reverberam efeitos sociais, econômicos, políticos e culturais.

Kellner escreve sobre a necessidade de uma reconstrução radical do modelo de indústria de massa (elaborado pela Escola de Frankfurt). Para o autor, a superação de suas limitações compreenderia uma análise mais concreta da economia política da mídia e dos processos de produção da cultura, o que se definiria em uma investigação mais empírica e histórica da construção da indústria da mídia e de sua interação com outras instituições sociais, bem como o aumento de estudos sobre a recepção por parte do público e dos efeitos da mídia

¹³ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

e, finalmente, o modo de incorporação de novas teorias e métodos.¹⁴ Cumulativamente, tal reconstrução do projeto clássico da Escola de Frankfurt atualizaria a teoria crítica da sociedade e sua atividade de crítica cultural, visto incorporar os desenvolvimentos contemporâneos da teoria social e cultural aos esforços da teoria crítica.

Além disso, pode-se entender a dicotomia que a Escola de Frankfurt estabelece entre as culturas ditas superiores e inferiores, subjugando e hierarquizando os diferentes espectros culturais encontrados nas sociedades contemporâneas. De forma que, ao contrário de seus concordantes teóricos, parece mais convincente aplicar métodos semelhantes de análise a todas as produções culturais, desde óperas até a música ligeira, desde literaturas modernistas até novelas transmitidas em horário nobre dos canais de radiodifusão. Ou seja, como afirma Kellner, o modelo de cultura de massa monolítica em contraste com um ideal de arte autêntica, modelo este que limita os momentos críticos, subversivos e emancipatórios a certas produções privilegiadas, chamadas de “cultura superior”.

A posição da Escola de Frankfurt, de que toda a cultura de massa é ideológica e aviltada, tendo como efeito engodar uma massa passiva de consumidores, pode ser vista como datada e, por isso mesmo, também questionável. Mostra-se importante e necessário pensar que há possibilidade de se detectar momentos críticos e subversivos nas produções da indústria cultural, assim como nos clássicos canonizados da dita cultura superior, que parecem ser privilegiados pelos membros da escola, na busca pela contestação e emancipação artística. Além disso, torna-se inevitável reconhecer que o público frequentemente produz seus próprios significados e usos para os produtos da indústria cultural¹⁵.

Mesmo se mostrando unilateral e maniqueísta, a Escola de Frankfurt fornece uma instigante análise e instrumentação para criticar as formas aviltadas e ideológicas da cultura midiática. Considera-se, aqui, de grande utilidade esta teoria como contrapeso de outras abordagens populistas e acríticas da cultura da mídia.

¹⁴ Ibid., p. 43.

¹⁵ Ibid., p. 45.

Os Estudos Culturais Britânicos surgiram nos anos 1960, como um projeto de abordagem da cultura a partir de perspectivas críticas e multidisciplinares, instituído em Birmingham, na Inglaterra.

Sua principal característica é a de situar a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, onde as formas culturais servem para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação. Sendo a sociedade concebida como um conjunto hierárquico e antagônico de conflitos sociais, caracterizada pela opressão das classes, sexos, raças, etnias e estratos nacionais subalternos, analisa-se as formas de dominação social e cultural procurando sempre as forças de resistência e luta nesta sociedade estruturada por instituições como família, escola, igreja, trabalho, e também a mídia e o Estado; estas, controlam os indivíduos através da criação de um sistema de dominação impedindo aqueles que almejam maior liberdade (devendo, estes últimos, lutar contra tais instituições e resistir).

Os teóricos dessa escola de pensamento situam a cultura em um contexto histórico e social no qual ela exerce papel de dominação ou resistência, buscando fazer uma crítica às formas de cultura que fomentam a subordinação. Assim, estes estudos exigem teorias sociais que analisem os sistemas de dominação e resistência e, também, que investiguem como as relações econômicas e de capital desempenharam papel fundamental na estruturação da sociedade contemporânea; logo, o marxismo tem importante papel no embasamento das teorias dos estudos culturais.

Para Douglas Kellner, os estudos culturais – assim como a teoria crítica da Escola de Frankfurt – desenvolvem modelos teóricos do relacionamento entre a economia, o Estado, a sociedade, a cultura e o cotidiano. O ponto crucial é que tais estudos subvertem a distinção entre cultura superior e inferior (como a teoria pós-moderna faz, e diferentemente da Escola de Frankfurt), valorizando formas culturais como, por exemplo, o cinema, a televisão, a literatura e a música popular – que são deixadas de lado pelas abordagens anteriormente citadas, pois focalizam apenas as produções da cultura superior.¹⁶

No entanto, os estudos culturais tenderam a se restringir à mesma abordagem metodológica da escola predecessora, ao valorizar um estrato cultural

¹⁶ Ibid., p. 49.

em detrimento de outros. No caso, eles chegam quase a ignorar a cultura superior, utilizando-a como dominadora ideológica somente. Dessa forma, acabam por procurar resistência a essa dominação em praticamente todas as atividades das classes subalternas.

Outra questão apontada por esse tipo de abordagem histórica é a dificuldade de se utilizar o termo “cultura de massa”, visto que, segundo alguns trabalhos desta escola teórica, tal termo é elitista, e isso por dois motivos: 1) cria uma oposição maniqueísta, desprezando as manifestações culturais massivas; e 2) o conceito de cultura de massa também é monolítico e homogêneo, dissolvendo um grande e complexo emaranhado cultural em um conceito neutro de massa.

Tal crítica apontada pelos estudos culturais encontra reverberação na forma de pensar de Jean Baudrillard, especialmente em sua obra “À sombra das massas silenciosas”¹⁷. Nela, o autor reflete sobre a dificuldade de se utilizar o termo “massas”; afirmando que esta terminologia é característica da nossa modernidade, na qualidade de um fenômeno altamente implosivo, irreduzível a qualquer prática e teoria tradicionais e, talvez mesmo, irreduzível a qualquer prática e teoria simplesmente; pois, segundo Baudrillard, procura-se em suas manifestações sinais de dominação ou de resistência política, sem analisar ou ponderar que os contextos sociais, ao final, são mais fluídos e complexos que uma análise dicotômica.

Ainda para Baudrillard, o termo massa (oriundo das ciências exatas) prevê um conjunto vazio de partículas individuais, de resíduos do estrato social e de impulsos indiretos; isto é, uma ideia opaca, nebulosa, cuja densidade crescente absorve todas as energias circundantes. A massa é sem atributo e sem predicado, sem qualidade e sem referência. Aí está sua indefinição radical: ela não tem realidade sociológica. Não tem relação com alguma população real, com algum corpo, com algum agregado social específico, pois no seu termo ela é neutra. E, enquanto neutra, ela não se atrai a polaridades, sendo um vazio desagregado, produzindo assim a impossibilidade de circulação de sentidos: na massa ele se dispersa instantaneamente, como os átomos no vácuo¹⁸.

¹⁷ BAUDRILLARD, J. **À sombra das maiorias silenciosas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁸ Ibid., p. 20.

Destaca-se, portanto, a dificuldade de se trabalhar com a ideia de cultura massiva. No entanto, é necessário cuidado também para não se empreender uma análise acrítica, esquecendo, por exemplo, que os instrumentos de comunicação são, em grande parte, ligados a cartéis; estes, como é sabido, formam oligopólios de comunicação no rádio, na televisão ou mesmo na internet – cuja imagem corrente é de uma atuação democrática, mas onde também há grupos que controlam informações e conteúdos – e, assim, a democratização dos meios de comunicação ainda se revela uma meta a ser atingida e conquistada.

Nos últimos anos surgiram argumentações referentes a um conceito de “pós-modernismo”, termo que, na realidade, começou a se alastrar na área da arquitetura, onde teóricos pensavam uma nova forma de trabalhar a arquitetura que rejeitava as construções estéreis de vidro e aço ligadas ao alto funcionalismo modernista (propugnando as mesmas formas em todas as partes). Em contraposição, a visão que se caracterizou como pós-moderna se apropriava das formas tradicionais, ostentava cores, decoração e estilos negados pela arquitetura modernista de elite, e tentava adaptar a construção às condições locais.

O discurso sobre o pós-moderno construiu-se a partir da negação do elitismo da arte modernista e das modernas críticas literárias, e propunha desfazer a distinção entre a arte nobre e a não-nobre, e a incorporação de diversos símbolos e imagens da cultura de mídia no plano estético.

No entanto, torna-se difícil pensar no pós-modernismo como uma superação do moderno, pois em todo momento, e em todas as manifestações, é possível ver sobreposições e continuidades. No que tange à crítica dessa forma de pensar, pode-se concordar com Kellner, quando este afirma que muitos pensadores pressupõem uma sociedade pós-moderna sem, no entanto, definirem os termos, sem argumentações acerca do método e temática aplicada – de forma que os termos “pós-moderno” e “moderno” são usados de forma indiscriminada e confusa, servindo para abarcar uma espantosa diversidade de produtos culturais, fenômenos sociais e discursos teóricos.

Segundo este autor, não há uma teoria pós-moderna, ou mesmo uma definição de pós-modernismo em artes. Ao contrário, esses discursos entram em competição e em conflito, visto que diferentes teóricos possuem definições próprias. Para ele, portanto, o discurso sobre o pós-moderno é uma construção

social e teórica, e não uma coisa ou fato material. Ou seja, não há fenômenos intrinsecamente pós-modernos, e sim discursos que delimitam os objetos como tais.

O pós-modernismo tem muito a ver com a forma de contestar teorias, cânones e modelos anteriores, e também de criar uma ruptura com movimentos e teorias totalizantes e quase que dogmáticas, as quais vinham ocupando em demasia as cadeiras acadêmicas (e as folhas de papel), por exemplo, em muito se opondo a teoria/prática da cultura marxista vigente nos meios intelectuais.

Mas seria um grande erro apenas rejeitar o discurso sobre o pós-modernismo, embora seja prudente não aceitar afirmações que tornam obsoletos os valores, categorias, cultura e política da era moderna. Assim, tem-se que admitir a ocorrência de mudanças significativas, além do que muitas das antigas categorias e teorias modernas não conseguem abarcar e descrever com adequação a sociedade contemporânea.

Na minha reflexão particular, vejo a História como um processo em constante movimento e transformação, no qual não há limites precisos entre o término de uma fase e o início de outra. Este pensamento provém da visão de sociedade complexa e contraditória que vivemos, onde, de um lado, vemos pessoas lidando com um mundo virtual e de hipertextos, e, de outro lado (mais “carente”), onde não há espaço nem para o cultivo da terra e muito menos para a alfabetização. A contradição que marca a presença tumultuada de todos e tudo não é marca de um pós-modernismo, mas a marca de um processo histórico que já ocorre há tempos.

Mas, pensando em termos analíticos, pode-se concordar com a premissa do autor britânico Stuart Hall¹⁹: ele ressalta a importância das rupturas numa problemática, pois são rompidas linhas de pensamento, deslocadas antigas constelações, e reagrupados antigos e novos elementos em torno de diferentes premissas e temas. As mudanças na problemática transformam significativamente a natureza das perguntas feitas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas. Essas trocas de perspectiva refletem não

¹⁹ HALL, S. **Da diáspora** : identidade e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). Tradução: Adelaine la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília-DF: UNESCO, 2003.

só os resultados de um trabalho intelectual interno, mas também a maneira como a evolução e as transformações históricas reais são assimiladas pelo pensamento e criam ideias. Portanto, fica claro que apontar rupturas é importante para o questionamento do que está acontecendo atualmente.

Após refletir sobre os conceitos referentes às teorias da comunicação, Douglas Kellner afirma a necessidade de repensá-los e, assim, propõe a utilização de um novo termo para designar as produções midiáticas: o conceito de “cultura de mídia”, com o afã de fugir das noções pré-concebidas ao termo “indústria cultural”.

A expressão “cultura de mídia” tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural e seu modo de produção e distribuição – ou seja, tecnologias e indústrias da mídia. Com isso, evitam-se termos como cultura de massa e cultura popular, e se chama a atenção diretamente para o circuito de produção, distribuição e recepção por meio do qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida. Essa expressão derruba as barreiras artificiais entre os campos dos estudos de cultura, mídia e comunicações, e também dá relevo à interconexão entre cultura e meios de comunicações na constituição da cultura da mídia – desfazendo, assim, distinções estáticas entre cultura e comunicação²⁰.

Talvez o autor caia num tipo de “armadilha” de criar uma nova proposição para designar conceitos já estabelecidos; no entanto, creio ser válido fugir de alguns termos que, pelo uso histórico, são carregados de valores e pré-conceitos, como, por exemplo, os já citados “cultura de massa” e “indústria cultural”.

Da mesma forma que achei necessário apontar as teorias que me deram base para pensar sobre a cultura de mídia, neste momento acho importante apresentar algumas definições acerca do termo “cultura popular”. Também este termo se encontra presente em praticamente todos os trabalhos sobre o movimento mangue, já que, para muitos de seus autores e críticos, a cultura popular foi objeto de apropriação pelos artistas do movimento.

Os estudos de Stuart Hall foram fundamentais para esta pesquisa, em especial seu trabalho *Da diáspora* (citado anteriormente), no qual o autor afirma ter quase tanta dificuldade em usar o termo “popular” quanto com o termo

²⁰ Idem, 2001, p. 58.

“cultura”, e ainda, quando colocados os dois juntos, as prováveis dificuldades e suas implicações – que podem ser extremas (fato com o qual concordo).

Aqui também, nesta pesquisa, há uma grande dificuldade na utilização destes mesmos termos, pois, assim como o termo indústria cultural, eles já vêm carregados de ideias e conceitos previamente estabelecidos por outros pensadores. No caso, fico incomodado com o essencialismo que o termo “cultura popular” carrega; para muitos, ele acaba por indicar uma cultura idílica, quase mítica. Em uma busca política pela legitimação dessas manifestações, muitos acabam por retirar a história destas práticas culturais e das pessoas que dela participam, procurando fossilizá-las ou congelá-las no tempo, esquecendo que a cultura em questão também passa por processos históricos.

Em seu texto, Hall esclarece alguns pontos acerca do termo popular. Para o autor, o termo pode ter uma variedade de significados, nem todos eles úteis. Por exemplo, o próprio significado que mais corresponde ao senso comum: algo é popular porque as massas o comprem, escutam, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente; contudo, esta é a definição comercial ou de mercado do termo – aquela que, literalmente, deixa os socialistas “de cabelo em pé”. Está corretamente associada à manipulação e ao aviltamento da cultura do povo. De certa forma, este significado é exatamente o contrário daquele que outros pesquisadores (inclusive eu) utilizamos. Mas mesmo que o termo seja insatisfatório, o autor apresenta duas restrições para dispensá-lo completamente.

Primeiro, se é verdade que, no século XX, um grande número de pessoas de fato consome e até aprecia os produtos culturais da nossa moderna indústria cultural, então se conclui que um número muito substancial dos membros das classes populares devem estar incluídos entre os receptores desses produtos. Ora, se as formas e relações das quais depende a participação nesse tipo de cultura comercialmente fornecida são puramente manipuláveis e aviltantes, então as pessoas que consomem e apreciam esses produtos devem ser, elas próprias, aviltadas por essas atividades, ou viver em um permanente estado de falsa consciência. Devem ser uns “tolos culturais” que não sabem que estão sendo nutridos pelo conhecido “ópio do povo”.

Hall ironicamente afirma que esse julgamento nos faz sentir bem, decentes e satisfeitos por denunciarmos os agentes da manipulação e da decepção em massa

– as indústrias culturais capitalistas. Mas afirma que essa visão não poderá perdurar, por muito tempo, como uma explicação adequada dos relacionamentos culturais, e muito menos como uma perspectiva socialista da cultura e da natureza da classe trabalhadora. Em última análise, a ideia do povo como uma força mínima e puramente passiva constitui uma perspectiva profundamente antisocialista.

Em segundo lugar, é possível resolver a questão sem deixar de atentar para o aspecto manipulador de grande parte da cultura comercial popular? Existem inúmeros meios de se fazer isso, adotados por critérios radicais e teóricos da cultura popular, que são altamente questionáveis. Faz-se a contraposição dessa cultura popular com outra cultura alternativa íntegra à autêntica cultura popular, e sugere-se que a verdadeira classe trabalhadora não é enganada pelos substitutos comerciais. Esta é uma alternativa heróica, mas não muito convincente. Seu problema básico é que ela ignora as relações absolutamente essenciais do poder cultural – de dominação e subordinação – que é um aspecto intrínseco das relações culturais.

Hall afirma o contrário, que não existe cultura popular íntegra autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação cultural. Essa alternativa subestima em muito o poder da inserção cultural. O estudo da cultura popular fica se deslocando entre esse dois polos inaceitáveis: da autonomia pura ou do total encapsulamento e enclausuramento.

Essa primeira definição, portanto, tem o propósito de fazer pensar mais profundamente sobre a complexidade das relações culturais, sobre a realidade do poder cultural e a natureza da implantação cultural. Se as formas de cultura popular comercial disponibilizadas não são puramente manipuladoras, é porque, junto com o falso apelo, com a redução de perspectiva e com a trivialização, há também elementos de reconhecimento e identificação, algo que se assemelha a uma recriação de experiências e atitudes reconhecíveis às quais as pessoas respondem. O perigo surge porque tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas,

enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as próprias contradições – em especial quando funcionam no domínio do popular²¹.

A segunda definição do popular, proposta por Hall, é a mais fácil de aceitar, e é a mais descritiva. A cultura popular é todas essas coisas que o povo faz ou fez. Esta se aproxima de uma definição antropológica do termo: a cultura, os valores, os costumes e mentalidades do povo. Aquilo que define seu modo característico de vida. No entanto, o autor apresenta duas dificuldades frente a esta definição também²².

Primeiramente, desconfia que ela seja descritiva demais: isso seria dizer pouco ainda. Na verdade ela é baseada em um inventário que se expande infinitamente. Quase tudo que o povo já fez pode ser incluído nessa lista. Criar pombos ou colecionar selos, patos voadores na parede e anões no jardim. O problema é distinguir essa lista infinita – de uma forma que não seja descritiva – daquilo que a cultura popular não é.

Porém, para Hall, a segunda dificuldade é a mais importante – e se relaciona a um argumento apresentado anteriormente. Não podemos simplesmente juntar em uma única categoria todas as coisas que o povo faz sem observar que a verdadeira distinção analítica não surge da lista (uma categoria inerte de coisas e atividades), mas da oposição chave: pertence/não pertence ao povo. Em outras palavras, o princípio estruturador do popular, neste sentido, são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da periferia. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do popular e do não-popular.

No entanto, essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos, os conteúdos de cada categoria mudam. Pode-se dizer que o valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, Hall insiste veementemente, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste nas forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas

²¹ HALL, idem, 2003, p. 255.

²² Ibid., p. 256.

gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como atividade ou forma cultural de elite e o que não conta. Essas categorias permanecem, embora os inventários variem. Além do mais, é necessário todo um conjunto de instituições e processos institucionais para sustentá-las – e para apontar continuamente a diferença entre elas. A escola e o sistema educacional são exemplos de instituições que distinguem a parte valorizada da cultura, a herança cultural, a história a ser transmitida, da parte “sem valor”. O aparato acadêmico e literário é outro que distingue certos tipos valorizados de conhecimento de outros tipos desvalorizados. O que importa então não é o mero inventário descritivo – que pode ter efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal –, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais.

Assim, Stuart Hall opta por uma terceira definição para o termo popular, embora esta seja um tanto incomoda. Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a cultura popular em uma tensão contínua (de relacionamentos, influências e antagonismos) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Hall considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável e, logo em seguida, atenta para o fato de que a relação de domínio e subordinação são frutos de um processo histórico. Em seu centro estão as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura. – isto é, a questão da luta cultural e suas muitas formas.

Esta definição apresentada por Hall aponta que quase todas as formas culturais serão contraditória, compostas de elementos antagônicos e instáveis. O seu significado de forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural não está inscrito no interior de sua forma. Nem se pode garantir para sempre sua posição. O símbolo radical ou slogan deste ano será neutralizado pela moda do ano que vem; no ano seguinte, ele será objeto de uma profunda nostalgia cultural. O cantor rebelde de música *folk* estará amanhã na capa da revista do jornal

dominical. O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar. O que importa não são objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais; para se dizer de forma simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela²³.

Dando continuidade ao seu pensamento, Hall afirma que isso nos deve fazer pensar novamente sobre aquele termo traiçoeiro da cultura popular: “tradição”. A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos.

Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado (por assim dizer) no fluxo da tradição histórica de forma inalterável. Os elementos da tradição podem não apenas ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições, como adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram ou se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição, conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural. As tradições não se fixam para sempre – certamente não em termos de uma posição universal em relação a uma única classe.²⁴

Ainda nos domínios do termo popular, é importante refletir também sobre a música. O conceito aqui se refere às formas da canção popular estabelecidas no território urbano, veiculadas pelas mídias, e tornadas mercadorias pelos meios de produção e reprodução em massa.

Segundo José Roberto Zan²⁵, ao longo do último século a música popular se consolidou como uma manifestação cultural intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria do entretenimento. Desde a invenção do fonógrafo (por Thomas Edison) que constitui um importante ramo da indústria cultural – indústria fonográfica, que tinha a música popular como seu maior produto – e,

²³ Ibid., p. 258.

²⁴ Ibid., p. 259.

²⁵ “Música popular brasileira, indústria cultural e identidade”. José Roberto Zan. In: Eccos Revista Científica, volume 3, nº I, 2001.

portanto, não se pode dissociar este estilo de música da sua relação com o consumo, isto é, de ser uma mercadoria. Nesse sentido, a música popular é entendida como mercadoria difundida por meios de comunicação, tais como rádio, televisão, discos, ou em arquivos digitalizados (mais recentemente).

Para Richard Schusterman²⁶, a arte popular (e dentro deste conceito maior cabe falar da canção em particular) é sempre condenada por nunca fornecer um desafio estético ou uma resposta ativa. Em contraste com as artes maiores – cuja apreciação demanda um esforço estético e estimula, portanto, a atividade estética e sua consequente satisfação –, a arte popular induz a uma passividade; assim, o público é reduzido de participantes para “consumidores passivos”. Segundo o autor, boa parte das produções da arte popular se enquadra na análise pessimista²⁷ de Adorno e Horkheimer²⁸; mas essa visão é também simplista ao afirmar a ausência de qualquer esforço para a apreciação da canção.

Os críticos da arte popular, como aponta Schusterman, se recusam a reconhecer que existem atividades fora do esforço intelectual que são gratificantes do ponto de vista estético e válidas do ponto de vista do humano; e que existem outras formas, mais somáticas, de esforço, resistência e satisfação. O autor exemplifica com o rock, neste caso, tipicamente apreciado pelo mover-se, pelo dançar, pelo cantar juntamente com a música, num esforço tão vigoroso que a pessoa chega a suar, e beira à exaustão²⁹. Dessa forma, as artes populares, assim como o rock, sugerem uma estética radicalmente revisada, com um retorno alegre e impetuoso da dimensão somática. E isso, no entanto, sem fugir do fato de poder apresentar um conteúdo crítico e/ou reflexivo³⁰. A arte popular ainda se relaciona com a tecnologia em menor grau enquanto uma forma de barreira, e muito mais no que concerne ao impulso à criatividade³¹. A técnica aliada à arte popular, por exemplo, ajudou a criar formas artísticas como o cinema, as séries de televisão, os

²⁶ SCHUSTERMAN, R. **Vivendo a Arte** - o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

²⁷ ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

²⁸ ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento** : fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006 (p. 137).

²⁹ SCHUSTERMAN, op. cit., p. 119.

³⁰ Ibid., p. 120.

³¹ Ibid., p. 126.

videoclipes; e este poder criativo é assustador para os críticos das “artes menores”.

Segundo Herom Vargas³², a música popular se constitui de um campo estético, semiótico e comunicacional que privilegia, por sua própria natureza de “contágios”, a porosidade e a flexibilidade típica dos produtos culturais híbridos.

José Miguel Wisnik define a música popular como um sistema aberto, que

(...) passa periodicamente por verdadeiros saltos produtivos, verdadeiras sínteses críticas, verdadeiras reciclagens: são momentos em que alguns autores, isto é, alguns artistas, individualmente e em grupos, repensam toda a economia do sistema, e condensam os seus múltiplos elementos, ou fazem com que se precipitem certas formações latentes que estão engasgadas.³³

Portanto, considerar a música popular como um sistema aberto permite constantes trocas, das mais superficiais às mais subversivas, que alimentam e mantêm ativa sua dinâmica na zona de fronteira na relação da mistura. E essas trocas subentendem reciclagens ocorridas por aproximações, justaposições de formas mescladas e condensações de materiais, técnicas e informações de diversos extratos culturais a partir de um trabalho criativo³⁴.

Este trabalho criativo, segundo Herom Vargas, acontece quando artistas ativam sensibilidades e dão corpo a novas formas que o fragmentado ambiente cultural híbrido lhes sugere. Não são meras determinações mecânicas de um contexto, pois ele não basta para estabelecer um salto criativo. A criação vem da capacidade de captar e reconstituir as possibilidades variáveis e ainda selvagens espalhadas pelo nosso contexto cultural³⁵. O caso de Chico Science e Nação Zumbi é exemplar, pois os músicos se aproveitaram dos diferentes elementos existentes à sua volta, e criaram algo novo e original.

³² VARGAS, 2007, p. 25.

³³ WISNIK, J. M., 1979-80 (apud VARGAS, 2007, p. 20).

³⁴ VARGAS, 2007, loc. cit.

³⁵ Ibid., p. 26.

CAPÍTULO 2: CONTEXTO MANGUE

2.1 - A cidade não para a cidade só cresce...

É possível começar a contextualizar o movimento mangue contando a seguinte história:

Recife é uma cidade litorânea, localizada a nordeste do território brasileiro, banhada pelo mar, e entrecortada pelos rios Capibaribe e Beberibe. Seu primeiro registro histórico data de 12 de março de 1537, referente ao recebimento da carta de doação da Coroa Portuguesa ao então donatário da Capitania de Pernambuco Duarte Coelho, que sobre as ilhas constituídas diante dos arrecifes principia um pequeno povoado de pescadores.

Suas qualidades portuárias e o incipiente desenvolvimento da produção açucareira tornam Recife um ponto estratégico para a economia colonial, chamando a atenção da longínqua Holanda. Assim, em 1630, uma esquadra holandesa aporta na cidade: mesmo enfrentando resistência dos colonizadores portugueses, a cidade é tomada pelo exército flamengo. E, em oposição à quase exclusividade agrária da colonização lusitana, a colonização holandesa teve um nítido caráter urbano.

O governo holandês enviou o conde Maurício de Nassau para chefiar a capitania, e junto a ele aportaram na cidade artistas, médicos, astrônomos e geógrafos, que juntos traçaram um primeiro plano urbanístico da cidade; foram construídas duas pontes, canais e edifícios públicos, e nessa mesma época começaram os aterramentos dos mangues e alagados da cidade. Era a *cidade maurícia*.

No entanto, em 1643, Nassau regressa à Europa, e seus sucessores fracassaram em seus governos, levando a uma insurreição pernambucana. Em janeiro de 1644 acontece a rendição dos Holandeses.

De volta ao domínio português, a região foi marcada pela crise econômica açucareira, entrando, a partir desse período, em aparente declínio. Mesmo assim,

com a construção de novas pontes, aterros, e ondas migratórias, a cidade experimentou um crescimento urbano intenso, alcançando nos dias de hoje a categoria de metrópole urbana, sendo formada por 14 municípios, dentre os quais Olinda, ao norte, e Jaboatão dos Guararapes, ao sul³⁶.

E, junto à categoria de metrópole, Recife registrou, e ainda registra enormes problemas sociais relativos à miséria e ao desemprego. Segundo os dados da DIEESE¹, Recife manteve por 10 anos o primeiro lugar em desemprego e inflação no Brasil. O instituto Population Crisis Comitee, localizado em Washington, realizou uma pesquisa em 1990 que confirmou um quadro social em crise: alta densidade demográfica – 5,7 mil pessoas/Km - , sendo 59% da população constituída de pessoas de baixa renda que moravam em mocambos; e a mortalidade infantil de 122 crianças por cada mil nascidas vivas. A pesquisa fazia referência ainda aos altos índices de assassinatos, altos gastos de alimentação, baixa qualidade do ar, poluição sonora e congestionamento: acabou sendo classificada pelo instituto como quarta pior cidade do mundo para se viver.³⁷

Porém, ainda na proposição de contextualizar o movimento, também poderia começar com a frase de Silvio Meira³⁸, que inicia o filme “Ensolarado Byte” mostrando a relação da cidade de Recife com a tecnologia:

Eu acho [que], na década de 90, o Recife deve ter sido a primeira cidade com internet no Brasil, depois deve ter sido uma das primeiras cidades com internet rápida no Brasil. Depois de ter a quantidade de empresa de informática que tem, são mais de 200, depois de ter a quantidade de curso de tecnologia de informação que tem, são 17 hoje, 11 faculdades universitárias.³⁹

De fato, o movimento mangue vem da relação entre vida pobre, busca por inclusão social e tecnologia. A região metropolitana de Recife possui essa presença tumultuada de elementos do caos urbano – pobreza, alta tecnologia em desenvolvimento, informação – e muita música.

³⁶ VASCONCELOS LIRA, 2000, p. 33.

³⁷ Jornal do Comércio, Recife, 20 nov. 1990.

³⁸ Presidente da Associação Brasileira de Computação, na gestão 2006.

³⁹ Filme “Ensolarado Byte” (2006). Direção: Maurício Corrêa da Silva. Recife-PE.

Nas palavras de Fred Zeroquatro⁴⁰:

Tecnologia era uma ferramenta que agente via também contra essa questão sufocante que a gente vivia aqui. Então essa é a idéia: de juntar palha com a tecnologia.⁴¹

2.2 - De Rio Doce à Piedade

E na quarta pior cidade do mundo, um grupo de jovens decidiu evocar a cidade e cantar que sim, eram *mangueboys*⁴². A história do movimento mangue tem início nos idos dos anos 1980, e mistura-se com as experiências individuais e coletivas dos membros participantes da cena cultural.

Os membros do movimento moravam em diferentes regiões de Recife: havia um núcleo de amigos residentes em Peixinhos/Rio Doce em Olinda, e outro núcleo ao sul, na praia de Candeias em Jaboatão dos Guararapes. Os residentes em Olinda se aglutinavam ao redor de Chico Science. Deste grupo faziam parte: Jorge Du Peixe, Lucio Maia, Dengue, Gilmar Bolla Oito, Toca Ogan e Gira, músicos que acabaram por integrar a Nação Zumbi. E o núcleo de Candeias tinha como destaque as figuras de Fred Zeroquatro e Renato L, e os integrantes do Mundo Livre S/A. Os dois núcleos funcionavam como circuito de troca de informação cultural, e como espaço aglutinador de músicos, compositores, bandas e produção cultural. Tendo como ponto de contato um amigo em comum, H. D. Mabuse.

Eles cruzavam a cidade para se encontrar em festas e agitações culturais, ou apenas para bater papo e ouvir som juntos. Uma grande referência deste deslocamento dentro da cidade de Recife é a linha de ônibus Rio Doce/Piedade,

⁴⁰ Um dos membros do movimento mangue, vocalista do grupo Mundo Livre S/A.

⁴¹ Zeroquatro em entrevista concedida na minha viagem de campo, 29/01/08

⁴² “Mangueboys” e “manguegirls”, nome que os participantes do movimento criaram para as pessoas nele envolvidas.

que corta a cidade de Olinda até Jaboatão dos Guararapes (Candeias), pois este trajeto era feito com tanta frequência pelos participantes do movimento que acabou virando refrão de uma música composta por Fred Zeroquatro⁴³. E, não por acaso, durante minha estadia em Recife para pesquisa de campo, foram inúmeras as vezes que tomei esse ônibus para cruzar a cidade e realizar as entrevistas.

2.3 - Histórico Chico Science e Nação Zumbi

Francisco de Assis França, conhecido como Chico Science, cresceu em Olinda, ao som dos seus ídolos da *Black Music*: James Brown, Sugar Hill Gang, GrandMaster Flash, e outros nomes do funk, soul, e rap norte-americanos, que chegaram ao Brasil através das rádios durante as décadas de 1970-80.

Em 1984, Chico passou a integrar uma das principais gangues de dança de rua do Recife, a “Legião Hip-Hop”. O *break* foi um dos principais fenômenos e reflexos referentes a musica Black no Brasil. E tendo crescido em Olinda, Chico estava envolto em sua vizinhança por manifestações e ritmos considerados de cultura popular pernambucana, como a ciranda, o coco e o maracatu.

No ano de 1987, Chico Science e Jorge Du Peixe passaram a integrar a banda do guitarrista Lucio Maia, chamada “Orla Orbe”, que era uma banda de rock com influências do funk estadunidense. Tendo debutado para o público em fevereiro de 1988, a Orla Orbe, no entanto, teve um fim precoce.

O grupo foi substituído pela Loustal, composta por: Chico Science como vocalista e compositor, Lúcio Maia na guitarra, Alexandre Dengue no contrabaixo e Vinícius na bateria. A ideia da banda era retrabalhar o rock psicodélico dos anos 1960, mas pensando em incorporar novos elementos musicais como o soul, o funk e o hip-hop⁴⁴.

Chico até então trabalhava na Emprel, empresa de processamento de dados da prefeitura de Recife. Um dia Gilmar Bolla Oito, seu companheiro de trabalho, o convidou para ir até Chão de Estrelas – bairro próximo de Peixinhos, localizado

⁴³ Referência à música “Free World” inclusa no primeiro álbum da banda Mundo Livre S.A. – *Samba esquema nóise!* – 1994 (selo Banguela).

⁴⁴ TELES, J. **Do frevo ao manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000 (P. 265).

em Recife – para conhecer a comunidade Daruê Malungo⁴⁵, e este fato acaba por mudar a concepção musical de Science. Neste centro ocorriam os ensaios do bloco afro “Lamento Negro”, que possuía diversos integrantes e, dentre eles, o próprio Bolla Oito, além de Toca Ogan, Canhoto e Gira. A ideia do grupo era de tocar ritmos percussivos tais como o samba-reggae, inspirados no bloco soteropolitano “Olodum”.

Chico Science, impressionado com as sonoridades dos tambores, começou a atender os ensaios junto de Du Peixe e, após algum tempo de convencimento, conseguiu levar Dengue e Lucio Maia para assistirem também ao ensaio e fazerem uma *jam session* com o grupo: assim tinha início o Chico Science e a Nação Zumbi.

2.4 - Enquanto isso na Ilha Grande...

Fred Montenegro, ou Fred Zeroquatro como é mais conhecido (os números 04 fazem referência aos dois últimos dígitos do seu RG) junto de Renato Lins (Renato L) cresceram do outro lado da cidade, em Candeias – ou Ilha Grande, como o grupo de amigos chamava o local

Zeroquatro foi acometido do que seria sua primeira paixão musical ao ser apresentado ao álbum “A Tábua de Esmeralda” (1974) de Jorge Ben, e mesmo tendo forte influência do punk e da new wave, o sambalanço de Ben sempre esteve presente no ideário musical de Zeroquatro a ponto do cantor eleger o álbum acima citado como o melhor álbum da música brasileira.⁴⁶

Até conseguir gravar seu primeiro disco, em 1994, com o Mundo Livre S/A, Fred percorreu mais de dez anos de estrada; a trajetória do grupo se confunde, então, com a própria história da atual cena pop do Recife⁴⁷. Segundo o jornalista José Teles, a genealogia tem início com um grupo punk chamado “Trapaça” que,

⁴⁵ O centro de Educação Daruê Malungo, que tem sua sede no bairro Chão de Estrelas, foi criado em 1988 pelo mestre de capoeira, músico e educador Mestre Meia Noite (Gilson Santana). Com atividades ligadas à arte educação, tem trabalhos referentes à complementação escolar e a cultura afro-brasileira, com forte ênfase na valorização da identidade negra, com oficinas de dança, música para crianças e adolescentes.

⁴⁶ TELES, op. cit., p. 272

⁴⁷ Idem, 2000.

ao terminar, deu origem a duas novas bandas: “Sala 101” e “Serviço Sujo” que, ao final, acabaram formando uma única banda novamente: o “Câmbio Negro” (com uma sonoridade próxima ao hardcore pesado).

Porém, vendo que não era o caminho musical desejado, Zeroquatro, junto de seu irmão Fábio e mais alguns amigos, formaram a Mundo Livre S/A em março de 1984. Com a ideia de misturar influências, tocaram cavaquinho no punk rock, chegando a compor e tocar punk rock de breque, inspirado no samba de breque de Moreira da Silva. Mas, em 1987, os instrumentos da banda foram roubados. Assim, Zeroquatro, cuja formação profissional é o jornalismo, foi “tentar a sorte” em São Paulo, onde morou durante um ano. Quando voltou, a Mundo Livre se reagrupou com Fábio no baixo, Tony na bateria, Bactéria no teclado, Otto na percussão, e acabaram conhecendo os músicos do Orla Orbe, grupo que Chico Science fazia parte.

2.5 - A cena

Nos últimos anos da década de 1980, uma forte rede de amigos se formou: além dos músicos das bandas Loustal⁴⁸ e Mundo Livre S/A, também o DJ e jornalista Renato L, o DJ Dolores, o poeta Xico Sá, e o web designer H.D. Mabuse também compartilhavam amizade e trocas culturais.

Segundo Renato L, a cena possui dois marcos para o seu desenvolvimento. O primeiro deles se refere ao dia em que Chico Science pegou uma palavra do dia-a-dia dos recifenses e a colocou para conceituar a música que estava fazendo. Renato narra o acontecido:

Estávamos reunidos no bar Cantinho das Graças, quando Chico chegou dizendo: ‘Fiz uma jam session com o Lamento Negro, aquele grupo de samba-reggae, peguei um ritmo de hip-hop e joguei no tambor de maracatu... Vou chamar essa mistura de mangue’. Aí todo mundo sugeriu: ‘Não, cara! Não vamos chamar de mangue só uma batida ou limitar ao som de uma banda. Empréstamos esse rótulo para todo mundo, porque todos estão a

⁴⁸ A Loustal que, após algum tempo passou a ser chamada Loustal e o Lamento Negro e, posteriormente, Chico Science & Nação Zumbi.

fim de fazer alguma coisa...’ Então foram surgindo ideias de todos os lados. Foi uma viagem coletiva.⁴⁹

Renato continua seu relato:

[N]aquela época, por coincidência, Fred estava trabalhando como freelancer na TV Viva, em um vídeo sobre manguezais. Então, quando Chico apareceu com a ideia e o rótulo ‘mangue’, Fred estava cheio de informações sobre o assunto (...).⁵⁰

Primeiramente veio o rótulo e, em seguida, a metáfora para descrever os ideais dos artistas. O segundo marco na gênese da cena foi o texto “Caranguejos com Cérebros”⁵¹, datado de 1991. O texto que foi escrito com a intenção de ser um *release*, mas sendo tomado pela imprensa como um manifesto, acabou por tornar explícitas as analogias, avaliações e intenções que guiavam os artistas do movimento.

Composto então por três partes – “Mangue: o conceito”, “Manguetown: a cidade”, “Mangue: a cena” – o manifesto, em síntese, explora na primeira parte a questão da riqueza natural dos ecossistemas compostos por manguezais; já na segunda parte aponta a miséria e a estagnação econômica da cidade do Recife sob um ponto de vista histórico; e, na terceira parte, retrata a estagnação cultural decorrente da situação econômica, e por fim expõe a própria cena.

Recife estaria, na visão do autor, estagnada em decorrência do tradicionalismo e do conservadorismo de uma elite cultural e política, e também pela pasteurização decorrente dos produtos da cultura de mídia. Tal situação era contraposta ao mangue, “um dos ecossistemas mais férteis e produtivos do mundo”, cuja metáfora apresentava os ensejos de transformação pretendidos pelo grupo.

Na primeira parte do manifesto se apresenta o conceito do mangue; aqui, o ecossistema se torna a metáfora para o funcionamento da cena cultural que os

⁴⁹ Lins, R., entrevista no site “Quando a maré encheu”. Disponível em: <http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=703&dataDoJornal=atual> acesso em 15/11/2008

⁵⁰ LINS, R. (apud site “Quando a maré encheu”).
Manifesto em anexo

artistas almejavam. Deveriam se espelhar nas trocas orgânicas e na criação realizada nos espaços deste ecossistema, que é símbolo da fertilidade, diversidade e riqueza. Um espaço onde há enorme facilidade para reprodução, mas não no sentido de serialismo, e sim no sentido biológico, sexual, de fusão de elementos para a geração de novas vidas, e inesgotáveis vidas criativas.

Ainda hoje, as questões do manifesto estão postas, e Fred Zeroquatro, seu principal formulador, reconhece a atualidade das propostas ali colocadas:

O que eu acho legal naquele manifesto é que ele consegue ser bem abrangente e ter uma consistência atemporal, porque a maior parte dos princípios que tinham ali que eram a diversidade e da alegoria dos manguezais como berçário de milhões de espécies como Recife e suas bandas. Isso permanece forte lá em Recife e é o que a gente acredita, o que a gente mantém como princípio até para combater essa lei do pensamento único na indústria cultural brasileira. As rádios e agora até a MTV obedecem à lógica da cópia e da clonagem do pensamento único em detrimento da diversidade. E o mangue existe para isso, para tentar resistir e enfrentar essa lógica perversa.⁵²

No segundo momento, é feita uma crítica à noção de progresso e metrópole urbana. Pois a ex-cidade maurícia sofria de um crescimento desordenado e a feitura indiscriminada de aterramentos levava à morte o sistema dos manguezais. Isso, da mesma forma como a estagnação econômica solapava a cidade, estagnada e impregnada de miséria e à beira de um caos urbano.

Nesse exercício crítico, o manifesto recupera, na história da cidade, o trajeto de sua experiência de exploração e depredação, lembrando que Recife exibia na época “o maior índice de desemprego do país”, possuía a maioria da população morando em favelas e alagados, e era considerada a quarta pior cidade do mundo para se viver.⁵³

Na terceira parte, intitulada “a cena”, o texto coloca a cena cultural por eles pretendida como resposta a degradação social vivenciada na capital pernambucana. Com o afã de acabar com uma estagnação cultural que “paralisava os cidadãos”, um estímulo seria dado a partir da aplicação de uma altavoltagem de energia e faria reviver a produção local, conectando as “boas vibrações dos

⁵² Zeroquatro, F. In: Adelson Luna, <www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>. acesso em 12/05/2009

⁵³ Jornal do Comércio, Recife, 26 nov. 1990.

mangues” com o global representado pela “rede mundial de circulação de conceitos pop”, ou seja, com as referências urbanas e as expressões artísticas que circundavam os participantes da cena por meio da cultura de mídia em que eles estavam inseridos.

Imagem símbolo do mangue: uma antena parabólica fincada na lama, ou um caranguejo discotecando com o disco compacto “Anthena” do grupo musical alemão Kraftwerk.

2.6 - Movimento ou cena? Bit ou Beat?

No decorrer desta pesquisa, algumas questões de caráter terminológico surgiram insistentemente: o mangue é *bit* ou *beat*? E ainda, como conceituá-lo: *movimento* ou *cena*?

Quando entrevistei Renato Lins e Fred Zeroquatro, ambos responderam de forma semelhante com relação a esta dúvida. Aqui transcrevo a resposta dada por Renato L:

No começo, chamávamos a história apenas de mangue, não tinha essa de bit ou beat. Depois, Fred Zeroquatro fez a música “Manguebit” – do disco “Samba Esquema Noise” – e parte da imprensa começou a se referir ao lance com o acréscimo do “bit” e daí também era fácil confundir com o beat de batida. E a coisa fugiu ao nosso controle. Jamais a gente queria chamar aquilo de movimento, achávamos o termo muito pretensioso. Ainda hoje há uma grande preocupação minha e dos outros de preservar dentro desse rótulo, o sentido da diversidade.⁵⁴

Segundo Luciana Mendonça, em seu estudo sobre a cena cultural pernambucana⁵⁵, um dos pontos fortes da cooperativa cultural mangue foi a de retomar uma visão crítica da sociedade sem cair em uma perspectiva panfletária, e buscar alternativas práticas para a crise estrutural que seus membros vivenciavam no campo artístico e na tentativa de desenvolvimento profissional⁵⁶. Segundo a autora, a música popular pernambucana, em geral, passava ao largo das questões

⁵⁴ Em entrevista realizada no trabalho de campo 29/01/2008

⁵⁵ MENDONÇA, 2004.

⁵⁶ Ibid., p. 18.

sociais evocando as belezas naturais, as praias, e as maravilhas tropicais. O movimento tinha o olhar direcionado para questões sociais, de forma que, ao mesmo tempo em que suas produções tinham um cunho de denúncia social, se aproximavam do ideário do “faça você mesmo”⁵⁷, por exemplo, referente ao movimento punk. Seus participantes, então passaram a transformar suas inquietações em realizações, e a falta de perspectivas e oportunidades no mercado de trabalho em possibilidades de sobrevivência, atuando no campo da produção cultural⁵⁸.

Como ressaltou Zeroquatro, o ponto mais importante do movimento mangue foi o seu lado coletivo, isto é, o cooperativismo:

O mangue foi uma tentativa de romper com uma certa cultura que dominava o cenário de atividade musical aqui em Recife, Pernambuco, uma cultura do individualista e carreirista e tal, trazendo um conceito de cooperativismo. Assumir que não existia um circuito alternativo na cidade, um circuito de música mais contemporânea e tal, e que era necessário, para poder determinar qualquer coisa, era necessário conter um sentido de cooperativa, de juntar com outros, de coletividade. Em termos práticos era um pouco isso. Então assim, eu quando conheci Chico Science e outras figuras que faziam um som ou que tinham ideais musicais, e que eu senti, que a gente sentiu que tinha algumas afinidades e tal, a gente percebeu que a única maneira de a gente tentar construir alguma coisa, viabilizar alguma coisa em Recife, era trabalhando coletivamente. Isso rompe um pouco com uma associação forte do Nordeste, de Pernambuco, com a música, de grandes artistas cupinzeiros daqui, mas nunca uma coisa mesmo de cena, uma coisa de cenário. Era mais uma coisa de construir um nome, uma carreira e tal.⁵⁹

Já para Renato Lins, a principal característica da cooperativa cultural mangue foi trazer para o contexto recifense a metáfora da cena, originária do movimento punk inglês, que qualifica um fazer cultural que mexe com circuitos de produção e consumo interligados. E tal metáfora teve como musa inspiradora o trabalho de Malcom McLaren na Inglaterra. Como narra Fred:

Isso acho que ficou um pouco inspirado em outras experiências ocorridas em ambientes periféricos como, na esfera do pop né, tipo, a cena punk da Inglaterra, ou a cena de Seattle e tal, ou a cena da Jamaica mesmo. A gente se inspirou, tinha um pouco como referência essas cenas, até inclusive o conceito de cena não era uma crença socializada aqui, não se utilizava

⁵⁷ Do inglês “do it yourself”, conhecida bandeira do movimento punk.

⁵⁸ MENDONÇA, loc. cit.

⁵⁹ Zeroquatro em entrevista realizada no trabalho de campo (29/01/2008).

muito no Brasil. Era uma coisa que a gente via mais no circuito internacional né, de todo o mundo. Aqui era uma terminologia pouco assimilada, aqui no Brasil. E aí em termos prático era isso.⁶⁰

E, em outro depoimento, o mesmo músico afirma:

A gente agiu à maneira de Malcolm McLaren. Vimos que ali havia elementos para criarmos uma cena particular. Então bolamos gíria, visual, manifesto. Quase todas as músicas que fizemos depois disto continham palavras extraídas dos manifestos.⁶¹

O cooperativismo, então, servia como o principal catalisador para que a cena se concretizasse – como ressaltou Fred:

Mas eu acho que o que deu o insight assim de gerar realmente uma reação em cadeia, de motivação para colocar a coisa em andamento, foi quando [a gente] encontrou a construção simbólica da história, da metáfora da biodiversidade, dos manguezais e tal. Pra isso, a gente juntou uma sacada muito legal do Chico, defendendo a sonoridade do Mangue, eu acho que ele se inspirou no som dos nomes, principalmente no mambo e da salsa, ele achava a sonoridade do Mangue bacana, a sonoridade do termo mangue. Porque ele era um cara que estava querendo realmente (...) [estava] em busca da batida perfeita, ele estava querendo pesquisar e desenvolver uma sonoridade nova, uma batida nova, uma coisa diferente. Então ele achava que para marcar isso, seria legal algum nome com uma sonoridade legal, algum termo que chamasse atenção e tal. Quando ele falou do lance do Mangue, aí eu acho que entrou um pouco da nossa formação, mais acadêmica, pra injetar assim um pouco de conceito, até mesmo mais simbólico mesmo nessa história do mangue, e fazer associações. Primeiro a gente percebeu um potencial muito forte na pesquisa de sonoridades que ele estava fazendo e tal, o lance com os tambores, e segundo, cara, que a gente percebeu um potencial muito bacana do conceito Mangue. Isso é legal porque fica todo o caráter de generosidade legal, de abrir mão de uma coisa mais proprietária, se fosse uma postura que a gente já estava acostumado que rolava no circuito de música daqui de Pernambuco e tal, seria natural o cara dizer: “não, o Mangue é meu”, “essa é uma ideia minha”, e se agarrar naquilo ali e tal, mas eu acho que ele tinha uma intuição muito bacana assim, era um cara que não tinha uma formação acadêmica, e isso talvez fosse até o mais legal dele, a vivência. Ele tinha uma formação da universidade da “Cultura Pop”, principalmente da cultura hip-hop. Ele adorava quadrinhos, ele adorava grafite. Eu acho que tudo isso está dentro de um contexto de estruturação de conceitos. Nessa área conceitual ele tinha uma formação. E aí eu acho que ele também percebeu, quando a gente começou a provocar nesse sentido que poderia gerar uma coisa muito bacana com a geografia de cidade, com a coisa ecológica, da biodiversidade, tanto biológica quanto cultural daqui de Recife. A ideia velho, e é isso que é bacana assim, a ideia foi maior que os criadores, tanto que até mesmo quando eu parei para redigir o manifesto, muito tempo

⁶⁰ Idem

⁶¹ TELES, 2000, p. 274.

depois a gente ficava trocando ideia: “não é tal expressão, ‘os caranguejos concebem’, ‘parabólica na lama’, e não sei mais o quê”. Ninguém se sentia dono de nada. A primeira vez que a gente falou sobre isso, a gente abriu mão de qualquer autoria, porque a gente se encantou também com a ideia.⁶²

Junto com o ideal do *faça você mesmo*, surge o ímpeto de criar os próprios canais de comunicação, e assim, em meados de 1995, junto ao início da internet comercial no Brasil, foi criado por H.D. Mabuse⁶³ o site “MangueBit”⁶⁴, que seria o site oficial do mangue, onde os próprios participantes colocavam os conteúdos referentes à cena cultural, tais como um glossário de termos criados por eles, conteúdos históricos, etc.

Nas palavras de H.D. Mabuse:

Na época que começamos a criar o MangueBit, havia um jornalista que estava escrevendo a “história do mangue” e havia um certo temor da parte de todos que a história fosse manipulada, o que seria bastante natural. O site apareceu para dar a versão dos envolvidos, antes que houvesse alguma deturpação.⁶⁵

No ano seguinte, em abril de 1996, entrou no ar o Manguetronic⁶⁶, que foi o primeiro programa de rádio feito exclusivamente para a internet na América Latina, sendo programado pelos participantes da cena. E como afirma Mabuse, os dois foram produtos estratégicos de comunicação do mangue.⁶⁷

Em 1994, eu procurei Cláudio Marinho, com a proposta de fazer um site do mangue, por uma série de necessidade que a gente tinha. Na verdade, era um reflexo dessa coisa da cena punk, porque a necessidade maior naquele momento era uma forma de documentar e comunicar uma versão oficial do que estava acontecendo, pra diminuir, pelo menos, as situações que podiam vir com as matérias, além do fato, no Brasil, de que fomos nós o primeiro

⁶² Fred Zeroquatro em entrevista realizada em viagem de campo (29/02/2008).

⁶³ O pernambucano José Carlos Arcoverde escolheu o codinome de “Herk Doktor Mabuse” nos inícios dos anos 80. Considerado espécie de “Ministro da Tecnologia” do movimento mangue.

⁶⁴ Ver: www.manguebit.org.br.

⁶⁵ Entrevista de Mabuse no site “Quando a maré encheu”. Disponível em: <http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=703&dataDoJornal=atual> acesso em 10/01/2009

⁶⁶ Ver: www.uol.com.br/manguetronic.

⁶⁷ Entrevista concedida por Mabuse no filme “Ensolarado Byte”.

site de cultura em geral que não era ligado à universidade. E tem essa ligação que boa parte das pessoas que estavam escrevendo lá, não eram da área de tecnologia, era gente da cena, mesmo. Aí que tem esse lado de misturar as coisas e você tem uma ferramenta fantástica na mão de quem está fazendo as coisas. (...) O Manguetronic foi logo que entrou no ar o manguebit. Eu tive uma reunião com o Silvio Meira na universidade e, na época, ele disse: “rapaz, vocês tem que ter um programa de rádio, pela internet”. Demorou mais ou menos um ano para a tecnologia que existia amadurecer o suficiente pra gente viabilizar esse programa. O Universo On Line, que era um provedor de conteúdo que era um dos maiores do Brasil, só foi ter áudio, mesmo, na internet, em 97, e foi com o Manguetronic.

O “bit” associado à palavra “mangue”, na nomenclatura do site, ou da própria música do Mundo Livre, foi fácil de ser confundido com o *beat* de batida musical. Tornou-se “manguebeat”. Mas, na realidade, não há uma batida do mangue, não há homogeneidade musical entre as bandas; portanto, uma banda da cena cultural não precisaria ter a percussividade da Nação Zumbi, ou o samba do Mundo Livre. Renato Lins afirma que o mangue foi construído ao mesmo tempo em que foi inventado um chip anti-uniformidade, e assim, evidentemente, o que se configura é a diversidade.⁶⁸ Uma única fórmula aprisionaria a criação, e como o próprio Renato afirma posteriormente, “de monocultura já basta a cana-de-açúcar, raiz de tantas de nossas desgraças”.⁶⁹

A diversidade do manguezal viria a partir do diálogo das culturas locais com as culturas globais, e seria intermediado por uma *antena parabólica fincada na lama*⁷⁰, capaz de, ao mesmo tempo em que captava as produções culturais do mundo afora, servir como transmissor dos pensamentos e produções do mangue.

Portanto, Movimento mangue não é uma batida (como muitos pensam), e sim um manifesto pela diversidade musical, e pela possibilidade do artista se apropriar do material cultural que quiser e (re)significá-lo nas lamas do mangue.

⁶⁸ VASCONCELOS LIRA, 2000, p. 20.

⁶⁹ Idem, p.20.

⁷⁰ Imagem símbolo do movimento.

CAPÍTULO 3: IDEÁRIOS PRÓPRIOS E DIÁLOGOS

3.1 - Antena Parabólica na lama

A antena parabólica, imagem símbolo do movimento, teria função de relacionar as produções do mangue com o mundo, ou seja, ela seria o eixo da relação global/local problematizada por diversos pensadores.

Dentre os autores interessados nesta temática, Renato Ortiz, em seu livro *Mundialização da Cultura*⁷¹, parte da premissa de que existem processos globais que transcendem os grupos, as classes sociais e as nações. A hipótese do trabalho do autor é a emergência de uma sociedade global.

Ortiz afirma que refletir sobre a mundialização da cultura é, de alguma maneira, se contrapor (mesmo que não de forma absoluta) à ideia de cultura nacional. Além do que o fato de alguns autores acreditarem numa cultura mundializada seria algo impossível, pois nos encontraríamos diante de uma cultura sem memória, incapaz de produzir nexos, vínculos entre as pessoas⁷². Apontando como que para grande parte dos autores desta problemática, ainda há uma grande necessidade de se pensar a identidade vinculada à ideia de Estado-nação. Como se unicamente a memória coletiva nacional definisse a forma e a identidade do grupo como um todo. Ora, como aponta Ortiz, nesse caso, apesar das transformações tecnológicas, da globalização da economia, a cultura nacional, enquanto formadora de relações identitárias, estaria incólume às mudanças atuais. O mundo seria composto por nações culturalmente autônomas, independentes umas das outras. Em parte este raciocínio se apresenta verossímil, já que a memória nacional confere uma certidão de nascimento para os que vivem no interior de suas fronteiras.

Refletindo mais sobre a questão, é possível perceber que todo um esforço foi feito para que isso acontecesse: a língua oficial, a escola, a administração pública, a invenção dos símbolos nacionais – por exemplo, as bandeiras, os heróis

⁷¹ ORTIZ, R. **Mundialização da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁷² Ibid., p. 116.

– agem como elementos que propiciam a interiorização de um conjunto de valores partilhado pelos cidadãos de um mesmo país⁷³. Mas, como afirma o autor, é necessário fazer objeções a esta forma de pensar, pois não haveria porque reificar a ideia de nação e, por conseguinte, as identidades nacionais, uma vez que são fatos recentes da história da humanidade.

Eric Hobsbawm e Terence Ranger, em *A invenção das tradições*⁷⁴, afirmam:

Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas. Tradição inventada significa um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado.⁷⁵

Ou seja, o que é tido como traço cultural identitário de uma nação, foi inventado em algum momento, é uma construção histórica. Ou, nas palavras de Stuart Hall, “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”⁷⁶. Ao final, é um discurso com historicidade própria.

Ainda para Stuart Hall, as narrativas sobre as tradições populares contêm alguns elementos bem característicos, que são: a ênfase nas origens das continuidades, na tradição e na atemporalidade, como se os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Como se estivessem lá desde o nascimento, unificado e contínuo, imutável⁷⁷. Para o autor, o discurso da cultura nacional constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro – de modo que os discursos apresentam-se anacrônicos⁷⁸.

⁷³ Ibid., p. 117.

⁷⁴ HOBBSBAWM, E. J., RANGER, T. O. **A invenção das tradições**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997.

⁷⁵ Ibid., p. 10.

⁷⁶ HALL, S. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 1999, p. 53.

⁷⁷ Ibid., p. 54.

⁷⁸ Ibid., p. 56.

Segundo Anna Paula Silva – em seu trabalho que reflete sobre os discursos que embasam alguns movimentos culturais pernambucanos –, o discurso da cultura nacional e a afirmação de uma nacionalidade se destacam como motivação permanente de grande parte das movimentações culturais e intelectuais em países periféricos, e em especial no Brasil. A necessidade de autodefinição pelas peculiaridades que nos distinguem do estrangeiro guiam desde as construções ideais do “ser nacional”, realizadas pelo romantismo do século XIX, até as reações anti-imperialistas dos movimentos culturais de esquerda, na década de 1960⁷⁹. No cerne dos diversos discursos em relação às práticas culturais, estão imbuídos os conceitos “nacional” e “popular”. Estes são dois dos principais referenciais identitários que, ao se associarem às construções narrativas, criam representações simbólicas de ideários coletivos.

Renato Ortiz apresenta também uma análise do pensamento social brasileiro a partir desta associação que se estabeleceu entre a problemática da cultura popular e a identidade nacional, investigando suas mais variadas formas de expressão. E, segundo o sociólogo, indianismo, mestiçagem, regionalismo, desenvolvimentismo, entre outras noções, foram, então, responsáveis por fundamentar a discussão acerca da relação exterior/interior na formação da identidade cultural brasileira, e também foram a base por onde se construiu os discursos e reivindicações de independência das formas de dominação colonialistas.

Ortiz ainda aponta que, na primeira metade do século XX, os discursos nacionalistas eram marcados por uma visão progressista, na qual as particularidades eram afirmadas dentro de ensejos universalizantes. E as diferenciações entre os Estados-Nação, eram compreendidas a partir de premissas positivistas, determinantes de progresso e atraso, de tal forma que as diversidades culturais foram hierarquizadas. Em suas palavras, a construção narrativa da identidade nacional é um “processo de seleção de signos, efetivados sob a mediação de agentes encarregados da interpretação de elementos locais reunidos e de sua articulação com uma dimensão global”⁸⁰. Tal função narrativa foi assumida por intelectuais que, com relação direta ou indireta com o Estado, confeccionaram

⁷⁹ SILVA, 2004.

⁸⁰ ORTIZ, 1994, p. 31.

um corpo simbólico do ser nacional com o intuito de promover a modernização autônoma da nação.⁸¹

Estas reflexões são importantes para contextualizar a atuação dos artistas do movimento manguê, que não veem na afirmação de uma nacionalidade o viés de suas preocupações político culturais, já que há neles a consciência de que as formações de culturas nacionais se dão via suplantação de diferenças internas e da criação de narrativas históricas, literárias, que constroem sentidos para instituições, comportamentos e símbolos circunscritos dentro de um território dos Estados. E, por conseguinte, a consciência de que todo discurso que envolve tradição é uma grande invenção.⁸²

Estas formulações aparecem aos articuladores do movimento manguê como fala da elite dominante, fruto da associação que fazem entre elementos culturais selecionados de acordo com seus interesses conservadores. Lógica dentro da qual também operam os regionalismos, ao prezarem pela conformação de tradições que justifiquem a permanência das elites locais no poder.

É uma questão que Fred Zeroquatro levantou em diversos momentos de entrevista concedida pessoalmente; isto é, de como, por um lado, a cultura pernambucana é relegada na questão dos discursos sobre a identidade nacional, já que (na opinião do compositor) os estados do sul e sudeste do país são donos da voz e, em consequência, detentores da construção narrativa da História do Brasil. E, por outro lado, de como a cultura popular pernambucana também é narrada e construída a partir da ótica de uma elite intelectual detentora de um discurso identitário negada pelo movimento manguê.

Portanto, a existência de uma raiz nacional, de onde poderia partir um discurso de descolonização cultural, é negada pelo manguêbeat, desnaturalizando as referências identitárias impostas.

⁸¹ Ibid., p. 139.

⁸² Referência a música “O mistério do samba”, que se encontra no quarto álbum da banda Mundo Livre S/A, *Por Pouco*, de 2002.

3.2 - Transmissão e recepção “glocal” nas lamas do mangue

O circuito energético que engendra as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop, a antena parabólica, não é uma metáfora descontextualizada de um enredo mundial. Alguns autores colocam a questão da discussão sobre a mistura de materiais culturais locais, juntamente com materiais globais, como característica do processo histórico atual por que passa o mundo.

Em seu livro *Identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall questiona como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização. Para o autor, a mundialização da cultura se refere àqueles processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo – em realidade e em experiência – mais interconectado.⁸³

Estes processos globais mencionados levam alguns teóricos a crer em um enfraquecimento das formas nacionais de identidade cultural. No entanto, assim como Renato Ortiz, Hall afirma que as identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a direitos legais e cidadania, no tocante de que as identidades locais, regionais e comunitárias têm, efetivamente, se tornado mais importantes.

Assim, para Hall, juntamente com o impacto do global há um novo interesse pelo local. Segundo suas palavras,

há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’, de forma que a globalização, na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ as outras formas de cultura, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”⁸⁴

⁸³ HALL, 1999, p. 67.

⁸⁴ Ibid., p. 68.

Este local, aqui referido, naturalmente não deve ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização, de forma que pareça improvável que a globalização simplesmente seja capaz de destruir as identidades nacionais. O que é mais provável é que ela produza, simultaneamente, novas identidades globais e novas identidades locais.⁸⁵

Segundo seu raciocínio, Hall conclui que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e fechadas em uma cultura nacional. Ela tem efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais, e mais diversas – resumindo o que seria, para o autor, a concepção de identidades culturais na pós-modernidade.

Dessa forma, a antena parabólica enfiada na lama do mangue, descrita no texto do manifesto, teria, metaforicamente, a função primordial de captar materiais culturais globais externos, que seriam misturados com os materiais culturais locais; assim, algo novo seria criado, ao mesmo tempo local e global, podendo ser chamada de uma produção “glocal”. E a mesma antena parabólica que captou as vibrações de fora seria o meio pelo qual os novos materiais produzidos seriam transmitidos para o mundo, de forma a incluir esses artistas na produção artística mundial contemporânea.

De fato, estamos tratando aqui de processos de hibridização cultural. E, como aponta Peter Burke, a preocupação com este assunto é natural em um período como o atual, marcado por encontros culturais cada vez mais frequentes e intensos. Os estudos e as afirmações sobre esses processos vêm aumentando progressivamente, de tal forma que o autor inicia seu ensaio – intitulado “hibridismo cultural”⁸⁶ – com três epígrafes de diferentes autores, legitimando a reflexão sobre o assunto. São elas: 1) “todas as culturas são resultado de uma mixórdia” (de Levi Strauss); “A história de todas as culturas é a história do

⁸⁵ Ibid., p. 78.

⁸⁶ BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

empréstimo cultural” (de Edward Said); e “Hoje todas as culturas são culturas de fronteira”⁸⁷ (de Homi Bhabha).

Em seguida, através de exemplos cotidianos (que até certo ponto parecem banais) Burke afirma que a globalização cultural envolve hibridização e que, por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar do curry com batata frita – recentemente eleito o prato favorito na Grã-Bretanha – das saunas tailandesas, do Judaísmo Zen, do Kung Fu Nigeriano ou dos filmes de Bollywood (feitos em Bombaim e que misturam canções e danças tradicionais indianas com convenções Hollywoodianas). E, também segundo o autor, esse processo é particularmente óbvio no campo musical, principalmente no caso de formas e gêneros híbridos como o jazz, o reggae, a salsa ou o rock afro-celta (não muito divulgado, mas citado pelo autor). E é salientado por ele, ainda, que foram as novas tecnologias, inclusive a mesa de mixagem, que facilitaram esse tipo de hibridização⁸⁸.

O híbrido, segundo Herom Vargas, é produto instável de uma mescla de elementos e tende a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele; não é resultado de um aspecto, nem se reduz ao que é único, mas tende a se mostrar através de várias facetas, e cada uma delas concebida por origens distintas e pouco delineadas. Isto não significa que o híbrido seja totalmente indeterminado, mas sua determinação obedece a equações estranhamente distintas e percorre caminhos dificilmente projetados por quaisquer padrões teóricos ordenadores já construídos.

Enquanto algumas análises enfatizam o perene, ou seja, o aspecto individual que melhor caracteriza esse ou aquele objeto da cultura – algo próximo do que se define por essência –, o híbrido se deixa levar pela instabilidade de mudança constante e faz com que as observações sobre ele tendam a se esterilizar, pois dificilmente conseguem absorver essa dinâmica. Segundo Vargas, quaisquer teorias, para abarcar sua instabilidade, tendem a ser questionadas se visam apenas o seu enquadramento em conceitos apriorísticos. Para tanto, Herom se apóia nas teorias de Nestor Garcia Canclini ao afirmar que, para analisar o híbrido (que não se deixa nomear por classificações conhecidas) existe a necessidade de ciências

⁸⁷ Ibid., p. 10.

⁸⁸ Ibid., p. 15.

sociais nômades, que transitam por diferentes saberes e relacionam diferentes conceitos⁸⁹.

No entanto, junto deste processo que celebra a mistura, há a companhia de críticas manifestas contra o uso do global, como aponta Burke:

“O preço da hibridização, especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é característica de nossa época, inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais. Certamente não é por acidente que a atual era de globalização cultural, às vezes vista mais superficialmente como ‘americanização’, é também a era das reações nacionalistas ou étnicas. Críticas de caráter purista que pretendem defender e proteger a “música nacional” contra as influências externas e afirmar que os gêneros híbridos são cópias de modelos importados, formas degeneradas de músicas, ganham escopo”.⁹⁰

Luciana Ferreira Mendonça⁹¹, em sua tese de doutorado sobre o debate nacionalista que envolve o movimento *mangue*, afirma que há grupos que trabalham com uma concepção de cultura como algo que deve ser mantido isolado ou protegido para manter sua “pureza” e “originalidade”, e esquecem que as manifestações presentes são resultado de um processo histórico de longa duração, mesmo no caso da música tradicional ou considerada como “legitimamente nacional”. No entanto, alguns estudiosos ignoram o fato de que, o que é chamado de “genuína” música popular brasileira, é o resultado da canonização de certas formas de canção que têm sido reconhecidas como tal a partir da prática dos músicos e da valorização seletiva por diferentes atores sociais, no campo musical de alguns tipos de mesclas culturais e processos históricos.

No caso do *mangue* (como veremos), essas críticas partem de movimentos como o *Armorial*.

⁸⁹ VARGAS, 2007, p. 20.

⁹⁰ Ibid., p. 18.

⁹¹ Ibid., p. 104.

3.3 – O Movimento Armorial

O Armorial foi um movimento cultural liderado por Ariano Suassuna. Seus ideários nortearam boa parte das políticas culturais em Pernambuco a partir dos anos 1970, década de fundamentação do movimento.

A proposta geral dos “armoriais” era a de produzir uma arte brasileira fundamentada nas raízes culturais populares sertanejas, contrária à ideia de aceitar influências estrangeiras da cultura massiva, já que estas seriam obstáculos à construção de uma identidade para a arte nacional.

Suassuna, ao refletir sobre a música armorial, aponta sua concepção de cultura popular:

Nos centros mais populosos do Litoral, é difícil observar os resquícios da Música primitiva. É importante esse fato, porque essa música primitiva será o futuro ponto de partida para uma música erudita nordestina, como se observou atrás. No Sertão é fácil, porém estudá-la, pois ali a tradição é mais severamente conservada. A Música sertaneja se desenvolveu em torno dos ritmos que a tradição guardou. Não é ela penetrada de influências externas posteriores ao "período do pastoreio", continuando como uma sobrevivência arcaica coletiva que o povo mantém heroicamente⁹².

O popular é, então, o rural, mais especificamente o sertanejo: primitivo, tradicional, e livre das influências externas. Critérios que excluem a cultura de massa urbana recifense pela localização (litorânea, próxima do porto, espaço de troca); e pela ausência de originalidade e continuidade (corrompidas nos centros urbanos pela miscigenação das culturas e pela rapidez das transformações). O Sertão se apresenta, portanto, como cenário privilegiado para a coleta das matrizes estéticas favoráveis às intenções armoriais. No entanto, o Armorial não preconiza a simples reprodução das criações das artes populares, mas sua apropriação por artistas eruditos interessados na construção de uma forma nacional (como reafirma Suassuna):

Por um lado, estamos conscientes de que a Arte Armorial, partindo de raízes populares da nossa Cultura, não pode nem deve se limitar a repeti-las; tem de recriá-las e transformá-las de acordo com o temperamento e o universo particular de cada um de nós. Por outro lado, temos consciência de

⁹² SILVA, 2004.

que, se conseguirmos expressar o que é nosso com a qualidade artística necessária, estaremos seguindo o único caminho capaz de levar à verdadeira Arte universal, aquela que, partindo do nacional, se universaliza pela boa qualidade.⁹³

Segundo a pesquisadora Anna Paula Silva (que analisou os movimentos Armorial e Mangue), em algumas correntes intelectuais pernambucanas, na época, havia o ideário de que o popular em sua origem é uma apropriação da cultura erudita por povos subordinados. Desta feita cria-se o vínculo entre estes dois estratos culturais, e nesta lógica legitima-se as produções artísticas armoriais⁹⁴.

Ainda segundo a autora, a valorização que Suassuna dá para a cultura popular se associa a um estado arcaico, a uma dimensão mítica de sua essência. E, em sua tese encontramos um depoimento de Suassuna relativo às disputas de poder entre elites políticas (nas quais sua família esteve envolvida) que pode nos ajudar a compreender a concepção de cultura popular e a polarização que norteia a narrativa tecida por ele acerca da identidade nacional. Suassuna declara que é na história política de seu pai⁹⁵ que se encontra a origem de sua percepção da realidade sociocultural brasileira. Diz o escritor:

Não sei se vocês sabem, mas eu passei por um problema muito duro na infância. Meu pai era um político, governava a Paraíba. Em 1930 a Paraíba se dilacerou muito com o problema político, talvez mais que ao outros estados. E meu pai era o líder das forças rurais. O Dr. João Pessoa era líder das forças urbanas. As forças urbanas venceram a luta de 1930. Então a história passou a ser contada pelos simpatizantes do Dr. João Pessoa e meu pai passou a ser apresentado como representante do mal. Meu pai e as forças rurais representavam o mal, e o Dr. João Pessoa e as forças urbanas representavam o bem. Aí eu, muito naturalmente, comecei a reagir, tomando a posição contrária. Então, para mim agora, o rural vai ser o bem, e o urbano vai ser o mal.⁹⁶

O que se apresenta aí é uma oposição entre dois mundos: um fundado no passado, na existência comunitária e na religiosidade, e outro voltado para o

⁹³ Ibid., p. 50.

⁹⁴ Ibid., p. 20.

⁹⁵ João Suassuna, líder ruralista e presidente da Província da Paraíba entre 1924 e 1928, morto em 1930 numa emboscada armada por inimigos políticos, aliados de seu substituto, João Pessoa.

⁹⁶ No Programa “Roda Viva”, TV Cultura, 2002.

futuro, marcado pelo progresso, racionalização e individualização – modelo vitorioso e socialmente aceito como irreversível. Tal dicotomia irreconciliável dá margem a um tipo de abordagem preservacionista em torno de uma tradição rural vislumbrada nas manifestações da cultura popular sertaneja. Foi o que direcionou o esforço de reconhecimento, delimitação e definição, por parte de Suassuna, de seu objeto de pesquisa – as manifestações populares tradicionais expressas no território nacional – localizado por meio da identificação dos ambientes e dos grupos sociais detentores das características necessárias à sua produção.

E é dentro deste conflito que Suassuna fez oposição ao movimento mangue; no trabalho de Anna Paula encontra-se o relato de Ariano sobre seu embate com Chico Science:

Ele foi me procurar dizendo: “Eu sou um armorial”. Ele sabia que eu fazia certas oposições ao Movimento Mangue. Tinha restrições tremendas. O que Eu discordava era exatamente porque ele tentava fundir duas coisas de uma forma equivocada. Ele dizia que tentava valorizar o maracatu rural, por exemplo, através da junção com o rock. Eu gosto muito do maracatu rural – um dos títulos de que mais me orgulho na vida é o de “Guerreiro e Rei de Honra do Maracatu Rural” – e perguntei ao Chico Science: “No que uma coisa ruim como o rock pode valorizar uma coisa boa como o maracatu?”. E completei “Você está servindo de ponta-de-lança para os piores inimigos do Brasil, aqueles que tentam descaracterizar a nossa cultura. Mude o nome de Chico Science para Chico Ciência que eu subo no palco do seu lado”. Naturalmente não se tratava apenas de mudar o nome, mas de mudar tudo o que estava por trás dele.⁹⁷

A tão condenada “descaracterização do maracatu” rendeu muita polêmica, não somente entre Ariano Suassuna e Chico Science, mas entre os defensores da “autenticidade da cultura regional” e aqueles que pretendiam se dissociar da imagem tradicionalista que a idéia de Nordeste evocava. O Mangue procura desnaturalizar a noção de ruralidade e rusticidade que costuma identificar a região, comumente tomada como espaço de sobrevivência do passado. Um tradicionalismo louvado pelas elites locais em seu esforço de conservação de estruturas sociais.

Os membros do movimento mangue se posicionam frente a essa questão de forma bastante clara, como Renato Lins afirma:

⁹⁷ SILVA, 2004, p. 63.

A tentação de colocar numa espécie de solução em formol as manifestações populares nunca fez parte de nossos planos. Muito pelo contrário, a ideia era dar condições para elas pudessem dialogar com mundo contemporâneo.⁹⁸

Fred Zeroquatro, afirma sua oposição ao movimento Armorial:

Carnaval era um momento onde a gente esbarrava, mas nem prestava muita atenção na cultura popular. Por que? Porque, tinha uma coisa que impedia parte da população de ver, um filtro que para a observação da cultura popular, da música tradicional, que era o Armorial. Que era o seguinte, eles eram vistos como meras fontes para o Armorial. Então você cruzava normalmente no carnaval com o Mestre Salu, mas você não identificava o Mestre Salu. Chegou um ponto até que o Mestre Salu foi empregado, foi contratado, subordinado de Ariano Suassuna. Ele passou um tempo prestando serviço e ganhou um salário do Estado, e ninguém sabia quem era Mestre Salu. Por que? Porque o Armorial só fazia sentido se a cultura popular fosse ignorada, fosse mantida num gueto, no isolamento. Então quando aparecia era no Parque São Pedro, com um som precário do caralho, às vezes sem um som, um palanquezinho pobre do caralho, com quatro nego na rua, aí eles ficavam lá tocando. Mas quando o Balé Popular do Recife se apresentava, que era um pessoal do Armorial, do Madureira e o pessoal que era do Armorial e que eram alunos de Suassuna, esse pessoal instituiu o Balé Popular do Recife. Criaram aulas de dança, e pior que o Mestre Salu não chegou nem a dar aula no Balé Popular. Até os professores do Balé Popular já eram pessoas que bebiam do Mestre Salu, da galera, e que ensinavam para filhos da classe média, na Universidade, rodarem o mundo mostrando a dança do Coco, a dança do Maracatu. Tudo pessoal de classe média que colocava em prática a ideia do Armorial. E pra isso fazer sentido, a cultura popular tinha que ficar no gueto, ignorado, para que os iluminados pudessem passar ela pra diante. Esse era o conceito de Armorial. Então, a gente mesmo trombava com o maracatu direto no carnaval, mas pelo condicionamento de décadas de Armorial aqui, a gente não prestava atenção. Com essa história de Olodum, de Paul Simon não sei o que e tal, é que uma parte da galera aqui começou [a falar]: “Porra, Samba Reggae é bacana mesmo hein, e o Maracatu é muito mais bacana ainda”.

Aproximando da visão de tradição de Stuart Hall⁹⁹ – que afirma que ela é um elemento vital da cultura, mas que tem pouco a ver com mera persistência das velhas formas – a tradição está muito mais relacionada às formas de associação e articulação de elementos, não possuindo posição fixa ou determinada. Estas formas podem ser reorganizadas para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância.

⁹⁸ MENDONÇA, 2004, p. 17.

⁹⁹ HALL, 1999, p. 100.

Neste sentido, Luciana Mendonça¹⁰⁰, socióloga que possui pesquisas sobre o *mangue*, afirma que é possível conceber a confluência entre culturas populares e o pop na produção de sonoridades híbridas pelo *mangue*, não como deturpação da cultura popular, mas como um processo de transformação histórica que levou também a uma re-significação das manifestações populares no conjunto da sociedade. No processo de confluência de elementos culturais locais e globais, ocorreu uma revitalização de manifestações populares que, no início da década de 1990, atraíam pouca atenção – fazendo com que esses ritmos ganhassem projeção e voltassem a ser apreciados.¹⁰¹

3.4 - Uma antena parabólica antropófaga

O mangue é considerado, hoje, como uma das manifestações artísticas mais importantes na história da produção artística brasileira. No entanto, mesmo apresentando-se como uma concepção inovadora, pode-se observar um paralelo de suas concepções com outros movimentos artísticos brasileiros anteriores.

A antena parabólica que capta as produções pops do mundo em muito se assemelha à prática “antropofágica” concebida por Oswald de Andrade, por exemplo, um dos principais participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, e autor do Manifesto Pau-Brasil (1924) e do Manifesto Antropófago (1928).

A prática antropofágica seria a absorção de elementos estrangeiros pela cultura nativa, incitando o livre contato entre as culturas, promovendo o choque sem a preocupação de estabelecer marcos divisórios entre cultura local e cultura externa. Nos termos de Oswald, a “originalidade nativa” presente na cultura brasileira deveria impregnar, enquanto matéria-prima, e de forma espontânea e harmônica, os produtos exportados pela civilização técnico-industrial, para assim assimilá-los através de um processo de adaptação ao contexto local.¹⁰²

Ciente da condição periférica do país no momento em que escreveu os manifestos, Oswald criticou a visão folclorista e, consequentemente, o olhar que

¹⁰⁰ MENDONÇA, 2004.

¹⁰¹ TELES, 2000.

¹⁰² BEZERRA, 2005.

procurava o exotismo da cultura brasileira, características que transformavam as produções culturais, a seus olhos, como “macumba para turistas”. Seu interesse centrava-se na criação de uma arte nacional, autônoma e autêntica, que tivesse ao mesmo tempo potencial de exportação, que pudesse ser uma arte global. Para tal fim, Oswald propôs que os elementos da cultura estrangeira fossem deglutidos, reprocessados e regurgitados pelo primitivismo nativo, criando um elemento novo – e assim, através desta prática antropofágica, seriam criados diálogos interculturais¹⁰³.

Tal discurso oswaldiano se contextualiza em um momento histórico nacional, no qual a busca pela industrialização e o discurso da necessidade do Brasil se modernizar, para assim se descolonizar, norteavam a política do país. Contexto histórico paralelo a outra manifestação artística brasileira, que em muito se aproxima da estética modernista, a saber, a Tropicália.

Caetano Veloso assim se expressou para definir o tropicalismo:

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias, junto ao público. (...) Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” de nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e o plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo.¹⁰⁴

Para Celso Favaretto, em sua obra “Tropicália: alegoria, alegria”, a partir da prática antropofágica os artistas procuravam articular uma nova linguagem musical através do hibridismo entre a tradição da música popular brasileira e de elementos externos. Para o autor, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam interpretar a identidade nacional, questionando-a e apontando-a como uma utopia, uma expressão abstrata.

Para Gilberto Gil, “o tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento

¹⁰³ Ibid., p. 34.

¹⁰⁴ FAVARETTO, C. F. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo: Kairós, 1979, p. 28.

organizado”. Contudo, esse “novo” era algo realmente fora dos padrões estéticos conhecidos pela produção musical brasileira de até então. Como afirma Favaretto, pela primeira vez na indústria fonográfica nacional a canção precisava de explicações para ser compreendida em sua complexidade.¹⁰⁵

O estudioso do tropicalismo aponta como característica principal das produções do movimento um hibridismo cultural envolto por duas linguagens, a paródia e a alegoria.

A paródia (segundo o autor) é um dos instrumentos mais importantes de ruptura com o passado. E, em países considerados periféricos, como os da América Latina, a paródia aparece como uma forma crítica, transformando motivos e símbolos, constituídos pela imitação dos mitos difundidos pelos grandes centros e misturados aos mitos de bases folclórica dos países colonizados; expressam, assim, um movimento de descolonização.¹⁰⁶ Dessa maneira, o elenco de valores patriarcais, os elementos folclóricos, os mitos do desenvolvimentismo, os produtos veiculados pela indústria cultural, todos são misturados e reelaborados – em pastiche de estilos, apropriação fragmentos, imitações. As canções tropicalistas resultam quase sempre da mescla de ritmos que foram difundidos pelo rádio, disco, televisão e cinema: samba, rumba, baião, ponto de macumba, rock, bolero, etc.¹⁰⁷

Mas a especificidade do tropicalismo decorre do fato de ele ser alegórico. Segundo Favaretto, que utiliza a definição proposta por Theodor Todorov:

A alegoria realiza uma figuração do significante primeiro, gerada pelo duplo movimento de deslocamento e condensação. É uma formulação de duplo sentido que designa o outro de si mesma. A relação e o figurado é variada; tanto pode desaparecer o primeiro como os dois podem unir-se. Mas este duplo sentido deve estar indicado na escrita alegórica de maneira explícita. Composta de elementos díspares, concentrando-se em aspectos fragmentários, aparentemente irrelevantes – pois não valem em si, podendo cada um ser substituído por outro –, ela atinge o seu objetivo indiretamente, de maneira alusiva. Propõe-se como enigma a ser decifrado, pressupondo o conhecimento do sistema convencional de signos que elabora.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ibid., p. 117.

¹⁰⁶ Ibid., p. 120.

¹⁰⁷ Ibid., p. 121.

¹⁰⁸ Ibid., p. 125.

No caso do tropicalismo, a alegoria articula as simbologias do mundo patriarcal e do consumo, de forma a buscar fazer justaposições fragmentadas, negando a ideia de uma totalidade. É este o caráter ativo e subversivo da alegoria tropicalista, pois, ao libertar o desejo da totalidade, lança-o no fragmentário puro, e o fragmento é agressivo porque ironiza o todo, desapropriado pela operação parodística – e é neste sentido que se pode dizer que o tropicalismo é uma interpretação de interpretação. Desmistificador de um Brasil, portanto, os fragmentos desterritorializam e desmontam a ideia do que é “de fora” e o que é “nacional”, ou, em outras palavras, o global e o local.

Percebe-se, então, uma relação entre a antropofagia e a antena parabólica na lama: a absorção e reinterpretação de elementos externos. É possível usar como exemplo dessa relação, aqui, a música “Cidadão do Mundo” de Chico Science & Nação Zumbi¹⁰⁹, uma vez que ela é preenchida com samplers de diversos clássicos da MPB e da tropicália, tais como: “Cuidado com o Bulldog” de Jorge Ben, “Louvação” de Gilberto Gil, e “Batmacumba” de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Nesta música, a Nação Zumbi apropriou-se da música de quem já havia se apropriado de outras, “canibalizando” os canibais e misturando-os na mesma canção. Além do fato de o próprio nome da canção já ser uma afirmação do intuito da arte do mangue (Cidadão do Mundo), que cria uma arte global para todos ouvirem.

Outra música que faz relação direta entre os movimentos citados (e também por meio de samplers nas músicas) é a colagem da canção “Minha Menina”, da banda paulista Mutantes, na música intitulada “Macô”, encontrada no álbum “Afrociberdelia”. Uma referência bastante interessante, vale lembrar, pois os músicos colocaram o recorte de uma música de uma das bandas de rock psicodélico mais influentes da música brasileira, em uma música que fala sobre a maconha.

Ainda pensando na relação entre o movimento mangue e a tropicália, é necessário citar a versão da música “Maracatu Atômico” de Jorge Mautner. A música foi composta nos anos 60, no auge do movimento tropicalista, e regravada por Gilberto Gil. No entanto, é curioso o fato de, quando lemos seus versos, tem-se a impressão de ela ter sido composta pelo próprio Chico Science. Em termos

¹⁰⁹ Música registrada no segundo álbum da banda, *Afrociberdelia*, de 1996.

resumidos, a música apresenta a questão da mistura do tradicional com o moderno – um maracatu atômico (oposição que o próprio título já deflagra). Cito-a na íntegra, abaixo:

Maracatu Atômico¹¹⁰

No bico do beija-flor, beija-flor, beija-flor
Toda fauna-flora grita de amor
Quem segura o porta-estandarte
Tem a arte, tem a arte
E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico
Atrás do arranha-céu tem o céu tem o céu
E depois tem outro céu sem estrelas
Em cima do guarda-chuva, tem a chuva tem a chuva,
Que tem gotas tão lindas que até dá vontade de
comê-las
No meio da couve-flor tem a flor, tem a flor,
Que além de ser uma flor tem sabor
Dentro do porta-luva tem a luva, tem a luva
Que alguém de unhas tão negras e tão afiadas esqueceu de pôr
No fundo do para-raio tem o raio, tem o raio,
Que caiu da nuvem negra do temporal
Todo quadro negro é todo negro é todo negro
Que eu escrevo seu nome nele só pra demonstrar o meu apego
No bico do beija-flor, beija-flor, beija-flor,
Toda fauna flora grita de amor
Quem segura o porta-estandarte
Tem a arte, tem a arte
E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê

¹¹⁰ Composição: Jorge Mautner / Nelson Jacobina.

Mesmo que diferentes – o mangue se distinguindo do modernismo pela não tentativa de pensar em uma arte nacional, e também se diferenciando da tropicália ao fugir do discurso vanguardista e da criação de obras conceituais – podemos perceber traços em comum entre tais movimentos artísticos, como a relação dos produtos globais com os locais, partindo do discurso de relacionarem suas artes com o restante do mundo em um discurso de inclusão social e cultural.

Creio que é possível pensar que, com o passar do tempo, as ideias do movimento mangue foram se solidificando no âmago de seus participantes, em principal de seu principal personagem, Chico Science. Pois é marcante o fato de, no seu segundo e último trabalho, aparecerem pelo menos três referências à tropicália – característica que não encontramos no primeiro disco. Isso pode ter-se dado, talvez, porque com o tempo de maturação de suas ideias o artista percebeu a relação histórica entre os dois movimentos.

3.5 - O mangue, um rizoma?

No movimento mangue há a concepção de que todos os materiais culturais são passíveis de apropriação e re-significação, questionando as hierarquias culturais impostas por estudiosos, que discriminam o que é erudito, popular e massivo. Outro questionamento que enxergo no mangue é o questionamento da noção de raiz, de tradição. Por isso, aproximo o modo que os mangueboys enxergam a cultura com a concepção rizomática elaborada pelos autores Deleuze e Guattari¹¹¹.

Esses filósofos apontam que o termo “raiz” tem origem nas ciências biológicas. A raiz é quem dá origem, e sustentação para o crescimento e florescimento da árvore. Assim, há aí o indício de uma hierarquização: a raiz finca-se embaixo, na terra, e é ela que capta do solo o alimento que dará sustento para a criação do caule ou do tronco; este, por sua vez, cresce, se ramifica e dá origem a folhagens e, em seguida, a flores e frutos – as partes mais belas e valorizadas de uma planta. Ou seja, toda vez que pensamos em um estrato cultural

¹¹¹ DELEUZE, G., Guattari, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

como raiz, o vemos como origem, início de algo, e ainda mais, algo imóvel, que quando retirado de seu solo de origem, morre.

O rizoma também tem origem nas ciências biológicas, mas o seu uso tem como intuito a quebra de um modelo epistemológico hierarquizante. Em um rizoma, a raiz é caule, o caule é raiz, o fruto é caule e raiz, não há distinção. Um rizoma cresce para os lados e não para cima, o rizoma se ramifica em vários, não é apenas um. Ele é móvel, ágil e se desterritorializa.¹¹²

Deleuze diz o seguinte sobre o rizoma:

Diferentemente das árvores ou das raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. (...) Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele se transborda. Ele constitui multiplicidades lineares em dimensões. (...) Uma mesma multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear (...). Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições (...) o rizoma é feito de linhas, linhas de segmentariedade, de estratificação, como dimensões, mas também linhas de fuga, desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza.¹¹³

Portanto, quando vejo Chico Science falando sobre a mistura do grupo Lamento Negro com o seu trabalho da banda Loustal, vejo que ele enxergava o batuque do maracatu no mesmo nível cultural que o beat do DJ de Black Music, ou que ele via que a rabeca do cavalo-marinho pode ter o mesmo feeling do guitarrista de rock. A designação de raiz é política, afinal buscar raízes na música é um trabalho que pode não ter fim. A música é híbrida, é um sistema aberto: por exemplo, o reggae vem da mistura do calipso com jazz, o jazz vem do blues, o blues se origina dos cânticos dos escravos, e assim por diante. Da mesma forma o samba, que se origina de ritmos que se apropriaram de outros ritmos, e assim por diante.

DJ Dolores comenta essa visão rizomática que ele, como artista, possui acerca da produção musical:

¹¹² Desterritorialização não diz respeito a uma imagem espacializada de território, mas sim em relação a tempos, duração, ritmos afetivos, virtualidades e memória.

¹¹³ Ibid., p. 32.

No começo você tinha dificuldade até no Brasil, porque as pessoas não aceitavam, não entendiam como você podia ter um sampler e uma rabeca no mesmo palco. A leitura dos caras, de um modo geral, era uma leitura muito baseada em estereótipos. (...) Como se tocar rabeca não fosse uma coisa contemporânea. É uma coisa tão moderna quanto tu tocar um disco, tocar um sampler. Esse tipo de oposição é irreal, e eu acho que é um estereótipo fácil. É uma leitura muito fácil de uma composição musical rica. Quer dizer, é música que é feita no terreiro, na calçada, no meio da rua sem nenhum interesse comercial. O cara faz porque o pai fazia, porque o avô já fazia. Não tem muito esse negócio de autoria, está tudo muito disperso. E é um tipo de abordagem de música que está muito ligado com a abordagem do estilo da dance music eletrônica. Você não sabe de onde veio, quem foi que fez, você não tem nenhum interesse corporativista por detrás. É simplesmente pela música, pelo prazer de o cara ouvir essa música, pro DJ tocar na festa. Às vezes, é o próprio DJ que faz isso daí. Às vezes, tem chip de outras músicas, mas o cara não paga e também ninguém vai receber por isso. Ter esse tipo de liberdade, dessa relação livre com a música é coisa que me interessa muito. E está tão presente nessa cena alternativa da dance music, quanto nessas músicas populares, nessas músicas de rua, da ciranda, do maracatu que é música de expressão de uma coletividade, que você não pode dizer que tem um autor. É um tipo de folclore, formação que cada um vai lá, pega um pouquinho, apresenta. É como um órgão, uma criatura que tem vida própria.¹¹⁴

A junção de rock com maracatu pode ser vista como uma ramificação deste sistema cultural não linear, pois é uma metamorfose, que desterritorilizou o rock e o baque virado. São todos elementos que permeavam quem morava na região metropolitana de Recife no fim dos anos 1980, início dos 1990, e assim são todos passíveis de apropriação e hibridização musical.

Vejo que Fred Zeroquatro pensava da mesma maneira, em seu disco “Por pouco”: a banda Mundo Livre S/A gravou a música “O mistério do Samba”, cujo título e temática foram inspirados no livro de Hermano Vianna sobre o samba¹¹⁵ e sua transformação em símbolo nacional.

O mistério do Samba

O samba não é carioca

O samba não é baiano

O samba não é do terreiro

O samba não é africano

O samba não é da colina

¹¹⁴ Entrevista de DJ Dolores em “Ensolarado Byte”.

¹¹⁵ Vianna, Hermano, O mistério do samba, Ed. Zahar, 2004.

O samba não é do salão
O samba não é da avenida
O samba não é carnaval
O samba não é da TV
O samba não é do quintal
Como reza toda tradição
É tudo uma grande invenção
O samba não é emergente
O samba não é da escola
O samba não é fantasia
O samba não é racional
O samba não é da cerveja
O samba não é da mulata
O samba não é playboy
O samba não é liberal
Como reza toda tradição
É tudo uma grande invenção
Não tem mistério
Não é do bicheiro
Não é do malandro
Não é canarinho
Não é verde e rosa
Não é aquarela
Não é bossa nova
Não é silicone
Não é malhação
O samba não é do Gugu
O samba não é Faustão
Não é do Gugu
Não é do Faustão
Sem mistério

Vianna aponta que o samba já nasce “impuro”, híbrido, fruto do cruzamento de várias tendências musicais. E como aponta Luciana Mendonça (ao analisar esta música), em parte o efeito de estranhamento provém do fato de algumas frases – normalmente ditas para se referir ao fato de que o samba não é

somente uma coisa ou outra – aparecem sem a palavra “só”, como o “samba não é só carioca” ou de qualquer estado, quando se quer reivindicar a legitimidade de se fazer samba no Brasil. O samba se apresenta aqui totalmente livre, indefinível, ou definido apenas pela negação, não sendo propriedade de ninguém, nem dos que tradicionalmente são tomados como seus legítimos representantes nem dos que dele se apropriam por meio da indústria. O samba é uma grande invenção.¹¹⁶ E, por isso, Zeroquatro pode misturar seu samba com punk rock, e fazer um punk de breque, como na música “Lua dos Condenados” (que, vale lembrar, ainda não foi registrada em discos).¹¹⁷

Vejo a concepção da teoria rizomática relacionada com o mundo que vivemos hoje, baseado na rápida troca de informações, desterritorializações, discussões acerca da quebra da noção de autoria, envolto pela cibercultura e pela informação. Estas são características da sociedade de mídia que vivemos.

Existem dois movimentos relacionais com tal utilização rizomática das culturas. A primeira é que as culturas populares, antes relegadas pela mídia, e caminhando para um enfraquecimento, ganham novo alento; a mistura faz com que pessoas se choquem, e os ritmos ganham novos olhos. Chico Science sintetizou tal visão para o jornal “A Tarde”, de Salvador; tal relato está na íntegra no livro de Telles:

Quando eu era bem mais novo, lá pelos doze anos, dançava ciranda. A ciranda veio do interior, da zona da mata para o litoral. Meus pais tinham uma ciranda... então eu já dancei ciranda na praia, no bairro, e vi os maracatus também. Assisti na minha infância aos maracatus fazendo o acorda-povo, que acontece na época do São João, sempre lá pela meia-noite. As pessoas saem cantando: ‘Acorda povo/ Acorda povo/ que o galo já cantou / São João já acordou’. Então eu vi todas essas coisas que nos ensinaram como folclore, como uma manifestação já passada, mas que não é bem dessa maneira que você tem que ver. (...) Nesse tempo a gente consumia música estrangeira também, nos bailes da periferia... Acontece que os maracatus estão esquecidos, a ciranda quase ninguém mais vê, a embolada, os caras ficam nas praças, mas é para pegar uma grana. O coco ainda tem também, mas está desaparecendo. Então o que a gente pretende é mostrar uma coisa nova a partir disso. Se a gente for tocar o maracatu do jeito que ele é, a galera vai pegar no nosso pé. Então a ideia básica do manguebeat é colocar uma parabólica na lama e entrar em contato com

¹¹⁶ SILVA, 2004, p. 192.

¹¹⁷ Mabuse, em entrevista pessoal durante trabalho de campo, me falou sobre esta canção.

todos os elementos que você tem para fazer uma música universal. Isso faz com que as pessoas futuramente olhem para o ritmo como ele era antes.¹¹⁸

Ou seja, depois do envenenamento, há um retorno para se saber como ele era feito antes da mistura. Fato, no qual me identifico, pois eu mesmo conheci o maracatu a partir do trabalho da Nação Zumbi, e dentro deste movimento de busca (narrado por Chico Science), acabei por conhecer o cavalo-marinho, o coco, entre outras manifestações culturais populares.

No entanto, temos que ver o “outro lado da moeda”, que é o da descaracterização dos ritos. Porém longe de querer tecer uma crítica parecida com a de Ariano Suassuna – que considero conservadora. Mas é preciso pensar que, ao misturar os elementos, ao criar essa desterritorialização, essas ramificações, importantes elementos se perdem durante o caminho – como o lado religioso do maracatu, ou a combatividade de sua origem escrava; conhecemos a batida, e os tambores, mas não os sentidos que existem dentro dela. E assim temo que as manifestações virem simulacros do que uma vez já foram. Óbvio que as mudanças fazem parte do processo histórico, mas em uma análise de apocalípticos e integrados, o problema se encontra no sistema que vivemos, onde tudo é mercadoria, e assim manifestações que não tem o apelo comercial ficam às margens, sempre.

¹¹⁸ TELES, 2000, p. 277.

CAPÍTULO 4: COMPUTADORES FAZEM ARTE

Neste capítulo se encontra uma síntese do desenvolvimento tecnológico referente ao registro de obras sonoras, pensando como os adventos tecnológicos modificaram a cultura de produção musical, e como esta cultura modificou a técnica de produção sonora. Na sequência, há uma reflexão sobre como o movimento mangue se relaciona com a discussão acerca da técnica.

4.1 - Breve histórico

Em seu trabalho *Admirável Chip Novo*, Rose Marie Santini aponta que a relação entre a arte e a técnica sempre foi muito intensa, e sempre permitiu novas criações e conceitos. Segundo a autora, os gregos não faziam distinção entre arte e técnica, e este conceito não foi mudado até o Renascimento.¹¹⁹

Atualmente, é muito difícil fazer uma distinção categórica entre produtos da imaginação artística, da imaginação científica e da invenção técnico-industrial. Há uma relação muito íntima entre a arte e a técnica, e não existem papéis fixos.

A técnica, aqui, é entendida enquanto processos e métodos desenvolvidos para a realização de uma determinada tarefa. Por sua vez, tecnologia se refere às ferramentas – conceituais ou materiais – utilizadas nessa realização. Como afirma Santini, a técnica e tecnologia são dois aspectos da cultura que sempre estiveram profundamente envolvidos com a música, não apenas no que diz respeito à sua produção, mas também em relação ao desenvolvimento de sua teoria e ao estabelecimento de seu papel cultural (e, cabe ressaltar, também no social).¹²⁰

A autora continua seu raciocínio citando Fernando Iazzeta, que afirma:

Os instrumentos musicais podem ser vistos como extensões tecnológicas de nossas habilidades de produzir sons. Porém, é necessário que se

¹¹⁹ SANTINI, R. M. **Admirável chip novo**: a música na era da internet. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2006. P. 27.

¹²⁰ Ibid., p. 28.

desenvolvam técnicas para manipulação desses aparatos tecnológicos para que se alcance os resultados desejados.¹²¹

O desenvolvimento tecnológico das primeiras décadas do século XX – instrumentos elétricos, discos e gravações, o rádio e o cinema – marcam uma mudança sensível dentro da história da música. E este desenvolvimento é decorrente do surgimento dos processos eletromecânicos de gravação e reprodução. A possibilidade da fixação em um meio material transforma radicalmente a maneira de consumir a música.

Até o advento dos sistemas de gravação, o contato com a música estava sujeito a uma condição simples, porém necessária: a presença, no momento de sua realização, do executor e do ouvinte, sendo a presença física do instrumento tocado vital para a realização da música. No entanto, como afirma Walter Benjamin, com as possibilidades de gravação

[A] técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar. Sob a forma de foto ou disco, ela permite sobretudo aproximar a obra do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona seu espaço real para se plantar no estúdio de um amator; o melômano pode ouvir a domicílio o coro executado numa sala de concerto ou ao ar livre.¹²²

A grande descoberta que possibilitou a criação de diferentes dispositivos de controle sonoro se chama *transdução*. Ela consiste na transformação de um tipo de energia em outro; no caso do som, um transdutor faz a conversão de ondas sonoras em impulsos elétricos e vice-versa.

Alexander Graham Bell conseguiu codificar as vibrações sonoras em eletricidade, gerando possibilidades de manipulação. Ele descobriu, por exemplo, que o som pode ser transmitido por grandes distâncias de forma quase instantânea através de um cabo; foi assim que Bell inventou o telefone.

¹²¹ IAZZETTA, F. **A Música, o Corpo e as Máquinas**. Revista Opus, vol. 4, n. 4, p. 27- 44, ago/1997. (P. 1).

¹²² BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Este mesmo princípio – utilizado para a invenção do telefone – permitiu posteriormente que se criasse um dispositivo próprio para a captação, o microfone. Segundo Julián Jaramillo¹²³, o primeiro modelo de microfone foi patenteado por Ernst Simmens em 1840; contudo, era um modelo muito prematuro e, com o desenvolvimento da tecnologia elétrica, novos mecanismos foram elaborados. Assim, em 1917, surge o primeiro microfone de condensador e, em 1935, surge o dinâmico.

Então, se fez necessário criar um dispositivo que interpretasse os fluxos elétricos em som, o alto falante. O próprio Jaramillo afirma que Simmens inventou o primeiro protótipo de alto-falante em 1874. Com a aparição do amplificador em 1906, surgem diversos tipos de alto-falantes. Já o desenho do alto-falante moderno data de 1925, e sua patente pertence a dois engenheiros da General Electric, Chester Rice e Edward Washburn Kellog.¹²⁴

O interessante a se ressaltar é que, no final do século XIX, a descoberta da transmissão de ondas hertzianas (ou de rádio) modificou de maneira avassaladora as formas de comunicação humana, inaugurando uma nova era para a produção sonora: a do entretenimento e consumo de massas.

Assim como vários equipamentos sonoros que possuíam outra funcionalidade primordial antes da que se tem hoje, o rádio inicialmente foi utilizado para comunicação de questões bélicas durante a Primeira Guerra Mundial. Apenas em 1916, o russo David Sarnoff – então funcionário da companhia de telégrafos Marconi Telegraph and Signal Company – percebeu a potencialidade do rádio como meio de entretenimento; a primeira emissora comercial de rádio foi fundada alguns anos depois, a KDKA, em 1920.¹²⁵

Logo em seguida, nos próximos anos da década de 1920, através de grande investimento capital apareceram muitíssimas emissoras comerciais no mundo inteiro, tais como a BBC na Inglaterra, a RBG na Alemanha, a NBC nos EUA, a RAI na Itália e a Rádio Nacional no Brasil (em 1936).

¹²³ Cf. JARAMILLO, J. A. **Homens, máquinas e homens-máquina** : o surgimento da música eletrônica. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

¹²⁴ JARAMILLO, 2005.

¹²⁵ Ibid., p. 53.

No presente trabalho, não me atentarei a fundo às questões radiofônicas, suas legislações e seus usos, pois o assunto demandaria muito espaço para longas (e merecidas) discussões. Acho mais importante, neste momento, apontar a importância do rádio para a mudança na ordem de percepção da comunicação, e pela inauguração da chamada cultura de massas, que viria a transformar sensivelmente a música em objeto de consumo.

A partir do rádio a música passou a ser considerada o maior objeto de consumo existente, passível de ser produzida e transmitida, e assim ouvida por diferentes pessoas sem a necessidade de assistir ao show ao vivo, ou mesmo de comprar o disco. O rádio transformou-se no maior veículo de comunicação da humanidade, e em seu entorno criou-se uma indústria fonográfica para atender os usos das vias radiofônicas. Indústria essa muito criticada por autores da Escola de Frankfurt, vale lembrar, que enxergavam apenas uma demanda econômica e massificante nestas produções.

Esta indústria fonográfica surgiu a partir da possibilidade de registro das obras sonoras. Em 1877, Thomas Edison – através do princípio de transdução – criou o cilindro fonográfico, que possibilitava fixar um som em um meio de forma mecânica. De início, Edison construiu o aparelho com o intuito de captar e reproduzir a voz humana, nomeando-o de “Dictaphone”. Não se sabia ao certo as possibilidades e potencialidades que o registro sonoro poderia atingir, e assim diversos protótipos foram construídos.

Dez anos depois, em 1887, Emil Berliner desenvolveu o gramofone, aparelho mais apropriado para a reprodução de música. O gramofone tinha como características principais: o registro em discos de zinco coberto por uma camada de cera, uma velocidade padrão de rotação para gravação e reprodução – 78 r.p.m. –, e maior volume que os outros aparelhos feitos até então.

A possibilidade de se reproduzir discos de vinil em escala industrial, a partir de uma matriz feita em zinco, transformou o disco de vinil em um formato universal de difusão e reprodução de materiais musicais. Em 1925 surgiu o primeiro alto-falante elétrico, e com ele a Western Electric passou a produzir o fonógrafo a motor. A partir desse momento ocorreu a popularização desses aparelhos de reprodução sonora.

Em 1948, a Columbia Records lançou o novo formato de discos, o LP (abreviação de “Long-playing”), que constitui uma ruptura em matéria de reprodução sonora. Com 12 polegadas e 33 1/3 RPM, o disco de plástico e vinil permitia registrar 25 minutos de cada um seus lados. Ou seja, de cinco a seis vezes mais tempo de som poderia ser registrado, já que, anteriormente, havia apenas a possibilidade de se gravar, no máximo, quatro minutos de duração de som. O LP abria a possibilidade dos artistas gravarem álbuns, com diferentes canções, e não apenas o *single* – que continha uma música de cada lado.¹²⁶

É importante apontar que essa discussão acerca do formato torna-se muito importante, principalmente para a análise de como a forma da produção musical relaciona-se com ele.

Os desenvolvimentos tecnológicos e comerciais que se inscreveram na história a partir da invenção do fonógrafo modificaram os processos de criação, produção e registro de música. Além do distanciamento entre músico e público, a possibilidade do registro da produção musical através da gravação permitiu também que uma peça musical pudesse ser pensada espacialmente, analisada e também modificada. Gravar, ouvir, depois gravar um novo instrumento ouvindo a gravação anterior, e assim por diante.

Inicialmente, as gravações foram utilizadas para tentar captar uma mesma sonoridade que os músicos produziam ao vivo. Como afirma Roberto Muggiati, “o prazer de ouvir música parecia estar relacionado com a sensação de participação de uma apresentação musical”¹²⁷. Acreditava-se que o que deslumbrava o público era a verossimilhança da execução da música ao vivo e a das gravações fonográficas. Para Muggiati ainda, o uso da linguagem da performance no disco (cujo rompimento definitivo veio com a gravação em fita magnética) demonstra como as novas técnicas atuam sobre certas formas de arte:

Encontrada a nova técnica, o homem ainda não tem consciência plena do seu valor expressivo. A própria técnica é o espetáculo. (...) Também nesse estágio a nova técnica é utilizada numa perspectiva antiga, imitando o idioma antigo, como é o caso daquele tipo de cinema que não passou,

¹²⁶ DAY, T. **A century of recorded music** : listening to musical history. New Haven/CT: Yale University, 2000.

¹²⁷ MUGGIATI, R. **Rock, o grito e o mito** : a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1973.

durante muito tempo, de uma tentativa de copiar o teatro ou a literatura. A partir de um certo momento, começa a criar-se uma linguagem própria.¹²⁸

McLuhan afirma que tal modelo de gravação surge pelo fato de que, quando uma nova tecnologia atinge uma sociedade, a reação mais natural é se agarrar ao período imediatamente anterior em busca de imagens familiares e reconfortantes.¹²⁹

Passada a resistência inicial, as tecnologias de gravação e a popularização de alguns instrumentos musicais e suas técnicas começam a criar um ambiente fértil para o surgimento e a difusão de diferentes gêneros de músicas populares, cada um se servindo de sons, instrumentos e técnicas diferentes, dirigidos a públicos diversos e com diferentes concepções de arte.

Voltando à história, o processo era, em seus primeiros dias, simplesmente uma gravação direta de uma performance em um disco de vinil. O que os consumidores ouviam era o som da execução original. Com o desenvolvimento dos microfones elétricos e dos amplificadores dos anos 30, as gravações tornaram-se mais apuradas – sons mais brandos podiam ser captados e um maior número de timbres preservado –, mas a gravação ainda significava o registro de um evento em particular. Isso só mudaria com a utilização da fita magnética.

Durante a Segunda Guerra Mundial, dois engenheiros da rádio alemã RRG apresentaram um novo sistema de gravação em fita que superava as outras tecnologias desenvolvidas até o momento. O procedimento consistia em misturar sinais de altíssima frequência, registrando o som em uma fita plástica coberta por ferro oxidado, que a tornava magnetizável.

Este novo procedimento obteve resultados mais satisfatórios que os outros até então desenvolvidos, fazendo com que a pesquisa obtivesse apoio do governo alemão – que utilizou a fita magnética para finalidades políticas, e também na consolidação do rádio como importante instrumento de dominação durante o Reich. Além disso, a fita foi utilizada por Hitler para fins de espionagem militar. De maneira que, ao término da 2ª Guerra, o mundo conheceu essa nova

¹²⁸ MUGGIATI, 1973, p. 33.

¹²⁹ Ibid., p. 73.

tecnologia, que foi implementada em diferentes lugares, impulsionando o início da produção do gravador para fins comerciais.

Enquanto essa técnica de gravação ia sendo desenvolvida, nos 1950 apareceram os primeiros gravadores “multipista”, que então davam a possibilidade de receber, separadamente, dois e quatro canais sonoros – método este que se tornou modelo de produção da música popular.¹³⁰

A fita foi um intermediário no processo de gravação: a performance era gravada em fita magnética e esta era utilizada para fazer um disco matriz. Assim, as possibilidades técnicas que o uso da fita proporcionou transformaram o processo de criação da música popular.

Primeiramente, os produtores não mais precisavam gravar performances inteiras. Eles podiam cortá-las, editar os melhores trechos de diferentes performances em uma só e eliminar os erros, criando registros de eventos ideais e não reais. Em segundo lugar, na fita, os sons podiam ser acumulados artificialmente. Os instrumentos podiam ser registrados separadamente e um cantor, por exemplo, podia gravar e regravar sua voz cantando sobre a mesma fita.

A fim de exemplificação, neste momento pode-se citar as seguintes obras: “Pet Sounds” dos Beach Boys, e “Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band” dos Beatles. Estes foram um dos primeiros álbuns de estúdio expressivos na cultura pop, criados para a indústria fonográfica, a partir dos novos recursos técnicos apresentados, nos quais os artistas buscaram criar sensações e atmosferas outras das que a reprodução da performance, ao vivo, conseguia atingir. Jimi Hendrix pedia efeitos novos para a guitarra, os Beatles mais vozes, e assim as mudanças técnicas alteraram totalmente a maneira de se criar a música.

Além disso, podemos citar outro fator que torna a fita magnética uma das inovações tecnológicas mais importantes para a produção musical: com ela, o custo de produção de uma música era bem menor do que quando produzido no disco de acetato. Com isso, possibilitou-se a criação de diversos pequenos estúdios e gravadoras, que podiam competir com as grandes gravadoras utilizando-se das mesmas tecnologias. A tecnologia existente para a gravação em acetato necessitava de uma maquinaria muito cara, e de difícil operação. Por exemplo, o input do microfone era amplificado através de um amplificador a

¹³⁰ DAY, 2000.

vácuo, e só depois impresso no acetato; a impressão demandava constante atenção, já que havia diferentes variáveis de impressão (dependendo do que estava sendo produzido).¹³¹

E a questão da apropriação tecnológica mais barata é muito importante para a produção sonora mundial. Em diversos locais este acontecimento criou novas estéticas musicais. De início podemos citar o *Punk Rock*, cuja atitude “faça você mesmo” muito influenciou os mangueboys. Jovens suburbanos forjaram uma nova forma de tocar o rock’n’roll, com muita velocidade, e pouca técnica, democratizando o ato de tocar um instrumento – visto que ter uma formação musical para conseguir tocar os modelos clássicos do rock, dos anos 60 e 70, exigia dedicação e uma educação musical. Já no punk rock, era a atitude que interessava; qualquer pessoa poderia tocar uma música e, com isso, inúmeras bandas e pequenos estúdios surgiram rapidamente nos grandes centros urbanos da Europa e América do Norte.

Outro movimento que se utilizou da apropriação tecnológica foi o Hip-Hop, pois, além de ter sua origem na história da Black Music dos EUA, sua estética é bem demarcada pela tecnologia, com mixers, discos e fitas.

Ambos estes movimentos, citados aqui, foram de grande influência para o movimento mangue: o punk rock é muito citado por Fred Zeroquatro como influência musical de seu grupo Mundo Livre S/A, como também pela ideia de se criar uma cena musical, tal qual a cena punk londrina/inglesa, por exemplo (que não foi a única). Já o hip-hop foi muito importante para a formação musical de Chico Science, e pela questão de apropriação técnica e criação estética.

Como Jaramillo aponta em sua dissertação de mestrado, há diferenças entre o Rap e Hip-Hop. O autor defende a ideia de que o rap é uma expressão contemporânea da tradição oral africana, representando a poesia no ritmo e na linguagem da fala cotidiana (rap: sigla de “rhythm and poetry”). Por outro lado, o hip-hop é um movimento artístico consolidado no final dos anos 1970, que possui várias formas de expressão: a música (DJs) e poesia (rap), a dança (break), o grafite. Sabendo que o hip-hop é um símbolo de identificação da comunidade negra estadunidense (que posteriormente foi apropriada por diferentes grupos

¹³¹ Idem, 2000, p. 158.

identitários ao redor do mundo), o que procuramos observar aqui, no entanto, é o processo de apropriação e interação entre a tecnologia e a produção musical.

Como afirmado anteriormente, o custo para se produzir música nos anos 70 era muito alto, devido ao preço elevado dos equipamentos musicais e de estúdio, de forma que a produção sonora não era acessível a todos. Mais à frente, a apropriação dos recursos possíveis gera novas estéticas e possibilidades sonoras. Cabe aqui, antes de discorrer sobre outras características do hip-hop, citar o estilo musical que ficou conhecido como *Dub jamaicano*.

Em Kingston, Jamaica, existiam poucos estúdios de gravação e muito caros; para se economizar na gravação de novos EPs, então, já havia muitas bases pré-gravadas por uma banda em estúdio, tornando necessário apenas que o vocalista adicionasse a voz na música. No entanto, alguns artistas (como Lee Scratch Perry) passaram a fazer experimentalismos de ecos, *delays* e misturas entre as fitas de gravação, criando assim novas músicas a partir daquelas previamente gravadas (em execuções ao vivo, ou nas ruas), então chamadas “sound system”.¹³²

A experiência dos sound system jamaicanos foi muito importante para a criação da estética sonora do rap, segundo Jaramillo.¹³³ O primeiro DJ de hip-hop foi Koll DJ Herc que, nascido em Kingston, levou para Nova Iorque a tradição sonora dos guetos jamaicanos. Ele construiu seu próprio sistema de som e começou a se apresentar em festas e eventos. Herc desenvolveu uma série de operações novas com seus equipamentos: a partir do uso de dois toca-discos, e duas cópias da mesma faixa, acrescentava trechos e prolongava momentos. O som tocado em um dos toca-discos era modificado pela adição do som do outro toca-discos e, obviamente, a intervenção do DJ era patente, pois sons eram acrescentados e a música em registro, agora, era também passível de ser alterada em uma execução.

Ao redor de Herc reuniram-se dançarinos de break, os chamados “b-boys”, que constituíram o primeiro público do hip-hop. Mais tarde, também foi adicionado o microfone a essas execuções sonoras¹³⁴.

¹³² Cf. ZOLLNER JR., R. de L. “Bob Marley, da imagem ao mito”. Pesquisa financiada por PIBIC/CNPq. Orientadora: Cristina Meneguello. Vigência: ago/2005 a jul/2006.

¹³³ JARAMILLO, 2005, p. 116.

¹³⁴ Ibid., p. 117.

Outro artista, Grandmaster Flash gerou novas e variadas possibilidades de intervenções no som que era executado pelos toca-discos. Podemos citar, entre elas, o *Punch phasing* – reprodução de dois discos diferentes ao mesmo tempo; o *Back spinning* – retroceder manualmente o disco, buscando um trecho específico sem alterar o pulso; e o *Loud squeaking* – usar a sonoridade que aparece no contato entre o disco e agulha como efeito sonoro. Em resumo, essas operações são conhecidas como “scratching”.¹³⁵

Flash também incluiu, em seu sistema de som, baterias eletrônicas que, além do som percussivo criado digitalmente, poderiam ser programadas permitindo a criação de *loops* para serem combinados com o restante da música em execução.

Neste ponto é importante afirmar que as técnicas de operação de toca-discos permitiram que fosse possível observar esses instrumentos de reprodução de registros sonoros também como uma fonte sonora passível de intervenção e criação de sons.

Outro artista que foi muito influente na questão do desenvolvimento sonoro do hip-hop foi Afrika Bambaataa. Na adolescência, ele pertenceu ao círculo dos “Black Spades” – um grupo de resistência da comunidade negra em Nova Iorque, no final dos anos 1960, que se dedicou a proteger os negros do circuito de crimes que imperava no Bronx. Os ideais políticos de defesa dos direitos civis da comunidade afro-americana levaram Bambaataa a fundar, em 1975, a organização “Zulu Nation”. O grupo lutou pelos direitos civis da comunidade negra e encontrou como forma de expressão o hip-hop. A organização da Zulu Nation, juntamente com sua luta política, fez crescer em muito a identidade da comunidade negra com o hip-hop como expressão cultural.¹³⁶

Neste ponto vale ressaltar a importância de Bambaataa para a produção sonora no que se refere ao vasto hibridismo sonoro que ele criou a partir da apropriação de diferentes materiais sonoros. Seu repertório consistia de uma variada gama de mixagens de discos de música folclórica de diversos locais, além de discursos políticos de líderes negros, bandas de rock, música clássica, entre muitas outras referências.

¹³⁵ Ibid., p. 118.

¹³⁶ Ibid., p. 119.

Ao mesmo tempo em que o hip-hop se desenvolvia, o grupo alemão Kraftwerk começou a realizar trabalhos sonoros a partir da utilização de sintetizadores e outros recursos eletrônicos, criando músicas a partir de artefatos tecnológicos.

Kraftwerk realizou uma série de álbuns conceituais em que se desenvolveram temas referentes à tecnologia: autoestrada, rádio, trem, robôs e computadores. Suas obras, apoiadas em recursos eletrônicos, deram novos significados às sonoridades eletrônicas, reformulando o papel dos instrumentos musicais num conjunto musical. É interessante citar que Bambaataa se apropriou de algumas músicas do grupo alemão para criar músicas suas (não sampleando, mas sim as tocando por meios de instrumentos analógicos).

Herc, Flash e Bambaataa não utilizaram samplers, mas esses DJs anteciparam o advento do equipamento para tal uso (e o Kraftwerk, que utilizava sintetizadores, nos seus trabalhos mais contemporâneos passaram a fazer uso de meios digitais). O sampler fez com que se consolidasse a prática da apropriação e resignificação de produções já consolidadas, trazendo-as para outros contextos; no entanto, a arte da expropriação já tinha raízes fecundas na prática do scratching e dos sintetizadores. Os DJs do hip-hop, a partir da apropriação de equipamento de baixa tecnologia, elaboraram uma estética através da resignificação de registros já consolidados. Criaram música a partir dos meios que os circundavam, e abriram caminho para a criação técnica e estética do sampler.

4.2 - Novas tecnologias, novas cognições, novas ideias na cabeça

Diversos gêneros sonoros tais como o rock, a música eletrônica, hip-hop, entre outros, nasceram através de um percurso de hibridização entre as então novas tecnologias e a música. Nesta relação das artes com os meios tecnológicos, desenvolve-se o intrínseco processo de produção, difusão e consumo de música derivado do agenciamento do “homem-máquina”.

Segundo Rose Marie Santini¹³⁷, boa parte das questões levantadas pelo uso de computadores na música fez, de algum modo, parte das preocupações daqueles que vivenciaram as transformações ocorridas com a introdução de tecnologias como o fonógrafo, o gramofone e o rádio. No início do século XX, esses aparelhos, bem como os instrumentos elétricos, suscitavam preocupações sobre as mudanças que tais tecnologias trariam à música. As posições variavam das mais entusiásticas às mais céticas e pessimistas. Se, por um lado, estas invenções apontam para novos modos de se fazer e ouvir música, por outro levantavam a suspeita de que a música estaria perdendo seu aspecto sensível e espiritual para tornar-se um ato mecânico; a aura da música – longamente discutida por Walter Benjamin em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”¹³⁸ – é transposta aqui em termos de mecanização digital.

Porém, como a própria Santini afirma¹³⁹, sem as técnicas de produção a história da arte seria impensável; portanto, o que devemos questionar não é a técnica, mas como que o homem se relaciona e se apropria dela através de seus processos criativos.

Neste caminho, Pierre Lévy afirma que nos processos digitais está contida “uma ruptura comparável à da invenção do disco”¹⁴⁰. O *sampler* é um instrumento digital capaz de gravar qualquer timbre e reproduzi-lo em todos os ritmos e alturas desejados. O resultado disso é que tanto o som característico de um instrumento, como o de uma voz, pode ser utilizado para “tocar um trecho que o instrumentista ou cantor nunca tocou”¹⁴¹. O *sampler* é um instrumento que controla totalmente o som, programando independentemente de timbre, altura, intensidade e duração dos sons; estes estão em códigos digitais e não dependem mais da vibração, como nos instrumentos analógicos. A criação musical passa a ser um processo semelhante ao de um editor de texto, ou a de um editor de vídeo – cada um com sua linguagem específica – de forma que o autor pode modificar a obra musical após o processo de gravação, adicionando instrumentos, mudando

¹³⁷ SANTINI, 2006.

¹³⁸ BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

¹³⁹ Op. cit., 2006.

¹⁴⁰ LEVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2005.p.106

¹⁴¹ Ibid., p.106

timbres, colocando novas vozes, adicionando diferentes elementos na canção. Além disso, outras pessoas podem se apropriar de obras finalizadas, ou utilizar apenas trechos ou instrumentos de outras músicas de outros artistas.

Para alguns autores, essas possibilidades técnicas de hoje se enquadram na chamada arte pós-moderna – como para Richard Shusterman¹⁴², que afirma que o pós-modernismo é um fenômeno complexo e contestado, cuja estética resiste a toda definição clara e consensual. Ainda assim, alguns temas e traços estilísticos são amplamente reconhecidos como característicos desse fenômeno, o que não quer dizer que eles não estejam presentes, com certa nuance, em obras de arte modernas. Entre essas características, podemos citar particularmente as mais importantes: a tendência voltada mais para o que podemos denominar de uma “apropriação reciclada”, do que para uma criação original única; a mistura eclética de estilos; a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa; o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística; e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal. Como afirma Shusterman¹⁴³, mesmo que rejeitemos totalmente a categoria do pós-modernismo, essas características são essenciais para entender a produção musical contemporânea.

A produção musical que se utiliza dessa apropriação reciclada desafia o ideal tradicional de originalidade e autenticidade que, desde o romantismo no século XIX, basicamente escravizou a concepção de arte. Em seu culto ao gênio, a tradição romântica comparava o artista a um criador divino, e defendia que suas obras deveriam ser totalmente novas e exprimir sua personalidade singular. Mais tarde, o modernismo, em seu compromisso com o progresso artístico e com a vanguarda, reforçou o dogma de que a essência da arte era a novidade.

Uma manifestação pós-moderna, segundo Shusterman, rompe com esse paradigma quando emprega e adota de forma criativa sua apropriação como temática, mostrando que empréstimo e criação não são incompatíveis. Numa atitude quase pedagógica, ele sugere que a obra de arte aparentemente original é, em si, produto de empréstimos desconhecidos e que o texto novo e único, por exemplo, é sempre um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores. Nas mãos

¹⁴² SCHUSTERMAN, 1998.p.145

¹⁴³ Ibid., p.145.

dos artistas, a originalidade perde assim seu status inicial, e é reconcebida para incluir a recuperação transfigurada do antigo.

A expressão artística pós-moderna não enfatiza necessariamente a arte mais recente e a mais contemporânea. Ela enfatiza a continuidade com os estilos do passado, mas sem os reverenciar. Ao contrário, explora-os através da sátira ou paródia, dando-lhes novas configurações. Até a linha divisória entre as formas de arte cultas e populares desaparece. As diferenças culturais não são só reconhecidas, mas vistas como recursos para capacitar o indivíduo a completar seu potencial, admitindo que qualquer tipo de criação se torna disponível para apreciação. A partir dessa visão, não há originais intocáveis, definitivos, mas apenas apropriações e simulacros de simulacros; isso permite que a energia criativa seja liberada sem medo de vê-la desmentida, simplesmente porque não produz com total originalidade.

A obra de arte sendo um todo orgânico único, cuja modificação de qualquer de suas partes destruiria sua coesão, tem sido defendida por teóricos e filósofos desde a antiguidade. O romantismo, através de sua ideologia da “arte pela arte”, reforçou o hábito de tratar trabalhos artísticos como um fim em si mesmo – transcendentais, sagrados, respeitados e invioláveis. A seleção eclética e a montagem de trechos musicais pré-gravados que configuram o *sampling* desafia diretamente esse ideal de unidade e integridade. Ele rompe com o imaginário recorrente e enfatiza o pluralismo pós-moderno. O culto devocional à obra fixa intocável é desfigurado, oferecendo em troca os prazeres da arte de desmembrar obras antigas para criar outras novas, transformando o pré-fabricado e o familiar em algo diferente e estimulante. Sua estética sugere, assim, que a arte é mais um processo do que um produto acabado.

Como afirma Schustermann, podemos negar o pós-modernismo¹⁴⁴, mas temos que ter a ideia de que, com os adventos técnicos contemporâneos, a forma de se apreciar e de se criar as obras de arte mudaram. Toda revolução técnica não é apenas técnica, ela é também cultural, e vice-versa. Assim, creio que a técnica é mais do que uma extensão do corpo humano – como afirmou McLuhan¹⁴⁵ – e que

¹⁴⁴ Aqui, não trabalharei diretamente com esse termo.

¹⁴⁵ McLuhan, Marshall, Os meios de comunicação como extensão do Homem. Cultrix, 1996.

a cognição do ser humano também se altera a partir das possibilidades técnicas, sem ser determinista, mas de forma que o humano e a técnica caminhem juntos.

A pesquisadora Fernanda Bruno¹⁴⁶ reflete sobre a cognição humana e os objetos técnicos. Ela afirma que a mente não conta apenas consigo mesma para conhecer e operar no mundo; além de contar com o próprio mundo, ela conta com objetos técnicos. Uma primeira análise consiste na afirmação de que as tecnologias não operam uma amplificação e sim uma transformação da cognição. Não é que nos tornemos mais fortes com o martelo e mais rápidos com o carro, mas sim que essas mudanças transformam a natureza cognitiva da tarefa executada. A distribuição da cognição entre agentes humanos e dispositivos técnicos é visível, e os objetos técnicos não simplesmente prolongam ou estendem funções dadas previamente, mas operam uma diferença, um desvio, uma transformação na atividade cognitiva.

Os artefatos cognitivos podem potencializar a emergência de novas modalidades de representação, de conhecimento, de significação, tornando mais complexo tanto o nosso próprio pensamento quanto a nossa relação com o mundo. Não se trata da constituição de uma cópia interna de um conteúdo externo, mas da criação de um novo processo a partir da interação com suportes representacionais externos que pode, inclusive, abrir novas possibilidades de relação do indivíduo consigo mesmo e com seu entorno. As tecnologias cognitivas não são apenas auxiliares externos ao pensamento, mas também constituem sua matéria, pois boa parte do que sabemos, pensamos, conhecemos e criamos deriva da construção e da interação com estes artefatos mediadores.

Para Bruno, as mudanças que operamos no mundo e as inúmeras tecnologias que criamos e utilizamos permitem que nossas ideias, representações, pensamentos e hipóteses se tornem coisas sobre as quais pensar, operando, assim, mudanças sobre nós mesmos. É óbvio que somos nós que produzimos nossas tecnologias; contudo, isso não impede que também sejamos produzidos por elas, fato que, no limite, acaba por impedir que sejamos seus exclusivos autores ou seus meros efeitos.

¹⁴⁶ BRUNO, F. **Tecnologias cognitivas e espaços do pensamento** . [in: FRANÇA, Vera, WEBER, Maria Helena, PAIVA, Raquel, SOVIK, Liv (Org.). Livro do XI Encontro da COMPÓS, 2002: estudos de Comunicação (Sulina, 2003)

Para a autora, o Homem não é instrumentalizado, ou dominado pela tecnologia, mas nem por isso essa relação deixa de ser intensa. Assim, o pensamento e a cognição não se reduzem a uma interioridade individual, a um “eu” que pensa por si e para si mesmo, mas consistem numa atividade distribuída que envolve processos e recursos tanto internos e mentais, quanto externos e materiais – isto é, tanto o eu, a subjetividade individual, quanto um coletivo de objetos técnicos.

E assim, obviamente, há também influência na produção da arte. Para tanto, podemos apontar a citação de Paul Valéry feita por Walter Benjamin: “É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte”¹⁴⁷. Neste texto, Benjamin reflete sobre como as mudanças técnicas – no tocante da possibilidade de reprodução – mudaram a forma como se apreciava a obra de arte (no caso, ele particularmente se atém muito ao cinematógrafo, mas creio que podemos refletir também sobre o sampling na música).

O scratching, o sampler, e as fitas magnéticas possibilitaram novas formas de produzir música, e geraram novos ouvidos, novos olhares, novas formas de pensar. A possibilidade de gravar várias vezes e colocar novos registros junto, criando *overdubs*, faz com que pessoas já façam música pensando nesta forma de produção, e podendo criar situações sonoras não passíveis de execução ao vivo. O sampling, então, já resolve essa questão: com ele é possível inserir digitalmente sons criados pelo artista ou retirados de outras obras, para fazer algo diferente. A partir dessas possibilidades técnicas aparece a criação sonora por recortes. Da mesma forma que este texto – que escrevo agora – é fruto da técnica do processador de texto do computador (escrevo, apago, reescrevo, deixo parágrafos escritos e reaproveito em outra parte do trabalho, “recorto” e “colo”), nos acostumamos a escrever desta forma porque a técnica nos possibilitou; é claro que, com a máquina de escrever, tal maneira de escrever não era recorrente (a não

¹⁴⁷ Paul Valéry *apud* BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ser que se usasse tesoura e cola!). Meu ato de escrever já pressupõe este rearranjo de palavras, e esta mesma analogia pode ser feita em relação à música.

Renato Lins afirmou, em entrevista, que Chico Science compunha como um sampler, um sampler orgânico, onde os códigos de programação estavam contidos dentro da cabeça do músico. Ele pensava nas músicas a partir de colagens de sons de outras canções, como, por exemplo, quando ele falava pro Dengue (baixista) que queria a linha de baixo mais ou menos como uma música específica, e queria a percussão seguindo tal ritmo, e desta mesma forma com todos os instrumentos. É por causa dessas misturas sonoras (que ele basicamente produzia em sua cabeça) que Renato o apelidou de Science.

Ninguém pensa a frente de seu tempo, todas nossas ações são historicizadas, assim como a mistura sonora que Chico Science realizou. Creio que os hibridismos sonoros são potencializados pelas possibilidades de mistura que as técnicas nos possibilitam. Science foi criado ao som de grupos do movimento Black (Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, entre outra) que realizavam misturas sonoras a partir de discos, e ele realizou tais misturas a partir do uso de instrumentos e de sons que o circundavam.

De fato, acredito que a visão rizomática de cultura, que o mangue propunha, em muito se insere no momento histórico, no qual a apropriação reciclada e as técnicas do sampler possibilitam a apropriação de diferentes sonoridades a fim de misturá-las, experimentá-las. O rizoma se relaciona com as possibilidades técnicas e as mudanças culturais.

4.3 - MANGUEBIT

A relação com a tecnologia é um tema muito importante para entendermos o movimento mangue. O próprio nome do movimento surgiu a partir de uma confusão feita pela imprensa a partir do termo “bit” da música “Manguebit”, do grupo Mundo Livre S/A. Música que fala sobre a necessidade de tecnologia e de informação para a sobrevivência (os versos “eletricidade alimenta tanto quanto oxigênio” parecem sintetizar essa ideia).

Manguebit¹⁴⁸

Sou eu transistor
Recife é um circuito
O país é um chip
Se a terra é um rádio
Qual é a música?
Manguebit
Um vírus contamina pelos olhos, ouvido
Línguas narizes fios elétricos
Ondas sonoras, vírus conduzidos a cabo
UHF, antenas agulhas
Antenas agulhas
Mangue manguebit
Eletricidade alimenta
Tanto quanto oxigênio
Meus pulmões ligados
Informações entram pelas narinas
E a cultura sai mau hálito
Ideologia
Mangue manguebit
Meus pulmões ligados
Se a terra é um rádio
Qual é a música
Manguebit

Observa-se uma forte relação entre o mangue e a tecnologia – e não por acaso, os membros do movimento gostavam de usar colares com chips de computador pendurados no pescoço. Mesmo a imagem símbolo do mangue – uma antena parabólica fincada na lama – não é mera coincidência: o bit (do mangue) é um dado informacional, contido em um chip, e que precisa de um meio para ser transmitido.

¹⁴⁸ Mundo Livre S/A, álbum *Samba Esquema Noise*, 1994 (selo Banguela).

Nas palavras de Lúcio Maia (guitarrista da Nação Zumbi):

Uma antena parabólica fincada na lama: geralmente é assim, os aparelhos que são de baixa tecnologia têm maior alcance, tipo a rádio AM, ela tem mais alcance do que as FM, porém o sinal dela é um pouco piorado. Mas ela atinge muito mais área. É a história de baixa tecnologia, mas um alcance maior.¹⁴⁹

E na fala de Jorge du Peixe:

Resumindo: é sempre em busca de informações. Quando a gente trocava livro didático por discos, a gente estava adquirindo informação de alguma maneira... (...) o satélite, como é que é? De baixa tecnologia, porém de longo alcance, né? Você cada vez tenta buscar mais, né? Mais informação, mais informação, mais informação (...)¹⁵⁰

Ou seja, a antena parabólica simboliza a apropriação tecnológica para inserção no mundo de produção cultural. E também não é à toa que o caranguejo (da imagem símbolo) discoteca o compacto em vinil “Anthena” do grupo Kraftwerk, pois este foi um grupo que se apropriou de tecnologias para a criação sonora, e os membros do movimento – literalmente antenados – com isso simbolizavam que também queriam se apropriar de técnicas para criar suas músicas.

Esta relação com a técnica esta refletida na definição de “afrociberdelia”, nome do segundo álbum do grupo CSNZ, lançado no ano de 1996, pelo selo Chaos (da Sony):

Afrociberdelia (de África + Cibernética + Psicodelismo): *sf.* A arte de cartografar a Memória Prima genética (o que no século XX era chamado “o inconsciente coletivo”) através de estímulos eletroquímicos, automatismos verbais e intensa movimentação corporal ao som de música binária. Praticada informalmente por tribos de jovens urbanos durante a segunda metade do século XX, somente a partir de 2030 foi oficialmente aceita como disciplina científica, juntamente com a telepatia, a patafísica, a psicanálise, e a parapsicologia...

¹⁴⁹ ¹⁴⁹ VASCONCELOS LIRA, 2000. p. 114.

¹⁵⁰ Idem p. 115.

Para a teoria “afrociberdélia”, a humanidade é um vírus benigno no software da natureza, e pode ser comparada a uma árvore cujas raízes são os códigos do DNA humano (que tiveram origem na África), cujos galhos são as ramificações digitais informáticas eletrônicas (cibernética) e cujos frutos provocam estados alterados de consciência (psicodelismo).¹⁵¹

Sendo a definição de “Afrociberdelia” a mistura de “africanidade”, “cibernética” e “psicodelia”, o texto explicativo compara a Natureza a um computador, a um hardware, que funciona através de softwares, e programam e codificam o mundo em linguagens binárias e bits. Apresenta a tecnologia como algo inerente ao próprio Homem, que é um produto cibernético – já que seus DNAs são ramificações digitais. E, através do uso da técnica, o homem atinge suas origens (como o texto afirma, o DNA humano tem origem na África). E o trabalho da banda, neste álbum, sintetiza tal definição, pois é a mistura dos tambores, da percussividade do maracatu, com as técnicas e tecnologias do mundo moderno, produzindo uma psicodelia sonora.

O discurso tecnológico não está presente só nas letras, mas também na utilização da técnica do sampler. Jorge Du Peixe lembra (em entrevista cedida à Revista Bizz)¹⁵² que, durante a gravação do primeiro álbum, os músicos da Nação haviam separado junto com Chico uma “penca” de samplers; porém, só na produção do “Afrociberdelia” (segundo álbum) é puderam dar mais atenção a essa linha tecnológica. No álbum “Da Lama ao Caos”¹⁵³, algumas músicas foram sampleadas, como por exemplo na faixa “Samba Makossa” – que apresenta trechos de “Soul Makossa”, do cantor de Afro-Beat Nigeriano Manu Dibango. No entanto, no segundo álbum o conceito de uso da tecnologia para gravação foi mais apurado, devido basicamente a três motivos: pela experiência adquirida, pela estrutura técnica e pelo próprio desenvolvimento dos ideais do mangue.

Tal fato torna-se latente não apenas pelo fato de ouvirmos diferentes toques eletrônicos nas canções do “Afrociberdelia”, mas por ouvirmos diferentes recortes de músicas de artistas da Tropicália: pode-se ouvir “Minha Menina” dos Mutantes em “Macô”, ouvir Gilberto Gil com a música “Louvação” em “Cidadão

¹⁵¹ Definição encontrada no encarte do disco *Afrociberdelia*.

¹⁵² Cf. Igor Ribeiro. “Afrociberdelia”, Revista Bizz. Nº 206, out./2006.

¹⁵³ *Da Lama ao Caos* é o primeiro álbum da banda Chico Science e Nação Zumbi, de 1994, pela Chaos (Sony Music), com produção de Liminha.

do mundo”, entre outras bricolagens. Isto aponta para uma metalinguagem, onde através da utilização de recursos técnicos os artistas do Recife fizeram referências e deglutiram trechos de canções do movimento artístico que pregava o uso da antropofagia.

Chico Science deixa claro seu gosto pela estética e pelo conceito do sampler nesta entrevista:

Queremos misturar o roquenrol com as influências que a gente teve, com a disco dos anos 70. Não estabelecemos padrões, queremos uma música aleatória. Queremos é trabalhar ritmos nordestinos com diversão. Levamos a diversão a sério e isso é a nossa maior preocupação [...]. Foi sempre o que eu quis fazer. Nós acreditamos nessa idéia de incentivar a música popular brasileira para que ela seja realmente pop. Queremos tocar música popular brasileira. Queremos dar um sampler para um repentista”¹⁵⁴.

4.4 - Ensolarado byte

A relação entre a arte e tecnologia fica mais clara nos projetos paralelos dos membros da Nação Zumbi. Podemos citar o “Maquinado” de Lucio Maia, e “Autônomo” de Jorge Du Peixe, além dos trabalhos de DJ Dolores e H.D. Mabuse.

Lançado no ano de 2007, “Maquinado” é, segundo o seu autor, uma ode às máquinas; o nome “música binária”, associado ao projeto, refere-se à linguagem da informática, e o processo criativo foi feito através do uso de computadores: bases eletrônicas foram criadas, e Lúcio Maia gravou overdubs em cima das faixas.

A relação de Lucio Maia com a tecnologia na música é bem nítida, o que o levou a se intitular, neste projeto, como o “Homem Binário” (lembrando que o termo “binário” refere-se à linguagem do computador). Tal relação fica fortemente demarcada em seus trabalhos, como ele mesmo afirma:

¹⁵⁴ Entrevista de Chico ao Jornal do Brasil, apud Teles, 2000:332).

Na minha opinião a música eletrônica surgiu quando eletrificaram a primeira guitarra. Já nasci com a eletrônica bombando todos os instrumentos: bateria, baixo, synths e etc. Desde que me lembro, existem recursos tecnológicos que te dão opções e linguagens diferentes para todo tipo de som que se queira fazer. A Nação sempre fez, os Beatles, a Jamaica, Os Mutantes... Hoje em dia não existe mais a necessidade de se tocar um instrumento para ser considerado um músico. A maior prova disso é o turntablism. Estamos numa era que não há espaços para os maestros indignados da vida com o vizinho que faz música no *Reason* ou no *Pro-tools* e ganha a vida assim. Rica (Amabis, Instituto) e Tejo (Damasceno, Instituto e Turbo Trio) não sabem nem afinar um violão, no entanto são muito mais músicos do que vários destes "Berklees" que têm em todas as esquinas. (Berklee é uma conceituada escola de música em Boston).¹⁵⁵

Du Peixe tem como título de seu trabalho o termo “autônomo”, nos dando a ideia de independência, autonomia, de criação a partir dos usos da tecnologia sonora, e com o uso de computadores ele cria e produz canções sozinho. Como ele mesmo explica:

Comecei em 99 ou 2000, não tenho certeza... Parte das experiências ficaram nos arquivos de Bernardo (ex-baterista da banda Eddie) lá em Recife, pois tínhamos uma parada chamada "Capenga Sample". Sampleávamos umas coisas, experimentos em estados alterados sonoros com bateria, baixo, percussão e guitarra... Tudo instrumental... Nunca saiu do computador. Daí me mudei pra São Paulo e fiquei fazendo algumas coisas sozinho, mas com menos samplers. Depois veio a ideia da “autonomia”¹⁵⁶

No entanto, este trabalho diferencia-se do “Maquinado” pois, como afirma Du Peixe: “Não faço um uso excessivo de máquinas. Começo geralmente de um beat (que poderia ser trocado por uma bateria) e uma linha de baixo. Daí conto com participações dos amigos DJs ou bateristas, uma mão sujando a outra”¹⁵⁷.

Ou seja, os músicos do mangue criaram conceitos e música a partir da apropriação tecnológica. Conceitos implícitos tanto nos nomes dos trabalhos quanto nas próprias obras.

Há ainda o trabalho de outros membros do mangue, como o do DJ Dolores, que é a assinatura artística do sergipano Helder Aragão, um ex-punk, que na

¹⁵⁵ <http://www.radiolaurbana.com.br/index.asp?Fuseaction=Conteudo&ParentID=4&Menu=Busca&Materia=851> acesso 18/08/2009

¹⁵⁶ <http://www.radiolaurbana.com.br/index.asp?Fuseaction=Conteudo&ParentID=16&Menu=16&Materia=1839>. acesso 19/08/2009

¹⁵⁷ idem

metade dos anos 80 resolveu tentar a sorte no Recife. Helder desempenhou um papel fundamental na criação do mangue. Iniciou sua carreira artística como designer gráfico, e atualmente é um dos principais produtores de música eletrônica do país, tendo como característica de seu trabalho a fusão entre sons da cultura popular com o eletrônico, a partir do uso de computadores, pick-ups, e samplers.

Sobre sua apropriação artística das máquinas, Dolores afirma:

Sempre gostei da ideia da máquina, de você usar a máquina pra desenhar. Minha primeira formação e meu primeiro trabalho, desde os 16 anos, que eu era cartunista, desenhava a mão, usava o pincel e canetinha. Mas a primeira vez que comecei a trabalhar com imagem e máquina foi usando a máquina xerox. Era muito legal você desenhar e na máquina xerox. Gerava uma imagem muitas vezes randômica que você não tinha o controle e tal. E você mesmo era o próprio a se surpreender com o resultado final. Então pegar a fotografia... A história era trabalhar com sampler, com coisas que os outros tinham feito, e você ia lá, interfere, cola uma coisa com a outra, e gera um híbrido que não tem nada a ver com o original. Acho que isto está bem presente na identidade visual dos primeiros cartazes do mangue beat que tem essa cara de imagem que não foi feita pela mão humana. Foi concebida pelo cérebro humano, mas é uma imagem gerada por uma máquina. O Mabuse também dividia essa função. Ele tava tendo o acesso aos primeiros computadores e ele tava fazendo coisas, digitalizando com o scanner e processando nos computadores. Eu acredito que é tão forte que está presente no primeiro disco de Chico Science e Nação Zumbi, isso daí é bem presente. Nos discos do Mundo Livre têm os gráficos que representam os chips e tudo mais. Era um fascínio meio ingênuo, pois o pessoal, talvez, nem soubesse ao certo o que tudo aquilo significava, mas era mais como ícone de um mundo novo, eu acho, do que qualquer outra coisa.¹⁵⁸

Seguindo seu raciocínio, mas agora falando sobre o processo criativo na música, o DJ afirma: “Minha música ainda segue a estrutura da canção, mas a forma de compor não obedece, definitivamente, ao formato violão e voz”¹⁵⁹. Dolores diz pensar no ritmo, ou na melodia e, a partir daí, começa a criar as batidas, utilizando os programas que simulam o som dos instrumentos. Passada essa fase, ele reúne os músicos e começa a dar um formato de som de banda. “A música eletrônica cria uma esfera lúdica, brincar com os programas acaba gerando uma batida legal e daí surgem as canções e remixes”¹⁶⁰. Tal maneira de pensar a

¹⁵⁸ In: <http://www.overmundo.com.br/overblog/dj-dolores-um-perfil-na-aurora-1035>>.acesso 01/09/2009

¹⁵⁹ Depoimento de Dj Dolores no filme Ensolarado Byte

¹⁶⁰ Idem

produção musical se assemelha à ideia de sampler orgânico, que era a própria mente criativa de Chico Science – segundo Renato L.

DJ Dolores compôs a trilha do filme “Enjaulado” (1994), dirigido por Kléber Mendonça Filho, com um programa para editar recados de secretária eletrônica¹⁶¹, mostrando que a música pode ser feita de diversas maneiras possíveis, quando há a apropriação de diferentes técnicas.

Também Mabuse nos conta que sua banda também criava música a partir do *low tech*¹⁶²:

Nessa época, toda essa história do punk, acabou influenciando esse uso de tecnologia da gente, em 88 e 89. Quando apareceu (BomTomrádio), que era uma banda que tinha um núcleo fixo, que era eu, Chico e Jorge Peixe e que, basicamente, a gente ia pro meu quarto gravar com o gravador de fita, fazendo overdub com microsistem, fazendo umas coisas com um equipamento que não era feito para aquilo. É engraçado isso, porque se for ver bem o termo de hackear, que é pegar um elemento e distorcer, criar uma ação de um movimento diferente do que ele foi fabricado pra ter, era o que a gente fazia nessa época. A gente pegava um microsistem, que foi feito para você tocar karaokê, aí gravava uma base numa fita, voltava pra fita, dava play, na entrada do karaokê, e gravava outra coisa por cima. E acabava virando um que gravava quatro canais, seis canais, eventualmente.

4.5 - Re:Combo

E do movimento manguê surgiu o “Re:combo”, que nas palavras de Mabuse é:

[M]ais que uma banda pop: é um ensaio teórico sobre autoria e propriedade intelectual no século XXI feito para dançar. A ideia aqui é produzir música criativa, democrática e livre das amarras do conceito criminoso e antipático de propriedade intelectual. Resumindo, então: trata-se de um coletivo que atua em rede dedicado a repensar os conceitos padrões de copyright.¹⁶³

¹⁶¹ Entrevista no site <http://www.overmundo.com.br/overblog/dj-dolores-um-perfil-na-aurora-1035>>. acesso 01/09/2009

¹⁶² “Baixa tecnologia”, ou tecnologia menor. Lembrando que esta relação se estabelece a partir do que é considerado como alta (“high”) tecnologia.

¹⁶³ Entrevista Mabuse na minha viagem de campo, 05/02/2008

Surgido em 2002 na cidade de Recife, começou por ser um grupo de músicos, artistas plásticos, designers, programadores, DJs e profissionais de vídeo unidos pela valorização da colaboração, da reciclagem artística e da remistura através da produção conjunta de músicas, vídeos e instalações. Em poucos anos, tornou-se uma plataforma online distribuída pela rede, chegando a contar com participantes em vários lugares do Brasil, e também de outros países do mundo. O Re:combo organizou e executou *jam sessions* intercontinentais em tempo real com DJs da Europa e do Brasil.

A partir da digitalização, o Re:combo começou a criar arte em rede, e o trabalho dos artistas envolvidos era re-aproveitado, re-mixado, “re:combinado” por outros, e assim transformado em algo novo pronto para ser re-apropriado e modificado. Postado na rede, o material era passível de ser utilizado por qualquer pessoa interessada na arte.

Dessa forma, foi um dos primeiros movimentos a iniciar o debate sobre a cultura livre, a flexibilização dos direitos de autor sob a forma do “copyleft”, tendo mesmo a sua Licença de Uso Completo Re:combo (LUCR), a Creative Commons na criação das licenças CC-Sampling. Eles autorizaram que algumas de suas músicas pudessem ser livremente remixadas, que é a própria idéia do Re:combo.

O ideal de se questionar autoria e propriedade da obra musical, e também as recombinações, se assemelham ao conceito do movimento *mague* de se apropriar de diversos materiais culturais e musicais.

CAPÍTULO 5: DAS FAIXAS:

Este capítulo perpassa por faixas dos dois discos em que Chico Science canta junto do grupo Nação Zumbi: “Da Lama ao Caos” (1994) e “Afrociberdelia” (1996). Acredito que esses dois álbuns têm o poder de sintetizar os ideais do movimento transpostos em música e atitude, pois é onde o manifesto mangue se tornou poesia sonora, e também onde podemos observar melhor os hibridismos culturais e sua relação com a tecnologia.

Tendo ouvido as obras musicais inúmeras vezes durante este período de pesquisa (para estudo, e também para apreciação e prazer), escolhi algumas canções dentro de cada álbum – as quais acredito que sintetizam os conceitos-chaves do mangue. O método consistiu em procurar temáticas recorrentes nas letras, ritmos e estilos musicais presentes, e mostrar quais os elementos sonoros que foram utilizados e misturados nas músicas; técnicas de gravação, samplers e referências musicais contidas nas canções relacionando com o restante do trabalho. Utilizo como apoio os trabalhos de Guerra-Peixe, Galinsky e Herom Vargas para ler as músicas em suas formas e partituras.

5.1 - Um mundo de conceitos pop

O que podemos perceber, a partir da análise das músicas de Chico Science & Nação Zumbi, é o uso de clichês musicais e imagéticos. Os baques de maracatu e de baião, utilizados pelo grupo, são as batidas mais conhecidas destas manifestações. Não há variações rítmicas, tampouco uma vasta pesquisa sonora, como alguns outros grupos do movimento mangue apresentam – a exemplo de Mestre Ambrósio e Cumadre Fulozinha que, para tocarem os ritmos da chamada cultura popular, realizam pesquisas, se aprofundando e procurando fazer variações sonoras e rítmicas advindas dessas manifestações tradicionais. Da mesma forma que o vestuário de “caboclo de lança” do qual Chico Science se apropriou em suas apresentações é a imagem mais popular (no sentido de conhecimento público) de cultura tradicional pernambucana, uma imagem clichê de cultura popular.

Segundo Antônio Marcus de Souza¹⁶⁴, o clichê é utilizado para designar uma ideia padronizada que se solidifica em nossas mentes, e que utilizamos em nossa percepção para reconhecer ou identificar os indivíduos, os acontecimentos e os objetos. Isso, não com o intuito de estereotipar ou generalizar, mas sim no sentido de criar carimbos mentais de identificação. Como afirmou Featherstone¹⁶⁵, nenhuma sociedade foi tão saturada de signos e imagens como a sociedade de consumo, onde por meio da publicidade, da mídia e das técnicas de exposição das mercadorias se percebe a desestabilização da noção original de uso ou da significação dos bens, e fixando-se neles imagens e signos novos, que podem evocar uma série de sentimentos e desejos associados.

Chico Science e a Nação Zumbi, em última instância, não é um grupo que toca ou que se afirma pesquisador do maracatu: é um grupo que se apropria dele. A ideia deles era misturar, re-significar, desestabilizar a noção de original, de autêntico. Os mangueboys são parte de uma geração que se identificou com a ideia de forjar um cena, com vestimentas e gírias próprias – lembrando que eles mesmos afirmam terem se espelhado no movimento punk e em Malcom McLaren. No caso, pode-se perceber que, quando os membros do movimento vestem chapéu de palha com óculos escuros, há uma apropriação do que é tradicionalmente a vestimenta do pescador, do morador do mangue (o chapéu de palha) com a modernidade, o novo: os óculos escuros. Tudo isso para forjar uma estética: a estética do híbrido. O mesmo pode ser dito sobre o uso do chip de computador como pingente de colar, também utilizado pelos mangueboys – que vejo como sendo o desejo de *vestir* a tecnologia, i.e., de incorporá-la.

O movimento mangue, no entanto, acabou enquadrado em um clichê, já que para muitos o “manguebeat” é a mistura des alfaias e guitarra distorcida; fato que nega o princípio do chip anti-uniformidadee da diversisade cultural, e acaba por excluir uma das bandas mais importantes do movimento, a Mundo Livre S/A que não se apropria da sonoridade do maracatu.

¹⁶⁴ SOUZA, A. M. A. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

¹⁶⁵ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995

5.2 - Matacatucando

Para entender o manguê foi importante um breve estudo sobre algumas das manifestações culturais populares presentes no movimento. Alguns ritmos da cultura popular têm presença marcante nas músicas de CSNZ, dentre eles o maracatu – que é um folguedo pernambucano ligado à uma extensa gama de tradições afro-brasileiras. Ele é composto por uma mistura que inclui a festividade, a religiosidade e o profano, sendo fruto de um sincretismo cultural proveniente da intensa relação entre africanos, indígenas e portugueses no Brasil.

Há basicamente dois gêneros de maracatu. O mais conhecido é o *nação*, ou *de baque virado*, que tem este nome pois significa tocar dobrado, já que é um maracatu tocado com mais de uma alfaia (dentre outros instrumentos de percussão). O nome “nação” tem origem nas nações de escravos que deram origem aos grupos de maracatu.

Há também o *baque solto*, ou o *maracatu rural*, típico da zona da mata, tocado apenas com uma alfaia, mas também composto por naipe de sopros, cuíca e vários chocalhos e ganzás. Ele é preenchido por personagens como o Mateus e a Catita, e pelos caboclos de lança, que representam os guerreiros de Ogum.

Os instrumentos destas manifestações são compostos pelo gonguê, que é formado por duas chapas de metal soldadas lado a lado em formato de cone e tocado com um pedaço de madeira, parecido com o agogô. A caixa de guerra e o tarol são tambores de metal e esteiras de pele de resposta com som metálico. Os bombos são as alfaias, tambores de timbres graves. Tendo ainda a presença do abe – uma espécie de chocalho.

Em ambos os casos é o gonguê que faz a marcação, e o ritmo é feito pelos graves das alfaias, e pela caixa. Um diferencial entre os dois maracatus é que o de baque virado é mais sincopado que o rural, como mostram as transcrições abaixo encontradas no trabalho de Herom Vargas.

The image displays a musical score for a Maracatu Cambinda Estrada ensemble, specifically illustrating the 'dois por um' (two for one) rhythm. The score is organized into six horizontal staves, each corresponding to a different instrument: GONGUÊ, GANZA, CUICA, TAROL, ZABUMBA, and SURDO. Each staff begins with a 2/4 time signature. The notation uses various rhythmic symbols, including eighth and sixteenth notes, rests, and accents, to represent the specific patterns for each instrument. The first two measures of the score are enclosed in a large bracket, indicating a repeating rhythmic unit. The final measure of the score is marked with a double bar line and a repeat sign.

gura 3: Exemplo de baque solto do tipo “dois por um” do Maracatu Cambinda Estr
 qui há somente o ritmo, sem os instrumentos de sopro. Transcrição feita por Gu
 eixe (1955, p. 100).

O *coco* é outro elemento presente nas músicas da Nação Zumbi, e possui uma origem incerta, sabendo-se basicamente que é uma manifestação musical oriunda dos escravos negros do litoral baseado nos cantos de trabalho dos quebradores de coco. Na questão sonora, é composto por instrumentos de percussão como ganzá, alfaia, caracaxá e pandeiro.

Philip Galinsky nos transcreve a rítmica mais tradicional do coco de roda:

Côco de Roda: Basic Rhythm

KEY:
 Bombo - played with 2 thick wooden sticks
 (same as maracatu de baque virado)
 Regular notes played on head
 x = notes played on the rim of the drum

Special thanks to Jorge Martins da Silva
 of Cascabulho for the transmission of this rhythm.

Outro ritmo presente nas canções de CSNZ é o *baião*; segundo Herom Vargas, este nome é derivado da palavra “baiano”, e suas origens sonoras vêm de uma variação daquela do lundu, que é uma matriz rítmica que deu origem a diversos ritmos afro-brasileiros. Sua rítmica se assemelha com a do coco (provavelmente por terem a mesma origem): as transcrições mostram a semelhança entre as rítmicas do bombo no coco, e da zabumba no baião, e entre os pandeiros.

Basic Baião Rhythm

The image shows four staves of musical notation for the Basic Baião Rhythm, all in 2/4 time. The Agogô staff has a simple melody. The Triângulo staff uses a sequence of downstrokes (D) and upstrokes (U) with '+' and 'o' symbols above. The Pandeiro staff uses a sequence of thumb (T), fingers (F), and heel of hand (H) strokes with '+' and 'o' symbols above. The Zabumba staff uses '+' and 'o' symbols below the staff, with 'x' marks indicating the thin stick (bacalhau) on the bottom head.

KEY:

T= thumb

F= fingers

H = heel of hand

+ = closed stroke (for zabumba: mallet pressed into head)

(for pandeiro: finger pressed into back of head)

o = open stroke (for zabumba: open mallet stroke)

(for pandeiro: head played open)

x = left hand plays thin stick (bacalhau) on bottom head of zabumba

D = downstroke

U = upstroke

5.3 - Da Lama ao Caos



O disco “Da Lama aos Caos” foi gravado em 1994 pelo selo “Chaos” da Sony Music. Mesmo tendo sido produzido com a experiência de Liminha, diversas dificuldades técnicas foram encontradas durante o processo de gravação. A principal dificuldade foi gravar o som das percussões, já que comumente no Brasil se trabalha com a bateria, instrumento que não havia no grupo até o momento; e a ausência do chimbau e dos pratos, por exemplo, geravam uma dificuldade para a equalização dos sons das alfaías, caixa e percussão. O processo de mixagem também passou por diversas dificuldades, já que o som da Nação era diferente de qualquer outra música produzida no Brasil no início da década de 1990.

As músicas do disco em geral falam de Recife, dos manguezais e suas relações com a cidade, a pobreza, a violência, a cultura e a rebeldia, cujas letras são preenchidas de metáforas que se relacionam com os ideais do movimento. O próprio nome do disco é uma relação da lama do mangue com a “Teoria do Caos” – teoria que teve origem no campo da física, mas logo influenciou outras áreas do

conhecimento, além de diversos pensadores (citados mais à frente). Na questão sonora, o disco apresenta um híbrido do rock / funk com maracatu e coco, e há a inserção de samplers em diversos momentos.

A capa do álbum – feita pelos designers Hilton Lacerda e Hélder Aragão (DJ Dolores) – traz o desenho de um caranguejo, preenchido por diferentes cores e desenhos, que dão à capa um tom psicodélico. Dentro do encarte encontra-se a transcrição do manifesto “Caranguejos com Cérebros”, e uma história em quadrinhos que relata os resultados biológicos ocorridos com as pessoas que beberam cerveja produzida por uma fábrica instalada sobre um manguezal, onde a água utilizada estava contaminada por resíduos tóxicos oriundos de caranguejos que ficaram expostos aos raios ultravioletas sem proteção solar, gerando os Homens Caranguejos – *Chamagnathus Granulatus* (nome científico do caranguejo) *Homo Sapiens* (Homem).

5.3.1 - Músicas

“Monólogo ao pé do ouvido”:

A música de abertura do disco pode ser considerada a loa de chegada da Nação Zumbi, posto que a canção diz a que veio este grupo artístico.

O som das alfaias tocando o ritmo conhecido como martelo do maracatu mistura-se com um som agudo, que dá a impressão de ser o som de um berimbau sintetizado eletronicamente, ambos dando a cadência para a poesia de Chico Science.

A letra recitada por Science possui os principais conceitos do trabalho do grupo: ao reverenciar heróis marginalizados pela dita história oficial – como Zapata, Sandino, Zumbi, Antônio Conselheiro e os Panteras Negras – o cantor apresenta sua proximidade ideológica com atores sociais que lutaram por mudanças. Essa característica é importante porque mostra a inquietude política dos músicos do mangue que, ao verem a cidade em que viviam à beira do caos social, afirmam na letra: “homem sente a necessidade de mudança”.

De início, “modernizar o passado” é o primeiro verso que Chico Science entoa, mostrando qual é o objetivo do seu trabalho, a saber: misturar o chamado tradicional com o chamado moderno, isto é, misturar o maracatu, o coco, a embolada, com o rock, o funk, a música eletrônica, “envenenando” o maracatu e dando novas roupagens a todos esses gêneros populares. Nesta canção, esta intenção fica clara ao misturar o baque de maracatu com sons sintetizados eletronicamente.

“Da lama ao Caos”

Esta canção nos remete à miséria, à destruição do mangue e à necessidade de alterar tal situação pela desorganização/organização do sistema. A questão ordem/desordem origina-se de ideias advindas da Teoria do Caos, que foram apresentadas a Science por seu amigo hacker H.D. Mabuse.

Vasconcelos Lira, em sua análise desta música, nos apresenta as teorias do intelectual francês Edgar Morin sobre organização de sistemas, que em muito se assemelham ao olhar de Chico Science sobre a cidade de Recife.

Segundo Morin, o céu estrelado, à primeira vista, impressiona por sua desordem. Um amontoado de estrelas, dispersas ao acaso. Mas, num olhar mais atento, aparece a ordem cósmica, imperturbável – a cada noite, aparentemente desde sempre, o mesmo céu estrelado, cada estrela no seu lugar, cada planeta realizando seu ciclo impecável. Porém, há também a possibilidade de um terceiro olhar, que vê um universo em expansão, em dispersão, posto que as estrelas nascem, explodem, morrem. Esse terceiro olhar exige que concebamos conjuntamente a ordem e a desordem; é necessária a binocularidade mental, uma vez que vemos um universo que se organiza desintegrando-se. Ou seja, a ordem do universo se “autoproduz”, por meio das interações físicas que produzem a organização e, também, a desordem.

Ordem/desordem/interação/organização constituem um ciclo para Morin, onde cada termo precisa do outro para se constituir; e assim, a desordem contribui para a geração da ordem organizacional, ao mesmo tempo em que a ameaça

incessantemente com a desintegração. Essa ameaça tanto é produzida pela complexidade da organização, quanto pelo advento de agentes externos.¹⁶⁶

E para Lira, a incerteza presente na desordem se assemelha ao Caos, uma vez que desordem e teoria do caos são equiparáveis no pensamento da complexidade dessa relação. No caso da música, a autora considera a lama e o caos como parte de um sistema previsto pelas teorias citadas: a lama orgânica dos mangues, e a sujeira produzida pela cidade, ao final caracterizam fertilidade, insurreição, periferia, banditismo, isto é, a própria cidade do Recife e sua realidade.

A desordem é um agente criativo para mudar a cidade de Recife, como Science então caracteriza em sua letra, pois ela está envolta pela miséria e degradação. A realidade social nos é apresentada através de códigos próprios da cidade, com utilização de palavras de trânsito local para designar alguns personagens. Por exemplo, “chié”, um caranguejo pequeno que vive grudado nas pedras da praia, no contexto popular significa “menino pobre de rua”; “aratu”, também um tipo de caranguejo, na música significa “pessoa ingênua”, que sempre é lograda por algum malandro; “gabiru” é um tipo de rato que vive na sujeira e também designa o “mendigo de rua”. Pela letra, a degradação da cidade aumenta e os urubus são a maior ameaça, isso serve de alerta para que seja invocado Josué de Castro – médico e geógrafo recifense, cujos trabalhos foram lidos por Science e inspiraram parte da proposta do manguê.

Na questão sonora, o vocal de Science é um híbrido entre rap e embolada, e a base musical é uma mistura do peso das cordas tocando um rock próximo ao hardcore, e a percussão tocando maracatu.

“Computadores fazem arte”:

A música foi composta por Fred Zeroquatro (líder da banda Mundo Livre S/A), e tem uma temática de discutir, mesmo que brevemente, a relação entre a tecnologia e a arte. Sendo uma mistura de maracatu com rock – assim como grande parte das canções do disco –, a questão mais importante é a aceitação e

¹⁶⁶ VASCONCELOS LIRA, 2000, P. 62.

declaração do papel fundamental das máquinas e da tecnologia na produção musical, visto que os artistas dependem dos computadores para tocar, criar, gravar, mixar, masterizar, reproduzir e vender suas obras de arte.

Outra questão importante a ser levantada é a relação do artista com o dinheiro e a fama. Podemos encarar esta letra como uma crítica proposta pelo compositor a indústria cultural – na qual ele mesmo também se encontra –, onde um dos pré-requisitos para a produção é a venda, bem como a inserção em um mercado de consumo. Em 1992, quando esta canção foi escrita, a indústria fonográfica ainda não havia passado pela crise que passa nos dias atuais, e o mercado musical ainda era dominado por grandes gravadoras que, como qualquer empresa em um mercado capitalista, buscavam lucros sempre maiores. Em decorrência disso, a banda Mundo Livre S/A passou por situações delicadas com gravadoras que queriam estigmatizá-la com o som da Nação Zumbi, querendo colocar tambores de maracatu e mudar o estilo do vocal, a fim de assinarem o contrato de gravação do primeiro disco.

“Samba Makossa”:

A principal característica desta canção é o fato dela apresentar referências diretas a trabalhos de outros artistas; assim, através da própria obra musical deixa-se claro quais eram os artistas e estilos musicais que influenciaram o processo criativo da banda.

“Makossa” é uma referência ao trabalho “Soul Makossa” do cantor nigeriano Manu Dibango¹⁶⁷ que, junto de Fela Kuti, são os nomes mais expoentes do Afrobeat – gênero musical que mistura funk e jazz com ritmos africanos. Isso mostra que os mangueboys já conheciam outros artistas que realizavam esse hibridismo cultural entre o tradicional, o popular e o massivo, sendo estes outros artistas de grande influência para eles. E a canção é também uma brincadeira, onde se troca o Soul (ritmo negro estadunidense) pelo samba (ritmo tradicional brasileiro); dessa forma, o próprio título da canção é uma amostra da apropriação

¹⁶⁷ Disco gravado pelo cantor camaronês Manu Dibango em 1972.

cultural idealizada, pela mistura do tradicional com outros sons que eles ouviam de outras partes do mundo.

Na letra da canção há outras referências, como a Dorival Caymmi e o “Samba da minha terra”. A rítmica permanece, mas a afirmação é outra: ao invés de cantar “quem não gosta de samba bom sujeito não é, ruim da cabeça ou doente no pé” (letra original de Caymmi), Chico Science canta “mão na cabeça e um foguete no pé”. Ressalta, com isso, uma realidade mais próxima de sua vivência, já que a mão na cabeça (representando a abordagem policial) e o foguete no pé (como fuga de algo) nos indicam uma referência à violência urbana de Recife.

No campo dos estudos em Artes, esse tipo de trabalho que se apropria de obras de outros artistas para o processo criativo leva o nome de “citação em abismo”. Neste sentido, vejo similaridade na apropriação que Duchamp fez da *Monalisa*¹⁶⁸, por exemplo, com a Nação Zumbi e a sua apropriação de Dorival Caymmi e da música de Manu Dibango para, ao final, criar uma canção que seja um mosaico de referências às influências sonoras.

E assim o ponto importante de análise desta canção é que ela é uma apropriação reciclada, no título, na letra, e também na forma musical; onde vemos a grande influência do afrobeat: a guitarra com riffs funkeados usando o pedal wah-wah e o baixo grooveado seguem a tendência desta música africana, e em diversos momentos a música de Soul Makossa é sampleada, mostrando a referência sonora para criação desta obra musical.

“Antene-se”:

Esta canção tem como principal mote a questão da autoestima e a inclusão social, onde amigos que fazem seu som com o lema de “diversão levada a sério” andam pela cidade, pelas ruas e pontes de Recife.¹⁶⁹ Mesmo sendo a quarta pior

¹⁶⁸ A obra de Duchamp, L.H.O.O.Q. (título que, quando lido em francês, se assemelha a “Elle a chaud au cul”, algo como “Ela tem fogo no cu”), faz uma apropriação da *Monalisa* de Leonardo da Vinci.

¹⁶⁹ “Minha corda costuma sair de andada” significa turma de amigos que saem juntos; corda é um punhado de caranguejos amarrados levados por vendedores para o comércio, e os manguinhos são os homens-caranguejos.

cidade do mundo, os rapazes têm orgulho de serem de lá. Através do choque elétrico que revitalizará a cidade, e da parabólica fincada na lama, eles pretendem se antenar com o mundo e produzir um material cultural novo que incluirá Pernambuco no circuito pop mundial – por isso mesmo eles podem cantar com orgulho que eles são mangueboys.

No que tange a questão formal, é uma mistura de rock com maracatu; e no meio da música há um solo de guitarra feito sobre uma base rítmica de baião. Mas para Herom Vargas¹⁷⁰, o aspecto importante a notar é a dicção de Chico Science, onde a cadência notada é a do rap, porém com forte influência da embolada pela forte presença rítmica. Herom ressalta, aqui, o elemento fonético da pronúncia aberta e tônica da letra a, sobretudo no seguinte trecho: “Minha corda costuma sair de andada/ no meio da rua, em cima da pontes/ é só equilibrar sua cabeça em cima do corpo/ procurando antenas boas vibrações/ procure antenar boa diversão”.

“A cidade”:

A música começa com um sampler de uma canção do Velho Faceta, artista de música regional, composta por um duo de vozes acompanhado por um acordeom. Junto deste sampler ouvimos ao fundo o som de uma alfaia e do abe tocando o maracatu de baque virado.

Aos poucos o volume do sampler vai abaixando e o baque virado vai se misturando com uma batida de funk, dando espaço para a entrada do som de uma guitarra funkeada acompanhada de uma segunda guitarra distorcida tocando um riff de rock, e um baixo tocando um groove de funk. O vocal de Chico Science é um híbrido da forma rápida e ritmada do rap com a embolada.

Tanto a primeira quanto a última frase da canção fazem referência ao sol e ao dia de Recife, fazendo poesia sobre as contradições socioeconômicas que encontramos no dia-a-dia desta cidade. Enfatiza também o fato de que, enquanto a cidade cresce e se moderniza, os ricos ficam mais ricos e os pobres mais pobres. Enquanto os pedreiros suicidas constroem prédios e arranha-céus, levando a

¹⁷⁰ VARGAS, 2007, p. 149.

cidade às alturas, estes mesmos trabalhadores pobres vivem nas lamas e na sujeira do mangue – aterrado e poluído.

A canção é um retrato da cidade composta por coletivos, automóveis, motos e metrô, trabalhadores, patrões, policiais e camelôs, mostrando que a cidade é constituída por vários tipos de personas e estruturas. Mas revela que a cidade se encontra prostituída, mesmo por aqueles que procuram alguma saída, fazendo referência ao afamado turismo sexual presente no Recife.

A proposta da canção é que com o samba, a embolada e o maracatu, eles vão sair da lama para enfrentar os urubus, ou seja, através do som, com os trabalhos culturais, com a cooperativa mangue injetando energias na cidade, seria possível pensar em uma nova Recife; enquanto isso, a cidade acorda com a mesma fedentina do dia anterior.

Segue abaixo uma transcrição da música realizada por Galinsky¹⁷¹ em seu trabalho de mestrado:

Figure 4:
"A Cidade" Basic Groove

The musical score is for the song "A Cidade" and shows the basic groove. It includes staves for the following instruments:

- Elec. Gtr. 2:** Chord markings: Amin7, Bmin7, Amin7.
- Elec. Gtr. 1:** Chord markings: Amin7, Bmin7, Amin7.
- Synth:** Chord markings: Amin, Bmin, Amin, Bmin.
- Elec. Bass:** Chord markings: Amin, Bmin, Amin, Bmin.
- Ganzá:** Chord markings: Amin, Bmin, Amin, Bmin.
- Caixa:** Chord markings: Amin, Bmin, Amin, Bmin. A note indicates the strongest accent on backbeats ("2" and "4").
- Bombo:** Chord markings: Amin, Bmin, Amin, Bmin.

Electric Guitar 2 (with distortion) and synthesizer (with quick digital delay) are in the refrain section only

¹⁷¹ GALINSKY, idem, p. 136.

Segundo Galinsky, a alfaia no primeiro momentos faz o ritmo de funk com o tempo forte no início de cada barra, e no segundo momento um baque virado intitulado “arrasto”.

“Coco Dub (afrociberdelia)”:

A última música do disco, intitulada Coco Dub (afrociberdelia) é, segundo os membros da banda, a canção que melhor atingiu o resultado esperado, onde a mistura sonora desejada foi mais bem gravada, e mixada; com isso, é o material sonoro que melhor sintetiza a banda no primeiro disco¹⁷².

Afrociberdelia, como já ficou dito, é um conceito criado pelos artistas do mangue que significa uma mistura entre africanidade, cibernética e psicodelia. Ideal muito claro na sonoridade desta música, onde a africanidade dos tambores se mistura à cibercultura dos efeitos sonoros das guitarras, sintetizadores, loops e samplers, criando uma psicodelia sonora transposta no ritmo sincopado das alfaias misturado com os delays e ecos. A canção vem, ainda, reproduzida numa letra que cria mosaicos de palavras e ideias.

A guitarra de Lucio Maia toca três notas preenchidas pelo efeito de delay e um pedal de expressão wah-wah; ao fundo, ouve-se o som de sintetizadores que encorpam a harmonia, enquanto o contrabaixo de Dengue toca um groove bem percussivo. A percussão, que é formada por caixa e alfaias, toca o ritmo do coco; o som dos bombos vem numa crescente como se a nação fosse chegando aos poucos até o momento em que todos os instrumentos se encaixam produzindo um som quase mântico.

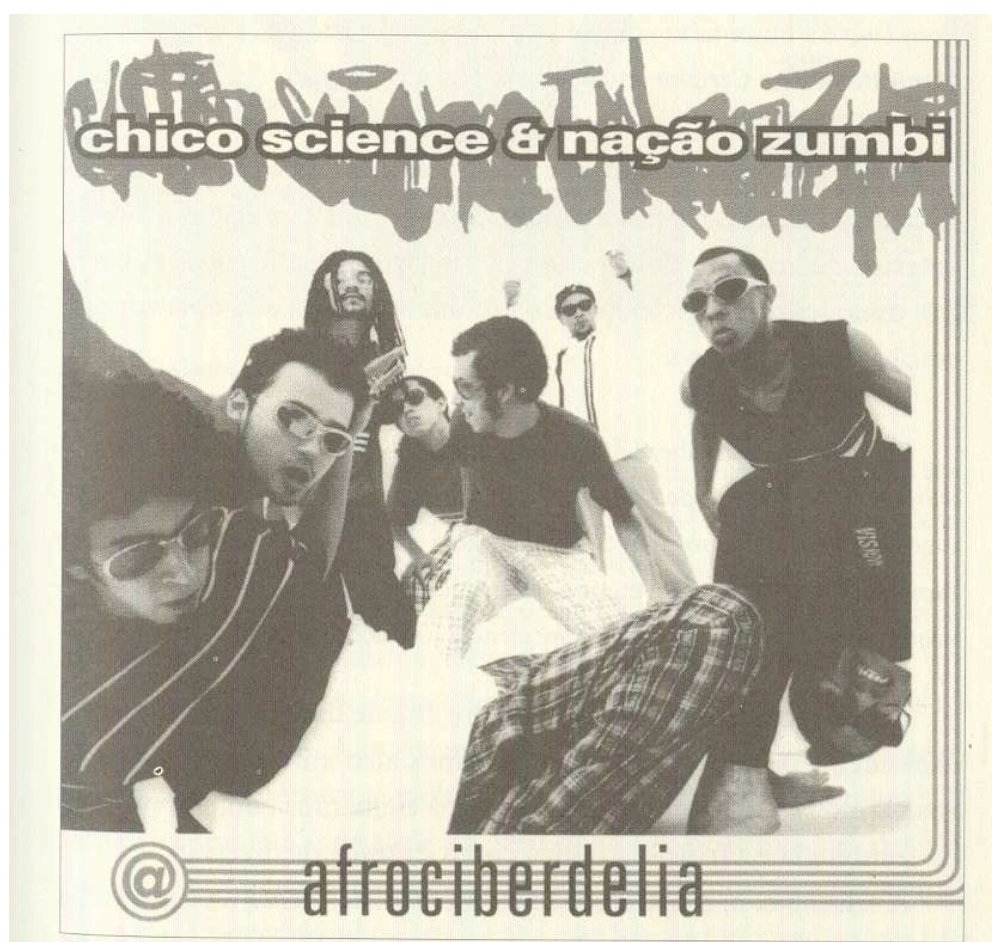
Essa linguagem mântica, lisérgica, é o que caracteriza o dub, forma de música criada na Jamaica que cria transes sonoros a partir de frases curtas de baixo e bateria, com overdubs de músicas eletronicamente pré-produzidas. Aqui o dub é composto também pelos samplers de Luís Gonzaga, do Velho Faceta, e do grupo alemão Kraftwerk.

Enquanto Science canta, um mosaico psicodélico vem às nossas mentes, e o caranguejo tão citado nas outras canções e temas ligados ao mangue agora é

¹⁷² TELES, idem, p. 314.

multicolorido. As antenas que captam e sintonizam os materiais do mundo, num comportamento não linear, produzem algo novo e transmitem para o mundo, emitindo para longe. Uma ode à música que vem da tecnologia, música quântica, mas não esquecendo o fato de que é feita por homens que andam, sentem, e amam.

5.4 - Afrociberdelia



Depois do sucesso do primeiro disco, o segundo trabalho da banda – Afrociberdelia – foi lançado com grande respaldo da mesma produtora, em 1996. Contou com participações especiais dos músicos Gilberto Gil e Marcelo D2, e com a produção de Bid, além de mais recursos técnicos.

Aliados com a experiência adquirida pelo primeiro trabalho, e com a nova produção, o som almejado pelo grupo foi alcançado, finalmente produzindo uma afrociberdelia – título que, além de ser o nome da última música de “Da Lama ao

Caos”, é um conceito onde a tecnologia dialoga com as fusões sonoras e o êxtase psicodélico (percebido em diversas músicas do disco).

Segundo Du Peixe, “Afrociberdelia” é o disco que “Da Lama ao Caos” poderia ser, só que não tiveram acesso a uma tecnologia melhor, e a produção não conseguiu transmitir o som da banda no primeiro disco. Nele, “Coco Dub” é a única faixa em que essa crueza foi alcançada, e um pouco também em “Maracatu de tiro certo”.¹⁷³

A formação da banda passou por uma mudança importante, que foi a incorporação de Pupilo na bateria. Na questão especificamente sonora, o que podemos perceber é uma maior variedade sonora de samplers e de ritmos apropriados.

A contracapa do disco mostra os músicos dentro de uma alfaia, certificando que o grupo ainda mantinha forte relação com o maracatu.



¹⁷³ Ibid., p. 314.

5.4.1 - Músicas

“Mateus Enter”:

Assim como no primeiro disco, em “Afrociberdelia” a música de abertura tem importante papel enquanto introdução do trabalho.

“Mateus Enter” é uma música de apresentação que carrega o mote da entrada de uma nação de maracatu; sua letra traz o formato e um sentido bem parecidos com as loas dos grupos de maracatu, e ainda por cima cita Mateus, personagem brincante presente em diferentes manifestações de cultura popular (a exemplo do maracatu rural e do cavalo marinho, como ficou dito).

No entanto, o termo “Enter” nos traz novos sentidos ao “Mateus”; significando “Entrada”, em inglês, ele remete a uma música global, não só local. Esta questão é reiterada no último verso, quando Science canta que “tem Pernambuco embaixo dos pés e sua mente na imensidão”; ou seja, tais palavras afirmam a amplitude de onde os músicos do mangue queriam chegar com sua música híbrida.

Outro ponto importante a ser colocado é a relação que o termo “enter” tem com a tecnologia, pois sendo o nome dado ao botão de execução em um teclado de computador, podemos fazer uma analogia dessa canção enquanto uma abertura tecnológica, posto que os versos se amalgamam com as alfaías e a guitarra estridente.

“Macô”:

Esta música composta por Science e Du Peixe conta com a participação de Gilberto Gil e de Marcelo D2, e fala sobre a “Soparia” de Roger de Renoir, o Rogê, local de intenso convívio entre os participantes do movimento.

A música narra uma cena muito confusa no bar do Rogê, e tem como refrão a expressão “macô”, que significa cigarro de maconha, substância cujo poder alterador de consciência era utilizado pelos artistas do movimento (como se lê no

último parágrafo do manifesto mangue, onde são afirmados os interesses dos mangueboys).

No entanto, a questão a se pontuar nesta canção é a construção do sentido da música junto dos samplers, onde o termo “macô” atinge seu sentido quando o associamos com as “tosses” sampleadas no início da música. As tosses utilizadas vieram da versão da música “Minha Menina” dos Mutantes¹⁷⁴, seguida do sampler de Take Five de Dave Brubeck. Outra questão importante a ser salientada é a presença dos scratches compondo a rítmica da música.

“Etnia”:

Esta música é uma celebração à miscigenação e ao hibridismo. Segundo a letra, não interessa sua origem, raça, credo, pois somos todos iguais, e assim devem ser tratadas todas as culturas (como diz a letra, “o seu e o meu são iguais”). É importante o processo de mistura, e por isso temos: o “hip-hop na minha embolada”, o “maracatu psicodélico”, e o “berimbau elétrico”.

Na questão da forma musical, o que se tem aqui é uma grande mistura de ritmos e estilos, ao mesmo tempo em que ouvimos scratches do DJ remetendo ao hip-hop, a percussão toca a rítmica do xaxado e do funk, misturando as duas batidas – já que, em diversos momentos da música, os dois ritmos são justapostos. Enquanto isso, a guitarra e o baixo “brincam” de variar entre o rock e o groove do funk.

Ao analisar essa música, Herom Vargas levanta a hipótese de ela ser uma crítica ao movimento Armorial, pois a arte é do povo, e o povo é da arte, e não daqueles que dizem fazer arte com a arte do povo (“E não o povo na arte de quem faz arte com o povo”).

¹⁷⁴ Canção de autoria de Jorge Ben, gravada pelos Mutantes, no disco “Mutantes” de 1968.

“Baião Ambiental”:

É uma música instrumental que brinca com o ritmo do baião, dando a ele uma versão mais psicodélica. O contrabaixo toca uma linha cíclica tipicamente deste estilo musical; no entanto, foi adicionado um efeito de reverberação que aproxima tal música do Dub jamaicano, por jogar com as sensações de espaço.

A questão importante para análise desta canção chegou ao meu conhecimento através da leitura do trabalho de Herom Vargas, e mostra o experimentalismo sonoro através dos recursos tecnológicos de gravação. A percussão composta por alfaia, pandeiro, gonguê e triângulo também mantém a rítmica do baião durante a música. No entanto, também fazem brincadeiras sensoriais: um estéreo ambiental foi criado pelos músicos e pelos técnicos de gravação, que circulavam pela sala tocando seus instrumentos, ora aproximando, ora distanciando da fonte de captação, e assim acabou sendo dado o nome da canção.

“Enquanto o mundo explode”:

Música muito ruidosa, onde a guitarra e o contrabaixo seguem uma linha próxima ao heavy-metal, com palhetadas rápidas e um som distorcido. A mudança da dinâmica da música é dada pela percussão, que varia entre o maracatu e os toques de atabaque.

A letra fala sobre os conflitos da modernidade vivida pelos autores; afirmando que apesar de até o curupira – personagem do folclore brasileiro que têm os pés no sentido contrário – possuir tênis importado, não se acompanha o motor da história: “o mundo explode lá fora e estamos no silêncio de nossos bairros com vontade de fazer muita coisa”. Ou seja, não é só importar os bens de fora, é preciso se inserir e inseri-los, fazer parte da explosão do mundo.

E aqui vemos a questão política dos usos culturais do mangue, pois eles não querem aceitar passivamente o global (o tênis importado enquanto metáfora para a cultura estrangeira), nem o silêncio do bairro (referência ao marasmo cultural

recifense), mas sim fazer muita coisa: apropriar, misturar, criar, e assim Pernambuco faria parte do mundo em explosão.

“Maracatu Atômico”:

A canção “Maracatu Atômico” (composta por Jorge Mautner e Nelson Jacobina) e que se tornou um sucesso fonográfico na voz de Gilberto Gil, foi regravada pela Nação Zumbi para compor este disco.

A princípio, sendo uma canção tropicalista, e tratando da relação entre a tradição e a modernidade, revela imagens e conceitos bem próximos daqueles apresentados pelos mangueboys, de forma que soa quase que natural essa música na voz de Chico, e acompanhada dos timbres da Nação.

A versão do mangue se inicia com o som do ganzá e do gonguê, reproduzindo o som do maracatu rural; no entanto, logo as alfaías tocam o beat do funk, mas com a caixa fazendo o rufo do maracatu – de forma que os ritmos musicais se cruzam e se misturam. As cordas tocam um funk, com o wah-wah fazendo o contratempo da percussão.

É importante falar que a gravadora fez três diferentes remixes desta música: uma eletrônica, lembrando músicas *house* do início da década de 1990; outra trip-hop; e por último uma ragga. Todas elas, no entanto, feitas por DJs que não tinham vínculos musicais ou ideológicos com os mangueboys, sendo adicionadas ao disco a contragosto dos músicos.

“Cidadão do mundo”:

Como aponta o próprio título desta música, ela representa um cidadão do mundo porque é um híbrido de diferentes elementos musicais vindos de diferentes locais e culturas do globo. Os instrumentos de cordas e de percussão fundem o maracatu com o rock e funk; a voz faz um misto da embolada, pelo seu padrão melódico modal (Herom Vargas), enquanto a velocidade de dicção e cadência

remetem ao hip-hop, e os efeitos sonoros adicionados à voz lembram o raggamuffin jamaicano.

Nesta composição de Chico Science e Bid podemos ver a relação do mangue com os artistas de cultura popular. Segundo a letra, eles (CSNZ) vão juntar a sua nação na terra do maracatu, fazendo referência – e pode-se afirmar também reverências – a Dona Ginga, Zumbi, Veludinho e mestre Salu, todos eles líderes, artistas e símbolos de resistência da comunidade periférica. No entanto, é importante salientar o respeito demonstrado por esses ícones de resistência, pois a letra pede permissão (“me desculpa senhor me desculpa”) para fazer o som da sua nação (“nação zumbi e daruê malungo”) – som que se apropria de tudo através da antena parabólica.

Além disso, é importante frisar o rico trabalho de samplers para a construção da música, que se inicia com o grito “Ih!” retirado da canção “Cuidado com o Bulldog” de Jorge Bem. Para um maior diálogo, em duas partes da música foram inseridos trechos de “Louvação” de Gilberto Gil, e “Batmacumba” de Caetano e Gil (novamente). Galinsky transcreveu em seu trabalho as diferentes sessões rítmicas desta canção:

"O Cidadão do Mundo" Rhythm Section: Maracatu

MARACATU: B & B'

High bell

Low bell

Caixa

Bombo 2

Bombo 1

Also contains: analog bass synth sound and horns in transition bars (16-19; 42-45)

"O Cidadão do Mundo"

(Lyrics by Chico Science; music by CSNZ-Eduardo BIDlovski)

Performed by Chico Science & Nação Zumbi
Afrociberdelia (Sony Latin CDZ-81996 2-479255)

"O Cidadão do Mundo" Rhythm Section: Hip Hop

HIP HOP (FUNK): A & A'

Elec. Gtr.

Elec. Bass

Drum-set

"O Cidadão do Mundo"

(Lyrics by Chico Science; music by CSNZ-Eduardo BIDlovski)

Performed by Chico Science & Nação Zumbi
Afrociberdelia (Sony Latin CDZ-81996 2-479255)

A partitura acima mostra os dois momentos da canção, quando há a rítmica do funk (segunda transcrição), enquanto a primeira mostra o ritmo sincopado das alfaias do maracatu de baque virado.¹⁷⁵

5.5 - Depois de Science

Chico Science morreu na quarta-feira de cinzas de 1997, num trágico acidente de carro na avenida que liga as cidades de Olinda e Recife. No entanto, a Nação Zumbi não parou, e no ano seguinte lançou pela Sony o álbum duplo “CSNZ”. No primeiro disco, intitulado “Dia”, há quatro faixas novas e cinco faixas ao vivo. O segundo disco, chamado “Noite”, possui vários remixes das músicas de CSNZ por diversos DJs, tais como Bid, DJ Nuts, Mad Professor, e Arto Lindsay; sendo lançado como tributo e homenagem a Science.

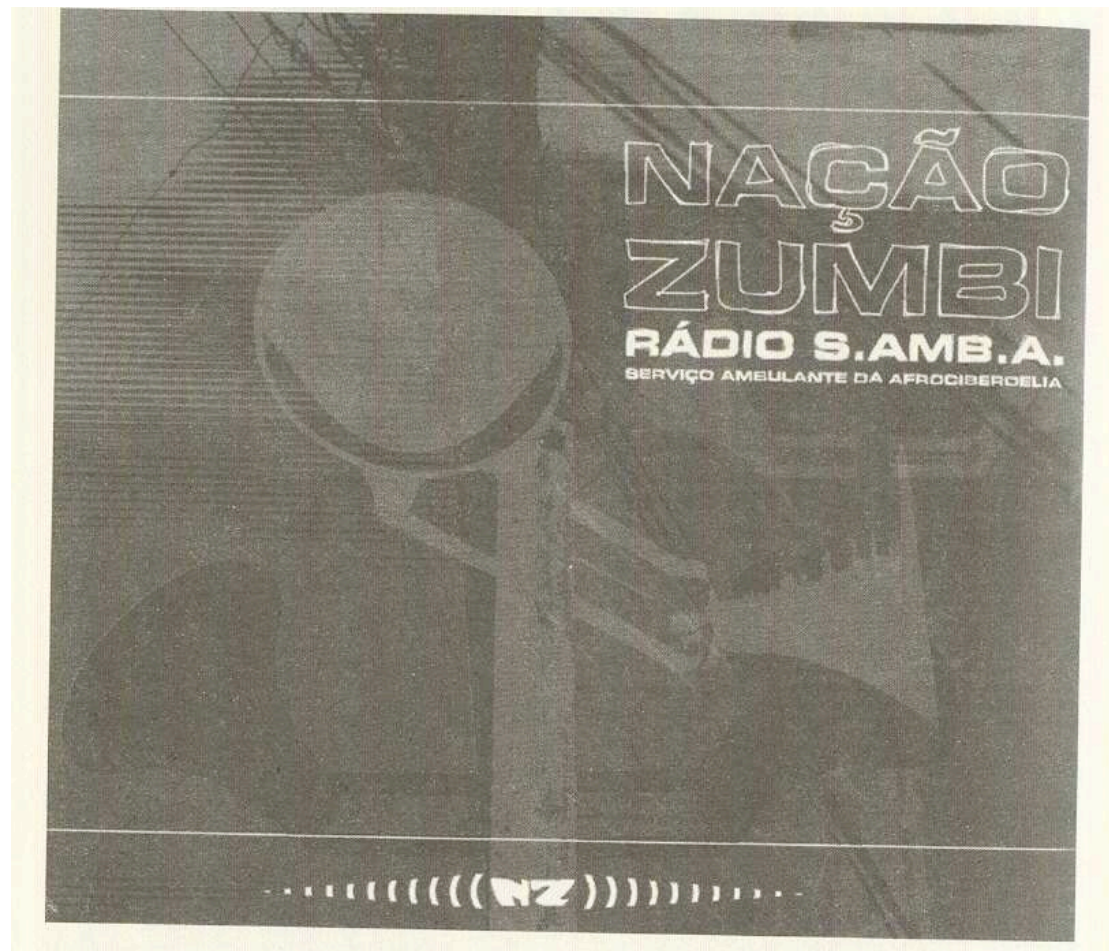
Jorge Du Peixe assumiu os vocais da banda, e a Nação Zumbi lançou os seguintes trabalhos desde então: “Rádio S.Amb.A. – Serviço Ambulante de Afrociberdelia” (1999), “Nação Zumbi” (2002), “Futura” (2005), e “Fome de Tudo” (2007).

O grupo manteve em sua sonoridade o padrão de misturas rítmicas, e a percussividade dos atabaques e das alfaias continuaram presentes; no entanto, o vocal de Du Peixe é bem mais cadenciado que o de Science, de maneira que a mistura da embolada com rap deu lugar a uma voz mais melódica, e com mais efeitos eletrônicos de reverbs e delays.

A relação da Nação com a tecnologia se manteve presente nestes trabalhos, tantos nos aspectos de gravação e apropriação de sons, quanto na conceituação das obras. Um exemplo claro disto são os nomes dos álbuns, com destaque para dois deles. “Futura”, que se relaciona com as previsões de mundo futuristas dadas pelas histórias de ficção científica e pelas HQs – gênero literário que agradava boa parte dos mangueboys. “Rádio S.Amb.A”, outro nome importante para se apontar, já que o conceito de rádio é essencial para se pensar a comunicação, pois é um equipamento de baixa tecnologia e baixo orçamento, e de longuíssimo alcance. É um conceito que trabalha em associação com o da antena parabólica,

¹⁷⁵ GALINSKY, idem, p.138.

sendo um equipamento que faz a decodificação dos sinais para transmissão e recepção. E, neste álbum, os músicos apresentaram a afrociberdelia (o som idealizado pela Nação Zumbi) para ser transmitida por uma rádio em um sistema ambulante; ou seja, ele não tem territorialização, é totalmente móvel e, assim, o disco pode rodar o mundo e divulgar as ideias do manguê.



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Portanto, após o processo de pesquisa podemos afirmar que o movimento mangue realizou hibridismos culturais: misturando rock, funk, rap com maracatu, coco, embolada, samba.

No entanto, os gêneros musicais são frutos de amálgamas e fusões sonoras realizadas no decorrer do processo histórico, ao mesmo tempo em que há a consolidação do discurso da tradição referente às manifestações culturais. A questão da mistura entre o chamado tradicional com o moderno também não era algo inédito, em âmbito nacional podemos citar os trabalhos dos artistas pernambucanos Alceu Valença e Lenine, que haviam misturado materiais da cultura popular nordestina com rock e MPB. E em âmbito global podemos citar o afro-beat (que é uma das influências dos artistas recifenses), pois é um exemplo do que já havia sido feito de misturas entre a chamada cultura popular local com materiais culturais massivos, como o jazz e funk. Assim como podemos apontar o jazz cubano, entre outras manifestações ao redor do mundo. E, a mistura enquanto elemento político também tem história na arte nacional, com origem nos modernistas e com grande disseminação com os tropicalistas. A antropofagia não é originária dos *mangueboys*.

Ainda sim o manguebeat é considerado o último movimento artístico musical de importância no Brasil. Além do fato de ter sido um suspiro de criatividade perto dos produtos padronizados que rondavam a mídia na época de sua origem; acredito que o grande valor do movimento mangue é a apropriação tecnológica refletida na forma e no conteúdo das canções.

O manguebeat, não é um gênero musical como muitos tentam imaginar, rotular desta maneira seria um choque contra um dos princípios dos artistas: a diversidade. O movimento não é uma batida, ou estilo musical, é um cena cultural. Se ver desta forma, organizar-se como cooperativa, e criar conceitos para a arte que estavam propondo é a grande “sacada” deste grupo de amigos que tinha como lema a “diversão levada à sério”.

A antena parabólica na lama, o chip anti-uniformidade, o mangueBit são termos, imagens, símbolos que davam corpo para a arte do movimento, conceituavam e justificavam a mistura sonora feita pelos artistas e assim criavam uma estética própria do mangue.

O movimento se insere e dialoga com história da técnica e tecnologias de produção sonora ao se utilizar do trabalho de outros grupos que também se apropriavam de tecnologia e de outras obras musicais como o Kraftwerk, Africa Bambaata e os tropicalistas. Apontando para a consciência da apropriação reciclada que eles faziam.

Hoje, mais de dez anos se passaram desde a morte de Chico Science, ainda sim as bandas do movimento como a Eddie, Bonsucesso Samba Clube, Mundo Livre S/A, e a Nação Zumbi continuam fazendo shows, gravando novos trabalhos e fazendo parte do circuito midiático. No entanto, o legado do movimento já está demarcado, mesmo que ela já existisse desde sempre, a mistura consciente como possibilidade sonora, sem se prender a rótulos, é o que Science e seus colegas deixam como influência para a arte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006 (p. 137).

BAUDRILLARD, J. **À sombra das maiorias silenciosas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BEZERRA, A. C. **Modernizar o passado**: Movimento Mangue e a Antropofagia revisitada. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ-Tec), Rio de Janeiro, 2005.

BHABHA Home K, O local da cultura Belo Horizonte: ed. UFMG, 2007.

BRUNO, F. Tecnologias cognitivas e espaços do pensamento. [in: FRANÇA, Vera, WEBER, Maria Helena, PAIVA, Raquel, SOVIK, Liv (Org.). Livro do XI Encontro da COMPÓS, 2002: estudos de Comunicação (Sulina, 2003)

BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

BURKE, Peter Hibridismo cultural. São Leopoldo, RS: editora Unisinos, 2006

CANCLINI, Nestor Garcia Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000

CASTELLS, Manuel A Sociedade em Rede, São Paulo: Paz e Terra, 1999

CASTRO, Josué de Homens Caranguejos Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
DAY, T. **A century of recorded music**: listening to musical history. New Haven/CT: Yale University, 2000.

DELEUZE, G., Guattari, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FAVARETTO, C. F. **Tropicália**: Alegoria, Alegria. São Paulo: Kairós, 1979, p. 28.

FREYE, gilberto O Manifesto reio regionalista de 1926 Recife: região, 1952

GALINSKY, P. A. “**Maracatu Atômico**”: Tradition, and postmodernity in the movement and “new music scene” of Recife, Pernambuco, Brazil”. 1999. Thesis of Doctor. Wesleyan Univesity / Departament of Music, Middletown, 1999.

HALL, S. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 1999, p. 53.

_____, S. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Liv Sovik (Org.). Tradução: Adelaine la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília-DF: UNESCO, 2003.

HOBBSBAWM, E. J., RANGER, T. O. **A invenção das tradições**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997.

IAZZETTA, F. **A Música, o Corpo e as Máquinas**. Revista Opus, vol. 4, n. 4, p. 27-44, ago/1997. (P. 1).

JARAMILLO, J. A. **Homens, máquinas e homens-máquina: o surgimento da música eletrônica**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

LEVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2005.

Mcluhan, Marshall, **Os meios de comunicação como extensão do Homem**. Cultrix, 1996.

MENDONÇA, L. F. M. **Do mangue para o mundo: o local e o global da produção e recepção da música popular brasileira**. 2004. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MUGGIATI, R. **Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

ORTIZ, R. **Mundialização da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RIBEIRO, Igor. “Afrociberdelia”, Revista Bizz. Nº 206, out./2006.

SANTINI, R. M. **Admirável chip novo: a música na era da internet**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2006. P. 27.

SCHUSTERMAN, R. **Vivendo a Arte - o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SHARP, D. **A Satellite Dish in the Shantytown Swamps: musical hybridity in the “new scene” of Recife, Pernambuco, Brazil**. 2001. Monograph of Master. Texas University, Department of Musicology, Austin, 2001.

SILVA, A. P. de O. M. **O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown** ou As tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RJ, 2004.

SOUZA, A. M. A. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TELES, J. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: Editora 34, 2000 (P. 265).

VARGAS, H. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. 1ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 25.

VASCONCELOS LIRA, P. **Uma Antena parabólica enfiada na lama** – ensaio de diálogo complexo com o imaginário ManguBit. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural). Centro de Filosofia e Ciências Humanas (UFPE), Recife, 2000.

VIANA, Hermano O mistério do Samba, Rio de Janeiro, Zahar, 1995

WISNIK, J. M. *apud* VARGAS, H. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. 1ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 25.

ZAN, J. R. “Música popular brasileira, indústria cultural e identidade”. In: Eccos Revista Científica, volume 3, nº I, 2001.

ZOLLNER JR., R. de L. “Bob Marley, da imagem ao mito”. Pesquisa financiada por PIBIC/CNPq. Orientadora: Cristina Meneguello. Vigência: ago/2005 a jul/2006.

Sites – Artigos:

BEIGUELMAN, Gissele « Entrevistacom o Re »combo » In <http://www.rizoma.net/interna.php?id=136&secao=colagem>

DJ DOLORES. Site: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/dj-dolores-um-perfil-na-aurora-1035>>.

L, Renato “arqueologia do manguê”In Manguetronic (www.notitia.com.br/manguetronic/newstorm.notitia.apresentacao)

L. Renato “ Glossário Manguê”In manguabit a maré encheu (<http://salu.ceasr.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.Servletdesecao?codigoDeSecao=645&edataDojornal=atual>)

L. Renato, Mangue Beat- Breve histórico do seu nascimento
<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=845&dataDoJornal=atual>>

LINS, R. Site “Quando a maré encheu”. Disponível em:
<<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=703&dataDoJornal=atual>>

LUNA, Adelson. In:<www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>.

MABUSE, H.D. Site “Quando a maré encheu”. Disponível em:
<<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=703&dataDoJornal=atual>>

MEIRA, Silvio: Mangue beat, Manguebeat, Manguebit-
<http://gl.globo.com/noticias/colunas/07421.00.html>

SOUZA, T. Baque com um olho no passado e outro no futuro –
http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=14

ZWETSCH, Ramiro Entrevista In:
<http://www.radiolaurbana.com.br/index.asp?Fuseaction=Conteudo&ParentID=16&Menu=16&Materia=1839>

ZWETSCH, Ramiro Entrevista In:
<http://www.radiolaurbana.com.br/index.asp?Fuseaction=Conteudo&ParentID=4&Menu=Busca&Materia=851>

BELÉM, Gabriela Nery da Fonseca. Entrevista: Lucio Maia fala, sem hipocrisias, sobre a promoção da cultura em Pernambuco. Disponível em:
<http://www.vitrolazwebzine.com.br>

FOCA, Anderson. Entrevista. Disponível em:
<http://www.oficina.digi.com.br/entrevista2html>

LIMA, Cláudia M. de Assis Rocha. Maracatus de baque virado ou nação. Disponível em: <http://www.fundaje.gov.br/docs/tex>

LINS, Renato. Mangue não é fusão! Disponível em: HYPERLINK
<http://terra.com.br/manguenius/artigos/ctudo-entrevista-renato1.htm>

LUNA, Adelson. Entrevista com Fred 04. Disponível em:
<http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrv.htm>

MAXX, Matias; MARÇAL, Marcus. Entrevista Fred 04. Disponível em:
<http://www.cucarachazine.com.br/entrevista/20000515zeroquatro001.html>

OLIVEIRA, Cátia Patrícia. O Armorial é pós-moderno. Disponível em:
[ttp://www.geocities.com/pistache_online/pistac.../catiaoliveira1.ht](http://www.geocities.com/pistache_online/pistac.../catiaoliveira1.ht)

SCIENCE, Chico. O peso da Afrociberdelia (Entrevista). Disponível em:
<http://www.uol.com.br/uptodate/up3/txt2.htm>

ZERO QUATRO, Fred. A diversidade em primeiro lugar. Disponível em:
<http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/falecida.html>

_____. Never Mind Tropicália. Here is the Mangubeat. Disponível em:
<http://www.velotrol.com.br/volotrol110/fred04/fred02.htm>

_____. Vivemos a longa era da pilhagem. Disponível em:
HYPERLINK <http://www.manguetronic.com.br>

_____. O Ministro da Cultura precisa ter modos. Disponível em:
<http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/verbum2.htm>

- A m a r é e n c h e u :
<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=703&dataDoJornal=atual>

-Le Manguê: Pernambuco em movimento: <http://lemangue.com.br/800/main.html>

-MangueNius: <http://www.terra.com.br/manguenius/>

-Manguetronic: <http://www2.uol.com.br/manguetronic/>

-Re:Combo: <http://www.recombo.art.br/>

-MetaReciclagem: <http://metareciclagem.org/drupal/>

FILMOGRAFIA

ASSIS, Claudio – Um passo a frente e você não está mais no mesmo lugar 2008

BARROSO, Claudio; QUEIROZ, Bidu O mundo é uma cabeça 1997

CORREA, Mauricio : Ensoladao Byte 2005

FERREIRA, Lírío Baile Perfumado 1997

MTV. **MTV Ao Vivo**. São Paulo: MTV, 1995.

MTV. **Tributo a Chico Science**. São Paulo: MTV, 1998.

TV CULTURA. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 2002.

TV VIVA. **Chico Science Manguestar**. Olinda: TV Viva, 2000.

Discografia:***Chico Science e Nação Zumbi:***

Da Lama ao Caos. Chaos, 1994

Afrociberdelia. Chãos, Sony Music, 1996.

Chico Science e Nação Zumbi. Chãos, Sony Music, 1998.

Nação Zumbi:

Nação Zumbi. Trama, 2002.

Rádio S.AMB.A – Serviço Ambulante de Aforciberdelia. Trama, 2003

Mundo Livre S/A:

Guentando a ôia. Excelente discos/ Polygram. 1996

Carnaval na Obra. Abril Music, 1999

Por Pouco. Abril Music 2000

O Outro mundo de Manuela Rosário. Trama, 2003

Anexos:

Manifesto : CARANGUEJOS COM CÉREBRO

MANGUE - O Conceito

Estuário. Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo. Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem do alagadiço costeiro. Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas de casa, para os cientistas os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

MANGUETOWN - A Cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade "maurícia" passou a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais. Em contra partida, o desvario irresistível de uma cínica noção de "progresso", que elevou a cidade ao posto de "metrópole" do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade. Bastaram pequenas mudanças nos "ventos" da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos a síndrome a estagnação aliada à permanência do mito de "metrópole", só tem levado ao agravamento acelerado do quadro e miséria e caos urbano. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

MANGUE - A Cena

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido, também, de enfartar 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 nas veias do Recife. Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é um "circuito energético", capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatria, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.

Fred Zero Quatro.

Manifesto : QUANTO VALE UMA VIDA.

I - LONGA VIDA AO GROOVE!

Os alquimistas estão chorando. A indignação ruidosa de Lúcio Maia com a ferocidade carniceira da imprensa nos faz lembrar que nem tudo tem que ser movido a cinismo e oportunismo no - cada vez mais - cínico e vulgar circuito pop. Antes de mais nada, salve Lúcio, Jorge, Dengue, Gilmar, Toca, Gira e Pupilo. Salve Paulo André e longa vida à Nação Zumbi, com seu groove imbatível, mix epidêmico e urgente de química e magia que cedo ou tarde vai varrer o mundo! A primeira vez que vimos Chico juntando a Loustal com o Lamento Negro (o embrião do que seria a Nação Zumbi, ainda no início de 91), comentamos arrepiados, eu e Renato L.: "não importa que estejamos no fim do mundo e sem dinheiro no bolso; não tem errada, não há nada no mundo que possa deter esse som!" Na nossa ficha, constava a produção de vários programas de Rock na cidade, onde nos esforçávamos para mostrar sons novos e interessantes de todos os cantos do mundo. E não havia dúvida de que naquele momento estávamos diante de algo absurdamente novo e irresistível.

Começamos imediatamente a viajar num conceito capaz de colocar o Recife no mapa. É claro que houve momentos nos últimos anos em que chegamos a pensar que talvez tivéssemos ajudado a criar uma espécie de monstro incontrolável. Mas hoje sabemos que agimos bem, não poderíamos agir de outro modo. - E agora, mangueboys? Chico era referência e inspiração para muita gente, talvez para toda uma geração de recifenses. E a perda para a Nação Zumbi é irreparável em termos de carisma, energia vocal, gestual, etc. Ninguém questiona isso. Mas o que muita gente esquece é que a fórmula criada por Chico tinha uma base muito sólida em termos de cozinha, acompanhamento, groove. A maioria das pessoas desconhece alguns fatos.

Quando eu conheci Francisco França, ele era o lado mais extrovertido da mais nova dupla do barulho da cidade. Chico e Jorge eram inseparáveis como unha e carne, egressos da "Legião Hip Hop", que reunia no final dos anos 80, alguns dos melhores dançarinos e djs que o Recife já conheceu (alguém aí já viu Jorge Du Peixe dançando "street"? A galera que hoje em dia ensina funk nas academias de dança não daria nem pro caldo...). Jorge sempre foi um pouco mais tímido, mas não menos engraçado, e os dois se completavam em termos de gosto, idéias, visão e criatividade.

Chico sempre teve mais iniciativa e era, como todos sabemos, um letrista formidável. Mas alguém aí se lembra quem é o autor da letra do clássico "Maracatu de Tiro Certo"? Isso mesmo, Jorge Du Peixe... Quanto a Lúcio Maia, qualquer um que acompanhe a Guitar Player, sabe que é cada vez maior o número de pessoas que o consideram um dos mais talentosos e ecléticos guitarristas brasileiros, uma verdadeira revelação dos últimos tempos. Dengue, então, é aquele baixista contido, discreto, mas super-eficiente. Desde os tempos do Loustal, ele sempre conseguiu encaixar a levada perfeita para o estilo fragmentado dos versos de Chico.

E quanto aos tambores e à bateria, nem é preciso comentar. Não se via, no rock and roll, uma engrenagem tão potente e envenenada desde a morte de John Bonham. Quando toda a crítica brasileira caiu de quatro sob o impacto avassalador do "Da Lama ao Caos", houve no Recife quem apostasse que Chico despontaria em carreira solo já no segundo disco. Argumentavam que, por um lado Chico tinha luz própria de sobra e por outro a fórmula do Nação Zumbi não renderia mais nada interessante, pois já teria se esgotado. Eu e Renato torcemos para que acontecesse o contrário, para que Chico não se rendesse à vaidade pessoal e injetasse todo gás possível no fortalecimento da banda. Ele não decepcionou, mostrou que não era nem um pouco

ingênuo ou deslumbrado e que sabia muito bem do que precisava para se manter no topo. O resultado foi o brilhante "Afrociberdelia", um trabalho coletivo - com Lúcio mais ativo do que nunca do que nunca na produção. Portanto, se existe uma banda que tem total autoridade e potencial para ocupar condignamente o lugar que o inesquecível Chico Science deixou vago no topo, essa banda é sem dúvida a Nação Zumbi. Por sinal, o

próprio Chico nem cogitava em dar por esgotado o formato da banda, tanto que já planejava entrar com os brothers no estúdio ainda este ano para gravar o terceiro disco. LONGA VIDA AO GROOVE!!!

II- BUSCANDO RESPOSTAS

"Something is happening here, but you don't know what it is. Do you, Mr. Jones?" Essa frase de Bob Dylan me vem à mente sempre que eu penso no tom de alguns comentários publicados nos maiores jornais do país a respeito da morte de Chico. Talvez com intenção de pintar o fato com as cores mais chocantes, expurgando, assim, a dor e a revolta da perda, as matérias acabavam invariavelmente emitindo um tom derrotista ou até desolador. Se o caso é especular sobre o que pode acontecer daqui em diante, o mais oportuno seria tentar identificar na história do Pop, fatos ou situações semelhantes que possam servir de exemplos. Em se tratando de movimentos de cultura Pop; gerados em focos isolados; situados na periferia do mercado; e com reconhecimento mundial, os fenômenos mais correlatos ao Mangue Beat que se tem notícia - ainda que os estágios de desenvolvimentos sejam distintos - são a Jamaica pós-Bob Marley e Salvador pós-Tropicalismo. Sobre Salvador, minha experiência como mangueboy me diz que o Tropicalismo não surgiu lá por acaso.

Nada no mundo poderia ter impedido o caldo cultural da cidade de gerar posteriormente (e na sequência) os Novos Baianos, A Cor do Som, os trios elétricos, a Axé Music, o Samba - Reggae, a Timbalada, etc. Também não foi por milagre que a Jamaica se tornou berço do Calipso, do Ska, do Reggae, do Dub, do Raggamuffin e de todas as variantes do Dancehall que hoje, quase 20 anos depois da morte de Marley, contaminam as paradas de sucesso de todo o mundo. Esses dois fenômenos foram condicionados por combinações específicas de fatores geográficos, econômicos, políticos, sociológicos, antropológicos, enfim, culturais, cuja história eu não seria capaz de analisar. Mas em se tratando de focos isolados que a partir de um determinado estímulo geram uma reação em cadeia capaz de contaminar toda a história futura de uma comunidade, meu depoimento talvez possa ser útil.

III- UMA VISITA MUITO ESPECIAL

Lembro-me muito bem do nervosismo que tomou conta da cidade quando, em 93 (logo após o primeiro Abril Pro Rock), a diretoria da Sony anunciou que mandaria um representante ao Recife para contratar Chico Science... Fun! Fun! Zoeira Total! Diversão a qualquer custo, e a mais barulhenta possível! Esse havia sido o nosso lema quando, dois anos antes, sentindo o descompasso - o fundo do poço, o infarto iminente -, resolvêramos tentar de tudo para detonar adrenalina no coração deprimido da cidade. Depois de vários shows e eventos muito bem sucedidos, e do manifesto "Caranguejos com Cérebro" (que transformou, de uma hora para outra centenas de arruaceiros inocentes em "mangueboys" militantes), parecia que a cidade realmente começava a despertar do coma profundo em que esteve mergulhada desde o início da guerra dos 80. Parêntese: não é exagero. Segundo os levantamentos mensais do DIEESE, Recife conseguiu manter sem muito esforço a impressionante e isolada posição de campeã nacional do desemprego e da inflação por nada menos que dez anos seguidos!!! Imaginem o efeito devastador que uma situação como essa pode provocar na alma de uma comunidade com mais de 400 anos de história e que só neste século havia gerado nomes da dimensão de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Josué de Castro e João Cabral de Melo Neto. Para nós, que mal havíamos saído da adolescência só restavam duas saídas: tentar uma bolsa na Europa ou ganhar as ruas...

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

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

IV - MANGUETOWN, 5 ANOS DEPOIS

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

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

Temos como objetivo imediato pressionar a Prefeitura do Recife para tirar do papel e colocar no ar a rádio Frei Caneca FM, uma emissora sem fins lucrativos cujo orçamento para 97, ao que parece, já foi aprovado pela Câmara Municipal. Afinal, o único e mais difícil obstáculo que ainda não superamos foi o das rádios comerciais. Sabemos que na Jamaica e em Salvador foi preciso o uso até de ações violentas para pressionar os disc-jockeys. No estágio atual, não achamos que recursos sejam necessários. O Popspace não é invulnerável e a história está do nosso lado. Quem acompanhou no Recife as últimas homenagens a Chico, sentiu a força de um compromisso coletivo. Hoje cada recifense tem no olhar um pouco de guerrilheiro da Frente Pop de Libertação. E o recado que queremos enviar para o mundo não é muito diferente daquele que nos mandam as comunidades indígenas de Chiapas - que têm no subcomandante Marcos o seu porta-voz. VIVA SANDINO! VIVA ZAPATA! VIVA ZUMBI! A utopia continua... "- Quanto vale a vida de um homem, em quanto cada um avalia a sua própria vida, a troco de quê está disposto a mudá - la? Nós avaliamos muito alto o preço de nossas vidas. Valem um mundo melhor, nada menos. Homens e mulheres, dispostos a dar suas vidas, têm direito a pedir tanto quanto valem. Há os que avaliam suas vidas por uma quantidade de dinheiro, mas nós a avaliamos pelo mundo, esse é o custo do nosso sangue..." (Subcomandante Marcos)

Fred Zero Quatro, com a colaboração de Renato L.

Letras das musicas analisadas:

MONOLOGO AO PÉ DO OUVIDO

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 dá 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

O sol queimou queimou
A lama do rio
Eu vi um chié
Andando devagar
Vi um aratu
Pra lá e pra cá
Vi um carangueijo
Andando pro sul
Saiu do mangue
Virou gabiru
Ô Josué eu nunca vi
Tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem
Mais urubu ameaça
Peguei um balaio fui na feira
Roubar tomate e cenoura
Ia passando uma véia
Pegou a minha cenoura
Ae minha véia
Deixa a cenoura aí
Com a barriga vazia
Não consigo dormir
E com o bucho mais cheio
Comecei a pensar
Que eu me organizando
Posso desorganizar

Que eu desorganizando
Eu posso me organizar
Da lama ao caos
Do caos a lama
Um homem roubado
Nunca se engana

SAMBA MAKOSSA

Samba Maioral
Onde é que você se meteu
Antes de entrar na roda meu irmão
A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
É a responsabilidade de você manter-se inteiro
É de você manter-se inteiro
Por isso chegou a hora
Dessa roda começar
Samba Makossa da pesada
Vamos todos celebrar
Cerebral
É assim que tem que ser
Maioral
Mais é assim que é
Mão da cabeça e um foguete no pé
Samba Makossa tem hora marcada
É da pesada
(Samba,Samba,Samba,Samba,Samba) 3x
Samba
Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui?
Não preciso delas
Basta suar bem os ouvidos
Viva Sapata!, Viva Sandino!, Viva Zumbi!
Antôni Conselheiro, Todos os Panteras Negras
Chico Science e toda Nação Zumbi
Eu tenho certeza
Que eles também cantaram um dia

A CIDADE

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 pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o debaixo desce.
 A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o debaixo desce.
 A cidade se encontra prostituída,
 Por aqueles que a usaram em busca de saída.
 Ilusora de pessoas e outros lugares,
 A cidade e sua fama vai além dos mares.
 No meio da esperteza internacional,
 A cidade até que não está tão mal.
 E a situação sempre mais ou menos,
 Sempre uns com mais e outros com menos.
 A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o debaixo desce.
 A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o debaixo desce.
 Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
 Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tú.
 Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus. (haha)
 Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
 Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tú.
 Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus. (ê)
 Num dia de Sol, Recife acordou
 Com a mesma fedentina do dia anterior.
 A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o debaixo desce.
 A cidade não pára, a cidade só cresce
 O de cima sobe e o debaixo desce.

COMPUTADORES FAZEM ARTE

Computadores fazem arte
 Artistas fazem dinheiro
 êô
 Dinheiro
 Computadores avançam
 Artistas pegam carona
 Cientistas criam robô
 Artistas levam a fama
 Computadores fazem arte êê êê
 Artistas fazem dinheiro ôô ôô
 Dinheiro

ANTENE-SE

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
 Escutando o som das vitrolas, que vem dos macambos
 Entulhados à beira do Capibaribe

Na quarta pior cidade do mundo
Recife cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens caranguejos
Minha corda costuma sair de andada
No meio das ruas e em cima das pontes
É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Procurando antenar boas vibrações
Procurando antenar boa diversão
Sou,Sou,Sou,Sou,Sou Manguiboy
Recife cidade do mangue
Onde a lama é a insurreição
onde estão os homens carangueiros
Minha corda costuma sair de andada
No meio da rua, em cima das pontes
É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo
Procure antenar boas vibrações
Procure antenar boa a versão
Sou,Sou,Sou,Sou,Sou Manguiboy

COCO DUB – AFROCIBEDERLIA

Cascos, cascos, cascos
Multicoloridos, cérebros, multicoloridos
Sintonizam, emitem, longe
Cascos, cascos, cascos
Multicoloridos, homens, multicoloridos
Andam, sentem, amam
Acima, embaixo do Mundo
Cascos, caos, cascos, caos
Imprevisibilidade de comportamento
O leito não-linear segue
Para dentro do universo
Música quântica ?

ETNIA

Somos todos juntos uma miscigenação
E não podemos fugir da nossa etnia
Índios, brancos, negros e mestiços
Nada de errado em seus princípios
O seu e o meu são iguais
Corre nas veias sem parar
Costumes, é folclore é tradição
Capoeira que rasga o chão
Samba que sai da favela acabada
É hip hop na minha embolada
É o povo na arte
É arte no povo
E não o povo na arte

De quem faz arte com o povo
Por de trás de algo que se esconde
Há sempre uma grande mina de conhecimentos
e sentimentos
Não há mistérios em descobrir
O que você tem e o que gosta
Não há mistérios em descobrir
O que você é e o que você faz
Maracatu psicodélico
Capoeira da Pesada
Bumba meu rádio
Berimbau elétrico
Frevo, Samba e Cores
Cores unidas e alegria
Nada de errado em nossa etnia.

MACÔ

De bamba nada
Só queres barbada
Tú ta de terno amarelo
Porque tá fazendo sol
Olha só que cara desarrumado
Que chapéu torto
Que óculos enfeitado
Ô Zé Mané, Ô Zé Mané, Ô Zé Mané, Ô! (4x)
Macô! (5x)
De zambo nada tu só quer mamata
Tu só quer ficar na minha
Porque eu tô de mão cheia
Olha só que menina bonitinha
Pra poder ficar comigo
Tem que saber de cozinha
Ô menina, Ô menina, Ô menina, Ô! (4x)
Macô! (5x)
De lama nada
Segura essa garrafa
O Gargalo já tá feito
Táis adivinhando cheia
Olha pra lá, vira a cara não dá bola
Pega uma ficha aí bota lá na radiola
Cadê Roger, Cadê Roger, Cadê Roger, Ô! (4x)
Macô! (5x)
Macô! (5x)
De zambo nada tu só quer mamata
Tu só quer ficar na minha
Porque eu tô de mão cheia
Olha só que menina bonitinha

Pra poder ficar comigo
Tem que saber de cozinha
Ô menina, Ô menina, Ô menina, Ô! (4x)
Macô! (5x)
De lama nada
Segura essa garrafa
O Gargalo já tá feito
Táis adivinhando cheia
Olha pra lá, vira a cara não dá bola
Pega uma ficha aí bota lá na radiola
Cadê Roger, Cadê Roger, Cadê Roger, Ô! (4x)
Macô! (5x)
Ô Zé Mané, Ô Zé Mané, Ô Zé Mané, Ô! (4x)
Ô menina, Ô menina, Ô menina, Ô! (4x)
Ô menina, Ô menina, Ô menina, Ô! (4x)
Cadê Roger, Cadê Roger, Cadê Roger, Ô! (4x)
Cadê Roger, Cadê Roger, Cadê Roger, Ô! (4x)

MATEUS ENTER

Eu vim com a nação zumbi!
Ao seu ouvido falar
Quero ver a poeira subir
E muita fumaça no ar
Cheguei com meu universo
E aterriso no seu pensamento
Trago as luzes dos postes nos olhos
Rios e pontes no coração
Pernambuco em baixo dos pés
E minha mente na imensidão

CIDADÃO DO MUNDO

A estrovenga girou
Passou perto do meu pescoço
Corcoviei, corcoviei
Não sou nenhum besta seu moço
A coisa parecia fria
Antes da luta começar
Mas logo a estrovenga surgia
Girando veloz pelo ar
Eu pulei, eu pulei
E corri no coice macio
Só queria matar a fome
No canavial da beira do rio

Eu pulei, eu pulei
E corri no coice macio
Só queria matar a fome
No canavial da beira do rio
Jurei, jurei
Vou pegar aquele capitão
Vou juntar a minha nação
Na terra do maracatu
Dona Ginga, Zumbi, veludinho
E segura o baque do mestre salu
Eu vi, eu vi
A minha boneca vodu
Subir e descer no espaço
Na hora da coroação
Me desculpe, senhor me desculpe
Mas esta aqui é a minha nação
Daruê malungo, Nação Numbi
É o zum zum zum da capital
Só tem caranguejo esperto
Saindo deste manguezal
Daruê malungo, Nação Zumbi
É o zum zum zum da capital
Só tem caranguejo esperto
Saindo deste manguezal
Eu pulei, eu pulei
E corria no coice macio
Encontrei o cidadão do mundo
No manguezal da beira do rio
Eu pulei, eu pulei
E corria no coice macio
Encontrei o cidadão do mundo
No manguezal da beira do rio
Josué!
Eu corri, saí no tombo
Se não ia me lascá
Desci a beira do rio
Fui parar na capitá
Quando vi numa parede
Um penico anunciá
É liquidação total
O falante anunciou: Ih!
Tô liquidado
O pivate pensou
Conheceu uns amiguinhos
E com eles se mandou, é!
Aí meu velho
Abotoa o paletó
Não deixe o queixo cair
E segura o rojão

Vinha cinco maloqueiro
Em cima do caminhão
Pararam lá na igreja
Conheceram uns irmãos
Pediram pão pra comer
Com um copo de café
Um ficou robando a missa
E quatro deram no pé

ENQUANTO O MUNDO EXPLODE

A engenharia cai sobre as pedras
Um curupira já tem o seu tênis importado
Não conseguimos acompanhar o motor da história
Mas somos batizados pelo batuque
E apreciamos a agricultura celeste
Mas enquanto o mundo explode
Nós dormimos no silêncio do bairro Fechando os olhos e mordendo
os lábios
Sinto vontade de fazer muita coisa....

Músicas gravadas no cd de audio em anexo:

- 01- Mundo Livre S-A – Manguebit – Composição Fred Zeroquatro
- 02- Mundo Livre S-A - Free World - Composição Fred Zeroquatro
- 03- Jorge Mautner - Maracatu atomico – Composição Nelson Jacobina e J. Mautner
- 04- Mundo Livre S-A - O Mistério do Samba - Composição Fred Zeroquatro
- 05 - GrandMaster Flash - You Are – Composição Grand MasterFlash
- 06 - Afrika Bambaata - Planet Rock – Composição Afrika Bambaata
- 07-Kraftwerk – Antenna – Composição Kraftwerk
- 08- Maquinado- Sem Concerto - Composição Lucio Maia
- 09 - DJ Dolores e Orquestra Santa Massa Santa Massa Chegou Composição Helder Aragão
- 10 - Mestre Ambrósio- Se Zé Limeira Sambasse Maracatu. Composição Mestre Ambrósio
- 11- maracatu rural estrela da tarde - marcha I (baque solto) Composição desconhecida
- 12 - Cheguei Meu Povo- Nação Estrela brilhante Composição desconhecida
- 13 - Juntando côco (Dona cila do côco) Composição dona Cila do Côco
- 14 - Luis Gonzaga - Saudade de Pernambuco- baião -Composição Luis Gonzaga
- 15- Roda, rodete, rodeano (Caju e castanha) Repente – Composição Caju e Castanha
- 16 - Monologo Ao Pe Ado Ouvido CSNZ– Composição Chico Science
- 17 Da Lama Ao Caos CSNZ Composição C. Science
- 18 Computadores Fazem Arte CSNZ – Composição Fred 04
- 19 Samba Makossa – CSNZ Composição C. Science
- 20 - Soul Makossa - Manu DiBango - Soul Makossa – Composição Manu Dibango
- 21 Antene-Se CSNZ Composição C. Science
- 23 A Cidade- CSNZ Composição C. Science.
- 24 - Boa noite do velho Faceta-Amor de criança – Composição Velho Faceta
- 25 Coco Dub (Afrociberdelia) CSNZ Composição C. Science e Lucio Maia
- 26 Mateus Enter (Intro). CSNZ Composição C. Science
- 27 Macô – CSNZ Composição C. Science
- 28 - A Minha Menina. Mutantes - Composição Jorge Ben
- 29 - Dave Brubeck - Take Five Composição D. Brubeck
- 30 Etnia CSNZ Composição C. Science
- 31 Baiao Ambiental CSNZ Composição Chico Science e Nação zumbi
- 32 Enquanto O Mundo Explode CSNZ Composição C. Science
- 33 Maracatu Atomico CSNZ Composição Jorge Mautner e Nelson Jacobina
- 34 - Maracatu Atomico.CSNZ
- 35 O cidadão Do Mundo CSNZ - Composição C. Science
- 36 Cuidado Com O Bulldog CSNZ Composição Jorge Ben
- 37 louvação - gilberto gil composicão Gilberto Gil
- 38 - Bat Macumba composicao Gilberto Gil e Caetano Veloso
- 39 - Roda Rodete Rodeano BID- part esp Chico Science. Composição Caju e Castanha
- 40-A Cidade (Bom Tom Rádío) (1987), composicao C. Science
- 41 - Alceu Valença - sol e chuva. Composição Alceu Valença.