

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**LOIANNE QUINTELA MINDURI**

**NOS PASSOS DO *MANGUE BEAT*: RASTROS E ECOS DE UMA  
IDENTIDADE CULTURAL DESDE OS DIÁLOGOS COM OS *ESTUDOS  
CULTURAI*S BRITÂNICOS**

**UBERLÂNDIA**

**2016**

**LOIANNE QUINTELA MINDURI**

**NOS PASSOS DO *MANGUE BEAT*: RASTROS E ECOS DE UMA  
IDENTIDADE CULTURAL DESDE OS DIÁLOGOS COM OS *ESTUDOS  
CULTURAI*S BRITÂNICOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestra pelo “Programa do Mestrado Profissional Interdisciplinar em Tecnologias, Comunicação e Educação” da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia. Linha de pesquisa em Tecnologias e Interfaces da Comunicação, com problemática cultural no Processo Comunicativo em Mídia, Cultura e Memória.

**Orientador: Prof. Dr. Gerson de Sousa**

**UBERLÂNDIA**

**2016**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

M663n Minduri, Loianne Quintela, 1985-  
2016 Nos passos do Manguê Beat : rastros e ecos de uma identidade cultural desde os diálogos com os estudos culturais britânicos / Loianne Quintela Minduri. - 2016.  
222 f. : il.

Orientador: Gerson de Sousa.

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação.

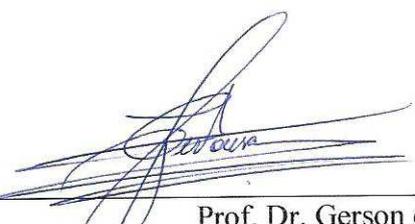
Inclui bibliografia.

1. Educação - Teses. 2. Movimento Manguê Beat - 1990 - Pernambuco - Teses. 3. Música popular - Recife - História - Teses. 4. Contracultura - Teses. 5. Manguê (Música) - Pernambuco - Teses. 6. Música popular - Pernambuco - Teses. I. Sousa, Gerson de. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação. III. Título.

---

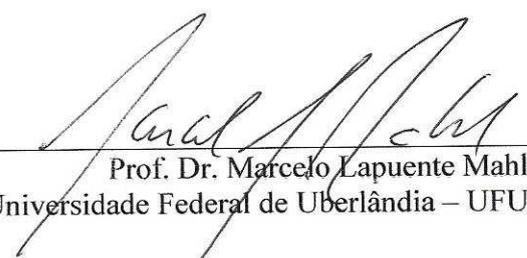
CDU: 37

BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Gerson de Sousa  
Universidade Federal de Uberlândia – UFU



---

Prof. Dr. Marcelo Lapuente Mahl  
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

**Participou por vídeo conferência**

---

Profa. Dra. Lara Santos de Amorim  
Universidade Federal da Paraíba- UFPB

## RESUMO

Em uma análise fundamentada no campo teórico e interdisciplinar dos Estudos Culturais britânicos, esta dissertação de mestrado investiga a construção de identidade do movimento “Mangue Beat” a partir da coerência musical e da realidade sócio-histórica. Esta pesquisa tem por objetivo examinar a face identitária, comunicacional e social do movimento em uma análise que se pretende materialista cultural.

E para compreender as coerências e contradições da identidade cultural que o movimento Mangue projeta, o estudo problematiza o seu organismo musical perante categorias analíticas delimitadas na Identidade; no Trabalho; nas Tecnologias, na Informação e na Literatura. O resultado é identificar que o movimento é político através de suas composições que refletem a realidade em que estão inseridas e revelam os conflitos da tradição no contexto contemporâneo.

**Palavras-chave:** Mangue Beat. Estudos Culturais. Materialismo Cultural. Identidade Cultural. Análise Cultural.

## RESUMEN

En una análisis fundamentada en el campo teórico e interdisciplinario de los Estudios Culturales británicos, esta tesis de maestría investiga la construcción de identidad del movimiento “Mangue Beat” a partir de la coherencia musical y de la realidad socio-histórica. Esta búsqueda tiene por objetivo examinar la faceta de la identidad, comunicabilidad e instancia social del movimiento en una análisis que se pretende materialista cultural.

Para comprender las coherencias y contradicciones de la identidad cultural que el movimiento Mangue proyecta, el estudio problematiza su organismo musical, ante las categorías analíticas delimitadas en la Identidad; en el Trabajo; en las Tecnologías; en la Información y en la Literatura. El resultado es identificar que sus composiciones son políticas, reflejan la realidad en la cual están insertadas y revelan los conflictos de la tradición en el contexto contemporáneo.

**Palabras-clave:** Mangué Beat. Estudios Culturales. Materialismo Cultural. Identidad Cultural. Análisis Cultural.

## **SUMMARY**

This masters dissertation is founded in the theoretical and interdisciplinary field of the british Cultural Studies, it investigates the built of this movement's identity from the musical coherence, the social and historical reality. This research has the goal of examining the identity, communicability and social approach of the "Mangué Beat" movement within the analysis scope of the cultural materialism.

To understand the coherence and contradictions of the cultural identity projected by the Mangué movement, this study problematises its own musical organism towards the analytical categories framed as Identity; Work; Technologies, Information and Literature. The result is to identify that the themes are political, they reflect the reality from which they are inserted revealing the conflicts of tradition in the contemporary context.

**Key-words:** Mangué Beat. Cultural Studies. Cultural Materialism. Cultural Identity. Cultural Analysis.

Dedico este trabalho, primeiramente, a Deus. Depois, a música... de Luiz Gonzaga, Raul Seixas, Sá, Rodrix e Guarabyra, Novos Baianos, Reginaldo Rossi, Valesca Popozuda, artistas da cena pernambucana, etc e etc. Agora, aos amados e amadas Gilda e Daniel (mãe e irmão); Hyanne, irmã mais nova por parte de pai; tia e primas do lado materno; ao namorado Pedro Oswald e família; ao pai no céu; aos amigos no céu; ao eterno Chico Science no céu, aqui lembrado e agradecido pela vida, obra e inspiração teórica.

## AGRADECIMENTOS

Agradecimentos a banda Nação Zumbi (NZ), ainda hoje nos palcos e caixas de som mundo afora, a Astronave Iniciativas Culturais Ltda, ao Festival Abril Pro Rock, aos empresários Paulo André Moraes Pires, Sonally Moraes Pires e família, a banda Mundo Livre S.A. em todas as suas formações, em especial Fred e Tony Montenegro e suas famílias, Areia e sua esposa Raquel e filhos, além de Tom Rocha, que agora toca percussão na NZ, e dos ex-integrantes Gustavo Joe e Bactéria (agora com Otto). E pessoas como Carlota, Leo Dim, Duda, e também Jeane Ferreira, parte importante da jornada. Agradecimentos a Marta Carvalho da Associação Cultural Ossos do Ofício (DF), lugar de música, trabalho e arte, lugar onde ouvíamos os CDs de The Dárma Lovers (RS), Porcas Borboletas (UDI-MG), Cérebro Eletrônico (SP), entre tantas outras bandas brasileiras de qualidade que circulam(vam) pelo cenário da música independente. Aos amigos(as) como Thiago Falcão, Débora Aquino (Funarte), Beto Azoubel (MinC), aos DJs Pezão, Barata e Oops da Criolina, ao Jornalista Bruno Freitas do blog Euovosom, a Sarah Pontes (Saravah Produções) e Ted Falcon, e ao jazz da Jambrosia. Ou ainda, bandas como Eddie, Cabruêra, Totonho e os Cabra, Otto, China, Alessandra Leão, Isaar, DJ Dolores, Siba e a Fuloresta, a memória de Mestre Biu Roque e Mestre Salustiano, Maquinado, Mombojó, Academia da Berlinda, Orquestra Contemporânea de Olinda, Mestre Ambrósio, Comadre Fulozinha, Textículos de Mary, Profiterolis, Sabiá Sensível, DiMelo, Little Joy, Volver e Bruno Souto, The Playboys de João Neto e Ebis Filho, Cordel do Fogo Encantado, Casa de Farinha, incluindo a revista Satélite061, as festas Criolina e Origens, a recifense Sem Loção, a Segunda Maluca de Porto Alegre, e por aí vamos agradecendo a estas e outras pessoas, eventos, bandas, que passaram por nossas vidas pessoais, profissionais ou apenas por nossas vitrolas, entre tantas que aqui não agradecemos nominalmente. Sobretudo, agradecimentos ao estimado orientador Gerson de Sousa, um guia teórico e espiritual. A estimada UFU, a FACED/UFU, que me faz alcançar o sonho do título de mestra. Igualmente, agradecemos a 2ª Turma deste Mestrado, em especial as alunas Gabriela Moraes, Fernanda Torquato, Larissa Sarmiento, Cláudia Vicente, a Luciana Almeida, nossa secretária e guardiã, e ao professor Marcelo Lapuente. Sem nunca esquecer da 17ª turma do curso de Ciências Sociais/UFU e dos estudantes Filipi Rosa Gonçalves (in memoriam) e sua mãe Rene Rosa, Pepeu, Natália, Tiago Alves, Reveny, e da 18ª turma de Madinny e família, além da veterana Thaís Medeiros que nos emprestou o livro de Markman (2007). Também agradecemos Cássio, Cairo, Carol, Wellington, Alysson, Maísa, Hamanda, Sammia, Leina, Roberta, Fernanda(s), Eduardo, e toda a *crew* em Uberlândia. De Brasília, ainda agradeço a Sílvia Almeida, a Evie e sua mãe Stela Gonçalves, Ana Paula Sabino, o marido Rafael Weree e filhos, Mécia Menescal e família, Vanessa Galassi e Thiago Gonçalves, Samyra Almeida. E claro, toda a turma de Jornalismo (1/2006) do Centro Universitário de Brasília, além da orientadora da monografia, a profa. dra. Lara Amorim. Da História, Ludimila Menezes e família. Da época da escola, Andressa Marques e família, Fernando Grilo e família, banda 10zero4, Ju Bernardes e família, Karen Sakayo e família, Ju Xavier e família, grupo Lua de Luanda, Lirys e família, Leca e família, entre tantos outros(as). Enfim, aos amigos e amigas, sejam de Brasília, Recife, Uberlândia ou de outras localidades do país e do exterior (Canadá, EUA e Argentina). E aos que virão.

“Não espere nada do centro,  
se a periferia está morta.  
Pois, o que era velho no Norte,  
se torna novo no Sul”.

Destruindo a Camada de Ozônio  
Mundo Livre S/A

## SUMÁRIO

<b>1 CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO</b> (“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”)	10
<b>2 CAPÍTULO II: JUSTIFICATIVA E METODOLOGIA</b>	17
<b>3 CAPÍTULO III: REFERENCIAL TEÓRICO</b> (Cultural Studies, Estudios Culturales, Estudos Culturais)	21
<b>4 CAPÍTULO IV: “Pela orla dos velhos tempos”</b>	46
<b>5 CAPÍTULO V: “Vendedor de Caranguejo”</b>	107
<b>6 CAPÍTULO VI: “TV a cabo/O que dá lá é lama”</b>	151
<b>7 CAPÍTULO VII: “Do digital ao vinagrete”</b> (Considerações Finais)	190
<b>8 REFERÊNCIAS</b>	197
<b>ANEXO A</b>	206
<b>ANEXOS B</b>	212
<b>ANEXOS C</b>	215

## 1 CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO (“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”)<sup>1</sup>

Esta dissertação de mestrado, que se orienta pelo viés dos Estudos Culturais Britânicos<sup>2</sup>, tem a proposta de refletir sobre a identidade cultural do movimento Mangue Beat<sup>3</sup>, por meio das composições selecionadas, e em presença dos matizes analíticos da Identidade, do Trabalho, da Literatura, das Tecnologias e da Informação. Analisaremos os processos de produção da identidade do Mangue Beat, constatando se encontram o subjetivo, se enfrentam a mercantilização, o capitalismo, para então chegarmos no que acontece com a música do movimento no contexto do cotidiano sob ótica dos Estudos Culturais (EC). Afinal, o Mangue Beat pode ser considerado um movimento político de cunho social contrário a cultura hegemônica através de suas letras? Ou a música do Mangue integra a máquina capitalista da indústria musical?

Se, por um lado, a música do Mangue Beat ficou conhecida principalmente por promover um enlace entre elementos conflitantes da tradição e da contemporaneidade da cultura brasileira e mundial, por outro, revela-se parte da criação de uma identidade cultural. E sua identidade deve, portanto, ser procurada não só no discurso, no vocabulário, no comportamento, no gestual e na vestimenta, mas também por detrás da arte (neste caso, a música) feita pela cena pernambucana. Averiguaremos a continuidade dessa identidade do movimento (construída primeiramente por e para um público jovem da periferia ou classe

---

<sup>1</sup> Letra de “Um passeio no mundo livre” de Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ) contida no disco *Afrociberdelia* (1996), que está em 18º no ranking dos 100 melhores discos da música brasileira pela Revista Rolling Stone/Brasil.

<sup>2</sup> O galês Raymond Henry Williams (1921-1988) desenvolveu o “materialismo cultural” por seu questionamento da “base e superestrutura” presente no materialismo histórico dialético para interpretar a história de Karl Marx. Sobre o materialismo cultural, Williams afirma que: “É uma posição que se pode descrever brevemente como materialismo cultural: uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico. Seus detalhes pertencem ao argumento como um todo, mas devo dizer, a esta altura, que em minha opinião se trata de uma teoria marxista, e na verdade em seu campo específico é, apesar da relativa estranheza de alguns de seus elementos, e mesmo devido a eles, parte do que me parece ser pelo menos o pensamento central do marxismo” (1979, p. 12). Já no prefácio à edição brasileira do livro *Cultura e Materialismo* de Williams, André Glaser escreve que o materialismo cultural é como um “instrumento crítico” para nos ajudar a “entender como as formas históricas da arte se transformam e quais as forças que determinam essa transformação” (2011).

<sup>3</sup> O Movimento Mangue Beat, ocorrido nos anos 1990 em Pernambuco, nordeste brasileiro, apresenta diferentes frentes culturais, sendo que a principal, a música, mistura rock, funk, *afrobeat*, música eletrônica, rap com embolada, coco, ciranda, maracatu, etc. Seus integrantes preferem empregar o termo “cena” a “movimento”. Inicialmente, batizaram-no *Mangue Bit*, com *bit* oriundo da Computação Gráfica. Depois, a mídia local o denominou *Mangue Beat*, com o *beat* de batida em Inglês e/ou influência dos escritores *Beatniks*.

média recifense e olindense), lendo seu impacto no cotidiano, na cultura (*pop*<sup>4</sup> e popular), no Nordeste, no país, no contexto em que está inserida, nos âmbitos social, econômico, político, cultural, ecológico em que se levanta.

É importante para esta análise percebermos o surgimento do movimento em Pernambuco, nordeste brasileiro, nos anos 1990, quando a cidade do Recife fôra considerada “a quarta pior cidade do mundo para se viver”, conforme pesquisa citada no primeiro manifesto da cena intitulado “Caranguejos com Cérebro” (1994)<sup>5</sup>. Nele, a situação social é descrita em meio ao caos, violência, desemprego, crescimento desenfreado, destruição dos manguezais, etc. Em seu teor estão presentes termos da identidade do movimento e questionamentos sobre velhos problemas da cidade. A seguir, extraímos um trecho do manifesto:

Bastaram pequenas mudanças nos ‘ventos’ da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da ‘metrópole’, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver (1994).

## Resquícios da modernidade como a revolução nas Tecnologias da Informação

---

<sup>4</sup> Para Sônia Pereira “a música popular constitui, inegavelmente, uma forma cultural produzida e distribuída no interior de uma lógica comercial e, nessa condição, encontra-se também ela sujeita às regras e pressões do mercado, destinando-se ao consumo por um público vasto, cada vez mais geograficamente disperso. Por outro lado, a categoria de música popular integra uma miríade de gêneros que evidenciam características estéticas diversificadas e percorrem diferentes caminhos dependentes do grau de exposição e apelo comercial que conseguem conquistar no interior de uma determinada formação. Os próprios processos de emergência, desaparecimento, fusão e mistura de gêneros e sub-gêneros, que trazem ao cenário global da música permanentes transformações, demonstram, de facto, como a música popular é também ela uma categoria historicamente contingente, cujo significado e implicações terão de ser sempre descortinados no interior de um contexto específico” (2011, p. 120-121).

<sup>5</sup> Vide o manifesto *Caranguejos com Cérebro* (1994) encartado no primeiro disco da banda CSNZ, desenvolvido por todos envolvidos na cena, mas escrito por Fred 04. Manifesto no qual a *Manguetown* aparece como essa mistura híbrida do ecossistema com a cultura, formando a cidade que apresenta miséria, fome, pobreza. O termo *Manguetown* além de ser nomeação para uma música de CSNZ do segundo disco *Afrociberdelia* (1996), é uma referência a cidade do Recife (PE), podendo ser extensivo a cidade de Olinda (PE), afinal, refere-se a Região Metropolitana do Recife como a “quarta pior cidade do mundo para se viver”, imersa em um “caos urbano”, no “mito da metrópole”, no desemprego. Segundo o manifesto, a *Manguetown* necessita de injeção de ânimo por parte da cultura.

(Internet, telecomunicação, radiodifusão, genética, microeletrônica) podem ser vistos na sociedade da década de 1990. No Brasil vemos esse estágio tecnológico avançar, sendo posterior a Europa e a outras partes do mundo. E com recursos tecnológicos e tradicionais, o movimento Manguê Beat se apresentou nos mesmos anos 1990 em caráter pós-moderno, pós-modernista<sup>6</sup>, enquanto o próprio conceito de pós-modernidade se tecia controverso.

Por sua vez, a pós-modernidade trouxe descontinuidade, fragmentação, ruptura, deslocamento tanto das meta-narrativas<sup>7</sup> quanto das identidades que fragmentam os sujeitos. O sujeito pós-moderno não tem mais a identidade fixa da modernidade, senão múltiplas identidades para os diferentes momentos de sua realidade globalizada (Hall, 2005). Os processos de mudança comunicacionais, identitários e tecnológicos entram em conflito com as dimensões sociais, transformando a própria realidade, associados a uma lógica de produção de conteúdo. As tecnologias não definem a comunicação ou as identidades, mas devem servir para a melhoria do social. A produção de conteúdo se descentraliza com a possibilidade de, em posse de um aparelho eletrônico com acesso à rede mundial, qualquer sujeito emitir mensagens, cambiando então a conhecida forma comunicativa “emissor-mensagem-receptor”.

Com o avanço da Internet (mais lento no Brasil), acontece uma crise no formato da indústria musical, alterando-se o processo de “criação-produção-consumo” da arte. Também se deflagra uma crise financeira nas grandes gravadoras que perdem nas vendas de CDs e DVDs devido ao acesso de seu conteúdo na rede. Mas este acesso vem sendo limitado ao longo dos anos, em vários países não se pode baixar música gratuitamente sem que seja um ato criminoso e/ou passível de multa (Alemanha, Japão, EUA, entre outros), pois há que se

---

<sup>6</sup> Como afirma Santos: “O pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900–1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela *tecnociência* (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural” (2000, p. 7-8 apud Minduri, 2006, p. 23).

<sup>7</sup> No pós-modernismo, na pós-modernidade a metanarrativa ou narrativa-mestra tende a desaparecer, a ser recebida com incredulidade. Nos dizeres de Thomas Bonnici (1999): “As ‘metanarrativas’ ou ‘narrativas-mestras’, que incluem a religião, a ciência, a arte, o modernismo, construíram sistemas de conhecimento e de verdades universais. A teoria pós-moderna, cética a tais metanarrativas, critica-as ferozmente. Empiricamente, todos podem perceber que, no mundo contemporâneo, essas metanarrativas perderam muito de sua validade e legitimidade. Parece que muitas pessoas estão tendo dificuldade em deixar suas vidas se regerem pelas metanarrativas, o que poderia explicar a acentuada perda de significação da religião, do marxismo e de qualquer sistema que pretende possuir a verdade absoluta sobre o mundo. Seguem-se a rejeição de toda e qualquer ciência e prática social (por exemplo, matrimônio e casamento monogâmico) de validade universal e a adoção de noções probabilísticas de verdade (relacionamento monogâmico)”.

Extraído de: <[http://www.usc.br/biblioteca/mimesis/mimesis\\_v20\\_n2\\_1999\\_art\\_02.pdf](http://www.usc.br/biblioteca/mimesis/mimesis_v20_n2_1999_art_02.pdf)>.

pagar por ela. Para as grandes gravadoras (Universal, Sony, Warner, por exemplo) essa distribuição de material protegido por direitos autorais é ilegal, é pirataria. Existem ainda os sites de compra e reprodução de áudio (Itunes), e *streaming* e compartilhamento como Deezer, Spotify, Sonora, o extinto Grooveshark, entre outros. Segundo Renato Ortiz (2010 apud SCHNEIDER, 2011):

Com as novas conquistas tecnológicas houve ainda uma diversificação da produção. Um pequeno estúdio, com um mínimo de recursos técnicos, é capaz de produzir um CD. Entretanto, não se pode esquecer que a política de difusão, que implica em acesso à televisão, ao rádio, revistas e jornais, assim como um investimento importante em propaganda e marketing, é definida fora do âmbito desses estúdios. Dito de outra forma, a concentração desses oligopólios prescinde da propriedade dos ‘meios de produção’: o que importa é o controle dos canais de distribuição e o acesso público ao mundo da mídia. De fato, visto sob o prisma da terceirização dos estúdios de gravação, pode-se dizer que a indústria fonográfica, tomada isoladamente, pode ter chegado ao ponto de prescindir “da propriedade dos meios de produção”; ocorre que, na prática, ela não existe nem pode existir isoladamente, mas somente como setor da indústria cultural como um todo. Deste modo, “o controle dos canais de distribuição” – que envolvem, entre outras coisas, sofisticadíssimos equipamentos de geração, captação e irradiação de mensagens (transmissores, antenas, satélites, cabos etc.) – pela indústria cultural tomada em conjunto, para não falar nos recursos humanos, redes de influência etc., é o mesmo que propriedade dos meios de produção, ou de sua parte mais substantiva como instância de poder na sociedade atual.

E a exemplo de uma produção periférica e descentrada, abarcamos o movimento pernambucano Manguê Beat, por meio de sua identidade cultural e musical, de seus canais de comunicação, para constituir o objeto desta dissertação de mestrado sob o viés dos Estudos Culturais (EC). Devemos considerar a arte do Manguê em geral (cinema, moda, design gráfico, artes visuais), e música e texto em particular. Encontramos suas formas de comunicação aliadas aos instrumentos e ritmos de ambos os lados, da “tradição” e da “modernidade”. Assim, retiramos do seu texto nossa investigação em busca da hibridiz de sua

identidade cultural e suas contradições.

Mas tais comunicações se relacionam com o cotidiano da sociedade pernambucana. Haja visto sua influência na história, economia, cultura<sup>8</sup>, e sua influência para com o público jovem, seja o público do rock, seja do movimento punk com o seu jargão “faça você mesmo” (DIY – Do it Yourself!). Seja o público da música popular tradicional, formado pela exposição que o Manguê Beat proporcionou às tradições locais, trazendo o universo popular para o conhecimento de outro público, da classe média. E em um *mix* da cultura local e global, do popular, do moderno e do pós-moderno, a juventude – em prol de uma transformação da realidade cotidiana da cidade e de seus cidadãos – teve como referências fundamentais para a construção da identidade manguê<sup>9</sup>: a Antropofagia, o Tropicalismo, o movimento Punk, os Beatniks, a literatura de cordel, a história em quadrinho, a ficção científica, a lama do manguê e o homem-caranguejo vistos por Josué de Castro<sup>10</sup>, entre tantas outras, explicitadas no texto do primeiro manifesto.

Os articuladores do Manguê Beat vieram de comunidades carentes do Recife, outros da classe média, alguns participam em projetos sociais<sup>11</sup>. Eles buscaram espaço, à margem optaram por outros canais que não os habituais. Na música, nos shows produzidos, nos microfones dos bares da cidade<sup>12</sup>, nos escritos em manifestos (um contendo uma história em quadrinhos), na cultura regional, encontraram esses canais. Em Minduri (2006) lemos que os marginalizados são aqueles grupos que demonstram “o seu inconformismo e revolta através de canais próprios, restritos que funcionam como meio de preservar a autonomia dentro da

---

<sup>8</sup> Leia mais sobre o conceito de cultura, cultura x civilização, cultura como modo de vida (conceito antropológico) no livro *Cultura* de Raymond Williams (1992) ou *Palabras-Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (2003) deste mesmo autor.

<sup>9</sup> Leia mais em *Movimento Manguê Beat: da musicalidade caótica ao pós-modernismo* (MINDURI, 2006). Segundo o referido trabalho (2006), o Manguê se afirma como movimento, como pós-moderno-global, híbrido, fruto da antropofagia, do tropicalismo, e dos beatniks.

<sup>10</sup> O sociólogo, nutrólogo, professor, geógrafo, cientista social, político, escritor, ativista brasileiro que dedicou sua vida ao combate à fome, é eternizado na letra da música de CSNZ ‘Da lama ao Caos’: “[...] Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça. Quanto mais miséria tem mais urubu ameaça [...]” (1994).

<sup>11</sup> Balé Afro Majê Molê existente há mais de 10 anos. Ou o Ação Peixinhos, três anos. Ambos ligados a religiões afro, contando com a colaboração de Gilmar Bola Oito e Toca Ogan. Sobre isso, assista o trailer do curta (19’) “Um passo à frente” de Adriano Portela no link:

<[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=dpzOk9M3jIM](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=dpzOk9M3jIM)>.

<sup>12</sup> Bares como o Soparia do comunicador Roger de Renor, e outros como os citados por João Evangelista Neto (The Playboys) em entrevista para esta pesquisa: “O manguê promoveu uma grande reviravolta cultural na cidade. No final dos anos 80 e início dos 90, a cena da música jovem estava restrita a pequenos bares como o ‘Pocoloco’ e o ‘Underground’. Existia uma cena, mas era um negócio de gueto, muito limitado. Com Chico e o Manguêbeat as coisas começaram a mudar. A cena cresceu bastante. Aumentou o público, o número de bandas, festivais etc. Pessoalmente, eu admiro muito o movimento e compreendo a importância desses caras para a cultura brasileira. Claro que tenho críticas acerca de uma padronização que ocorreu num determinado momento do desdobramento do movimento” (12/2015).

desagregação vinda do capitalismo” (Beltrão apud Melo, 1980).

Esta análise cultural da comunidade Mangue nos aproxima da realidade social pernambucana do tempo presente e passado explicada no contexto do cotidiano como forma de comunicação, por meio de sua história (oral), memória, “tradição”<sup>13</sup>, arte, sobretudo música, e identidades (mantidas, divulgadas, formuladas, reformuladas ou refutadas pela identidade cultural do Mangue Beat).

Em prospecto, esta pesquisa apresentará três capítulos que incluem letras de músicas. O CAPÍTULO VI, “Pela orla dos velhos tempos”, aborda a “Identidade Cultural na pós-modernidade” em Stuart Hall (2005), em temas principais como crise da identidade, descentração do sujeito, identidade nacional, cultura nacional, modernidade, pós-modernidade, globalização, com o objetivo de entender a identidade cultural do movimento Mangue Beat. Neste capítulo avaliaremos a proposta do Mangue para uma identidade cultural substitutiva para a identidade nacional do brasileiro (a), substituta para a identidade “local” ou “particularista”, como a do armorialista, do indie, por exemplo. Para isso, seguiremos para as análises das músicas, a partir da teoria dos Estudos Culturais, compreendendo a identidade cultural do Mangue que se apresenta em: “Etnia” – Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ); em “Monólogo ao pé do ouvido” (CSNZ) X “Monólogo ao ouvido dos imitadores” (The Playboys). Estas duas músicas serão contrastadas numa mesma seção para percebermos se o Mangue Beat se encerra em sua própria identidade, dando espaço à cópia e ao esvaziamento de sentido, ou se tornou parte integrante do sistema. Já “Mangue Beatle” discute se essa Tradição do Mangue age como violência, (a única forma de manter seria copiar?). Nela, também abordaremos outras possíveis identidades pernambucanas, além do *mangueboy* e da *manguegirl*; o “Original Olinda Style”, de Olinda para o mundo, são ecléticos, parte do povo

---

<sup>13</sup> “[...] Além disso, num nível filosófico, no verdadeiro nível da teoria e no nível da história das várias práticas, há um processo que chamo de *tradição seletiva*: aquilo que, no interior dos termos de uma cultura dominante e efetiva, é sempre transmitido como ‘a tradição’, ‘o passado importante’. Mas o principal é sempre a seleção, o modo pelo qual, de um vasto campo de possibilidades do passado e do presente, certos significados e práticas são enfatizados e outros negligenciados e excluídos. Ainda mais importante, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos, ou colocados em formas que apóiam ou ao menos não contradizem outros elementos intrínsecos à cultura dominante e efetiva. Os processos educacionais; os processos mais amplos de treinamento no interior de instituições como a família; as definições práticas e a organização do trabalho; a tradição seletiva no nível intelectual e teórico: todas essas forças estão envolvidas na elaboração e reelaboração contínuas da cultura dominante efetiva, e sua realidade, como experiência, como algo construído em nossa vivência, depende delas. Se o que aprendemos fosse meramente ideologia imposta, ou tratasse apenas dos significados e práticas isoláveis da classe dominante, ou de um setor da classe dominante que se impõe aos outros, ocupando somente a superfície de nossas mentes, seria – e isso seria ótimo – algo muito mais fácil de ser derrubado” (WILLIAMS, 2005, p. 217-218).

que escuta axé; e ainda os contrários ao “domínio” do mangue, os da cena indie, da “cena Beto”.

Já o CAPÍTULO V, “Vendedor de Caranguejo”, apresenta a figura do trabalhador e suas condições sociais sob ótica do movimento Mangue e dos Estudos Culturais (EC), através da utilização do materialismo cultural de Raymond Williams, com a ajuda de autores como Anthony Giddens, Ricardo Antunes, Rejane Markman, etc. Neste capítulo as músicas abordadas foram: “A bola do Jogo” – MLSA, “Trabalhador rural” – Maciel Salú e o Terno do Terreiro e “Banditismo por uma questão de Classe” – CSNZ.

O CAPÍTULO VI, “TV a cabo/O que dá lá é lama”, é composto pela última categoria analítica, baseada nas *Tecnologias, Informação e Literatura*, apresentando as músicas “Vale do Jucá” – Siba e a Fuloresta para Literatura, “Um Satélite na Cabeça” – CSNZ X “O velho James Browse já dizia” – Mundo Livre S.A para as tecnologias, abordando também a identidade, e “Jornal da Morte” – NZ X “Propaganda” – NZ, para informação. Com estes capítulos observaremos se a música do Mangue reflete uma identidade cultural do movimento que possa ser identificada na construção musical que envolve letra (nosso foco), entre outras características, harmonia, melodia, como vestimenta, construção de estilo. E, por fim, o CAPÍTULO VII, Considerações finais: “Do digital ao vinagrete”.

## 2 CAPÍTULO II: JUSTIFICATIVA E METODOLOGIA

Em sua metodologia, esta é uma pesquisa que por sua natureza é uma pesquisa aplicada. Pela abordagem do problema é uma pesquisa qualitativa, isto é, que “não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc” (GERHARDT, 2009, p. 31). Pelos objetivos é pesquisa explicativa, pois “preocupa-se em identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos” (GIL, 2007 apud GERHARDT, 2009, p. 35). E pelos procedimentos técnicos é uma pesquisa documental que faz uso de materiais que não necessariamente tiveram “tratamento analítico” (FONSECA, 2002, p. 32 apud GERHARDT, 2009, p. 37).

Esta dissertação de mestrado, situada na área da Comunicação Social com epistemologia do conhecimento no Materialismo Histórico Dialético de Karl Marx, se pretende uma análise cultural, ou seja, uma análise materialista cultural filiada à Escola dos Estudos Culturais britânicos. E esta pesquisa é importante devido sua ênfase na interdisciplinaridade própria dos Estudos Culturais, pois nos utilizamos da Comunicação, da Sociologia e da História. E conforme Escosteguy, da ‘História viria o reconhecimento da história oral e da memória popular, além do interesse, na anteriormente citada, ‘história dos de baixo’ de E. P. Thompson, da Comunicação a reflexão sobre o papel dos meios de comunicação na constituição da identidade, e sobretudo, dos Estudos Culturais viriam acerca dessas reflexões e acerca do estilhaçamento do indivíduo em múltiplas posições e ou identidades’, com ‘o descentramento geográfico e a multiplicidade teórica dos estudos culturais devido sua interdisciplinaridade com a Sociologia, Antropologia, Filosofia, Economia Política, Psicanálise, Literatura e Comunicação’ (ESCOSTEGUY, 2001).

Mas este também é um trabalho relevante para a sociedade, pelo olhar para uma parte de sua memória, a do próprio movimento cultural e de sua comunidade. E nos possibilita o entendimento da identidade cultural de uma comunidade, para então compreendermos o todo que ela faz parte. Acreditamos que “a obra de Chico Science à frente da Nação Zumbi, rende, por si, um rico e extenso material de análises. Nela está impresso o retrato da sociedade nordestina moderna, das mazelas e satisfações do povo brasileiro e a herança cultural do folclore pernambucano” (DA FONSECA, 2015). Além de demonstrar importância para a Comunicação Social pela discussão do seu poderio na identidade do público. Por fim, para

esta pós-graduação a partir da sub-linha da problemática cultural do processo comunicativo em Mídia, Cultura e Memória, pelas razões acima, afora sua contribuição para o estudo da cultura popular e suas formas de manifestação no Brasil.

Este trabalho tem como uma de suas justificativas a participação da juventude na compreensão e transformação da comunidade, da sociedade que se insere. Consideramos a cultura como prática social e política relacionada à identidade e à memória locais, aonde a história feita pelos ‘de baixo’, a arte e o cotidiano são experiências vívidas dignas de nota. A arte dos ‘de baixo’<sup>14</sup> e suas ‘experiências’ (THOMPSON, 1998) merecem destaque nas academias, muito por tentarem emancipar o sujeito, levando-o a uma análise da sua situação social, da sua ‘realidade’ e a de sua comunidade, bairro, cidade e/ou país, possibilitando uma transformação dessa realidade, no caso a pernambucana, ao que está imposto seja pela sociedade capitalista burguesa, seja pela indústria fonográfica comercial. Nos perguntamos se este movimento questiona a ordem vigente em um enfrentamento da realidade em busca de transformação social. O movimento Mangue Beat, em si mesmo, se tornou hegemônico?

Assim, traçamos algumas músicas<sup>15</sup> interligadas ao Mangue Beat para um entendimento de sua identidade cultural e de sua musicalidade como produção de sentido da realidade, como forma de comunicação no contexto do cotidiano pernambucano. Utilizamos sobretudo letras de músicas de bandas primordiais, criadora, fruto ou avessa ao movimento,

---

<sup>14</sup> Como traz E. P. Thompson (1998) com o termo “history from below” para mostrar uma história vista não mais ou apenas pelas elites, mas por pessoas comuns, encarando como arte àquela feita pelos “de baixo”. Em contrapartida, no livro *Cultura e Materialismo*, encontramos Williams (2011) questionando essa “preocupação com os de baixo”, na qual a classe dominante se relaciona com os de baixo “por uma questão de consciência”. Há que se repensar se esse termo vitimiza, se amplia o “patronato”. Aqui não nos consideramos fazendo a distinção negativa, quiçá burguesa, mas sim a social, prestando atenção àqueles da classe baixa.

<sup>15</sup> Em Wisnik encontramos que: “Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos. Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemna nele um princípio de ordem). [...] (Um coro cantando uma única nota, contra o ruído branco das ondas, contém, digamos assim, uma espécie de redução sumária de todas as possibilidades da música, oscilando entre a organização e a entropia, a ordem e o caos).

[...] Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas” (1989, p. 27-31).

escolhendo bandas entre Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S.A, Siba (e a Fuloresta), Otto, Mestre Ambrósio, Comadre Fulozinha com Isaar França, Alessandra Leão e Karina Buhr (esta última com um som mais modernizado, que em realidade não nos apetece tanto assim), DJ Dolores, Maciel Salú, banda Eddie, também Lirinha, atualmente Lira e antes Cordel do Fogo Encantado, Bonsucesso Samba Clube, Devotos, Faces do Subúrbio, China (ex-Sheik Tosado), Mombojó, Volver. Enfatizamos que não somos da área da teoria musical para atestar sobre uma estrutura musical do mangue, mas temos o auxílio de livros de harmonia e improvisação. Recorremos a entrevistas com músicos da cena, além da utilização dos dois manifestos escritos, das letras e músicas aqui selecionadas, encartes dos álbuns, audições, vídeos, leitura de artigos, monografias, dissertações, teses, livros para avaliar o contexto contemporâneo do Mangue Beat em um comparativo passado-presente no cenário de construção de sua identidade cultural ante os EC.

Desta maneira, buscaremos analisar em profundidade a produção social do Mangue Beat através dos aspectos norteadores e comuns das músicas, postas em trechos ou completas, escolhidas para pensar os conceitos das categorias analíticas inseridas nos EC. Na primeira categoria de análise (capítulo IV) trazemos a concepção teórica de Identidade a partir de músicas específicas para pensar a identidade cultural do mangue no contexto sócio-histórico da pós-modernidade em Stuart Hall (2005). As músicas são: Etnia – Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ); Monólogo ao pé do ouvido – CSNZ; Monólogo ao ouvido dos imitadores – The Playboys; Mangue Beatle – Volver. O cenário do Pós-Mangue e da Pós-modernidade serão minimamente citados devido seu invólucro com essa nossa primeira categoria analítica da *Identidade*, uma identidade por trás da linguagem, do ‘comportamento de grupos identitários frente à cultura, audiência com caráter identitário’ (SOUZA, 2002). Citamos também bandas do que chamamos de cenário anti-mangue, com o *indie* pernambucano assumindo sua postura não-mangue e reforçando nossa discussão teórica acerca da identidade cultural não só do Mangue, mas da cidade.

Para o capítulo V da categoria analítica do *Trabalho* apresentamos as músicas: A bola do Jogo – MLSA; Trabalhador rural – Maciel Salú e o Terno do Terreiro; Banditismo por uma questão de Classe – CSNZ, para analisar as letras sob o panorama conceitual dos EC, nossa vertente teórica, diante do estudo do cotidiano e das condições sociais e materiais de vida do sujeito trabalhador, questões como a fome por Josué de Castro, o materialismo cultural de Raymond Williams.

Para a última categoria analítica *Literatura, Tecnologias e Informação*, constante no capítulo VI, apresentamos nosso conceitual teórico diante de músicas (letras) de artistas pernambucanos que tratam de assuntos como o texto literário, jornalístico ou tecnológico (este último seja na instrumentação, seja no conteúdo, seja no aparato tecnológico para sua feitura). Para a seção Literatura, a música é Vale do Jucá – Siba e a Fuloresta, mas também abordaremos a música de MLSA, Soneto do envelhecido sem pretexto. Para completar o quadro, abordaremos brevemente o livro de Josué de Castro “Homens e Caranguejos” e o manifesto “Caranguejos com Cérebro”, – interligados à música ‘Da Lama ao Caos’. Em continuação, para abordar as Tecnologias temos as músicas: O Velho James Browse já dizia – MLSA, e Um satélite na cabeça – CSNZ. Sobre Informação, as músicas são Jornal da Morte – NZ e Propaganda – NZ. Encerrando com o CAPÍTULO VII, Considerações Finais: “Do digital ao vinagre”, em busca dos significados propostos pela identidade cultural do Mangue Beat a partir das categorias analíticas propostas, em diálogo com os autores (as) da nossa bibliografia, com a teoria dos EC e com nossa vivência e análise peculiares.

### 3 CAPÍTULO III: REFERENCIAL TEÓRICO (Cultural Studies, Estudios Culturales, Estudos Culturais)

Este trabalho se tece no campo teórico dos *Estudos Culturais* britânicos (EC) para examinar como as formas artísticas do movimento Mangue Beat atuam na identidade da juventude pernambucana. Os EC nos advêm como linha teórica nesta análise cultural da identidade do movimento Mangue Beat através das músicas selecionadas para cada categoria analítica. Vislumbramos entender melhor este movimento naquela sociedade. Para tanto, os EC (nos) servem como uma forma distinta de estudar a cultura e a sociedade, ao mostrar o cotidiano como forma de comunicação, e principalmente, ao considerar que a ‘cultura não é indissociável da vida econômica, social, prática e material dos sujeitos’. E ainda que, a arte, a atividade intelectual não necessariamente está ligada a classe dominante, a ideologia da elite, apesar do cenário de opressão entre as classes, sexos, raças, etnias...

Na arena dos Estudos Literários surgia os *Estudos Culturais*<sup>16</sup> britânicos como um campo teórico que caminha ‘entre a história, a história oral, a historiografia<sup>17</sup>, a geografia, a filosofia, a sociologia, a antropologia, a economia, a política’. Todavia, os EC “não configuram uma ‘disciplina’, senão uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade” (ESCOSTEGUY, p. 137). Nestes estudos, marxistas ingleses fizeram uma releitura da teoria do materialismo histórico dialético de Karl Heinrich Marx (1818-1883) de forma a integrar a cultura na análise sócio-crítica da sociedade, retirando da economia e colocando nas trocas simbólicas o eixo de suas perspectivas (Santos e Minduri, 2015).

Após a segunda guerra mundial, na segunda metade do século XX, nos anos 1960, o Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) em Birmingham na Inglaterra começava a atuar com marxistas britânicos recém-saídos da Nova Esquerda (New Left), muitos envolvidos com a educação de jovens e adultos. Em seus estudos e análises deram espaço à questão das identidades culturais, do feminismo, das culturas populares. Autores como Richard Hoggart, Edward Palmer Thompson, Raymond Henry Williams estão na fundação dos EC. Posteriormente, Stuart Hall entra para o CCCS e assume a diretoria do Centro. Néstor

---

<sup>16</sup> Para críticas quanto à despolitização dos EC, leia Armand Mattelart, Terry Eagleton e Douglas Kellner. Outras críticas podem ser encontradas em Fredric Jameson, por exemplo.

<sup>17</sup> Vide o texto “Historiografia aborda o Popular” de Melina Teixeira Souza (2009).

García Canclini e Jesús Martín-Barbero representam os EC na América Latina<sup>18</sup>. Mas tanto os EC britânicos quanto sua vertente latino-americana estão integrados à epistemologia materialista histórica dialética de Karl Marx, que inverteu a dialética hegeliana para chegar na sua própria. A do materialismo histórico dialético como ciência e concepção materialista da História e da sociedade. Estes entre outros autores e autoras do Centro estudaram a audiência, o feminismo, a publicidade, o teatro, a televisão, a identidade, a pós-modernidade, entre tantos temas da sociedade contemporânea dividida entre consumo e informação.

Por sua vez, Raymond Williams escreveu sobre experiências e estruturas de sentimentos, teatro, publicidade, televisão, e formulou o conceito do materialismo cultural, a partir da crítica da base e superestrutura<sup>19</sup> no materialismo histórico dialético de Marx. Enquanto Hall nos trouxe o mote da identidade e da crise de identidade do sujeito na pós-modernidade, uma descentração desse sujeito; além das identidades nacionais; da globalização interligada ao hibridismo.

Para Williams, “uma das intervenções decisivas do marxismo foi a rejeição ao que Marx chamava de ‘historiografia idealista’ e, nesse sentido, dos procedimentos teóricos do Iluminismo. A História não deveria ser vista (ou nem sempre ou fundamentalmente considerada) como a superação da ignorância e da superstição pelo conhecimento e pela razão. Essa exposição ou perspectiva exclui a história material, a história do trabalho e da indústria, como o livro aberto das faculdades humanas” (WILLIAMS, 1992, p. 18-19).

E é importante ressaltarmos particularidades em escritos da teoria marxista para

---

<sup>18</sup> “Na América Latina, os especialistas têm traçado, baseados na adaptação e transformação de uma mistura de produtos culturais populares locais e importados (em grande parte norte-americanos), a imagem característica da prática cultural popular de seus países. Muito da pesquisa e da literatura teórica desenvolveu-se como reação à procura de respostas para questões a respeito dos meios de comunicação e da democracia, bem como da criação de uma esfera pública aberta a mais vozes. [...] Evitando velhos dualismos teóricos, no que tange àqueles que detêm o poder e àqueles que não têm poder nenhum, os estudiosos latino-americanos, tais como García Canclini e Martín-Barbero, propõem categorias analíticas como o sincretismo, a hibridação e a mestiçagem [...] para clarificar processos de apropriação, adaptação e vocalização culturais na mediação entre prática cultural, cultura popular, meios de comunicação democráticos e política” (GOLDING E FERGUSON, 1997, p. xvii apud ESCOSTEGUY, 2001, p. 56-57).

<sup>19</sup> O conceito de base e superestrutura de Karl Marx é criticado pelos Estudos Culturais. Acerca disso Thompson (1977 apud NEGRO E SILVA, 2001, p. 256) lido em Meira (2014) afirma que: “Por mais sofisticada que seja a ideia, por mais sutil que tenha sido o seu emprego nas mais várias ocasiões, a analogia ‘base e superestrutura’ é radicalmente inadequada. Não tem conserto. Está dotada de uma inerente tendência ao reducionismo ou ao determinismo econômico vulgar classificando atividades e atributos humanos ao dispor alguns destes na superestrutura (lei, arte, religião, moralidade), outros na base (tecnologia, economia, as ciências aplicadas), e deixando outros ainda a flunar, desgraçadamente, no meio (linguística, disciplina de trabalho). Nesse sentido, possui um pendor para aliar-se com o pensamento positivista e utilitarista, isto é, com posições centrais não do marxismo, mas da ideologia burguesa”.

contextualização dos EC como nosso *corpus* teórico escolhido. O método de Marx e Engels, assunto desenvolvido aqui para exemplificar nossa ordem metodológica, passeia por várias áreas do conhecimento como Economia, Filosofia, História, teoria do Direito e do Estado. Mas é no fator econômico que reside toda a esfera social e histórica do homem na teoria na qual “o modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência” (MARX, 1977, p. 24).

Florestan Fernandes coloca a necessidade de “um verdadeiro diálogo com Marx” que “teria de surgir nessa confluência da investigação científica com o desenvolvimento histórico e os fins essenciais do socialismo”, aonde a:

insistência nas sistematizações do pensamento de Marx e a propensão a cultivar uma espécie de *escolástica marxista* nada tem a ver com as premissas filosóficas, científicas e comunistas compartilhadas por K. Marx e F. Engels. Nada lhes era mais alheio que essa forma (pseudo) revolucionária de fomentar academicamente o *marxismo*. Ambos travaram o combate proletário direto e cotidiano. Qualquer *avanço do marxismo* que não percorra este caminho não passa de mero exercício intelectual (FERNANDES, 1995, p. 39).

Fernandes afirma que Marx não era simplesmente um ‘visionário reduzido a fórmulas e reducionismos do marxismo ao seu momento histórico’, mas sim um “precursor de uma nova ciência, de uma nova revolução e de uma nova era” (idem, 1995, p. 41). Quando já não mais houver a dominação do homem pelo homem tendo como motor propulsor a propriedade privada, quando esta desaparecer, acabará também a exploração, deixaremos a pré-história, livres de toda e qualquer ideologia que seja como consciência falsa, a partir da revolução da sociedade pela classe dos trabalhadores unidos em prol da libertação e da emancipação da mesma. Ao contrário do que muitos críticos<sup>20</sup> podem pensar, “[...] as transformações do capitalismo e as revoluções proletárias que levam ao socialismo de transição não sepultaram Marx” (FERNANDES, 1995, p. 33).

---

<sup>20</sup> Um dos críticos seria Russell. Ele condena a “tendência messiânica na filosofia política do marxismo”, além do fato da contradição dialética entre ricos e pobres que se tensionaria a ponto de uma revolução que nunca aconteceu. Para ele, o ‘grande apelo que o Marxismo gera se deve a esse caráter religioso, profético, utópico e ao elemento revolucionário do seu programa de ação’ (2013, p. 424).

Mas para fazer ver a eficiência científica de seu método, Marx não separou teoria e prática. Eis aqui a dialética. Com influência de Hegel, em uma possível guinada no método deste, tem-se uma análise marxista que trabalha com a contradição, numa relação dialética na qual tudo se transforma e se relaciona, em um embate de opostos, considerando a preponderância da matéria sobre a ideia – materialismo. Assim, tem-se uma inversão da dialética hegeliana, colocando a dialética e o materialismo em uma perspectiva histórica.

Karl Marx tem uma metodologia que não é mecanicista, mas dialética. Há conceitos como base e superestrutura, origem do Estado burguês, do modo de produção capitalista, a origem do capital, do trabalho assalariado. A existência de classes<sup>21</sup> se liga a determinadas fases históricas de desenvolvimento da produção. Nessa concepção, a teoria social do modo de produção tem dupla centralidade, no trabalho e no Estado. A reprodução social ocorre numa sobre-determinação da esfera econômica e da esfera política – tendo o Estado como instrumento de dominação.

No texto de Vaz (1987) encontramos que o Marxismo também é Filosofia do Conhecimento que muito contribuiu para análises e transformações sociais. O sujeito aqui não é o sujeito filósofo kantiano, nem o sujeito freudiano do complexo de Édipo, é um sujeito situado historicamente, na sua historicidade, ele surge de um determinado contexto histórico e relações de poder, em um processo de subjetivação, com necessidades básicas ou de consumo supérfluo para satisfazer a essas novas necessidades criadas no mundo material capitalista. O homem como ser em busca de satisfação das necessidades, criadas ou naturais, o “motivo antropológico fundamental”. Uma Antropologia de Marx no sentido da alienação, do ser-que-produz, onde o homem não somente produz objetos, mas se autoproduz, e é também seu próprio criador. Marx incita uma questão ontológica na qual o homem pode, enquanto ser social e histórico e criador de si mesmo, invalidar a ideia de Deus, elevando a História a:

[...] um Primeiro Princípio ou uma ‘arquê’ de Aristóteles, princípio fontal do ser (*ón*) e da inteligibilidade (*lógos*). A História, como história da produção humana, passa a ser para Marx o que era para Platão o mundo das Idéias;

---

<sup>21</sup> “(...) classe não é, como gostariam alguns sociólogos, uma categoria estática: tais e tais pessoas situadas nesta ou naquela relação com os meios de produção, mensuráveis em termos positivistas ou quantitativos. Classe, na tradição marxista, é (ou deve ser) uma categoria histórica descritiva de pessoas numa relação no decurso do tempo e das maneiras pelas quais se tornam conscientes de suas relações, como se separam, unem, entram em conflito, formam instituições e transmitem valores de modo classista” (THOMPSON, 1981 apud TOLEDO, 2013).

para Aristóteles a *ousía* ou Substância primeira; para a filosofia cristã, o Deus pessoal; para Espinoza, a substância ‘causa sui’; para Hegel, o Espírito. Em outras palavras, a sua concepção materialista da História lança Marx na direção dos problemas fundamentais transmitidos pela reflexão ontológica ao longo da história da filosofia ocidental (VAZ, 1987, p. 173-174).

E, alçando “um novo capítulo na tradição da Metafísica ocidental”, “[...] Marx não se considerava filósofo nem escreveu a sua obra obedecendo aos cânones reconhecidos do escrito filosófico”, continua Henrique Lima Vaz. Foi, porém, de grande importância na corrente de pensamento da filosofia moderna. A partir do século XX não se pode estudar filosofia sem a presença de Marx e do Marxismo, afirmações de Vaz. Para ele, o fim da filosofia que Marx pregava seria a realização da filosofia, a sua supressão seria a sua realização na prática. “Com Hegel termina a Filosofia”, afirmava Engels. Então o que se tem é “a filosofia feita práxis e transfundida na realidade, mas e como falar filosoficamente dessa filosofia tornada realidade?”, indaga o autor. Este ainda conta com a ideia de que ao proclamar a supressão da filosofia, Marx descobriria sua “alta estatura de filósofo”, aonde “o fim da filosofia pensada é o começo da filosofia realizada [...]”, sendo aqui o “recomeço teórico da filosofia” (idem, p. 161). Marx afirmou que “os filósofos não fizeram mais que interpretar o mundo de forma diferente; trata-se porém de modificá-lo” (1990).

No grande confronto da filosofia moderna, de um lado o empirismo e de outro o racionalismo. Marx prolonga o racionalismo que termina em Hegel, com o primeiro não podendo ser considerado um racionalista no sentido hegeliano ou empirista como Feuerbach ou como o empirismo inglês, e ainda para Vaz (1987) é aqui que está a “originalidade epistemológica do pensamento de Marx”. Marx manteve exigências do racionalismo, revalorizou o empírico com a temática práxis, com o conhecimento articulado dialeticamente com a prática, as experiências, visando transformar a sociedade.

Para Karl Korsch (2008), Marx não pretendia uma nova filosofia, uma nova historiografia ou uma nova sociologia, propunha ao invés uma crítica à filosofia burguesa, uma crítica a historiografia burguesa ou a sociologia burguesa. Marx acreditava que as ‘concepções teóricas do comunismo não são ideias, deste ou daquele reformador do mundo’, são, porém, ‘expressões gerais das condições reais de uma luta de classes que existe’ (1999).

Korsch afirma que o Marxismo nunca buscou a objetividade, tampouco ansiava ser

uma ciência pura ou filosofia pura, antes expressava a vida social do homem com o mote no âmbito econômico e ideológico. Mas opôs às críticas burguesas, a sua “economia política da classe operária”, a “economia política da propriedade” para o avanço e a libertação dessa classe. Distinta das outras formas de crítica, há aqui uma relação estreita com a “luta prática de libertação da classe operária” (2008, p. 137-139).

À continuação, apresentamos mais detalhes acerca do Materialismo Cultural de Raymond Williams, teoria desde uma crítica ao materialismo histórico dialético de Marx<sup>22</sup>. De modo que, recorreremos aos Estudos Culturais que fazem uma releitura de Marx, tirando o centro de sua teoria da economia e colocando-o nas trocas simbólicas, por acreditarmos na centralidade da cultura na sociedade contemporânea, na sua importância histórica, política, econômica e social. Em Williams, “as condições criadas e modificadas pela raça humana são percebidas com clareza na História” (1984 apud Markman, 2007, p. 26).

A inserção das determinações econômicas nos estudos culturais é sem dúvida a contribuição especial do marxismo, e há ocasiões em que sua simples inserção é um progresso evidente. Mas, no fim, não pode ser uma simples inserção, pois o que se faz realmente necessário, além das fórmulas limitadoras, é o restabelecimento de todo o processo social e material e, especificamente da produção cultural como social e material (WILLIAMS, 1992, p. 125).

O autor enxerga na fórmula marxista da base e superestrutura um pouco da burguesia e do pensamento utilitarista, mas não abandona “a importância central da atividade econômica e da história” (2011, p. 28). Para o autor “foi a fórmula herdada de base e superestrutura que tornou as explicações marxistas da literatura e do pensamento muitas vezes fracas na prática [...]” (WILLIAMS, 2011, p. 26):

Contudo, para muitas pessoas, essa fórmula ainda encontra-se no centro do marxismo e indica a metodologia adequada para a história cultural e para a crítica, e obviamente, para a relação entre os estudos sociais e os culturais. A

---

<sup>22</sup> Com essa nossa orientação teórica nos EC britânicos, a utilização do materialismo histórico dialético se dá dentro de uma concepção epistemológica que demarca uma orientação marxista, na qual os próprios EC estão inseridos.

base econômica determina as relações sociais que determinam a consciência que, por sua vez, determina as ideias e obras. [...]. De minha parte, sempre me opus à fórmula da base e superestrutura – não devido às suas deficiências metodológicas, mas por conta de seu caráter rígido, abstrato e estático [...]. Mas, tanto na teoria quanto na prática, cheguei à conclusão de que eu teria de desistir, ou pelo menos deixar de lado, o que eu conhecia como a tradição marxista para tentar desenvolver um tipo diferente de teoria da totalidade social; para visualizar o estudo da cultura como o estudo das relações entre elementos em todo um modo de vida, para encontrar formas de estudar a estrutura em obras e períodos particulares que poderiam manter-se em contato e clarificar obras de arte e formas específicas, mas também as formas e relações de uma vida social mais geral; e para substituir a fórmula da base e da superestrutura com a ideia mais ativa de um campo de forças mutuamente determinantes, embora desiguais (WILLIAMS, 2011, p. 27-28).

No livro *Dez lições sobre Estudos Culturais*, Cevasco afirma que:

A diferença fundamental que a contribuição de Williams traz ao debate é a percepção materialista de cultura: os bens culturais são resultado de meios também eles materiais de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação), que concretizam relações sociais complexas envolvendo instituições, convenções e formas. Definir cultural é pronunciar-se sobre o significado de um modo de vida. Esse é o vasto campo de estudo e intervenção aberto aos estudos culturais no momento de sua formação (2003, p. 23).

Ademais, os EC, que para Eneida Leal Cunha deveriam se chamar “Crítica da Cultura”, ganham dimensão política ao pesquisarem o cotidiano, a “vida presente”<sup>23</sup> (CUNHA, 2002). Para Sónia Pereira, os estudos culturais de música popular e da cultura popular não se resumem ao estudo de entretenimento, lazer, ao previsível e desprezioso. O estudo do cotidiano tem uma dimensão política (PEREIRA, 2011). “[...] Também a música deverá ser analisada como um fenômeno social sujeito a um desenvolvimento histórico particular cuja observação terá de ser sempre situada e contextualizada [...]” (PEREIRA,

---

<sup>23</sup> “Vida presente” é um conceito trazido das Letras por Eneida Leal Cunha (2002).

2011). E a arte é “uma das atividades primárias humanas” que “pode ser transmitida e comunicada além de sua situação e circunstâncias originais” (WILLIAMS, 2011).

Por sua vez, o termo “cultura” aparece como uma das “palavras-chave”<sup>24</sup> em livro de mesmo nome de Williams (2003). O autor atesta que “cultura” está entre as palavras mais complicadas da Língua Inglesa. De modo eficaz, ele descreve o uso da palavra, suas evoluções ao decorrer dos séculos, e sua atuação em outras línguas como francês e alemão, também trata do tema no seu livro *Cultura* (1992). Assim que, sobre este termo, Williams afirma que:

Frente a esta compleja y todavía activa historia de la *palabra*, es fácil reaccionar escogiendo un sentido ‘verdadero’, ‘propio’ o ‘científico’ y desechar otro como vagos o confusos. [...] Pero en general, lo significativo es la gama y la superposición de significados. El complejo de sentidos indica una argumentación compleja sobre las relaciones entre el desarrollo humano general y un modo determinado de vida, y entre ambos y las obras y prácticas del arte y inteligencia. Tiene especial interés el hecho de que en arqueología y antropología cultural la referencia a la cultura o a una cultura apunte primordialmente a la producción material, mientras que en historia y estudios culturales la referencia es en lo fundamental a sistemas significantes o simbólicos. A menudo, esto confunde, pero más a menudo oculta la cuestión central de las relaciones entre la producción ‘material’ y ‘simbólica’, que en algunas discusiones recientes cf. mi propio *Culture* – siempre tienen que relacionarse y no contrastarse. Dentro de esta compleja argumentación hay posiciones esencialmente encontradas, así como concretamente superpuestas; también hay, y es comprensible, muchas cuestiones sin resolver y respuestas confusas. Pero estas argumentaciones y cuestiones no pueden resolverse reduciendo la complejidad del uso real. Este aspecto también es pertinente para los usos de formas de la palabra en otros idiomas [...]. Vale decir que la complejidad no está en definitiva en ella sino en los problemas que las variaciones de su uso indican de manera significativa (2003, p. 92).

---

<sup>24</sup> Encontramos auxílio em Williams (2003) e suas explicações de termos como folk-folklore, cultura, popular, étnico, mito, labor, trabalho, massa, materialismo, trabalho, literatura, tecnologia, comunicação.

Cultura representou desde “processos” como o “cultivo de plantas e criação e reprodução de animais”, sendo extensivo ao “cultivo da mente humana”, como a “configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo”, no final do século XVIII, no alemão e no inglês, principalmente (1992, p. 10). Do plural (Herder) surgia o termo culturas “para intencionalmente diferenciá-lo do sentido singular [...] ou unilinear de *civilização*”. O termo plural é “de especial importância para a evolução da antropologia comparada no século XIX, onde continuou designando um modo de vida global e característico” (WILLIAMS, 1992, p. 10-11). E hoje, o sentido mais difundido e comum é de cultura como sendo “música, literatura, pintura e escultura, teatro e cinema”, que “descreve as obras e práticas da atividade intelectual e especialmente artística” (WILLIAMS, 2003, p. 91).

Williams responde o porquê de uma “sociologia da cultura” no livro *Cultura* (1992), afirmando-a como “convergência ou um problema de convergência”. Enquanto não é reconhecida assim, é tida ou como “um agrupamento indefinido de estudos de especialistas, quer em comunicações, em sua forma especializada moderna de ‘meios de comunicação de massa’, quer no campo bem diversamente especializado das artes” (p. 9-10). ‘Já encarar estes estudos como marginais ou periféricos não seria nada razoável’. O autor acredita que:

a moderna convergência incorporada pela sociologia contemporânea da cultura, é de fato uma tentativa de reelaborar, a partir de determinado conjunto de interesses, aquelas idéias gerais, sociais e sociológicas, nas quais foi possível conceber a comunicação, a linguagem e a arte como processos sociais marginais e periféricos ou, quando muito, como secundários e derivados. Uma moderna sociologia da cultura, quer em estudos que lhe são peculiares, quer em suas intervenções numa sociologia mais geral, preocupa-se acima de tudo em investigar, ativa e abertamente, a respeito dessas relações tidas como verdadeiras e presumidas, e sobre outras relações possíveis e demonstráveis. Como tal, ela não só está reelaborando sua própria área, como propondo novas questões e novas evidências para o trabalho geral das ciências sociais (1992, p. 10).

No entanto, para Williams, a dificuldade notória do termo seria melhor encarada como “resultado de formas precursoras de convergência de interesses”, destacando dois tipos

de convergências principais, uma idealista e outra materialista:

(a) na ênfase no espírito formador de um modo de vida global, manifesto por todo o âmbito das atividades sociais, porém mais evidente em atividades ‘especificamente culturais’ – uma certa linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual; e (b) ênfase *em uma ordem social global* no seio da qual uma cultura específica, quanto a estilos de arte e tipos de trabalho intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais (1992, p. 11-12).

No segundo tipo, a cultura teria lugar secundário. Mas ambas as posições, segundo o autor, confluem, implicam um “estudo intensivo das relações entre as atividades ‘culturais’ e as demais formas de vida social”. A sociologia da cultura chega a segunda metade do século XX com “atividade desenvolvida a partir dessas duas posições”. E,

cada uma dessas posições representou uma forma daquela convergência de interesses, exemplificada de maneira notável pelo próprio termo ‘cultura’, com sua constante e ampla gama de ênfases relacionais. Porém, nas obras contemporâneas, embora cada uma das posições anteriores ainda se mantenha e seja praticada, vai-se tornando evidente uma nova forma de convergência (WILLIAMS, 1992, p. 11-12).

Essa “nova forma de convergência” compactua elementos destas duas posições, tanto da materialista (b):

em sua ênfase numa ordem social global, mas dela difere por sua insistência em que a ‘prática cultural’ e a ‘produção cultural’ (seus termos mais conhecidos) não procedem apenas de uma ordem social diversamente constituída, mas são elementos importantes em sua constituição (idem, p. 12).

Quanto da posição idealista (a):

[...] em sua ênfase em práticas culturais como constitutivas [...]. Em vez do ‘espírito formador’ que, afirmava-se, criava todas as demais atividades. Ela encara a cultura como o *sistema de significações* mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada.

Assim, há certa convergência prática entre os sentidos antropológico e sociológico de cultura como ‘modo de vida global’ distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um ‘sistema de significações’ bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social, e o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como ‘atividades artísticas e intelectuais’, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as ‘práticas significativas’ - desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso (idem, p. 12-13).

Raymond Williams explica a razão de uma “sociologia da cultura” nos dizeres subsequentes:

Já deve estar evidente que, na convergência contemporânea, com a deliberada ampliação e entrelaçamento dos sentidos de cultura até então separados (ainda que sempre relacionados), aquilo que hoje em dia frequentemente se chama de ‘estudos culturais’ constitui um ramo da sociologia geral. Ramo, porém, mais no sentido de um modo característico de entrada em questões sociológicas gerais do que no sentido de área reservada ou especializada. Ao mesmo tempo, embora seja um tipo de sociologia que coloca sua ênfase em todos os sistemas de significações, está necessária e fundamentalmente preocupado com as práticas e a produção culturais manifestas. [...] A nova sociologia da cultura pode ser vista como a convergência e, até certo ponto, a transformação de duas nítidas tendências: uma, dentro do pensamento social geral e, portanto, especificamente da sociologia; outra, dentro da história e da análise culturais (1992, p. 14).

Outro ponto abordado por Williams que algo nos interessa é “a ordenação das artes”, que tanto pode ser estudada por suas “instituições e formações”, ou se de outro tipo, essa “organização social da cultura” pode ser estudada no “desenvolvimento das artes e formas específicas”, ou ainda nos “meios de produção cultural e o processo de reprodução cultural”, ambos como “modos alternativos de colocar em relação ativa os estudos desses dois níveis da organização social da cultura” (1992, p. 205). Para Williams, isso aponta para “a possibilidade de um conceito geral que, embora não substitua os tipos específicos de estudo, possa ser capaz indicar todas as suas complexas inter-relações” (ibidem).

A história moderna do conceito de cultura é, de fato, uma história da busca de um conceito como esse. Essa é a razão por que ele ainda é indispensável na história e no desenvolvimento do pensamento social. Porém, na ampla medida em que reflete as dificuldades e complexidades dessa busca, sem nem sempre resolvê-las, e em que contém frequentemente concepções do ‘homem em sociedade’, sem distinguir claramente entre as que são alternativas e as que, na verdade, são antagônicas, ele precisa de especificação e reforço (ibidem).

Williams afirma que o leque de sentidos relacionais que cultura apresenta – de “modos de vida globais” a “estados de espírito” ou “obras de arte”:

muitas vezes constitui na prática sua fraqueza, uma vez que sua insistência nas inter-relações pode tornar-se passiva, ou inteiramente desconcertante, devido às possibilidades simultâneas que apresenta de uma generalidade por demais ampla e de uma especialização por demais estreita. Para evitar isso, enfatizando a essencialidade de seu tipo de definição, podemos especificar e fortalecer o conceito de cultura como um sistema de significações realizado. Para que fique claro, podemos distinguir um sistema de significações, por um lado, de outros tipos de organização social sistemática e, por outro, de sistemas de sinais e de sistemas de signos mais específicos. Não se faz essa distinção para isolar e separar essas áreas, mas para abrir espaço para o estudo das inter-relações entre elas. Assim, é sempre necessário ser capaz de distinguir sistemas econômicos, sistemas políticos, e sistemas geracionais (de parentesco e de família), e ser capaz de discuti-los em seus próprios

termos. Mas quando somos levados a inter-relacioná-los, como devemos fazer, descobrimos não só que cada um deles possui seu próprio sistema de significações – pois são sempre relações entre seres humanos conscientes e que se comunicam –, mas que são, necessariamente, elementos de um sistema de significações mais amplo e mais geral: na verdade, um sistema social. Temos ainda que ser capazes de examinar um sistema social nos termos mais gerais e abrangentes. Seria um erro restringi-lo apenas ao sistema de significações, pois isso tornaria todas as ações e relações humanas meras funções da significação e, com isso, as reduziria de maneira radical. Porém, também seria um erro supor que alguma vez pudesse examinar de maneira proveitosa um sistema social sem incluir, como parte essencial de sua prática, seus sistemas de significações, dos quais, como sistema, depende fundamentalmente. Pois um sistema de significações é inerente a qualquer sistema econômico, a qualquer sistema político, a qualquer sistema geracional e, de modo mais geral, a qualquer sistema social. Contudo, ele pode, também, distinguir-se, na prática, como um sistema em si mesmo: por exemplo, da maneira mais evidente, como uma língua; ou como um sistema de pensamento ou de consciência, ou, para utilizar aquele difícil termo alternativo, uma ideologia; e ainda, como um conjunto de obras de arte e de pensamento particularmente significativo. Ademais, tudo isso existe não só como instituições e obras, e não só como sistemas, mas também como práticas ativas e estados de espírito.

[...] Assim, o que se pretende é que a distinção da cultura, no sentido mais amplo ou mais restrito, como um sistema de significações realizado, não só abra espaço para o estudo de instituições, práticas e obras manifestadamente significativas, mas que, por meio dessa ênfase, estimule o estudo das relações entre essas e outras instituições, práticas e obras (WILLIAMS, 1992, p. 206-208).

E o que se tem é que a “organização social da cultura, como um sistema de significações realizado” está presente em uma “série completa de atividades, relações e instituições, das quais apenas algumas são manifestadamente ‘culturais’” (idem, p. 208). Conforme Williams, ‘este seria um uso teórico mais adequado do sentido de cultura ao menos para sociedades modernas, do que o sentido antropológico do modo de vida global’ (idem).

Em uma abordagem sobre essa “organização social da cultura”, sobre as “minorias culturais” e a “cultura popular” o autor ressalta que:

[...] as categorias tradicionais de descrição cultural ampla – ‘aristocrático’ e ‘folclórico’, ‘da minoria’ e ‘popular’, ‘educado’ e ‘não-educado’ – têm de ser relacionadas, como produtos sociais, a transformações sociais que as ultrapassaram, ou das quais sempre foram uma representação distorcida. As antigas categorias possuíam bases sociais distintas, nas sociedades feudais e imediatamente pós-feudais, e isso era ainda de certa forma verdadeiro quanto às etapas iniciais e médias das sociedades de classe modernas. A transição significativa ocorreu quando as atividades intelectuais e artísticas foram agrupadas e abstraídas de seus próprios termos, sem correlação significativa com outros tipos de organização social. Este é um fenômeno característico da sociedade burguesa, na qual há, por certo, artes e ocupações intelectuais ‘da minoria’ e nas quais existem – como ainda na imprensa – alguns setores de fato ‘minoritários’. Porém, a relação entre esses e qualquer organização sociocultural mais geral vem sendo problemática desde o período da urbanização industrial, e criticamente problemática desde o período da educação e do sufrágio universais.

Dentro desses problemas específicos foi que se formaram os conceitos de minoria ‘educada’ e ‘cultura’ e, pois, de uma categoria especial de intelectuais – sem correlações notórias ou fidedignas com outros tipos de organização social. Contudo, a dinâmica real do processo sociocultural é mais notória nas transformações do ‘popular’, que caminharam não só ao longo de uma trajetória que vai das formas anteriores de cultura ‘folclórica’ até as novas formas parcialmente auto-organizadas de cultura popular urbana, mas ainda ao longo de uma trajetória de extensa – e maciçamente extensa – produção de cultura ‘popular’ pelo mercado burguês e pelos sistemas educacional e político estatais (WILLIAMS, 1992, p. 225-226).

“Nestes últimos períodos”, a “cultura popular” é a união conflituosa e “complexa de elementos residuais, autoprozuidos e produzidos externamente” (WILLIAMS, 1992, p. 226). Por outro lado, “e cada vez mais”, o autor afirma que a cultura popular:

[...] é a mais importante área da produção cultural burguesa e da classe dominante, que caminha no sentido de uma universalidade oferecida nas modernas instituições de comunicação, com um setor ‘minoritário’ cada vez mais encarado como residual e a ser ‘preservado’ formalmente nesses termos. Assim, uma ‘alta cultura’ mais ou menos incontestada foi deslocada quase totalmente para o tempo passado, com algumas minorias substituídas, concomitantes e concorrentes de um tipo diverso, enquanto a ‘minoria’ ativa e eficiente, dentro de uma esfera de produção cultural determinada pela classe, deslocou-se definitivamente para a área ‘majoritária’ geral.

Assim, a partir da educação e ao sufrágio universais, houve uma reconstituição da organização cultural, com alguns elementos residuais inequivocamente de classe, mas com predominância definida em um nível essencialmente geral. Houve uma importante extensão de burocracias culturais e educacionais, por sobre os artistas e professores que são empregados por elas. Além disso, essas burocracias se entrelaçaram – não sem alguns conflitos localizados – com as burocracias políticas, econômicas e administrativas, de tal modo que, [...] constituem um sistema organizativo – um sistema de significações realizado. A simples proporção da produção cultural de todos os tipos transformou, pois – ainda que permitindo a existência de setores locais minoritários e contendo, em si mesma, alguns graus de distância variável –, os tipos de organização e os conceitos correspondentes em que se haviam baseado descrições anteriores. Pode-se dizer, então, que embora haja trabalho inovador em muitas formas de arte e de pensamento, o trabalho autenticamente emergente deve ser definido não só em termos específicos, mas em princípio em termos de contribuições para alternativas a esse sistema geral predominante (1992, p. 226-227).

Para finalizar a argumentação defendida por Williams de uma “sociologia da cultura”, este autor comenta que mesmo embora esta sociologia possua “muitos tipos de trabalho a seu alcance imediato”, como a análise das “instituições e formações e de sistemas e formas significativas”, ela deve buscar um envolvimento maior com:

[...] essas relações contemporâneas de ação, numa ordem social hoje baseada de maneira mais direta numa generalização prática de seus

processos e preocupações específicas. Uma sociologia plenamente responsável, ela mesma desenvolvendo-se significativamente até exatamente este ponto de mudança geral, deve, pois, ser analiticamente construtiva, bem como construtivamente analítica. Mas ela pode ainda ser apenas uma coisa ou outra, se, ampliando o trabalho colaborativo, aprender a se tornar, vencendo muitas dificuldades e resistências, uma nova e importante disciplina (1992, p. 231).

Impulsionados por esta reflexão que trouxe Williams e os demais autores (as), debateremos um pouco mais sobre o tema da “dimensão do conceito de cultura”, apresentando uma versão concisa que abrange aspectos da cultura necessários para prosseguirmos teoricamente analisando o Manguê Beat, agora com a ajuda de Markman (2007). Esperamos que nossa costura teórica para entender o Manguê concorde, sem se deslocar dos contextos originais das afirmações dos autores (as) aqui reproduzidos, e repare sempre na necessidade de matizar essas afirmações segundo os seus contextos e correntes teóricas. Tampouco pretendemos dar um parecer sobre a cultura pernambucana, recifense, olindense. Sobre essas sociedades poderíamos talvez ‘formatar um estudo com nossas descrições conceituais, sem adotar um estratagema geral ou universal, explicativo para as relações intrínsecas entre cultura e sociedade’.

Mas é no percalço de uma compreensão mais apurada da identidade cultural e das “construções simbólicas que a música Manguêbeat<sup>25</sup> produz no imaginário coletivo e individual” (p. 24) destas sociedades, que recorreremos ao livro *Música e Simbolização – Manguêbeat: contracultura em versão cabocla*, originário da tese de doutorado de Rejane Sá Markman (2007) pela Universidad Autónoma de Barcelona, UAB. Sua pesquisa revela uma análise cultural sobre o Movimento Manguê Beat, pensando principalmente o “simbolismo da música, considerada aqui como um elemento de representação da realidade” (p. 15). A autora

---

<sup>25</sup> Rejane Sá Markman optou por denominar o movimento Manguê Beat pela união dessas duas palavras: Manguêbeat, acreditando significar melhor o movimento, pois para ela, o beat oriundo dos beatniks não correspondem ao beat do manguê. Na introdução encontramos sua explicação para essa denominação, estranha para nós, porém vista em outras publicações: “Resolvi adotar uma nova grafia por considerar que, em termos de loucura, os manguêboys, como indivíduos contraculturais, a eles se assemelhavam apenas na contestação ao sistema. Porém, enquanto os beats optaram por uma ruptura radical, vivendo à margem da sociedade da época, os jovens que viveram o movimento manguê assumiram uma postura de rebeldia tímida, sem chegar a uma ruptura” (MARKMAN, 2007, p. 22). Comentamos que nós em alguns momentos chamaremos o movimento apenas de Manguê Beat ou mesmo Manguê, sem nenhuma razão especial, por acreditarmos encaixar melhor nos termos da língua Portuguesa, apesar da aceitação e incorporação do termo estrangeiro, mas sem unir os elementos brasileiro e forasteiro dos Beatniks e da palavra inglesa beat.

traz à tona os argumentos inspirados em Schelling (1993) sobre o termo cultura:

A cultura é um elemento que matiza os processos sociais que são fundamentais para a consciência dos sujeitos porque detêm um significativo sentido de mediação entre o meio ambiente e as pessoas, emitindo sinais de referências concretas, emocionais e psicológicas, indispensáveis à inserção do indivíduo no seu contexto social. Em linhas gerais, pode-se considerar a cultura a partir de três dimensões distintas: a noção de cultura como uma esfera superior destacada da atividade humana; como ‘um modo global de vida’ e como elemento de hegemonia que visa à preservação do sentido comum (MARKMAN, 2007, p. 24-25).

Markman afirma haver críticos para com este ponto de vista “que retira das práticas individuais o sentido de cultura e as interpreta como produto de uma entidade mais ampla e coletiva, como a sociedade”, e:

sua dimensão de entidade abstrata, composta de estratos sociais que possuem metas e prestígio diferenciados, indica a dificuldade de que sejam empiricamente vivenciados objetivos comuns que conceituem a sociedade como um todo homogêneo, como um ente imaginário e subjetivo que é, a sociedade se sujeita às relações de poder político e também a um sistema de estratificação social. As metas coletivas se materializam através de interesses de vários grupos isolados que lutam por concretizar seus objetivos específicos. Como nem sempre essas expectativas coincidem entre si, os grupos só se articulam para compor a sociedade geral em torno de temas que resguardem seus privilégios. A preservação de interesses e de necessidades define normas e papéis convencionados para a diferenciação entre os indivíduos e a hierarquia de suas relações. A teoria de classe está explícita nessa percepção e fica clara a idéia de que existem níveis de cultura e diferenciadas formas de expressá-los para diferentes estratos sociais.

Portanto, a história da idéia da cultura é a história das reações dos indivíduos, ocasionada pelo prestígio que recebem da sociedade e das mudanças na vida cotidiana que são decorrentes de uma contextualização constante. As condições criadas e modificadas pela raça humana são

percebidas com clareza na História (WILLIAMS, 1984).

Observa-se que a forma como estruturam as relações de poder repercute sobre a organização social em todo tipo de sociedades. Desde as mais primitivas e arcaicas, assim como nas mais complexas, como são as pós-industriais contemporâneas.

De acordo com o paradigma crítico-científico, a definição de cultura mais recorrente vem a ser aquela que a situa como uma síntese dessas duas formas anteriores de vislumbrar a cultura. Baseia-se em considerá-la como elemento da *práxis* humana, ou seja, como atos culturais vividos no cotidiano, como exercícios artísticos e intelectuais, ações sociais simples, comuns (MARKMAN, 2007, p. 26-27).

Para a autora, essa conceituação se distancia da “visão antropológica, por entender a cultura não como a arte da adaptação humana, vista como aceitação passiva da realidade pelo sujeito social, [...]” (2007, p. 27), mas ao contrário, cultura como “prática social”. Na sequência, o debate é acerca da hegemonia, conceito de Gramsci (1975) bastante utilizado nos Estudos Culturais:

A perspectiva da cultura como prática social se materializa em Gramsci, através da dialética entre a consciência e a realidade material que ocorre na relação dos agentes sociais presentes na hegemonia. Fundem-se, nessa noção, as definições de produção cultural – como *cultura erudita* – e as práticas cotidianas do povo – o saber pragmático, as crenças, o folclore – estudadas pelos antropólogos como *cultura popular*. Essas manifestações são atos criados e vividos que contêm todo um sistema de significados, de símbolos que são reflexos da totalidade da realidade, traduzida em atividades que os indivíduos desenvolvem em um determinado contexto social, como são os modos de vestir, os costumes matrimoniais e a vida familiar, os ritos religiosos, suas formas de lazer, seus modelos de trabalho, sua produção intelectual e o corpo de elementos subjetivos e míticos com que compõem suas relações com o mundo. Os hábitos culturais, por sua vez, são a materialização e a exteriorização de atitudes construídas como resultado da legitimidade da negociação e do consenso da *práxis* social (MARKMAN, 2007, p. 27).

Nesse “tecido social”, estratificado, é que as “relações de poder” e a “natureza das trocas sociais” são definidas. Então, a conceituação de hegemonia é incitada para explicitar “as posições que assumem a cultura erudita dos intelectuais – os dominantes – e a ‘filosofia espontânea das massas populares’ – os dominados – o que se constitui, na concepção de Gramsci (1975), o elemento indispensável para pensar a cultura” (MARKMAN, 2007, p. 27).

O estândar das manifestações culturais da classe dominante é autorizado pela hegemonia e determinado como cultura nacional. Nas sociedades ocidentais, através do consumo é vendida uma cultura global que afeta, influencia as manifestações culturais nacionais. É promovido um “desprestígio da produção de cultura do povo” por parte dessa mesma classe, essa cultura é colocada como “estática e tradicional” e impedida de se reproduzir plenamente, articulando entre os “segmentos subalternos” uma visão de mundo despregada das “raízes culturais tradicionais”. Mas não há só “subordinação e passividade”, também há “resistência” ante a cultura dominante (MARKMAN, 2007, p. 27-28). Inspirada em Certeau (1994), a autora escreve sobre resistência e, posteriormente, argumenta ser o Manguê Beat um produto de massas:

Essas posturas de resistência se expressam de várias maneiras, inclusive parecendo adaptar-se às exigências do sistema, quando este permite espaços onde ela encontra flexibilidade para exercer suas práticas. Entretanto, os setores populares percebem que essa franquia é funcional e desejável ao sistema, para a reprodução e preservação da estrutura de dominação que ele exerce socialmente (CERTEAU, 1994).

A resistência ocorre, quando é exercida a hibridação das formas culturais locais com outras assimiladas pela transculturação, de uma forma intencional e prepositiva. Essa simbiose consciente se exterioriza de distintas maneiras, de acordo com os aspectos que assumem a mediação de diversos atores, como os meios de comunicação de massa, por exemplo. Algumas das manifestações musicais de Pernambuco passam por este processo ao serem apropriadas pela música Manguêbeat, que é um produto de massas. Como legítima expressão do mercado cultural, inclusive, sempre se declarou como tal, e caracterizou-se por unir, a partir dos contatos interculturais, as criações rítmicas populares com o pop internacional, sem subordinar as primeiras.

A aceitação da cultura popular como ‘expressão dos dominados’ não é

admitida pela sociedade institucional. Nessa negativa, as elites realizam uma tentativa de afirmar a vigência de uma democracia presente na convivência entre as massas e as elites, mascarando a desigualdade e a diferenciação social vigorante no real. No enfoque da hegemonia se desenvolve a imagem da estratificação social intervindo na compreensão de que as regras de valores culturais são paradigmas de um consenso articulado por interesses de uma classe que domina todas as esferas da produção social e o impõe à sociedade como um todo. Uma percepção metafórica da cultura se materializa, a partir da existência de produções culturais características de segmentos sociais distintos, que por deterem poder social diferenciado, suas mais variadas formas específicas de fazer as coisas têm um grau maior ou menor de significação, que coincide com o prestígio que possuem na sociedade os segmentos que os produzem (MARKMAN, 2007, p. 28).

Ainda de acordo com Markman:

Os hábitos estruturados pelos indivíduos são resultantes de *estilos de vida* devidos às suas condições econômicas (a renda e o nível de consumo). São essas condições que por sua vez originam o prestígio outorgado a determinadas prioridades de valores em uma comunidade. Cada classe social tem padrões de comportamentos e valoriza diferentemente sentimentos e relações sociais. Nessa circularidade, os indivíduos localizados no estrato social que detém o predomínio econômico desenvolverão hábitos de consumo mais próximos a mensagens culturais globais, e dessa forma estarão mais suscetíveis a mudar seus costumes e crenças tradicionais de sua sociedade pelos padrões estranhos a que estão expostos. Usualmente, em todas as sociedades, o acervo cultural definido como *cultura nacional* traduz os parâmetros morais, os valores, os hábitos culturais e os conhecimentos que a classe que detém o poder econômico e, conseqüentemente o poder político, considera relevante (2007, p. 29-30).

É importante mencionar que a pluralidade de culturas e a identidade cultural permeiam o contato entre a audiência e os meios de comunicação de massa e suas mensagens, essas que podem afetar a subjetividade do indivíduo, mas também serem entendidas não

necessariamente a bel prazer do meio comunicativo podendo gerar ‘reprodução ou mudança da realidade’, afinal,

[...] o público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. Assim, a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade (KELLNER, 2001, p. 11-12).

Porquanto, em relação a identidade cultural mesma, quem nos auxilia é Stuart Hall, este que escreve que na “modernidade tardia” o sujeito está sendo “deslocado”, “descentrado” de sua identidade. Sintetizamos do texto de Hall as três definições acerca dela: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno; omitindo muito de sua descrição do “nascimento e morte do sujeito moderno”, do “individualismo”, “hibridismo”, “globalização”. Assim que, retomamos brevemente as três visões de identidade ao longo da história destacadas por Hall, a começar pelo sujeito do Iluminismo centrado, unificado, dotado de consciência, razão, e ação, sendo sua identidade concebida como algo inato ao sujeito, permanecendo com ele toda a vida, em uma concepção individualista. Em contrapartida, a identidade do sujeito sociológico está ligada a complexa modernidade, e se dá no interagir entre indivíduo e sociedade. Já o sujeito pós-moderno tem sua a identidade definida historicamente e não biologicamente, ele está se fragmentando, possui mais de uma identidade, que não é fixa nem permanente, provocando um descentramento do sujeito.

Com esse descentramento do sujeito rompendo discursos do conhecimento moderno, ocorreram cinco importantes avanços na “teoria social e nas ciências humanas”. O primeiro descentramento toma lugar no pensamento marxista, redescoberto e reinterpretado nos anos 1960. Mesmo embora os escritos de Marx sejam do século XIX, sua redescoberta se deu ante a afirmação marxista de que “os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”, lida “como se os indivíduos não possam de nenhuma forma ser os ‘autores’ ou os agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições

históricas criadas por outros e sob os quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores” (HALL, 2005, p. 34-35).

O segundo descentramento está na teoria do “inconsciente” de Freud, na qual a identidade não é inata ao sujeito, mas é formada no decorrer do tempo em processos inconscientes. O terceiro está “associado com o trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure” que pronuncia que não somos nós que fazemos as afirmações e significados expressados na língua, (HALL, 2005, p. 40). E o trabalho de Michel Foucault com o “poder disciplinar” representa o quarto descentramento:

O objetivo do ‘poder disciplinar’ consiste em manter ‘as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo’, assim como sua saúde física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas ‘disciplinas’ das Ciências Sociais. Seu objetivo básico consiste em produzir ‘um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil’ (Dreyfus e Rabinow, 1982, p.135 apud Hall, 2005, p. 42).

Hall explica que:

Não é necessário aceitar cada detalhe da descrição que Foucault faz do caráter abrangente dos ‘regimes disciplinares’ do moderno poder administrativo para compreender o paradoxo de que, quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual (HALL, 2005, p. 43).

O quinto descentramento na identidade e no sujeito aparece no feminismo, onde o “pessoal é político”, fornecendo uma “política de identidade – uma identidade para cada movimento”. Pois,

cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e

lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de identidade [...] (idem, p. 45).

E é indispensável a atuação do movimento feminista no “descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico” (idem, p. 45). O movimento feminista:

- Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.
- Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas).
- Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero.
- O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela questão da diferença sexual (HALL, 2005, p. 45-46).

Depois de abordar “as mudanças conceituais pelas quais os conceitos de sujeito e identidade da modernidade tardia e da pós-modernidade emergiram”, Hall trata da “questão de como este ‘sujeito fragmentado’ é colocado em termos de suas identidades culturais”. Ele ainda afirma que “a identidade cultural particular” que o deixa “preocupado” é a “identidade nacional” (p. 47):

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos inglês ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial (HALL, 2005, p. 47).

Caminhamos para o final deste capítulo, mas não sem antes apontar para outra discussão teórica sobre os EC. É que os EC consideram a cultura e a comunicação como “palco” de batalha social e política. E a sociedade como conflituosa, contrastante, havendo relações sociais opressivas (de classe, sexo, raças, etnias, estratos sociais), de dominação, em um processo de disputa, não como algo dado, inalterável, seguindo o conceito gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia.

As mediações sociais, a “recepção”, são determinantes no processo comunicativo, bem como tem importância na alteração do mesmo, assim o sujeito faz parte do processo, ator social que pode determinar o resultado deste. As formas culturais podem ser de reprodução – colaborando com a hegemonia das classes dominantes –, ou de resistência, contra-hegemônicas, por parte das classes “subalternas” com seus sujeitos ativos na construção de sentidos e significados.

E com Stuart Hall constataremos se a identidade do Mangue Beat atua como uma identidade cultural de resistência posta para a juventude brasileira a partir dos anos 1990. Todavia, despojamo-nos de uma “fantasia colonial sobre a periferia”, ou de uma visão ‘justiceira’, ‘vingadora’, partidária da arte “dos de baixo”, ou da “alta cultura” de um espectro burguês da classe dominante, para ponderarmos sobre a construção de sentido da identidade cultural do Mangue Beat, sobre suas tensões e contrastes. Através de sua arte, sob o âmbito da música que pode ser interpretada como sua rede de comunicação, sua forma de comunicar contendo o “global” e o “local”, o pós-moderno e o tradicional, o cultural, o social, o econômico, investigamos o aspecto textual das letras das músicas, enumeradas a partir do próximo item, verificando suas contradições, cheias de sentidos e significados, supostamente de resistência.

Sabemos que o Mangue Beat precisa ser analisado no seu ambiente de produção, seu ambiente como um todo, levando em conta quais as condições dessa produção, as condições materiais de sua existência para entendermos sua identidade, e, não obstante, entendermos se ele é mesmo um movimento de resistência. Portanto, questionamos se o movimento pode ser considerado uma resposta ao “paradigma”<sup>26</sup> cultural ou se se tornou um “paradigma” também musical a ser seguido ou refutado pela comunidade cultural nordestina. Ora, o Mangue Beat teria se incorporado ao *status quo*?

---

<sup>26</sup> O físico e filósofo da ciência Thomas Samuel Kuhn (1922-1996) agregou os termos *paradigma* e *mudança de paradigma* à ciência científica por volta dos anos 1940-50.

Teria ele se tornado tradição, dogma, doutrina? O revolucionário virou reacionário? Seria ele uma “reprodução da ordem social e cultural geral” (WILLIAMS, 1992, p. 213-214)?

#### 4 CAPÍTULO IV: “Pela orla dos velhos tempos”<sup>27</sup>

“Força, festa, fonte e fundação:  
Povo é mais que a proa pra nação!  
Sangue expande a ponte, a afirmação:  
Povo, não a raça da ração!  
Poder cantar:  
derrubar portões, ladrões e muros!  
Poder dançar:  
festejar na contramão!”  
*Povo*  
*Mestre Ambrósio*

O presente trabalho acadêmico está atento às ‘notas musicais’, ao *corpus de lama*<sup>28</sup> e aos rastros sociais e identitários deixados pelo movimento Mangue Beat. Esta dissertação busca desvendar a identidade cultural do Mangue Beat no cenário brasileiro, verificar de que forma essa identidade é política, verificar se ela faz um contraponto crítico a identificações com a cultura de massa, com a cultura nacional. E este quarto capítulo examina a construção da identidade cultural do movimento a partir de sua música, sob o viés dos Estudos Culturais britânicos, desde uma concepção teórica da Identidade em Stuart Hall (2005). Concepção essa que nos remete, principalmente, “aquele aspecto da identidade cultural moderna que é formado através do pertencimento a uma cultura nacional e como os processos de mudança – uma mudança que efetua um deslocamento – compreendidos no conceito de ‘globalização’ estão afetando isso” (HALL, 2005, p. 21-22).

Mas ‘a cultura nacional constrói, pois, os discursos das identidades que são colocadas entre o passado e o futuro’, onde a identidade nacional é simbolicamente baseada na ideia de um povo puro, original. Assim como a construção de uma identidade nacional<sup>29</sup> é ideológica, também o é a construção da identidade cultural manguebitiana. Investigamos se o

<sup>27</sup> Música “Pela orla dos velhos tempos” do álbum Rádio S.AMB.A, 2000, Gravadora YB Music.

<sup>28</sup> *Corpo de Lama* é música do segundo disco de Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ), *Afrociberdelia* (1996), retratada no texto “O maracatu Afro-caribenho de Chico Science e Nação Zumbi” por Orlando Brandão Ucella e Tânia Lima (UFRN). No texto, os autores veem esse “corpo de lama” sendo “lido/ouvido como um corpo de linguagem, uma linguagem do mangue” (2013). E aqui, assim utilizamos, adaptando-o também a uma referência ao “corpus teórico” de uma pesquisa.

<sup>29</sup> No Brasil temos o samba como uma identidade nacional, mesmo que haja uma apropriação do próprio samba pelo Mangue Beat, sua identidade não é a identidade do Samba. Mello (1997) discorre sobre o tema do samba como identidade nacional, focando na musicalidade do samba carioca e não nas letras. A autora aponta a dualidade do samba, seus aspectos contraditórios, como exemplo o samba ter sido propaganda do governo em prol do trabalho contra a malandragem, apesar de ser cantado pela malandragem. Ela escreve que “a transformação do samba em música nacional representa”, segundo afirmação de Vianna, “o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira” (1995, p. 34 apud MELLO, 1997).

Mangue teve sua identidade tecida como identidade cultural pernambucana tida como resposta para as identidades impostas, seja pelo discurso da Nação, seja pela cultura nacional, seja por seus “mitos de origem”<sup>30</sup>. Sobre estes têm-se que:

Eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída (por exemplo, o rastafarianismo para os pobres despossuídos de Kingston, Jamaica; ver Hall, 1985). Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos. (Digo ‘mitos’ porque, como foi o caso com muitas nações africanas que emergiram depois da descolonização, o que precedeu à colonização não foi ‘uma única nação, um único povo’, mas muitas culturas e sociedades tribais diferentes), (HALL, 2005, p. 55).

O Mangue Beat expõe uma identidade que invoca *mangueboys* e *manguegirls*<sup>31</sup>. No arcabouço identitário do Mangue constam figuras de linguagem, gírias, metáforas, contação de histórias, ficção científica, literatura de cordel, anti-heróis, homens-caranguejo<sup>32</sup>. Uma criação de um movimento que se pretende despretensioso, que não buscava o resultado que obteve. Mas desacreditamos disso, por ter sido pensada e articulada inclusive em manifesto toda uma cena com personagens reais ou não, anônimos ou não. Para além do ser mangueboy e manguegirl, a cena teve os gostos propagados pelos líderes de uma nação, desta vez de nome Zumbi. E a partir da leitura/audição/análise das letras das músicas selecionadas podemos inferir se há uma expressão clara de uma identidade cultural manguebitiana em discurso, músicas, letras, manifestos, enquanto defesa de uma identidade cultural do

---

<sup>30</sup> Sobre a “invenção da tradição”, “mitos de origem”, ou mesmo com relação aos bandidos (o banditismo é discutido noutro capítulo dessa dissertação) leia Hobsbawn e Ranger (1983). Mencionamos que por estes autores não fazerem parte da nossa metodologia, não vamos nos estender em citá-los.

<sup>31</sup> Termos criados para definir uma identidade para os indivíduos daquela cidade ou de outra cidade do Brasil com as mesmas mazelas do Recife, para aqueles fazedores ou admiradores da arte, buscadores de conhecimento e amantes da música do mangue e da música de conteúdo de cunho crítico-social e político, da música e arte independente que não é tão televisionada para as massas, apesar de ter sido apoiada e divulgada pela mídia local e pela MTV, não é muito transmitida nas rádios do *mainstream* com seus ‘jabás’, mas cultura essa que deve ser buscada, procurada com a ajuda das novas tecnologias, procurada nas revistas específicas, nas rádios undergrounds, universitárias, na Internet.

<sup>32</sup> E também, essa ‘identidade do mangue’ coincide com *Homens e Caranguejos*, o único romance, quase autobiográfico, porém ficcional, do médico, geógrafo, cientista social, diplomata, autor de *Geografia e Geopolítica da Fome*, o pernambucano consagrado internacionalmente por seu trabalho pela erradicação da fome no mundo: Josué de Castro (1908-1973). O romance comenta o ciclo do caranguejo, ciclo em que as pessoas vivem os mangues, os caranguejos comem lama, os homens comem caranguejos, é “o ciclo da fome devorando os homens e os caranguejos, todos atolados na lama” (CASTRO, 2001, p. 27).

*mangueboy* e da *manguegirl*, confrontada com a teoria dos EC.

Um órgão vital para a movimentação do Manguê Beat é a música. A música, em ritmo, melodia, harmonia, ruído e silêncio, afeta todo o corpo humano, sistemas nervoso e central, vide o samba no ritmo sincopado das batidas do coração<sup>33</sup>, ou os tambores como batimentos cardíacos, e assim, nos cérebros dos homens-caranguejo. Um som peculiar sendo ouvido e analisado mais de 20 anos depois. Repensamos o movimento enquanto cultura, enquanto política, repensamos sua identidade a partir das novas gerações (Volver e The Playboys, por exemplo), tendo em vista o conceito de cultura como aporte para uma transformação social.

Compreendemos que a música está relacionada a identidade dos sujeitos e grupos sociais. A música é produção social e implica o posicionamento de quem faz e cria a partir da realidade em que esta pessoa está inserida. José Miguel Wisnik comenta que “a prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. Sendo sempre comprometida, é uma terra-de-ninguém ideológica” (1987, p. 115 apud Mello, 1997, p. 15).

Na apresentação do livro *O som e o Sentido* de Wisnik lê-se que o objetivo do livro não está na tradução do sentido da música, afinal é “intraduzível”, mas está em nos “aproximar daquele limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade” (1989, p. 13). Todavia, o cerne deste trabalho não se desenvolve especificamente na História, não objetiva a historiografia do manguê, mas retorna no tempo com o fim de analisar essa identidade cultural pernambucana acuradamente e, quiçá, entender a sociedade em que ela se faz. Sob a alçada dos *Estudos Culturais*, é primordial refletirmos sobre o contexto<sup>34</sup> e as possíveis influências do passado na identidade cultural pernambucana. É notória a influência da Antropofagia, da Tropicália, do Punk, dos Beatniks<sup>35</sup>. E para esta análise cultural da identidade do Manguê Beat, continuada no próximo sub-tópico, localizamos as músicas e letras a seguir: Etnia – Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ); Monólogo ao pé do ouvido – CSNZ; Monólogo ao ouvido dos

<sup>33</sup> Vide a monografia de Maria Ignez C. Mello: “Música Popular Brasileira e Estudos Culturais” (1997).

<sup>34</sup> Mais sobre a história (cultural) do estado de Pernambuco pode ser lido na dissertação de Silveira (2002).

<sup>35</sup> Vide mais sobre isso em Minduri (2006).

imitadores – The Playboys e Mangue Beatle – Volver.

#### 4.1 “Nada de errado em nossa Etnia”

A essência deste capítulo está na tessitura do entendimento de uma das “identidades culturais” do estado de Pernambuco, aquela proposta pelo movimento Mangue Beat nos anos 1990, através de suas formas de comunicação, especialmente a música. E, à luz da “perspectiva teórico-metodológica” dos Estudos Culturais intrínseca às “Teorias da Comunicação”, uma compreensão teórica se desenvolve acerca da híbrida<sup>36</sup> identidade cultural do movimento Mangue – isto é, desta identificação com o local, com a *Manguetown*, com o Mangue Beat, por parte de jovens pernambucanos (e de outras naturalidades), em confronto e/ou negociação com outras identidades, a nacional e regional, por exemplo. O movimento absorveu e combinou “diferentes sons” locais e globais, ‘rearticulou identidades culturais, reposicionou culturas populares no seio da sociedade contemporânea’ (MENDONÇA, 2007). Mendonça escreve que o mangue se constitui por ‘grupos da classe baixa ou média baixa ou classe média ou média alta’, e os coloca em interação na produção, no consumo cultural, no público (2007). A autora (2007) confere “os motivos que tornaram o manguebeat bom para pensar”, e explica essa interação:

Em primeiro lugar, o movimento mangue surgiu, em grande parte, como reação a um cenário de estagnação econômica e cultural, na ‘ressaca’ dos anos 1980 – no Brasil, a chamada ‘década perdida’ em função da crise econômica que se instalou – num contexto de poucas oportunidades de lazer e de trabalho para os jovens, problemas que apresentam uma face ainda mais perversa em uma metrópole periférica como o Recife.

[...] Em segundo lugar, é importante ressaltar o carácter social transfronteiriço do movimento ao colocar em diálogo pessoas de classes sociais, origem geográfica (dentro do espaço urbano), estilos de vida e perspectivas diferentes. O núcleo inicial do manguebeat apoiava-se em duas

---

<sup>36</sup> “A globalização cultural envolve hibridização. Por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização, do curry com batatas fritas – recentemente eleito o prato favorito da Grã-Bretanha – as saunas tailandesas, ao judaísmo zen, ao Kung Fu nigeriano ou aos filmes de Bollywood [...]. Este processo é particularmente óbvio no campo musical no caso das formas e gênero híbridos como o jazz, o reggae, a salsa ou o rock afro-celta mais recentemente” (BURKE, 2006 apud BEZERRA, 2013, p. 8).

pedras angulares: grupo de amigos de Peixinhos/Rio Doce (Olinda), que se aglutinava ao redor de Chico Science, e o grupo da praia de Candeias, cujo pedaço foi batizado de ‘Ilha Grande’ tendo como personalidades centrais Fred Zero Quatro, vocalista da Mundo Livre S/A, e o jornalista Renato L. Os dois grupos funcionavam como circuitos de troca de informação e como espaço aglutinador de músicos, compositores, bandas e gente ligada à criação cultural, com pontos de contacto entre eles. É interessante notar que os bairros – Peixinhos/Rio Doce, em Olinda, e do outro lado, Candeias, em Jaboatão dos Guararapes – situam-se em pontos distanciados, opostos, respectivamente, a norte e a sul da Área Metropolitana do Recife. Também do ponto de vista social, o primeiro grupo caracteriza-se por ser de classe baixa ou média-baixa, e o segundo, de classe média ou média-alta. Enquanto o segundo grupo era mais nitidamente adepto do rock, o primeiro estava mais claramente ligado à chamada música negra, sobretudo ao funk e ao rap. Do ponto de vista do público, essa característica aparece mais uma vez, pois o mangue conta com fãs tanto no conjunto dos universitários de classe média e alta, quanto entre os jovens de classe baixa, alguns, moradores de favelas. [...] Em terceiro lugar, o carácter transfronteiriço acima referido expressa-se também do ponto de vista estético, com a conjugação de tradições e inovações díspares num processo de recriação musical e visual a partir de fontes diversas. [...] No entanto, ao combinar essas duas vertentes em criações híbridas, o manguebeat produziu formas musicais capazes de seduzir um público mais amplo do que aquele constituído pelos defensores e detentores da cultura tradicional, contribuindo para a maior aceitação das sonoridades locais/regionais – antes, desvalorizadas e residuais – ao combiná-las com sonoridades pertencentes à cultura jovem mundializada (MENDONÇA, 2007, p. 5-8).

O Mangue Beat em seu modo hibridizado – “cruzando fronteiras entre o local e o global, a cultura popular e a indústria cultural” –, e em um “contexto também de transformações macroestruturais (no capitalismo global, na esfera do Estado, na indústria cultural)”, pode não ter quebrado as fronteiras da classe, tanto na produção quanto no consumo, mas uniu “pessoas de classes sociais, origem geográfica (dentro do espaço urbano), estilos de vida e perspectivas diferentes”, como já foi dito. Além desse carácter “transclassista”

do mangue, o movimento nos dá a possibilidade de reflexionarmos sobre as identidades (MENDONÇA, 2007). No que concerne às identidades, observa-se uma crise em andamento, crise na qual o sujeito, não mais unificado como na modernidade, está se fragmentando, se deslocando:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2005, p. 7).

O sujeito da atualidade é pós-moderno e não possui “uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2005, p. 12). A identidade “é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (2005, p. 13). E a pós-modernidade tornou o debate sobre a(s) identidade(s) mais urgente, pois quando em crise se torna uma demanda (MERCER, 1990, p. 43 apud HALL, 2005, p. 9).

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo (HALL, 2005, p. 9).

Em um escrutínio ou breve exame ver-se-ia ‘um solapamento da ideia da nação como

uma unificada identidade cultural’ – afinal, ‘as identidades nacionais não mais são centradas, fixas, completas, coerentes, senão deslocadas pela globalização’. Além de estarem “se desintegrando em consequência de um crescimento da homogeneização cultural e do pós-moderno global” (HALL, 2005). De acordo com o sociólogo Stuart Hall (2005), a globalização:

[...] tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional. Ela tem um 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 diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório (2005, p. 87).

E com a globalização houve uma compressão espaço-tempo, encurtando as distâncias, com ações aqui impactando em outros lugares, de tal modo que quando “o tempo e o espaço são também coordenadas básicas de todos os sistemas de representação”, acaba que “todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais”.

Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal ‘começo-meio-fim’; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo [...].

[...] A identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas.

[...] Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas ‘geografias imaginárias’ (Said, 1990): suas ‘paisagens’ características, senso de ‘lugar’, de ‘casa/lar’, ou heimat, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas

que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes.

Podemos pensar isso de uma outra maneira: nos termos daquilo que Giddens (1990) chama de separação entre espaço e lugar. O lugar é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas [...].

Os lugares permanecem fixos; é neles que temos ‘raízes’. Entretanto, o espaço pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite [...].

Alguns teóricos argumentam que o efeito geral desses processos globais tem sido o de enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade cultural. [...] As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes. Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações ‘globais’ começam a deslocar, e algumas vezes, a apagar as identidades nacionais.

Alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural [...], mas agora numa escala global – que poderíamos chamar de pós-moderno global. Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ – como ‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural (HALL, 2005, p. 70-74).

Salientamos que as “identidades nacionais” estão em declive, enquanto “novas

identidades” surgem, desta vez “híbridas”. Mas, em contrapartida, as “identidades nacionais e outras identidades ‘locais’ ou particularistas” podem ser “reforçadas pela resistência à globalização” (HALL, 2005). E talvez seja esse o caso manguebitiano, simultaneamente em estado de apropriação e resistência à globalização: o surgimento “maquinado”<sup>37</sup> de uma nova identidade cultural substituta para a identidade nacional do brasileiro, substitutiva (ou combativa) para com a identidade “local” ou “particularista”, como a do armorial, do indie, etc.

Afora isso, avistamos um Pernambuco que ‘costurou diferenças’ na tentativa de “unificar” a identidade cultural do pernambucano, acima da sua identidade nordestina e/ou nacional, em primeiro lugar, sua “pernambucanidade”<sup>38</sup>, (às vezes, “megalomaniaca”<sup>39</sup>, com o perdão da palavra). Por sua vez, Hall nos pede que não pensemos as culturas nacionais como “unificadas”, e sim como um “dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. As culturas nacionais são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas por meio do exercício de diferentes formas de poder

---

<sup>37</sup> “Maquinado” no termo literal da palavra, no bom sentido de sinônimos como inventado, tramado, forjado, mas também referência explícita ao nome da banda paralela de Lúcio Maia, guitarrista da Nação Zumbi, que seguiu com o projeto Zulumbi.

<sup>38</sup> Veja mais em “Pernambucanidade Consagrada” (1987), discursos de Gilberto Freyre (1900-1987), autor de *Casa Grande e Senzala*, e Waldemar Lopes proferido na Academia Pernambucana de Letras.

Diferentes autores, sobretudo, pernambucanos e alagoanos, também abordam o tema da “pernambucanidade”. Para nós, ela supera a “nordestinidade” e mais ainda a “brasilidade”. Contrário ao nosso ponto de vista, José Honório Rodrigues “faz questão de insistir em que esse bairrismo pernambucano não excluía o sentimento de nacionalidade, por ele demonstrado no livro ‘pernambucanidade, nordestinidade, brasileiridade’, que não é mais do que a plaquete que reúne os dois discursos pronunciados numa homenagem prestada ao poeta, no Recife, após sua eleição para esta Academia: o de Gilberto Freyre, de elogio ao novo acadêmico, e a resposta do homenageado”, escreve Mauro Mota. Fonte extraída em janeiro de 2016 do site:

<<http://www.academia.org.br/abl/media/PLAQUETE-Mauro%20Mota%20-%20100%20anos%20de%20nascimento-PARA%20INTERNET.pdf>>.

Autores tais como Caio Prado Jr., Darcy Ribeiro e Florestan Fernandes discutem sobre a formação da nação brasileira do ponto de vista marxista. Darcy Ribeiro, por sua vez, acredita que os “diversos modos rústicos de ser dos brasileiros”, “além de ítalo-brasileiros, teuto-brasileiros, nipo-brasileiros etc.”, estariam “muito mais marcados pelo que têm em comum como brasileiros, do que pelas diferenças devidas a adaptações regionais ou funcionais, ou de miscigenação e aculturação que emprestam fisionomia própria a uma ou outra parcela da população” (1995, p. 21). Por fim, comentamos que se acima citamos autores não marxistas foi devido o invólucro deles no conceito em questão, o da “pernambucanidade”.

<sup>39</sup> O senso comum “brinca” que os pernambucanos (as) tem mania de grandeza, muito por afirmarem com orgulho que, de toda a América Latina, possuem ‘o maior Shopping Center, a maior avenida em linha reta (Caxangá), a maior casa de shows. Além da maior feira ao ar livre do mundo, a Feira de Caruaru, do maior teatro ao ar livre do mundo – Nova Jerusalém, no município de Fazenda Nova aonde encenam a Paixão de Cristo na Semana Santa, também a mais antiga sinagoga da América Latina, de onde saíram os judeus que fundaram Nova York, além de ter o carnaval do Galo da Madrugada como o maior bloco carnavalesco do mundo citado no livro dos records, o maior São João, o mais antigo jornal impresso, Diário de Pernambucano, e a primeira emissora de rádio da América Latina, Rádio Clube de Pernambuco’, etc. Pernambuco também é um grande pólo de medicina e informática. Referências extraídas em janeiro de 2016: <<http://www.joaualberto.com/2015/09/23/ser-pernambucano-e/>>.

cultural [...]. E uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de um único povo” (HALL, 2005, p. 61-62). Ou seja, “a identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na idéia de um povo ou folk puro, original [...]”, ‘mas este não é o povo que exercita o poder’ (HALL, 2005, p. 55-56). E,

as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade (HALL, 2005, p. 65).

Chegamos ao momento em que este estudo da identidade cultural exemplificada no “mangue” perpassa a letra da música “Etnia”, letra esta que exalta as tradições, a miscigenação, a arte (feita pelo povo e para o povo), e explora ainda temas como globalização, identidade, pós-modernidade. No argumento de seus versos, o pós-moderno e a cultura popular se unem para atestar que a cultura não é questão de alta ou baixa. E essa união acontece na própria sonoridade da música somada a letra, com ambas exprimindo um misto de “hip hop com embolada”. E, logo abaixo, a letra completa para aclarar o mote deste tópico sobre a “identidade”, mas que não necessariamente será analisada verso a verso:

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 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  
(Chico Science e Nação Zumbi, 1996)

Com uma preocupação pungente em não se fazer acepção de pessoas, extensiva a cultura produzida por elas, CSNZ canta que não se pode fugir da etnia, da miscigenação, do fato de que todos somos iguais, feitos de carne, osso, sangue e, neste caso, lama, ainda que com um “sangue essencialmente misto” (RENAN, 1990, p. 14-15 apud HALL, 2005, p. 64). O Manguê Beat requisita essa igualdade no trecho “o seu e o meu são iguais, corre nas veias sem parar” (CSNZ). Mas “não se deve contrapor igualdade a diferença. De fato, a igualdade não está oposta à diferença, e sim à desigualdade, e diferença não se opõe à igualdade, e sim à padronização, à produção em série, à uniformidade, a sempre o ‘mesmo’, à mesmice” (CANDAUI, 2005, p. 19 apud NOGUEIRA, et. al, 2008).

As nações líderes da Europa são nações de sangue essencialmente misto: a França é [ao mesmo tempo] céltica, ibérica e germânica. A Alemanha é germânica, céltica e eslava. A Itália é o país onde [...] gauleses, etruscos, pelagianos e gregos, para não mencionar outros, se intersectam numa mistura indecifrável. As ilhas britânicas, consideradas como um todo, apresentam uma mistura de sangue celta e germânico, cujas proporções são

particularmente difíceis de definir (RENAN, 1990, p. 14-15 apud HALL, 2005, p. 64).

Isso sem comentar “o sangue misto” de outras partes do mundo, inclusive brasileiras, uma mistura “inicial” de sangue indígena, africano e português. E os colonizadores que com cada conquista subjogavam povos e suas culturas, costumes, línguas e tradições, tentando impor uma hegemonia cultural mais unificada (HALL, 2005).

- A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural [...].
- Em segundo lugar, as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero. O nacionalismo britânico moderno foi o produto de um esforço muito coordenado, no alto período imperial e no período vitoriano tardio, para unificar as classes ao longo de divisões sociais, ao provê-las com um ponto alternativo de identificação – pertencimento comum à ‘família da nação’ [...].
- Em terceiro lugar, as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados (HALL, 2005, p. 59-62).

Ampliamos a discussão para a América Latina, especificamente para o discurso da elite brasileira que quer apagar a existência da miscigenação, da cultura negra, imensuráveis para a cultura do país. Ainda hoje este discurso pode representar uma mentalidade de colônia/colonizado, que adota o imperialismo, e ‘come’ a cultura *pop* norte-americana e europeia ‘com farinha’, salvo a expressão popular. A intenção primeira em propagar a miscigenação como marca brasileira foi a de “branqueamento” da população do país. Mas essa intenção falhou, e pela primeira vez no Brasil, a população negra alcançou a maioria (53,7%), de acordo com o Censo Demográfico de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Informação extraída dos sites (janeiro de 2016): <<http://censo2010.ibge.gov.br/>> <<http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/populacao-negra-aumentou-no-brasil-revela-censo>>.

Pretende-se com esta letra de CSNZ demonstrar que o Brasil mascara a existência do racismo em seu território, além de oferecer a possibilidade de um país livre do racismo, inclusive o cultural, e da segregação social através da aceitação da diferença. A seguir, Darcy Ribeiro explica que:

O Brasil foi regido primeiro como uma feitoria escravista, exoticamente tropical, habitada por índios nativos e negros importados. Depois, como consulado, em que o povo sublusitanos, mestiçado de sangues afros e índios, vivia o destino de um proletariado externo dentro de uma possessão estrangeira. Os interesses e as aspirações do seu povo jamais foram levados em conta, porque só se tinha atenção e zelo no atendimento dos requisitos de prosperidade da feitoria exportadora. O que se estimulava era o aliciamento de mais índios trazidos dos matos ou a importação de mais negros trazidos da África, para aumentar a força de trabalho, que era a fonte de produção dos lucros da metrópole. Nunca houve aqui um conceito de povo, englobando todos os trabalhadores e atribuindo-lhes direitos. Nem mesmo o direito elementar de trabalhar para nutrir-se, vestir-se e morar (RIBEIRO, 1995, p. 447).

Construída ideologicamente, “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural” (HALL, 2005, p. 59). E “as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação, elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional” (p. 49).

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada [...].

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo,

um sistema educacional nacional (HALL, 2005, p. 48-51).

Predicado principal da industrialização, aparelho da modernidade e da hegemonia, sob o domínio do estado-nação, manancial de significados para essas identidades culturais modernas, a cultura nacional é, pois, um sistema de representação.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. 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 [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2005, p. 50-51).

O discurso da identidade nacional teve seu apogeu na modernidade, e na pós-modernidade vem se fragmentando (idem, p. 13). As “culturas nacionais” são um “legado ideológico iniciado no romantismo e que se estende, mesmo em decadência, até nossos dias” (SILVEIRA, 2002, p. 12).

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação de retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele ‘tempo perdido’, quando a nação era ‘grande’; são tentadas a restaurar as identidades passadas. [...] Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as ‘pessoas’ para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os ‘outros’ que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente [...] (HALL, 2005, p. 56).

E “todo patrimônio histórico (praças, palácios, igrejas, conjunto arquitetônico, etc.),

assim como toda narrativa histórica, literária ou artística, servem de palco para representar o destino nacional, traçado desde a ‘origem dos tempos’. São metáforas de uma ordenação social [...]” (SILVEIRA, 2002, p. 13). Pensando sobre esse legado ideológico das culturas nacionais, Canclini nos aponta que “o que cada grupo hegemônico estabelece como patrimônio nacional e relato legítimo de cada época é o resultado de operações de seleção, combinação e encenação, que mudam segundo os objetivos das forças que disputam a hegemonia e a renovação de seus pactos” (1999 apud SILVEIRA, 2002, p. 13). Silveira converge com as idéias de Canclini e Hall, por exemplo, ao afirmar que “cabe ao intelectual ou ao crítico da cultura mostrar como todas as representações são constituídas, quais são suas finalidades, quem são seus inventores, quais são seus componentes, entre outras questões ocultas” (2002, p. 14).

As identidades nacionais não são intrínsecas, inerentes, não são naturais, são “formadas e transformadas no interior da representação”, sendo a nação não só uma “entidade política”, senão provedora de sentidos, “um sistema de representação cultural”, uma “comunidade simbólica”, “imaginada” (ANDERSON, 1983 apud HALL, 2005). É importante notarmos que memórias, origens e tradições da nação foram “imaginadas”<sup>41</sup>, assim como o foi a identidade nacional do brasileiro (a), quiçá a configuração “oficial” da etnia brasileira, além da própria identidade cultural do Mangue Beat.

Nossa história é marcada pela eliminação simbólica e/ou física do ‘outro’. Os processos de negação desses ‘outros’, na maioria das vezes, ocorreram no plano das representações e do imaginário social quando estabelecemos os conceitos do que é ser belo, ser mulher, ou até mesmo do que é ser brasileiro (NOGUEIRA, et. al, 2008).

Para Science e trupe, a “etnia” não deveria representar absolutamente “nada de errado”, afinal:

Somos todos juntos uma miscigenação  
E não podemos fugir da nossa etnia  
Índios, brancos, negros e mestiços

---

<sup>41</sup> Hall cita o termo de Benedict Anderson e Enock Powell: “A identidade nacional é uma comunidade imaginada” (ANDERSON, 1983, p. 51 apud HALL, 2005, p. 51).

Nada de errado em seus princípios  
O seu e o meu são iguais  
Corre nas veias sem parar  
Costumes é folclore, é tradição

Toda a discussão anterior corrobora os versos “étnicos” acima, inclusive neles podemos entender a etnia para Chico e Nação Zumbi, peças-chave do movimento Mangue. E, através da miscigenação, dos princípios, costumes e tradição, sobretudo, enxergamos possíveis similitudes da letra de CSNZ com a teoria de Stuart Hall, na qual:

A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de ‘lugar’ – que são partilhadas por um povo. É tentador, portanto, tentar usar a etnia de uma forma ‘fundacional’. Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um povo, uma única cultura ou etnia. As nações modernas são, todas, híbridos culturais (HALL, 2005, p. 62).

Já em se tratando de etnia, o termo raça sempre surge na discussão. Hall (2005) observa a dificuldade em unificar a identidade nacional em redor da raça. Segundo o autor, a raça não tem comprovação científica, não é “categoria biológica ou genética” validada. O autor adverte que a “diferença genética” seria “o último refúgio das ideologias racistas”. Portanto, a raça é “categoria discursiva e não uma categoria biológica”, e “não pode ser usada para distinguir um povo do outro” (HALL, 2005, p. 62). Mas “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural representativa do pertencimento a mesma e grande família nacional” (HALL, 2005, p. 59). E essa “grande família nacional” precisa manter o discurso, uma “narrativa da nação” que é:

[...] contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os

trunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal ‘comunidade imaginada’, nos vemos no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância a nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte [...] (HALL, 2005, p. 52).

A etnia, do grego *ethnos* significando povo, não deve ser determinada somente pela raça, geografia, aspectos culturais, linguísticos, artísticos, religiosos e psicológicos, menos ainda por estes aspectos oriundos dos países colonizadores na história e na formação da nação brasileira. Porém, ela resulta da combinação desses aspectos e dos processos econômicos, sociais e políticos, ou seja, das relações de produção, relações entre infra e superestrutura (e suas ramificações ideológica, jurídica, política), considerada sua situação histórica específica. A Etnia é passível de mudança, cheia de complexidades e contradições, sendo um conceito que deve ser pensado dentro da metodologia marxista, apesar desta ser criticada por alguns por não responder profundamente as questões raciais. Todavia, Marx mostrou que na luta do proletariado pela sua emancipação, não enxergar a “opressão etnoracial” para com as frações dos trabalhadores, só atrapalharia a luta, favorecendo os opressores<sup>42</sup>. E, por exemplo, Angela Davis<sup>43</sup> está em posição contrária a quem afirme que o feminismo negro não aborda classe.

---

<sup>42</sup> Parágrafo inspirado nos textos: “A noção marxista de povo” escrito por Augusto Buonicore, disponível em dezembro de 2015 no sítio: <[http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id\\_coluna\\_texto=64&id\\_coluna=10](http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=64&id_coluna=10)>.

“Racismo, raça, etnia e marxismo” de Edson França disponível em dezembro de 2015 no site: <[http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id\\_coluna\\_texto=2063](http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=2063)>.

<sup>43</sup> Por Angela Davis afirmar algo que encaixe com o que estamos tratando aqui a partir da letra utilizada (etnia, raça, cultura, identidade, classe, etc.), é que a citamos. Recorremos a citação proferida em Conferência no Brasil, num encontro de mulheres negras: DAVIS, A. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. Cad. CEAS, n. 210-mar./abr. 2004.

Conforme informações da Internet, escrevemos sucintamente que: A norte-americana Angela Yvonne Davis, ativista negra, integrou os Panteras Negras, o partido Comunista, a lista dos Dez mais procurados pelo FBI, fugiu, foi presa, inocentada e pouco tempo depois se candidatou à presidência obtendo poucos votos. Professora de Filosofia da Universidade da Califórnia, Davis estudou na França, na Alemanha, onde teve contato com autor da Escola de Frankfurt. Publicou vários livros, tais como *If They Come in the Morning: Voices of Resistance*, um ponto de vista marxista para a opressão racial na América, e *Women, Race and Class*. Por último, publicou *Blues Legacies and Black Feminism*. É válido mencionar que pessoas como Sartre, Aragon, Prévert apoiaram Angela Davis publicamente. Ela ganhou músicas em sua homenagem: *Sweet Black Angel* dos Rolling Stones e *Angela* de John Lennon e Yoko Ono. Referências utilizadas (Janeiro 2016):

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Angela\\_Davis](https://pt.wikipedia.org/wiki/Angela_Davis)>

<<http://www.enfemenino.com/feminismo-derechos-igualdad/mujeres-negras-en-la-historia-d30068c366561.html>>

<<http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/movimentos-lideres-pensadores/afroamericanos/10243-as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis>>

<[http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=780:angela-davis-uma-pantera-negra&catid=42:politica-geral-e-analises&Itemid=88](http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=780:angela-davis-uma-pantera-negra&catid=42:politica-geral-e-analises&Itemid=88)>.

Ela faz uma crítica a questão de classe dentro da esquerda e da visão marxista:

As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que a classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras (1997).

Retornamos ao assunto da globalização que a sua vez pode gerar “um fortalecimento de identidades locais ou a produção de novas identidades”. Esse fortalecimento pode ser, uma “reação defensiva daqueles membros dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas”, dando forma a um “racismo cultural”:

Algumas vezes isso encontra uma correspondência num recuo, entre as próprias comunidades comunitárias, a identidades mais defensivas, em resposta à experiência de racismo cultural e de exclusão. Tais estratégias incluem a re-identificação com as culturas de origem (no Caribe, na Índia, em Bangladesh, no Paquistão); a construção de fortes contra-etnias – como na identificação simbólica da segunda geração da juventude afro-caribenha, através dos temas e motivos do rastafarianismo, com sua origem e herança africana; ou o *revival* do tradicionalismo cultural, da ortodoxia religiosa e do separatismo político, por exemplo, entre alguns setores da comunidade islâmica (HALL, 2005, p. 84-86).

Hall avança em seu argumento com a abordagem do “fundamentalismo, diáspora e hibridismo”:

Algumas pessoas argumentam que o ‘hibridismo’ e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia

que às velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto, argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, a ‘dupla consciência’ e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos.

[...] Por outro lado, existem também fortes tentativas para se reconstruírem identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o ‘fechamento’ e a Tradição, frente ao hibridismo e à diversidade. Dois exemplos são o ressurgimento do nacionalismo na Europa Oriental e o crescimento do fundamentalismo (p. 91-92).

Mais acerca desse fundamentalismo que alimenta um “*revival* do nacionalismo étnico”, com “ideias de pureza racial e ortodoxia religiosa”, ambicionando “criar novos e unificados Estados-nação” pode ser lido em Hall (2005), que sugere que estes nunca existiram nas culturas nacionais ocidentais – que “esses novos aspirantes ao status de ‘nação’ tentam construir estados que sejam unificados tanto em termos étnicos quanto religiosos, e criar entidades políticas em torno de identidades culturais homogêneas”. O entrave está em seu interior, no cerne destes “aspirantes ao status de nação” coexistem “fronteiras, minorias que se identificam com culturas diferentes” (p. 93-94). Por conseguinte, a “tendência em direção à ‘homogeneização global’, pois, tem seu paralelo num poderoso *revival* da ‘etnia’, algumas vezes de variedades mais híbridas ou simbólicas, mas também frequentemente das variedades exclusivas ou ‘essencialistas’ [...]” (p. 95). Como o fundamentalismo está um pouco distante do foco da nossa pesquisa, não aprofundamos aqui o tema.

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

Primeiramente, o que percebemos nestas estrofes da letra de “Etnia” é uma petição imediatista cantada pela não-caracterização dos trabalhos artísticos das classes ditas populares como baixa cultura, além de uma queixa relacionada aos que fazem “arte com o povo”, isto é, artistas ou políticos voltados apenas para interesses próprios, para o lucro. Fred 04 faria essa

crítica sob o nome de Artismo<sup>44</sup>. Para Melo Neto (2003) está presente:

Novamente a crítica aos acadêmicos e aos políticos que usam a arte do povo para atingir seus interesses particulares. Chico e o movimento Mangue se colocavam ao lado do ‘povo’, assumiam a voz deste, numa nova perspectiva de expressão cultural que incluía até uma revisão da produção cultural fruto da diáspora africana e sua mistura com a cultura europeia e indígena nas Américas. O popular era assim reinventado: um maracatu psicodélico, um berimbau elétrico, o samba, a embolada, o repente encontravam-se com o seu afro-hispânico irmão, o rap do movimento hip hop. Propunha-se uma arregimentação de correntes de libertação pop em nome da revitalização das forças expressivas de uma cidade cujos canais de representação praticamente só eram usados para a repetição e a representação psíquica da realidade social e que repetiam estereótipos do negro e da supremacia branca, deixando o mestiço em último plano (p. 41).

Outro requerimento do Mangue seria por uma percepção da audiência acerca de quem é que “faz arte com o povo”, de quem são seus opressores. Segundo Thompson, o povo “faz e refaz sua própria cultura”, (2001, p. 211 apud DOMINGUES, 2011). Este historiador inglês salienta o “potencial dinâmico”: seja de “insubordinação” ou de “acomodação das classes sociais subalternas” diante dos “poderes hegemônicos” (DOMINGUES, 2011). Mas “essa hegemonia jamais foi bem-sucedida a ponto de impor uma única visão de mundo. Pelo contrário, ela coexistia com uma cultura ‘vigorosa e autônoma’ do povo, derivada de suas próprias experiências e recursos” (THOMPSON, 1998, p. 79 apud DOMINGUES, 2011).

Raymond Williams critica a ideia de “povo-massa”, ele percebe que “não há massas, mas apenas maneiras de ver os outros como massa” (COSTA, 2012). Williams escreve que “a análise talvez possa simplificar-se quando recordamos que nós mesmos, a cada instante, estamos sendo ‘massificados’ por outros. É preciso, pois, reconhecermos os outros que desconhecemos” (1969, p. 309-310 apud COSTA, 2012, p. 163). Nesse sentido, como afirma

---

<sup>44</sup> Sobre isso e o MLSA, Silveira (2002) escreve que: “As letras comumente atacam o neoliberalismo, denunciam o império norte-americano e satirizam a própria indústria cultural com seus jogos de mercado. Sobre estes jogos, Fred 04 criou um termo irônico que chamou de ‘Artismo’, uma espécie de denúncia ao discurso superior e eloquente da arte, seja ele proveniente da considerada ‘alta’ cultura ou da “*mass media*” (p. 75). Artismo consta no primeiro manifesto do Movimento, *Caranguejos com Cérebro*, escrito por 04.

Canclini, necessitamos ter em consideração que nós não somos e não podemos ser “nem indivíduos soberanos, nem massas uniformes” (2008, p. 17 apud COSTA, 2012).

Os estudos culturais, [...], são materialistas porque se atêm às origens e aos efeitos materiais da cultura e aos modos como a cultura se imbrica no processo de dominação e resistência.

[...] O ponto crucial é que subvertem a distinção entre a cultura superior e inferior – como a teoria pós-moderna e diferentemente da Escola de Frankfurt – e, assim, valorizam formas culturais como o cinema, televisão e música popular, deixadas de lado pelas abordagens anteriores, que tendiam a usar a teoria literária para analisar formas culturais ou para focalizar sobretudo, ou mesmo apenas, as produções da cultura superior (KELLNER, 2001, p. 49).

Em certa medida, essa subversão é ponto comum com o Mangue Beat, ponto que pode ser visto na sua busca em colocar os holofotes na cultura popular transmitida de geração a geração por seus mestres, mas que necessita manutenção, gravação, condição de ser para não se extinguirem sem reconhecimento ou mesmo pagamento, além do que a movimentação originada por esses jovens na contramão, à esquerda, à margem, subverte ao contestar fatores edificados na cultura dominante.

É preciso, assim, questionar (e desconstruir) o conceito de cultura popular e ir além das dualidades (culto/popular, ilustrado/rude, refinado/arcaico, moderno/tradicional, letrado/oral) para pensar a cultura como arena de clivagens, disputas, conflitos e fraturas entre interesses antagônicos, qualificando como popular a produção cultural que se configura como manancial crítico, alternativo e contraponto à cultura hegemônica e/ou dominante (DOMINGUES, 2011).

E do popular ao tecnológico, da alfaia (tambor do maracatu) à guitarra elétrica, da ficção científica ao cordel, o movimento mangue e sua música, versando sobre fome, violência, identidade, religiões afro-brasileiras, escravidão, (anti?) heróis nacionais como

Zumbi dos Palmares<sup>45</sup>, Lampião e Maria Bonita, Antônio Conselheiro, buscaram levantar sua ‘nação’ com uma identidade própria que questione a ‘cultura’ e suas variantes pré-estabelecidas historicamente, em uma sociedade em que prevalecem as condições de produção capitalista de acumulação dos meios de produção, bens e mercadorias por poucos.

Por 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

Desta vez, o Mangue Beat invoca sua nação de “*mangueboys, manguegirls*” para se “antennarem”<sup>46</sup> e não serem “consumidos” pelo sistema capitalista, além de um chamamento para uma busca de si próprio, como explicitado no trecho: “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”. O Mangue Beat pede que esses jovens descubram sua identidade “por trás do que se esconde”, transformem a si mesmos, suas próprias realidades e a da cidade onde vivem, como eles mesmo fizeram, como seus influenciadores fizeram, citando assim, o movimento punk, (Santos e Minduri, 2015). A identidade do mangueboy e da manguegirl se constrói, se constitui verso a verso. E os trechos destacados da letra desta canção parecem “viver à procura de sua identidade” (RIBEIRO, 1995, p. 133) que precisa ser reconhecida “por trás de algo que se esconde”, por trás do véu da identidade nacional, quiçá.

As manifestações populares nordestinas a que o Mangue Beat remete na construção dessa identidade, não só no todo da letra em análise, acaba por o colocar em uma situação de

---

<sup>45</sup> Para homenagear Zumbi dos Palmares e também a banda de Afrika Bambaataa, a Zulu Nation, foi que a Nação Zumbi escolheu esse nome para a banda. O Quilombo dos Palmares, da época colonial no Brasil, teve Zumbi como líder dos escravos que fugiram de seus senhores. O Quilombo reuniu cerca de 20 mil pessoas entre negros, índios e brancos pobres. Em 20 de novembro de 1695, a morte do líder Zumbi por bandeirantes e a tomada da Serra da Barriga, local hoje em dia denominado por município União dos Palmares, atual Alagoas, antes capitania de Pernambuco. O dia 20 de novembro foi considerado “Dia da Consciência Negra” no Brasil. Afrika Bambaataa, por sua vez, “propôs o abandono das armas e da violência”, e é considerado o pai do hip hop (dança, artes plásticas e música), (MELO NETO, 2003, p. 112).

<sup>46</sup> Referências as músicas “Antene-se” e “Voyager” no trecho “Plugue-se, ligue-se, vá longe” e a Timothy Leary, em “Tune in, turn on and drop out”. O escritor futurista Timothy foi professor de Harvard, além de psicólogo, neurocientista, etc., advogou pelas benesses do LSD se tornando grande figura dos anos 1960.

identidade “descentrada”, “deslocada” entre o passado (memória<sup>47</sup>, origens, antigas manifestações culturais como maracatu, cavalo-marinho, ciranda, embolada, etc.) e o futuro (tecnologias, pós-modernidade, música eletrônica, hip hop, samplers, sintetizadores<sup>48</sup>, etc.), e assim nós temos a fabricação de um híbrido “discurso do mangue” que pode ser considerado uma prática social, uma “contranarrativa”, por causa da identidade cultural que propõe “transformação” para jovens e adultos do estado de Pernambuco, que se opõe a da classe hegemônica, que problematiza questões sociais. Fred 04 (em entrevista no ano de 2001 dada à autora Rejane Markman) opina sobre a imagem do Nordeste e atesta a música como:

uma forma de ocupar espaços e de ser um canal político, expressando as condições sociais desvantajosas. E com isso o Mangue Beat trouxe uma ruptura muito grande [...] de quebrar essa visão que se tinha do Nordeste, aquela coisa de exotismo, sem considerar que a gente morava em uma cidade totalmente economicamente degradada, onde mais de 50% de moradias são favelas, sem saneamento básico e esses setores ficam falando de seca! A ruptura foi isso: tentar quebrar essa coisa ruralista que era exclusivamente a marca do folclore do Nordeste, de enfatizar a sua paisagem exótica. O punk, o rap e o hip-hop contribuíram para que o Mangue representasse essa ruptura, no sentido de quebrar um ciclo do exótico, do folclore e do popularesco (apud MARKMAN, 2007, p. 171).

Logo, o papel identitário (criado, inventado) do mangue para com o público é uma combinação do contexto e da experiência social, econômica, política, artística, pós-moderna de existência no cotidiano da sociedade em que estão inseridos, a sociedade nordestina, pernambucana, recifense, olindense, jaboatonense, camaragibense, etc., etc. Tendo em vista a constituição da cultura nacional como a do brasileiro, o Mangue Beat busca acrescentar o lado nordestino, o pernambucano, o recifense (mangueboy ou manguegirl) para assumir sua

---

<sup>47</sup> Memória em Michel Certeau é “uma presença à pluralidade de tempos”, não se restringe a um passado (1994, p. 320), e se difere de lembrança. E assim, “longe de ser o relicário ou a lata de lixo do passado, a memória vive de crer nos possíveis, e de esperá-los, vigilantes, à espreita [...]”. “Mas, o que mais poderia a memória fornecer? Ela é feita de clarões e fragmentos particulares. Um detalhe, muitos detalhes, eis o que são as lembranças. Cada uma delas, quando se destaca, é tecida de sombra, é relativa a um conjunto que lhe falta. Brilha como metonímia em relação a esse todo” (1994, p. 133).

<sup>48</sup> “O sintetizador (instrumento que multiplica os timbres) acoplado ao sequenciador (computador que escreve sequências com precisão e as repete indefinidamente) está mudando completamente o modo de produção sonora. [...] Ao mesmo tempo, os samplers e os sequenciadores oferecem vivas perspectivas para a leitura do passado musical em seu diálogo com o presente” (WISNIK, 1989, p. 217).

identidade local no lugar da identidade fornecida pela cultura nacional.

O discurso do mangue faz um apelo para o despertar de seu público<sup>49</sup>, um despertar social, por meio de suas críticas à sociedade; um despertar ecológico, pela atenção sócio-crítica dada aos manguezais, pela manutenção de suas águas doces e salgadas cheias de caranguejos, guaiamuns, aratus e toda a diversidade do ecossistema, alertando para o ritmo acelerado da destruição do meio ambiente; psicológico, na busca de um conhecimento de si consciente; da educação, incitando a leitura não só de romances, mas de uma literatura mais profunda, inclusive na ficção científica, na Sociologia, na Física Quântica, incitando também um gosto musical fora do meio comercial vendido pela indústria fonográfica; acadêmico, por ser objeto de análise em trabalhos de diferentes linhas de pesquisa; e por último e a união de todos, um despertar político para a ação cultural, esta que é um fazer politizado, visto que a cultura é aqui considerada um ato político experienciado no cotidiano. Mas,

a cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos (de ‘moralização’ das classes trabalhadoras, de ‘desmoralização’ dos pobres e de ‘reeducação’ do povo), nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas (HALL, 2003, p. 248-249 apud MENDONÇA, 2007).

Já o trecho abaixo aparece para representar a pós-modernidade inserida na realidade deste movimento que rediscute a cultura popular, a etnia, a cultura pós-moderna-global, a identidade cultural do brasileiro(a). O fragmento recorre a ritmos e brinquedos regionais como o maracatu, o bumba-meu-boi, a capoeira, o frevo para celebrar os instrumentos elétricos, as comunicações (rádio), a psicodelia, a união dos seus de todas as ‘cores’, com alegria, samba e maracatu.

Maracatu psicodélico  
Capoeira da Pesada  
Bumba meu rádio  
Berimbau elétrico

---

<sup>49</sup> Talvez ao buscar essa emancipação do sujeito, o Mangue Beat também tenha sido influenciado pelo movimento negro; à parte do movimento punk com o “do it yourself”; da tropicália; do antropofagismo; dos beatniks, aqui sem ultrapassar a barreira do isolamento social, como pondera Markman (2007).

Frevo, Samba e Cores  
Cores unidas e alegria  
Nada de errado em nossa etnia

Neste tópico buscamos entender melhor a questão da Identidade cultural manguebitiana concebida em tempos pós-modernos, globalizados, de deslocamento das identidades outrora centradas na cultura nacional. ‘A globalização explora as diferenças locais’, e é um ‘fenômeno ocidental’ (HALL, 2005, p. 77-78). É notório que ela própria acontece de maneira diferenciada nos países do terceiro mundo (se ainda se pode chamar assim) com relações desiguais no poder cultural. Sabemos que ela exerce forte impacto nas identidades culturais, e que na pós-modernidade os indivíduos são colocados diante de uma infinidade de identidades, passível de escolha. E,

quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos em tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem flutuar livremente. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais é possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de ‘supermercado cultural’. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como homogeneização cultural. Em certa medida, o que está sendo discutido é a tensão entre o ‘global’ e o ‘local’ na transformação das identidades (HALL, 2005, p. 75-76).

Hall intervém sobre a homogeneização das identidades nacionais, sobre uma tendência corrente à homogeneização global, uma atração pela diferença e uma mercantilização da etnia e da alteridade que veio junto a um impacto do global gerando uma

nova importância pelo local.

Na última forma de globalização, são ainda as imagens, os artefatos e as identidades da modernidade ocidental, produzidos pelas indústrias culturais das sociedades ‘ocidentais’ (incluindo o Japão) que dominam as redes globais. A proliferação das escolhas de identidade é mais ampla no ‘centro’ do sistema global que nas suas periferias. Os padrões de troca cultural desigual, familiar desde as primeiras fases da globalização, continuam a existir na modernidade tardia. [...].

Por outro lado, as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais, e agora, mais do que nunca. A idéia de que esses são lugares ‘fechados’ – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a ‘alteridade’: uma ‘fantasia colonial’ sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como “puros” e de seus lugares como exóticos apenas como ‘intocados’. Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a ‘periferia’ também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual (HALL, 2005, p. 79-80).

Mas o Mangue Beat foca no local, na periferia, na realidade de sua cidade, e antecede o fracasso da identidade nacional projetada para o Brasil na modernidade, além deste *boom* ligado às tecnologias da comunicação/informação que vivemos principalmente após a virada do milênio. Volta e meia, a contradição com a globalização também aparece a favor de seu uso, mas também de sua problematização. E ao mesmo tempo em que o Mangue enaltece o samba, primeiro propõe o frevo (o ritmo local com mais de 100 anos), também dá vazão às tecnologias num Brasil dos anos 1990, no qual os computadores não eram tão popularizados, apesar de ainda nos dias atuais não fazerem parte do cotidiano de toda a população brasileira.

A questão não é ser contra a identidade nacional do samba – mesmo que haja uma apropriação do próprio ritmo com a utilização do cavaquinho por parte do Mundo Livre S/A, por exemplo – mas discernir que o Mangue Beat, já no manifesto I, transmite sua identidade própria criada sob medida, sem a intenção de somente exaltar o samba ou de renegá-lo, mas

de problematizar a identidade por trás da identidade nacional brasileira. Para eles, o Brasil não escuta só o Samba, o Sertanejo, mas também o forró como o de Luiz Gonzaga, o brega de Reginaldo Rossi, o humor ferrenho de Bezerra da Silva, ou Jackson do Pandeiro. Uma transposição da identidade nacional do samba para a identidade local do Mangue Beat é sugerida por várias letras, traduzidas em atitudes e críticas sociais, mas quase sempre se apropriando do samba e de sua melodia. Um exemplo está na música que questiona a tradição *O mistério do Samba* (MLSA), além da simpática *O Samba Chegou* (Bonsucesso Samba Clube), ou a incisiva *Arrancando as tripas* (NZ), ou ainda *Samba pra burro* (Otto), *Samba Makossa* ou *Samba do lado* de CSNZ, o disco *Rádio S.AMB.A* (NZ), *Samba Esquema Noise* (MLSA). “De que lado você samba?”, questionam para transpor para uma posição política, de que lado se está... Portanto, cremos que o mangue faz um contraponto crítico a identificações com a cultura de massa, com a apropriação ideológica do samba, etc. Mas não nos tardaremos neste assunto da identidade nacional do samba que é tema de outras dissertações.

Daí concluímos que o Mangue é um híbrido cultural contemporâneo ao ápice da globalização, da qual fez uso, acrescentou a cultura popular buscando um reavivamento da “beleza do morto”<sup>50</sup>, abordou a teoria do caos, o futurismo, o banditismo, inventou uma identidade, produziu um manifesto com um vocabulário repleto de gírias e neologismos presentes até hoje em criações artísticas diversas e músicas que corroboram essa construção de uma identidade manguebitiana. O movimento compôs, costurou, conectou, criou sua identidade no contexto cotidiano da juventude, contemporânea ao som do mangue, promovendo um discurso para jovens que se tornaram mangueboys e manguegirls de qualquer parte do país identificados com a condição social, classe, discurso propagados, ou ainda jovens que optaram por uma identidade totalmente avessa ao Mangue Beat. Esta cena que juntou o local e global, tradição e modernidade, até hoje não circula somente no *mainstream* ou somente no cenário musical independente/alternativo, perambula pelos dois sem ainda ter alcançado as massas, apesar do interesse da mídia, com a divulgação dos clipes na MTV e

---

<sup>50</sup> Historiadores da França, diferentemente de outras correntes, alegam que a cultura popular é uma “fabricação deliberada das elites”, que promete dar importância exaltando a “inocência” da cultura popular mascarando a mobilização em decretar e acelerar sua morte. Para Certeau e companhia, a “beleza do morto” é essa atitude das elites em dar valor a cultura popular quando suas manifestações ou não representam mais perigo ou morreram. Dessa maneira, a cultura popular significa não mais que uma “sombra, um fantasma, um enigma da esfinge”, assumindo uma “origem perdida: a ficção de uma realidade a encontrar mantém a marca da ação política que a organizou” (CERTEAU; JULIA; REVEL, 1989, p. 63). Assim, “onde estamos, senão no seio da cultura erudita? Ou, se se quiser: a cultura popular existirá fora do ato que a suprime?” (CERTEAU; JULIA; REVEL, 1989, p. 74 apud DOMINGUES, 2011).

música em trilha de novela, por seus contratos com gravadoras nos anos 1990.

Ao dar o salto do hip hop para a embolada, Chico fez um deslocamento da tradição em direção a uma transnacionalidade, resultando em ruptura com a continuidade. O local se articulando com o global criando novas configurações e identificações em ambos os lados redimensionando o conceito de nação num momento em que o rap, o reggae e suas múltiplas variantes eram vistos como resistência social, cultural e étnica (MELO NETO, 2003, p. 76).

E de novo, citamos Melo Neto, agora para finalizar nosso debate e esta seção da identidade do mangue, movimento pós-moderno-global, que valoriza o passado, modernizando-o. Assim que,

O movimento Mangue forjou o ‘homem-caranguejo’ (Science), o sujeito ‘esclarecido’ no confronto com a ética (honra/culpa) e a estética (pré-moderno e pós-moderno). Ressaltaram-se as ‘diferenças’. A linguagem da comunidade cultural recifense precisava ser repensada: o ‘mangue’ é/foi heterogêneo, saindo da ‘esquerda’ e buscando explorar outras ‘etnias’. Daí o rap, funk, dub, a cultura hip hop, misturarem-se à embolada nordestina, ao maracatu e a outros ritmos pernambucanos. Era também a política de interferir na identidade e no antagonismo social. Subversão e revisão (2003, p. 46).

#### **4.2 “Monólogo ao pé do ouvido” (CSNZ) X “Monólogo ao ouvido dos imitadores” (The Playboys)**

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!  
Antônio Conselheiro!  
Todos os Panteras Negras  
Lampião, sua imagem e semelhança  
Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia (CSNZ)

A faixa “Monólogo ao pé do ouvido” de CSNZ, reproduzida acima, é vinheta de abertura do disco “Da lama ao Caos” (1994) e da canção subsequente “Banditismo por uma questão de classe”, esta que será debatida no próximo capítulo. Neste “monólogo” encontramos uma louvação ao “poder bravio da humanidade”, ao “homem coletivo” que não pode ter medo de ir à luta contra os “demônios” que querem destruir esse poder, ou seja, o aparelho estatal. “Representante do orgulho local” (MELO NETO, 2003), esse homem da coletividade não pode deixar “o orgulho, a arrogância e a glória” preencherem sua “imaginação de domínio”, evitando assim compactuar com a classe dominante ou pensar como ela. Ao mostrar as forças políticas de um movimento cultural na estrutura musical subversiva dessa letra, o mangue oferece munição para desmistificar a história por trás da imagem de bandido criada para Lampião, Zumbi, Antônio Conselheiro, etc.

E em uma ode ao banditismo, a letra relembra que, em 1910, Zapata foi líder da Revolução Mexicana contrária a ditadura de Porfirio Díaz. E, que entre 1927 e 1933, Sandino, revolucionário da Nicarágua, líder da rebelião contra os militares dos Estados Unidos, lutou contra uma dominação norte-americana. Antônio Conselheiro, líder espiritual do Arraial de Canudos no sertão baiano, com milhares de seguidores, entre eles camponeses, sertanejos, índios, escravos recém-libertos enfrentando uma guerra: a de Canudos. Em 1897, o arraial foi destruído pelo Exército da República. Já os Panteras Negras (Black Panthers), partido revolucionário negro dos Estados Unidos criado na década de 1960 em Oakland, Califórnia, foram revolucionários marxistas que defendiam o armamento de todos os negros, a isenção do pagamento de impostos por parte dos negros, a libertação dos mesmos da cadeia, e um pagamento compensatório por séculos de exploração por parte dos brancos, da “América Branca”. Lampião, Maria Bonita e seu bando no cangaço e no banditismo social brasileiro.

Comentados na ordem que consta na música, o Mangue atesta que todos estes “heróis da resistência” lutaram a favor do povo, contra um governo de elite, em revoltas que transformaram a história de suas cidades, seus países. A letra em seu ativismo político trata do próprio mangue em sua apresentação como um *mix* de moderno e tradicional, para falar de um levante da nação em lutar contra a elite capitalista. Souza afirma que “seu modo incisivo e afirmativo, junto ao caráter enérgico que emana dos curtos 1 minuto e 8 segundos, faz de ‘monólogo ao pé do ouvido’ um trecho poético musical de expressividade violenta assumidamente engajada” (2014). Sobre a letra em questão, Souza acredita que:

Sua temática parece confusa, por não seguir um processo claro de coesão entre ideias. À estruturação linguística, soma-se um arranjo composto por apenas quatro instrumentos – duas alfaias, guitarra elétrica e voz – articulados de modo inusitado. A guitarra, em vez de desempenhar o papel melódico ou harmônico que geralmente lhe é atribuído, repete uma nota durante toda a canção, funcionando como instrumento percussivo a marcar a unidade de tempo e a dar à música um tom fastidioso contraposto pelas alfaias, que repetem sincronicamente células rítmicas semelhantes às de baques do maracatu martelo (cf. Vargas, 2007: 138), conferindo uma força tensiva agravada pela síncope e pela explosão grave do tambor.

Dentro dessa rede instrumental, surge uma voz cantante que não se organiza pelo padrão melódico, mas por variações de duração e acento. Seu ritmo, porém, não é padronizado, aproximando-se do que Mário de Andrade (apud Bastos, 2009: 42) chama de rítmica prosódica, com a diferença de que neste caso é construída pelo cantor de acordo com um esquema de improvisação permitido pela estrutura formal da música. Os acentos recaem sobre expressões que ganham ênfase, significando de modo diferente em seu contexto (SOUZA, 2014, p. 91).

“Modernizar o passado” também serve de mote ao movimento Mangue Beat como um todo, o tempo inteiro o mangue busca essa modernização do tradicional, no momento em que traz o maracatu rural da Zona da Mata para a classe média, quando mistura tambores com guitarra num cantar falado da embolada, o Mangue está criticando uma visão purista que endeusa os sons do passado sem poder alterá-los. Considerado o Alquimista do Ritmos ou

Chico Ciência, não renegou Alceu Valença e companhia, mas foi além da praia de Boa Viagem na companhia da *bellé du jour* em um “domingo azul”, ele foi “no mangue catar lixo, pegar caranguejo e conversar com urubu”<sup>51</sup>, surgindo da lama para as identidades de muitos jovens que se proclamam mangueboys, manguegirls, mangueladies ou (seus filhos de) manguebabies. O Mangue Beat saiu dos becos e favelas, dos mangues e palafitas, valorizou sua cidade, cantou os nomes de muito de seus bairros conforme na música “Rios, pontes e overdrives”: “É macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela, Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos. É Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU, Capibaribe, é o Centrão”. O discurso de CSNZ alerta que a revolução “não será televisionada” na letra de Propaganda (referência), e que não virá do centro, mas das periferias, da arte, da música “dos de baixo”, seja de qual bairro for.

Também “a proliferação das escolhas de identidade é mais ampla nos centros do sistema global que em suas periferias. Os padrões de trocas cultural desigual, familiar desde as primeiras fases da globalização, continuam a existir na modernidade tardia” (HALL, 2006, p. 79 apud BEZERRA, 2013). Em todo lugar, insurgem identidades culturais “suspensas”, “em transição”, “entre diferentes posições”, sacando seus recursos de distintas tradições culturais, fruto de “complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado” (HALL, 2005).

No verso “modernizar o passado é uma evolução musical” ainda está implícito um anseio em contrariar os que acreditam que a cultura popular não pode ser modernizada, senão suas raízes se extinguirão. Pelo contrário, o mangue entende a música e a cultura popular como dinâmica, sempre em transformação, portanto não lhes cabe a pureza com suas disputas pela hegemonia cultural dos armoriais.

Nos anos 1990, o Mangue Beat estaria por trás daquela nova cena pernambucana que contradizia a linha de pensamento musical e cultural anterior de Ariano Suassuna e do Armorial, que por sua vez, se opunham a essa combinação da música *pop* com a popular. O Armorial se posicionava contra ritmos regionais como o coco, o caboclinho, a ciranda, o maracatu (de baque solto ou virado), o cavalo-marinho, misturados com o rock e o *pop* norte-americanos, misturados com a guitarra elétrica e, tampouco, estrangeirismos usados na língua portuguesa. Ariano Suassuna chegou a reclamar pela língua portuguesa: “Mude o nome de

---

<sup>51</sup> Parte da letra de *Manguetown* do disco Afrociberdelia (1996).

Chico Science para Chico Ciência que eu subo no palco ao seu lado”, conforme entrevista citada em Silveira (2002)<sup>52</sup>. Esse conflito entre o Mangue e o Armorial foi “estrategicamente forjado”, um “gancho” para criar “polêmica na mídia”, e até mesmo música, como em “O ariano e o africano” do Mundo Livre S/A (disco Carnaval na Obra de 1998) que critica o “desprezo armorial” pela “cultura africana” em prol de uma “valorização de uma estética ibérica” (SILVEIRA, *idem*). Colocamos em evidência que o movimento ARMORIAL representa essas identidades que giram em torno do que Robins chama de “tradição”, sempre em busca de reaver sua “pureza anterior”, suas “unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas” (HALL, 2005).

E, como já vimos, interconectada à análise da identidade cultural, está a identidade nacional e seu discurso que é constituído “de acordo com os interesses do grupo que se encontra no poder”, para seguir refutando e subjugando as “diferenças culturais existentes numa nação ou território. O grupo hegemônico elenca tudo aquilo que lhe é conveniente para assim estabelecer uma tradição”. Em menor grau, “o discurso regional realiza a mesma operação” (SILVEIRA, 2002):

Para este, a idéia de ‘tradição’ se apresenta como fundamental na manutenção dos valores e dos bens culturais também ‘eleitos’ por aqueles que se encontram numa posição privilegiada em relação a maior parte das pessoas que integram uma comunidade local. De uma forma geral, o discurso regional é o discurso da tradição: é estático e preza por uma ilusória pureza cultural ou étnica. [...] Podemos identificar no Mangue várias características ‘tradutoras’. Por mais que a movimentação recifense tenha até mesmo usado uma condição geográfica local como nome e metáfora (a própria vegetação ribeirinha) e também se utilizado de elementos da chamada cultura popular ‘autêntica’ (folclore), como ritmos musicais (maracatu, coco-de-roda, etc.) e expressões verbais nas letras das músicas (‘molambo’, ‘malungo’, etc.), o que mais lhe marcou foi o seu caráter dialogal, a disposição para a assimilação (tradução) de expressões culturais exógenas. O mangue negocia com novas culturas, interconectando-as, e assim atravessa fronteiras naturais. Afirma que é possível deglutir a

---

<sup>52</sup> “Declaração em entrevista para os Cadernos de Literatura Brasileira número 10 Nov./2000 do Instituto Moreira Salles, pág. 42”.

influência da indústria cultural dosando conscientemente a mistura entre a cultura pop e a cultura popular tradicional. Além da ilustração musical a maior representação dessa postura foi a utilização de instrumentos comunicacionais como a Internet – talvez o maior exemplo de uma rede rizomática de que dispomos atualmente [...].

Portanto, o regional para o Mangue se expressa não como uma obrigação ou discurso. Ele o perpassa de forma espontânea sem qualquer pretensão mítica de uma busca às ‘raízes perdidas’, um anacronismo romântico/moderno que encontramos ainda nos dias atuais (SILVEIRA, 2002, p. 84-85).

Para Stuart Hall “pode ser tentador pensar na identidade na era da globalização como estando destinada a acabar num lugar ou noutra: ou retornando a suas ‘raízes’ ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização. Mas esse pode ser um falso dilema” (2005, p. 88). Por sua vez, o Mangue Beat retirou elementos de diferentes fontes de identidades culturais, manifestações culturais tradicionais, ‘marginais’, pós-modernas, globalizadas para forjar e “produzir” uma identidade para a juventude. E “para o Mangue não interessa a defesa topocêntrica e regional [...], antes o devir, a construção, do que a história (genealogia) [...]” (SILVEIRA, 2002, p. 86-87):

[...] Aqui não há pressupostos estéticos (e/ou) territoriais. A heterogeneidade das expressões e a absorção antropofágica de conteúdos culturais por necessidade fâmica é o que se leva em consideração. Tudo isso lhe caracteriza como um acontecimento pós-moderno.

A única perspectiva de identidade que pode ter relevo no Mangue é a da condição social e econômica. Para o mangue, antes do privilégio de uma afinidade estética, ‘o privilégio’ de uma afinidade de exclusão [...] (ibidem).

Nos passos do Mangue Beat, uma década à frente, as novas gerações do cenário pós-mangue encontraram uma trilha inacabada para seguir na vereda da arte pernambucana, uma “passagem de som”<sup>53</sup> foi iniciada pelo Mangue Beat, mas nesse novo cenário reclamaram por mais: mais espaço, mais casas de shows, mais diversidade no som. Um contraponto em

---

<sup>53</sup> Referência feita as “passagens de som” dedicadas ao dia do show, o último acerto dos instrumentos, das vozes, do som e da técnica antes do momento da apresentação.

relação a identidade cultural do mangue pode ser visto, por exemplo, na cena do punk rock através da banda The Playboys, especialmente na paródia da música de CSNZ:

Imitar um finado é uma transação comercial  
É moda imitá-lo por aqui  
O medo de criar é o mal  
O caranguejo sem cérebro sente a necessidade de chupar  
A grana, o status, a fama enchem os olhos dos imitadores  
São imitadores baratos, sem qualidade  
Milk-shake tostado, TDA, Bailão de Quatro, Cairaça,  
Todos os imitadores de Chico Science possuem sua imagem e semelhança  
Eu tenho certeza, eles também chuparam um dia!  
(Disco Vivendo Cada Dia Mais Lindos e Perfumado, 2000)

A alegação principal da identidade cultural proposta pelo Mangue Beat, movimento que se afirma a favor da diversidade cultural e da diversidade musical, articula a música enquanto arte para a crítica social, arte revolucionária capaz de emancipar o “cidadão do mundo”<sup>54</sup>. Mas talvez essa identidade tenha se tornado tradicional – referência tal no estado, mesmo que no cenário alternativo, independente, entrando para o hall do rock brasileiro – a ponto de gerar crises e conflitos para os sujeitos não enquadrados na proposta, a ponto deles cantarem sobre isso. Portanto, a identidade cultural do Mangue Beat pode ser vista nos contrastes e nas identidades relacionadas que se agregam ao longo do tempo, verificaremos essa identidade contrária através da paródia da banda The Playboys para essa letra de CSNZ. Letra essa que afirma que a identidade manguebitiana se tornou um engessamento, uma cópia programada. Em compensação, o próprio vocalista da banda Mundo Livre, sob alcunha de Fred Zeroquatro, (04 sendo os últimos dígitos de seu RG), acredita que uma “tentativa de outras gerações de se desvencilhar do Mangue Beat é um pouco inevitável e natural, pois cada vez que surge um cenário que ocupa um certo espaço, ele acaba se tornando parte integrante do sistema”, conjectura o jornalista<sup>55</sup>. Para ele, “toda unanimidade é burra”<sup>56</sup>. Já o que o vocalista da banda The Playboys, além de jornalista, professor doutor em filosofia, comenta acerca

---

<sup>54</sup> O cidadão do mundo pode referir a letra de CSNZ no disco Afrociberdelia (1996), ou ao autor Josué de Castro, que tem um documentário (1994) dedicado à ele com esse mesmo nome, ou ainda ao educador Paulo Freire.

<sup>55</sup> Fred04 em entrevista concedida e publicada pela autora deste trabalho em ocasião da monografia de graduação em Jornalismo.

<sup>56</sup> Fred04 em entrevista concedida à autora em ocasião da dissertação de mestrado, gravação via telefone no estúdio da Rádio Universitária da UFU em dezembro de 2015.

de “Monólogo ao ouvido dos imitadores” pode ser lido abaixo:

Essa música foi composta com o objetivo de denunciar a banalização e padronização que estava acontecendo com o mangue. Queríamos tirar onda com as bandas que achávamos que imitavam Chico. Ela foi gravada quase artesanalmente. Acho que foi gravada em oito canais. Usamos muitos instrumentos de brinquedo (cornetas, violãozinho, tecladinho) e um teclado Yamaha amador. Os efeitos foram bem rudimentares, mas acho que ficou legal. Passamos o recado. Lembro que chegou a tocar na rádio num programa que era apresentado por Paulo André (do Abril pro Rock). Na época, não deu muita polêmica. Só mais para frente é que falaram bastante. A gente fazia uma encenação. Eu ‘baixava’ Chico e começava a imitá-lo. A gente colocava uma alfaia paradinha, sem ninguém tocar, na frente do palco. Era para mostrar que a The Playboys era mais uma banda que usava alfaia e que, agora, poderia tocar no Abril. Sobre a música de CSNZ, gosto muito. O primeiro disco mudou minha vida. Na verdade, se escutarmos a letra direitinho, vamos notar que não há nenhuma crítica a eles. A tiração de onda era com os imitadores (João Neto, Entrevista: 12/2015).

Pode ser que a crítica tenha sido dirigida somente aos copiadores de plantão, mas está implícito um desejo de mudança, um atestado de que a cópia é pura “falta de identidade”. The Playboys critica o fato da simples inserção de tambores não representar o Mangue Beat ou o Recife e a cultura da cidade, solicitando uma necessária alteração de elementos para evitar a “estagnação”. Neto, em entrevista à José Teles autor do livro “Do Frevo ao MangueBeat”, afirmou que:

A banda nasceu em plena efervescência do movimento mangue. Chico Science ainda estava vivo. Acho que meses ou um ano depois ele morreu, e a gente passou por todo aquele ufanismo do mangue, que todo mundo imitava Chico Science, todo show tinha uma homenagem a Chico Science. Tocavam o hino de Pernambuco, aparecia alfaia, a gente viu tudo aquilo meio que estagnar. Viu o indie aparecer também... Eu acho que faltou uma identidade. A gente está inserido nisso, nessa nova falta de identidade. Porque ou existem bandas não fazendo propriamente o mangue, mas tem uma

influência daquilo ali, ou bandas que negam totalmente Recife. A gente não consegue ser nem uma coisa nem outra, por isso que a gente nunca conseguiu se encaixar em nada, em nenhum desses movimentos, em nenhuma dessas grandes ondas da música daqui de Recife (apud TELES, 2012, 2. ed., p. 337).

Mesmo que afirmem que não são contrários ao mangue, facilitaram o surgimento de novas identidades, distintas da identidade cultural do movimento Mangue. E ao despejarem uma crítica irônica à cópia e seu ‘esvaziamento de sentido’, The Playboys deu sombreado e forma a essa identidade contrária a do mangue, que se configura não só ao som da faixa transcrita, mas de toda uma cena ou várias, a “cena Beto”, ou ainda a cena do indie rock<sup>57</sup> (com festivais como o *Coquetel Molotov*, *A noite do desbunde elétrico*). Para eles, não significa que o mangue seja pouco importante, todavia não é panóplia ou anódino. Mas continuamos com outra parte mais do testemunho de João Neto<sup>58</sup> a esta autora:

No meu entender, o mangue não pode ser compreendido como um estilo musical. Isso porque, no início do movimento, não havia uma padronização sonora. Uma banda que fazia, por exemplo, *Hard core* tradicional poderia ser identificada como mangue, ao mesmo tempo em que um grupo que misturava elementos da cultura popular com a música *pop* também poderia ser qualificada como mangue. Mangubeat era uma cena que expressava essa diversidade e possibilitava uma liberdade criativa. Eu acho que foi algo muito parecido com o que aconteceu no Punk de Nova Iorque nos anos 70, na cena do CBGB. Isto é, bandas que não produziam a mesma sonoridade eram chamadas de Punk. O som do *Ramones* era completamente diferente do som do *Talking Heads* e do som de *Patti Smith*. Entretanto, todos eram

---

<sup>57</sup> “Aqui o termo ‘indie’ refere ao gênero de música que era especialmente popular (e ainda é) depois da explosão grunge/alternativo. Geralmente significa o estilo de banda mais pop/college. Pense Sebadoh, Flaming Lips, etc. A única referência que tem com “independente” é que essas bandas começaram em uma não-major, selos independente. Mas esses não são DIY (do it yourself) selos punk, são pequenos selos que têm como modelo as grandes. Aqui em América, bandas indies ocupa o meio entre as bandas que fazer turnês enormes e as mais DIY, cena punk underground. Não tem nada negativo ou cínico aqui, música pop tem mais apelo e naturalmente ocupa esse espaço. Bandas indies eram originalmente essas tentando tocar música pop que era mais estranha do que as das mainstream. Desafortunadamente, como todos os gêneros, ideias se codificam, muitos imitadores se desenvolvem, e o que uma vez era estranho fica familiar demais - Richard Sightings”. In: Garcia, Ana. O que é, afinal, ser indie? *Coquetel Molotov*, 9 set. 2005.

Disponível em: <<http://www.coquetelmolotov.com.br/pt/materias.php?cod=9>>. Acessado em janeiro de 2016.

<sup>58</sup> Entrevista concedida à autora via e-mail dia 22 de dezembro de 2015.

chamados de Punk.

Se havia uma identidade no mangue, essa identidade não era, propriamente, musical. Era uma identidade “ideológica”. Era aquele negócio que eles falavam: uma “parabólica enfiada na lama”.

Claro que muitos grupos do mangue possuíam referências musicais comuns, mas, no início, eles não soavam parecidos. A padronização foi algo que aconteceu posteriormente e, mesmo assim, foi num período muito determinado. Foi logo depois da morte de Chico. Tinha muita banda querendo ser a *Nação Zumbi*.

A partir do aparecimento do movimento, a música em Pernambuco mudou completamente. Toda semana, surgia uma porção de bandas novas. Os jovens passaram a acreditar que era possível fazer música e viver dela no estado. Alguns desses grupos assimilaram elementos da música de *Chico Science e Nação Zumbi* e fabricaram, de forma autêntica, o próprio som. Outros, entretanto, reproduziram em escala massiva a fórmula de Chico. Houve uma época, por volta de 1996, que quase toda banda tinha uma alfaia dialogando com uma guitarra. Aconteceu uma padronização musical e, diria que, até mesmo, uma certa banalização. Por outro lado, apareceram também diversas bandas que assimilaram apenas a inventividade do movimento. Isto é, foram influenciados pela atitude do movimento e entenderam que era possível fazer algo autêntico. Acho que foi mais ou menos assim que aconteceu nos anos 90 e início dos 2000.

Na primeira década dos anos 2000, surgiu uma nova geração com as bandas Rádio de Outono, Volver, Le Bustier en Décadence, Profiterolis, Vamoz! e muitas outras. Esse pessoal negava a antiga fórmula do mangue e tentou promover uma nova reviravolta. Não sei se foi proposital. Acho que eles tinham outras referências. Por outro lado, apesar de a The Playboys ter aparecido com mais força nesse novo cenário dos anos 2000, ela é anterior a essa geração e entendo que até preparou o terreno para o aparecimento desse pessoal. A música ‘monólogo ao ouvido dos imitadores’ é bem anterior ao aparecimento de parte dessas bandas. Ela foi feita em plena efervescência do mangue. E no que diz respeito a The Playboys, (falando como autor), a oposição foi proposital. Eu enxergava a padronização da qual falei há pouco. Gostava do mangue, mas achava que deveria fazer algo para tirar uma onda com muitas bandas que estavam pegando carona. Na segunda década dos

2000, apareceu a cena Beto. Acho interessante e não vejo que houve uma total quebra com a cena da primeira década dos 2000. Inclusive, entendo que eles resgatam o udigrudi a década de 70 (João Neto, Entrevista: 12/2015).

Por ora, as duas letras, os dois monólogos, se contrapõem totalmente quanto a letra e crítica proposta, mas a musicalidade chega a ser parecida. CSNZ com um tom revolucionário e histórico com “heróis da resistência” e The Playboys com um tom jocoso, mas também crítico ao que chamam de “falta de identidade” desses “imitadores baratos”. Alguns destes estão representados no trecho “Milk-shake tostado, TDA, Bailão de Quatro, Cairaça” que suspeitamos dizer respeito as bandas Sheik Tosado, RDA, Baião D3 e ao músico Fred e banda Caiçara. Nos shows ao vivo eles citavam ainda “Mané Lamúria”, na verdade “Zé Lamúria”. A maioria desses artistas podem ser ouvidos na coletânea “Recife Rock Mangue”. A banda dos playboys era feroz com a burguesia, cantada na figura dos acadêmicos (“frustrados”), “playboys” ou “mauricinhos” e “patricinhas”, sequer perdoaram a cultura nacional (vide a música “Alma Brasileira”). A burguesia é alvo constante da crítica da banda, que tem o próprio nome como exemplo, e para eles, quem é a classe oprimida é a burguesia. E assim, com ironia, eles “defendem os interesses dos ‘companheiros perfumados’, reivindicam aumento de mesada e o barateamento do perfume francês e do preço dos estacionamentos dos shoppings, e têm no grito de guerra ‘marxista’ ‘playboys e patricinhas de todo o mundo, uni-vos’ a base de toda a sua filosofia”, conforme matéria jornalística<sup>59</sup> para nos ajudar na compreensão.

Também é importante mencionarmos o *Rock na Tamarineira*, um festival organizado pela banda desde 2002 em um manicômio no Recife. O Hospital da Tamarineira, no bairro de mesmo nome, é como é conhecido o Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano, o mais antigo do Recife, que sedia no jardim os shows de rock deste festival com entrada a preço irrisório ou doação, com um pequeno público de pacientes e visitantes. The Playboys, que iniciou a carreira em 1996, já não frequenta mais os palcos tanto assim, desde 2009, faz um show por ano, e é neste festival. A seguir, o vocalista João Neto<sup>60</sup>, sobre um enraizamento do Mangue Beat na cultura pernambucana, afirma que:

---

<sup>59</sup> Trecho extraído em janeiro de 2016 do sítio:

<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/rock+na+tamarineira+leva+musica+a+manicomio+do+recife/n1237866539500.html>>.

<sup>60</sup> Vocalista da banda The Playboys concede entrevista à autora via e-mail dia 22 de dezembro de 2015.

Não sei se existe uma tradição Mangue. Além das bandas seminais do movimento, qual grupo, hoje em dia, se intitula Mangue? Contudo, entendo que a influência do movimento pode ser sentida até hoje. E isso não só na música, mas também em outros âmbitos da cultura. O pernambucano voltou a ter autoestima e a valorizar a cultura local. Além disso, *Nação*, *Mundo Livre*, *Mestre Ambrósio* e os outros trouxeram os ritmos populares para o mundo da música pop e, nesse sentido, aproximaram a classe média da cultura popular. O jovem de classe média passou a se interessar por maracatu, ciranda, etc. Muita gente dos bairros nobres fez aulas de maracatu (João, Entrevista: 12/2015).

Em contrapartida, sobre o movimento Fred 04 afirma que:

Os reflexos daquela cena toda são evidentes ainda. Você vê os shows do Nação Zumbi ainda são uma comoção coletiva, tanto em locais públicos ou eventos privados, [...]. Taí assim, é lógico que não tem como comparar, aquilo foi um momento muito especial, ajudou a colocar, atrair os olhos do Brasil inteiro pro Recife. A roda gira e as coisas vão acontecendo. É um momento único, poucas vezes na história da música isso acontece e é difícil permanecer por muito tempo, né, com toda aquela força que foi. E quanto a essa galera que critica, ou que criticou, continua criticando, isso aí, eu vou ser curto e grosso, toda unanimidade é burra. Nunca foi pretensão nossa ser unanimidade, ou ser aclamado cem por cento, por toda a variedade de gostos, tendências musicais, conceitos musicais, conceitos culturais, você defender uma unanimidade é algo meio idiota, inclusive.

Essa história polêmica do que que é raiz, o que que é tradição, [...] essa coisa da tradição é algo que tá sempre mudando. Na verdade, o perfil é bem diferente, o Armorial é essencialmente acadêmico, surgiu dentro do contexto da universidade [...]. No cinema tem um tipo de estética que é bem influenciada pelo mangue, até porque é uma linguagem mais contemporânea, mais urbana, eu acho que tá mais pra cultura oral e audiovisual do que cultura letrada, a gente não vê uma literatura bossa nova.

É engraçado, o Mangue Beat, em termos genéricos, generalizando, é difícil porque tem desde o hard rock com letra mais rude e tal, como tem a coisa

mais popularesca com o Mestre Ambrósio. Tem Nação Zumbi com Jorge du Peixe que já é um letrista com sensibilidade de coisas de sentimento, lírica e tal. Ou o Mundo Livre, meu caso, eu posso ser enquadrado numa postura política mais isolada, eu pago até um preço alto. Tem uma música minha dos primeiros discos, Militando na Contra-Infomação, tema que sempre foi um interesse pessoal meu, não coisa que cheguei a discutir com outros autores, e como Tom Zé diria é um defeito de fabricação minha. De certa forma, eu vejo que o tipo de tema das letras da cena do mangue foge um pouco do banal, do que foi consagrado como música popular brasileira, música jovem, urbana e tal, de certa forma resgata um pouco, e também não é tão diferente, é mais na linha de uma MPB digamos, sei lá, mais comprometida com temas sociais. Mesmo um Otto, as letras que por mais que soem um pouco surreais, você vê que ele não gosta de abordar “eô eô”, ou temas de mero entretenimento, mesmo que haja um trocadilho outro ali, é sempre provocando algum tipo de reflexão, algum tipo de questionamento. Talvez pela força que teve os primeiros discos que surgiram com a cena do mangue, ‘Da Lama ao Caos’ e ‘Samba Esquema Noise’, acho que inspirou os autores que foram surgindo depois e tal, claro, teve gente que reagiu contra, mas no geral, dentro do contexto da cena do mangue, você pega até hoje as letras de Siba sempre com reflexões, Lirinha, Fabinho, cada um tem seu sotaque, tem, digamos, seu linguajar próprio, eu acho que tem um componente mais social (Fred, Entrevista: 12/2015).

E diante da conjuntura do tópico que trouxe duas canções, dois monólogos, comentamos que ambas as letras nos ofereceram pontos mais a serem pensados no processo da construção identitária do Mangue. Mas em The Playboys ainda poderemos pensar de que forma a importância dessa tradição (considerando sua existência) se torna obstáculo ou elemento essencial para sua ressignificação contemporânea, ou se se torna um aprisionamento ou uma construção contínua, podendo impossibilitar a construção da identidade daqueles que defendem, das novas bandas, novas gerações. Mas afinal, o som que ressoa do mangue, com seus tambores fortes, encerra-o em sua própria identidade, dando espaço a cópia e ao esvaziamento de sentido?

Quando as obras estavam sendo feitas, seus criadores muitas vezes pareciam,

tanto para si mesmos quanto para os outros, estar sozinhos isolados, e serem ininteligíveis [...]. Em nosso próprio tempo, antes que isso aconteça, é provável que aqueles para quem a nova estrutura seja mais acessível, ou em cujas obras ela está se formando de maneira mais clara, percebam sua experiência como única: como o que os isola das outras pessoas, ainda que o que os isolem sejam de fato as formações herdadas e as convenções e instituições que não mais exprimem e satisfazem os aspectos mais essenciais de suas vidas (WILLIAMS, 1979, p. 19 apud TEIXEIRA, 2013).

Inspirado em Williams (1979), Teixeira escreve que “todo grupo possui um corpo de práticas e um ethos em comum”, sendo que, muito possivelmente, colidirá “contra as práticas e o ethos de um ou mais grupos distintos”. E na análise destes grupos faz-se mister analisar incluso o cenário cujo artista faz parte, “levando em conta as ideias e as atividades manifestas e também as ideias e posições implícitas dos demais artistas do mesmo grupo, isto é, torna-se relevante debruçar-se sobre os laços de amizade e os relacionamentos constituídos entre os participantes” (2013). Assim, a aparição de identidades correlatas se mostra natural, mesmo que conflitantes, são parte da identidade cultural manguebitiana. O Mangue Beat agiu como catalisador de identidades minoritárias, seja, por exemplo, na cena do rap, do punk, do indie, na cena da cultura popular, e na dos mangueboys e manguegirls, propriamente ditos. O mangue rememora ser “antropofágico” como os tropicalistas, como afinal afirma Fred, em Silveira (2002), que o Mangue veio para terminar o trabalho deixado por eles, veio como “ponta de lança” para retirar a pureza dos armorialistas, ou notas afinadas e o soar dos tambores para chacoalhar o rock n’ roll dos punks e dos indies do estado. A posteriori, abordaremos minimamente outras possíveis identidades do Mangue, além dos já mencionados da cena punk, os “playboys” de Boa Viagem, que se destacaram pelo humor satírico, e dos próprios mangueboy e manguegirl, o Original Olinda Style, ou ainda os contrários ao “domínio” do mangue, os da cena indie, ‘que cantam em inglês, e não são caranguejos’, ou seja, os que têm suas identidades cruzadas pelo Mangue Beat quer queiram, quer não.

### 4.3 Mangue Beatle: “Eu não consigo viver nessa lama com vocês”

Antes, porém, de continuarmos esta análise se torna necessário uma breve e resumida contextualização do movimento, do seu lugar, das bandas e dos cenários até chegarmos nos grupos The Playboys e Volver e seus contrastes com a identidade cultural do mangue. Num recorte, quicá grosseiro, que não procura focalizar a história em detalhes, mas sim o aspecto mais musical e influenciador para o mangue em seus sujeitos.

Pernambuco<sup>61</sup> é um estado rico e extenso em história, registrando uma trajetória constante de lutas políticas e movimentos artísticos<sup>62</sup>. Habitado por índios tabajara antes mesmo do descobrimento do Brasil, o estado já foi de colônia portuguesa, holandesa, capitania hereditária, grande exportador e produtor de açúcar a metrópole decadente. Do período colonial, o Quilombo dos Palmares serve como exemplo importante para a identidade cultural do Mangue Beat. Posteriormente, já no século XX, se consolida a República, e

---

<sup>61</sup> Pernambuco está prestes a completar 479 anos em março e sua capital está na cidade do Recife. É o sétimo estado mais populoso do Brasil, registrando 8.796.032 habitantes divididos em 185 municípios, numa dimensão de 98.311 km<sup>2</sup>, sendo que 80% vive em zonas urbanas. Segundo o IBGE, em informação do site do governo pernambucano (<http://www.pe.gov.br/conheca/>), “a composição étnica da população pernambucana é constituída por pardos (53,3%), brancos (40,4%), negros (4,9%) e índios (0,5%)”. Agreste Pernambucano, Metropolitana do Recife, São Francisco Pernambucano, Sertão Pernambucano e Zona da Mata Pernambucana são as mesorregiões do estado, subdivididas em 19 microrregiões. A Região Metropolitana do Recife, ou o Grande Recife, por sua vez se divide em 14 municípios. Vale ressaltar que os integrantes das bandas CSNZ e MLSA são oriundos de diferentes bairros da periferia ou classe média do Recife, Rio Doce, Peixinhos em Olinda, Candeias em Jaboatão dos Guararapes, etc.

<sup>62</sup> Breve Histórico Artístico em Pernambuco:

- 1870: Escola do Recife
- Década de 20: ciclo de Cinema do Recife
- 1926: Manifesto Movimento Regionalista
- 1950-75: Teatro do Estudante de Pernambuco/Teatro Popular do Nordeste
- 1970: Movimento Armorial
- 1970: Underground Psicodélico
- 1990: Mangue Beat, Rap do bairro Alto José do Pinho
- 2000: Pós-mangue, Cena Indie e Cena Beto
- 2014: Ocupe Estelita (apesar de não ter raízes em um movimento artístico, é por muitos considerado fruto do Mangue Beat, envolve ato político, protestos, passeatas, retaliação da polícia, e também vários eventos artísticos, sempre em prol da urbanização da cidade, contra o projeto do Consórcio Novo Recife. Em setembro de 2015 a Polícia Federal confirmou ter havido uma fraude no leilão de 2008 do Cais José Estelita, aonde o projeto pretende construir mais de 10 prédios no cais, mudando a paisagem e o clima da cidade. São várias irregularidades aparentes, inclusive ligações com a Operação Lava Jato através da construtora Queiroz Galvão, parte do Consórcio que comprou a área do Cais que foi citada na operação. Abaixo, alguns links sobre o assunto:  
<<http://www.cartacapital.com.br/blogs/parlatorio/temos-que-nos-tornar-anti-capitalistas-diz-david-harvey-no-ocupe-estelita-9906.html>>  
<<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-batalha-pelo-cais-jose-estelita-8652.html>>  
<<http://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/cronica-de-uma-morte-anunciada-a-cobertura-do-ocupeestelita-em-pe-3964.html>>  
<<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-manobra-de-gerald-julio-contra-o-ocupe-estelita-5494.html>>  
<[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/21/politica/1432223912\\_243246.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/21/politica/1432223912_243246.html)>

Pernambuco busca industrializar-se, busca melhorias para o Nordeste. Tempos depois, o estado e arredores foi terreno do Cangaço<sup>63</sup>, outro exemplo entre tantas revoltas, insurreições, insurgências, movimentos importantes ocorridos em Pernambuco de influência na identidade cultural manguebitiana ou na história brasileira, com Lampião, Maria Bonita e seu bando. Em 1938, noticiam a famigerada foto de suas cabeças a prêmio em Sergipe. Mais tarde, o estado tenta se recuperar economicamente da decadência financeira que envolve sua história que já foi de “progresso”. E, durante a última década, serviços como medicina, informática<sup>64</sup> e turismo vão se estabelecendo. Mas problemas com educação, saúde, segurança, etc., faziam e fazem parte do cenário. Os índices de desemprego, inflação, violência, e também de violência de gênero, são altos<sup>65</sup>. Entretanto, devido ao grande alcance da história deste lugar em que nosso objeto está, não nos tardaremos em detalhes biográficos/históricos, além dos que julgamos essenciais para a análise, frisando sempre a importância da história e da história oral para nossos estudos, e para os estudos da cultura brasileira no seu contexto social.

Assim que, de grande influência para esse fator deglutidor de diversas referências, pós-modernas ou tradicionais, apregoado na identidade manguebitiana temos a Semana de Arte Moderna que deu início ao modernismo com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros no Brasil de 1922, marcando a história cultural brasileira do século XX. Décadas depois, no Brasil dos anos 1960, a Tropicália, a Jovem Guarda, a Bossa nova, a Ditadura Militar que exilou muitos artistas e pensadores brasileiros, incluindo o Josué de Castro. Depois da Antropofagia, o tropicalismo influencia diretamente a identidade do mangue. Para Ariano Suassuna, a Tropicália de Gilberto, Caetano e cia não passava de fruto/cópia/massificação da cultura norte-americana. Ainda nos anos 1960, a música *pop* dos Beatles ganhava o status mundial de *beatlemania*. James Brown, Jimi Hendrix, Fela Kuti se tornavam referência musical. O movimento *Hippie* crescia. A escola dos Estudos Culturais ia

---

<sup>63</sup> “O Cangaço foi uma modalidade peculiar de banditismo social atuante na região do Nordeste brasileiro principalmente entre o século XIX e meados do XX. Mesmo após a desestruturação dos cangaceiros podemos constatar a atualidade da memória sobre o fenômeno social – há diversos bens e expressões culturais relacionadas à temática. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. em “A invenção do nordeste”, o cangaço teria marcado o nordestino com o valor da macheza, violência e valentia” (Ramos Filho, 2012).

<sup>64</sup> Vide o Parque tecnológico Porto Digital (<http://www.portodigital.org/home>).

<sup>65</sup> “Em 2012, em Pernambuco, foram registradas 115 denúncias referentes a 228 violações relacionadas à população LGBT pelo poder público, sendo que em maio houve o maior registro, de 13 denúncias. Houve um aumento de 121% em relação a 2011, quando foram notificadas 52 denúncias. O gráfico apresenta o número de violações no estado por tipo de violações”. Disponível em: <<http://www.sdh.gov.br/assuntos/lgbt/pdf/relatorio-violencia-homofobica-ano-2012>>. Citado também no artigo de Santos e Minduri (2015) num viés do feminismo no Mangue Beat: *Performances de gênero en el “agreste”: movimiento Mangue Beat, Estudios Culturales e Identidad*.

se estabelecendo na Inglaterra.

Nos anos 1970, no cenário musical do Nordeste brasileiro tínhamos o *udigrudi* com Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Lula Cortês, Marconi Notaro, Ave Sangria, entre outros, responsáveis por essa respeitada cena “underground” e “psicodélica”. Ainda nos anos 1970, se instaurava o domínio do movimento Armorial<sup>66</sup> de Ariano Suassuna (1927-2014), Guerra Peixe, Capiba, Quinteto Armorial, etc., que ganhava força e braços buscando uma arte erudita brasileira através das origens e raízes populares, presentes em instrumentos tradicionais, como zabumba, viola caipira. E assim, pretendiam formatar uma arte erudita com violinos, pompa e circunstância a partir da cultura local com fortes influências ibéricas para enfrentar a cultura massiva da América do Norte e em “defesa da tradição, com sua busca de uma identidade original nordestina e brasileira, enfim, com seu discurso marcado por um ideário teleológico romântico, caracteriza-se como um movimento de alicerces modernos. Ideário teleológico que, em última instância, culminou nas ‘experiências totalitárias’ da modernidade” (SILVEIRA, 2002).

Fim dos anos 1970, o movimento punk inglês desponta como provedor estético, político e identitário da cultura juvenil dos 1980 e 1990 ao redor do mundo (Ribeiro, 2007). Bandas como Sex Pistols e Ramones influenciaram na música, no comportamento, no vestuário. O movimento contou com pessoas como a estilista Vivienne Westwood na moda, e Malcom McLaren como porta-voz e empresário do punk. Este que na literatura de ficção científica influenciou o *cyberpunk*. Um dos lemas do punk adotado pelos mangueboys foi: “mudar a cidade ou mudar de cidade”. Os magazines, fanzines, etc., se consolidaram.

Contudo, já a década de 1980 seguiu sem muito alarde para os integrantes do mangue, a não ser a criação da emissora musical MTV no Brasil faria algum barulho, quiçá o rock nacional de Titãs e Paralamas do Sucesso. Modernizaram-se os estúdios e as gravações.

---

<sup>66</sup> Contornando o universo armorial, contamos que dos tempos do *Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), até a morte do D. Pedro Henrique em 1981, Suassuna clamava ser monarquista. Caso o antigo regime voltasse à ordem vigente, D. Pedro Henrique seria o herdeiro direto ao trono brasileiro. Mas, com sua morte, o possível sucessor era seu filho de extrema direita, tal fato tanto desagradou a Ariano que a partir de então abandonara a monarquia. Suassuna algumas vezes atuou como político, secretário de cultura de Pernambuco, entre outros. O Armorial congrega a Xilogravura, a Literatura de Cordel, viola caipira, rabeça ou rebecca, pífano, poesia, escultura, teatro, romance, entre outros, todavia, sendo puristas não poderiam aceitar a cultura pop global com seus estrangeirismos (na língua portuguesa, principalmente), misturados a agbês, agogôs, ganzás, caixas, alfaias dos maracatus e o apito do mestre, como o do mestre Salustiano (1945-2008), ex-cortador de cana, nascido na Zona da Mata pernambucana, filho de João Salustiano que o ensinou a fazer e tocar rabeça. Mestre Salú e seu maracatu rural Piaba de Ouro foram de grande influência para o Mangue Beat, apesar do viés armorialista do mestre. Seu filho, Maciel Salú antes tocava com o Terno do Terreiro, também canta com a banda Orquestra Contemporânea de Olinda e DJ Dolores & Orchestra Santa Massa.

A tecnologia avançava. A Música Popular Brasileira (MPB) adotava essas inovações tecnológicas no *tecnobrega* de Fagner, Ritchie, Eduardo Dusek, por exemplo. E enquanto isso, a recém-criada música eletrônica, ou o *hip hop*, o *rap*, a dança de rua, o *funk*, o *afrobeat* tomavam os *mangueboys* de assalto. Observa-se dessas últimas influências em Loustal, Lamento Negro ou Bom Tom Rádio, bandas de Chico Science e alguns companheiros do que seria a futura Nação Zumbi.

Getúlio Ribeiro (2007), em sua dissertação de mestrado, estudou o caminho do Mangue Beat percorrido nesta década que é anterior a explosão dessa cena musical local. Ribeiro escreveu sobre essa fama de “idade das trevas” (Renato L.) ou “anos terríveis” (H.D. Mabuse) dos anos 1980, sobre uma memória negativa dos anos 1980 seguida de “insistente celebração dos processos transcorridos na década seguinte”, com foco na cena do mangue e sua principal figura, Chico Science, elevando a autoestima dos recifenses nos anos 1990. “Como em qualquer outra década, a década de 1980 é também uma década de tensões, e, como em qualquer outra situação artística, a tensão é um convite direto ao aprofundamento da experiência estética e política” (RIBEIRO, 2007).

Para Ribeiro (2007), os anos 1980 pertencem “à geração ‘híbrida’, aos ‘órfãos’ do ‘Woodstock’, da ‘Revolução’ e dos ‘embalos de sábado à noite’. Aos ‘yuppies’, ‘punks’ de boutique e ‘góticos’. À ‘classe média cinzenta’, ao ‘banquinho’ e ao ‘violão’, e ao Recife ‘calado’. Aquele que não era mais o Recife romântico e ‘desbundado’ dos anos 70, nem o Recife efervescente e confiante dos anos 90. Da geração desencantada”. Ainda segundo Ribeiro (2007), quando se trata dos anos 1980, há uma ideia de um “encantamento exacerbado dos eventos da década anterior, os ‘românticos’ anos setenta, saudosos tempos de ‘resistência’ ao Regime Militar. E esse quadro de desencanto, explicado por ele em Thompson, piorava com a situação de “degradação econômica e social acelerada nos grandes centros (a contrapartida perversa do ‘milagre econômico’ dos anos 70) e da crescente corrupção, ao longo da segunda metade da década, da política partidária (o ‘fracasso’ democrático). Mas tão logo aportavam os anos 1990 no cais do Recife, eis que surgia o Mangue Beat<sup>67</sup> para ‘movimentar’ a

---

<sup>67</sup> Mas como escreve o autor Melo Neto: “O Movimento Mangue também gerou frutos em outras áreas, como no cinema, com a realização de três filmes de longa-metragem: Baile Perfumado, O Rap do Pequeno Príncipe e Amarelo Manga, um rebento meio tardio, mas também com trilha sonora composta pela Nação Zumbi, num novo ciclo do cinema no Recife, que desde da década de 20 não via algo assim, além de vários curtas. Na moda, o estilista Eduardo Ferreira soube criar coleções que se adaptavam ao estilo lançado pelos mangueboys. Recife, de certa forma, renasceu culturalmente com essa nova geração. Além dele podemos citar Andréia Monteiro, Nelsinho e Marcinha da Período Fértil e Marcelo Talbort” (2003, p. 18).

cena local com sua mistura de ‘sons e sentidos’ (WISNIK, 1989).

A penetração da filosofia oriental (os Hare Khrishna chegam ao Recife), a liberação sexual, o aumento do consumo de drogas, a TV Globo (que também chega ao Recife no início dos anos 70): a influência estrangeira foi exercida de forma opressora, pois, com o surgimento das rádios FMs, que praticamente só tocavam música estadunidense, a música recifense parecia sufocada. Se a pressão de fora oprimia, a tensão interior quase fazia enlouquecer. O que sobrou de tamanha confusão foi que a influência nacional e global em oposição aos que queriam uma cultura de ‘raiz’ terminou servindo de base para um coquetel que só iria ficar pronto no Recife no fim dos 80, quando o Mangubeat, negando-se a folclorizar o subdesenvolvimento local e preferindo demonstrar suas habilidades tecnológicas, exibiu ritmo, poesia e imagens inusitadas, desobedecendo aos ‘donos’ da cultura, zelosos guardiões daquelas ‘tradições’ locais.

Os manguboys colocaram um ponto final na era do eu-lírico melancólico-ufanista na ‘terra dos altos coqueiros de beleza soberba estendal’, como Pernambuco é definido em seu hino. Fizeram da nova mistura, o Mangubeat, uma causa e uma trincheira de luta política: uma nova cabeça para um mundo melhor (MELO NETO, 2003, p. 14).

A capital do Recife há muito sucumbia ao caos, acreditavam os integrantes do movimento (vide o manifesto *Caranguejos com Cérebro*). E como em resposta uníssona a esse ‘caos’, a essas mazelas sociais que são parte da paisagem, foi que se juntaram em torno deste movimento, jornalistas, artistas, cineastas, fotógrafos, designers, estilistas, programadores e curiosos em prol das artes, em prol de transformar a cidade (Santos e Minduri, 2015).

1994. No meio de tantos *Nirvanas* e *Chili Peppers*, entre tantos *Hollywood Rocks* da vida, tantos meninos e meninas bem vestidas e sorridentes posando para as câmeras de uma emergente MTV brasileira, passou o vulto de lama. A novidade imprevisível. Aquela que não era de Seattle, tampouco de Londres ou Nova York, mas que era de Recife. Do Recife dos mocambos e favelas, dos mangues e alagados (RIBEIRO, 2007).

No mangue, o som da banda principal, a Nação Zumbi, é assinalado pelas alfaias desde os velhos tempos de CSNZ. Nas ‘psicodelias afroiberdêlicas’ da Nação se vê o futurismo de CSNZ ou NZ. Também o rock serviu como representação identitária para esta juventude do musical manguebitiano na identidade cultural daquela realidade dos anos 1990. Hermano Vianna atesta o status político do movimento, e afirma que “o mangue reinventou o que é ser pop no Brasil”:

[...] Chico Science e Nação Zumbi nasce do encontro de muitos projetos político-culturais recifenses diferentes, todos com uma voracidade informacional espantosa. No início: Chico e Jorge tinham feito escola da Legião Hip-Hop, gangue de grafite, break dance e rap; Lúcio e Dengue demonstram ser alunos aplicados da lição do-it-yourself do punk e do trash; Gilmar, Canhoto e Gira participaram de um bloco afro pioneiro (filho de outro curto-circuito cultural, o do samba-reggae); Toca é mestre nos terreiros de Xangô<sup>68</sup>.

Assim, CSNZ é oriundo ou influenciado por grupos anteriores como Orla Orbe, Loustal (em homenagem ao artista francês Jacques de Loustal), Bom Tom Rádio, Daruê Malungo e Lamento Negro<sup>69</sup>. No lançamento do primeiro álbum da banda, o famigerado *Da Lama ao Caos* (1994), nominado entre os 100 melhores discos brasileiros pela revista Rolling Stone Brasil, um manifesto gera polêmica. No encarte do disco, o texto intitulado *Caranguejos com Cérebro* continha o ideário do movimento. A mídia recifense queria saber que movimento era esse que, contundente sobre a realidade econômica e social da cidade, logo vira suas aparições na mídia, apresentações, bandas e fãs multiplicarem. Após o show de CSNZ na primeira edição do festival Abril Pro Rock, CSNZ saiu em turnês dentro e fora do Brasil com o empresário e amigo da época, Paulo André, criador desse festival (renomado, inclusive internacionalmente) de música alternativa nacional e internacional, do rock, sobretudo do metal. O festival que lançou a própria CSNZ, e o fenômeno carioca, a banda Los Hermanos, acontece desde 1993.

---

<sup>68</sup> VIANNA, H., *Eu só quero fazer parte dessa Nação*. In: Manguetronic ([www.manguetronic.com.br](http://www.manguetronic.com.br)) retirada da dissertação de Silveira (2002), mas o domínio não representa mais a rádio online que costumava ser.

<sup>69</sup> Vide dissertação de Getúlio Ribeiro (2007).

“Enquanto isso na sala da justiça”<sup>70</sup>, a identidade que o mangue traz em si tem de ser ponderada ante o seu tempo, os anos 1990. Tempo de disparada da globalização com seu comércio global, tempo de grande influência da cultura norte-americana, do começo da massificação da Internet, etc. Tempo em que a globalização como processo de mudança se acelera mais e mais, mudando a vida, o cotidiano e as identidades dos sujeitos, etc. E ali mesmo, os jovens articuladores do mangue foram tomados pelas novas tecnologias que se formavam à época de quando surgia a Internet, que hoje domina a vida social – dispunham de críticas ferrenhas à televisão, excetuando-se à MTV brasileira da época, onde eles se informavam sobre música muitos anos antes da concepção do movimento, e mesmo anos depois, assistindo e aparecendo na MTV. Por sua vez, no encarte do disco da Nação Zumbi “Rádio S.AMB.A. - Serviço Ambulante de Afrociberdelia” (2000) encontramos o texto de Hermano Vianna, “Fome e Tecnologia”. Nele, Vianna comenta Alvin Toffler, “futurólogo” que afirmou ser o Brasil “um país de todas as ondas”, pois “aqui a Primeira Onda, da revolução agrícola, convive com a Segunda Onda, da revolução industrial, e com a Terceira Onda, da revolução informática [...]”. Assim que, o caldo cultural prometido pelo Mangue Beat envolvia elementos da globalização, da hibridização do local com o global, elementos da tradição e da pós-modernidade mesma, da cidade e do interior. O mangue mescla elementos sonoros, textuais e visuais tanto da tradição popular quanto da (pós) modernidade, trazendo a galope o universo da modernidade *sampleada* e o universo das tradições dos cortejos reais do maracatu, das batidas do cavalo-marinho, do samba<sup>71</sup>, do coco<sup>72</sup>, da embolada<sup>73</sup>,

---

<sup>70</sup> Festa/Bloco à fantasia que acontece durante ou perto do Carnaval há 21 anos. “Enquanto isso na Sala da Justiça” contrata shows de artistas de Pernambuco e nacionais. A frase pode ser referência aos quadrinhos da “Liga da Justiça da América” da DC Comics que virou desenho animado pela Warner Bros.

<sup>71</sup> Chico Science em entrevista em 1995 ao jornalista José Teles, do Jornal do Comércio, Recife, afirmou que: “A gente revisita o samba, que é uma coisa africana que se espalhou pelo Brasil, numa concepção mais ampla: tem o samba de maracatu, de caboclinho, de cavalo-marinho, do morro, do bumba-meu-boi, com elementos árabes, holandeses, de índios espanhóis, de toda a miscigenação brasileira” (apud Teles, 2000).

<sup>72</sup> “O coco parece ter tido origem no Estado de Alagoas, mas se espalhou sobretudo pelas regiões Norte e Nordeste, incluindo-se na tradição de canções de trabalho. Há vários tipos de coco, classificados de acordo com os instrumentos utilizados, a região de origem, o tipo de verso, etc”, conforme explica Mendonça (2007). Em Pernambuco e arredores, o Coco é representado por grupos como o Samba de Coco Raízes de Arcoverde, Dona Selma do Coco, Dona Cila do Coco, Coco do Amaro Branco, Grupo Bongar, de religião afro-brasileira mantida pela Nação Xambá em Olinda desde 1930, ou o grupo Dona Del e seus Retalhos, Mestre Ferrugem, Zé Neginho do Coco, Coco das Irmãs Lopes, Zeca do Rolete, etc.

<sup>73</sup> Da embolada ao rap. Da embolada de Cajú e Castanha, e tantos outros no anonimato das feiras livres, ao rap do Devotos do Ódio, Faces do Subúrbio, Matalanamão, etc. Alto José do Pinho é um bairro da periferia de Pernambuco, palco de tradições (sede do maracatu Nação Estrela Brilhante), do rock, e sobretudo, do rap (Devotos, Faces do Subúrbio, bandas do princípio dos anos 90 consideradas do Mangue Beat), e de rádios comunitárias (ex.: Alto-falante).

da ciranda<sup>74</sup>, do frevo<sup>75</sup>, do caboclinho<sup>76</sup>, sem citar tantos outros ritmos/brinquedos e artistas da cultura popular evidenciada pelo Mangue Beat na sua própria música, letra, modo de vestir<sup>77</sup>, ou performance.

Além de um presságio futurístico, desde o princípio os atores sociais do Mangue Beat tentaram influenciar seus seguidores para isso, seguidores que foram aumentando gradativamente a cada show até chegar a uma legião devota a Chico Science, reconhecida nas camisetas e chapéus de palha (sua marca em shows junto com os óculos escuros, um estilo de vestimenta que antes era considerado como oriundo da classe baixa), legião que aumentou mais ainda depois da morte prematura do líder em um acidente de carro na fronteira entre Olinda e Recife no carnaval de 1997. O governo local decretou três dias de luto. A Nação Zumbi deu um tempo na carreira, suspendendo a turnê no exterior que se aproximava. O empresário Paulo André deu um tempo da cidade, passou dois meses em Alagoas, e não seguiu mais como empresário da banda. A nação voltou em 1998 com o disco póstumo CSNZ: CD duplo, um batizado por Dia e o outro, Noite.

MPB pode servir para Edu Lobo, Guinga, Caetano... E para Skank, Chico Science, Ed Mota, Cássia Eller, Titãs, Paralamas e Sepultura? Quais são as fronteiras que distinguem claramente uma coisa da outra? MPB serve e não serve para definir uma produção de música urbana vital, em processo de transformação, com muita absorção de diferentes sons e dotada de diferentes sotaques, que vão se modulando, se combinando e se contrapondo (Wisnik, 1997, p. 58-60 apud Mendonça, 2007).

---

<sup>74</sup> “Dança de roda de origem portuguesa, com trovas cantadas, por vezes acompanhadas por instrumentos percussivos e/ou de cordas e sopro” (Mendonça, 2007). Exemplos de ciranda em Lia de Itamaracá, as Filhas de Baracho, João Limoeiro, Zé Galdino, etc.

<sup>75</sup> “O frevo é um tipo de marcha sincopada, que tem uma presença muito importante no Carnaval pernambucano” (Mendonça, 2007). São exemplos artistas como Capiba, Nelson Ferreira, Claudionor Germano, Nonô Germano, Spok Frevo Orquestra, etc.

<sup>76</sup> “Caboclinhos é um folguedo reminescente das danças apresentadas pelas populações indígenas durante as procissões ou paradas militares no Brasil colonial” (Mendonça, 2007).

<sup>77</sup> Vide Chico Science vestido de Caboclo de Lança, personagem do maracatu rural, nos shows com a Nação Zumbi durante a música instrumental Salustiano Song, contida no primeiro CD.

Pouco depois, nos anos 2000, todo um cenário musical “pós-mangue”<sup>78</sup> surge e se consolida. Do pós-mangue também saíam os jovens considerados filhos/herdeiros do movimento. Um exemplo é esta banda ‘moderninha’ que veio a público após o lançamento do disco *Nadadenovo* na Internet, para download gratuito em 2004, disco aclamado pela crítica. Mombojó foi uma das primeiras bandas brasileiras a liberar todas as faixas na Internet. Também liberou uma das faixas para o Creative Commons, num processo de construção em aberto da música, onde qualquer um online poderia dar sua contribuição musical. Atualmente, o Mombojó segue sua carreira, e participa de outros projetos, como o Del Rey, que junto com o vocalista China, ex-Sheik Tosado, cantam sucessos do ‘rei’ Roberto Carlos. Lula Lira (filha de Chico Science) também participa da banda infantil Coisinha com China e integrantes do Mombojó.

Além de Mombojó, a Orquestra Contemporânea de Olinda de artistas como Juliano Holanda, Maciel Salú, Tiné, este último também compõe a Academia da Berlinda, Jonhny Hooker, etc., também se encaixariam no pós-mangue. Mas há tantos outros artistas que se apropriaram dos espaços abertos pelo mangue e desse presságio da nova era da informação, da evolução das tecnologias da comunicação. A divulgação dos seus trabalhos e das agendas ocorre sobretudo em redes sociais, trazendo informações sobre shows, lançamentos de EPs,

---

<sup>78</sup> Pós-Mangue, termo a ser discutido por Jubert (2006) e Leão (2007). Encontramos no texto de Jubert o seguinte: - “Pós-mangue? Ao ser perguntado sobre o termo pós-mangue, para definir a atual cena musical recifense, o vocalista da Nação Zumbi, Jorge Du Peixe perguntou: Pós? E não existe mais Mangue?”. “A pergunta é pertinente. O termo pós nos oferece a idéia de um sepultamento ou, na melhor das hipóteses, algo que ficou para trás. E, na verdade, o que o release de Fred 04 – que acabou sendo tomado como Manifesto – sugeria desde sua primeira versão, como a diversidade de interesses e circulação de conceitos pop, talvez só esteja mesmo sendo posto em prática nos dias de hoje. Pode soar totalmente anacrônico, dizer isso depois de todo hype-mangue, mas não é. Quem viveu no Recife e Olinda na época, sabe que em cada esquina havia, sim, uma banda, uma manifestação, uma oficina de reco-reco, o que fosse. O Mangue havia crescido e tinha repercussão nacional, mas o conceito do que era Mangue havia se descolado de sua forma original e, ao invés de uma defesa pela diversidade, o que se via era uma defesa do fator regional. Fator esse que estava bastante presente na sonoridade de bandas como a Nação Zumbi e Mestre Ambrósio, mas que não representava o todo que acontecia na cidade. Com a morte de Chico Science tudo se agravou, e o que não faltou foi gente pra copiar a fórmula sonora de sua banda. Apesar da existência de grupos como Devotos do Ódio e Faces do Subúrbio (que não possuíam o carimbo do regionalismo, mas que já estavam legitimados dentro do circuito, sinalizando a inclusão das periferias), o Mangue passou a ser associado, principalmente, às fusões feitas entre música de raiz e black music, ou música eletrônica, ou guitarras distorcidas”, acrescenta a autora. E já no texto “O Fenômeno pós-mangue na cena musical pernambucana” de Fabiana de Souza Leão (2007), o Pós-Mangue é uma “cena cultural, plural, permeada por manifestações na música, vestuário, gírias, gestos, dança, teatro, cinema, literatura. Caracterizadamente pós-moderno, cosmopolita, central. Marcado por um estilo singular de ser, estar, parecer, consumir, revelar, beirando um determinado narcisismo, marcadamente recifense, pernambucano. Musicalmente é representado pela efervescência e proliferação de bandas independentes, numa cena predominantemente roqueira, consolidada e reconhecida pela mídia a partir da implantação das propostas do Movimento Mangue que, por sua vez, ocorreu na década de 90 tendo como Chico Science o seu principal expoente”. Para ela, “o pós-mangue constitui um metaverso do Mangue. Coexistem e são diferentes, em universos paralelos” (2007, p. 50). Pois, para nós, o termo pós-mangue é utilizado ainda que não tenha havido uma superação do Mangue para justificar o termo “Pós”. Assim que, é utilizado nesta pesquisa acadêmica para designar um momento posterior a primeira fase do movimento, após o falecimento de Chico Science.

CDs, DVDs, videoclipes, independentes ou com algum apoio de lei de incentivo cultural, gravadoras, liberados ou vendidos na Internet, vendidos nos shows, e assim, propagando e consolidando seus trabalhos e expressões artísticas no mercado independente, até mesmo com aparições esporádicas ou constantes no *mainstream*.

Já a banda de indie rock Volver, criada em 2003, optou por ir na contramão da cena local. É com a Volver que se tem uma das polêmicas com o Mangue Beat (entre tantas que este carrega, com o Tropicalismo, com Alceu Valença, com o movimento Armorial, com o próprio indie Mangue Beatle). Também contrária ao Mangue, com o reforço das novas tecnologias e ferramentas digitais, afirmando-se como o ‘novo movimento musical e de produção de vídeos’ de Pernambuco: a Cena Beto. Mas Beto não é ninguém especificamente, é só alguém para se pôr a culpa, como Juvenil Silva afirma em entrevista ao Diário de Pernambuco<sup>79</sup>: “Quem melhor do que um ser inexistente para a gente depositar nossa esperança, nossa fé? Na verdade, isso é uma brincadeira em torno da necessidade da imprensa de estar sempre procurando novas cenas, líderes de movimento, etc.”, afirma o cantor. Fora o Dunas do Barato, artistas como Graxa, Ex-exus, German Rá, D. Mingus, Matheus Mota, Jean Nicholas, Feiticeiro Julião, filho do político Humberto Costa<sup>80</sup>, Aninha Martins, entre outros, compõem a Cena Beto e se dizem influenciados pelo Udigrudi setentista de Ave Sangria, Lula Cortês, etc. E sobre todo esse cenário do pós-mangue, Jubert nos conta que:

Demorou um pouco, mas, no começo dos 00, o Mangue começava a ser

---

<sup>79</sup> Disponível no site (acessado em 2014):

<[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/07/08/internas\\_viver,449256/recife-musicos-e-videomakers-unidos-na-cena-beto.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/07/08/internas_viver,449256/recife-musicos-e-videomakers-unidos-na-cena-beto.shtml)>.

<sup>80</sup> O cantor Otto contou uma história para artigo online do Sesc SP devido programação do Sesc Pinheiros na Virada Cultural 2014 voltada para o Mangue Beat, a história envolvia sua entrada na banda CSNZ, e o político Humberto Costa: “Cara, em 1989 fui pra França, na volta morei um ano em São Paulo e depois voltei pra Recife. Trabalhei numa produtora de imagens onde se fazia o programa eleitoral e o candidato da época era o senador Humberto Costa (PT). Compus a música dele e chamei Chico pra cantar. Ele veio, e desde aquele dia fui chamado pra tocar na Chico Science & Nação Zumbi. No primeiro show com eles, o cara da outra banda que ia tocar naquela noite me chamou pra tocar também. Ninguém tinha congas, então comecei a fazer a percussão da Mundo Livre S/A também. O cara era Fred 04 e eu sou o único cara que fez parte das duas bandas, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. O Manguebeat foi uma revolução sonora, artística, social, dos anos noventa. Talvez a confirmação do Nordeste contemporâneo, em todas as áreas: cinema, teatro, moda, design e tecnologia. Abrimos esta porta que já estava moldada há séculos. Fizemos a música brasileira rodar e girar. Somos o Nordeste que se muda, complexo, sentimental. Temos uma grande contribuição a dar para nossas gerações. Não só por lá. A lama respingou no Brasil todo. No mundo...”. Trecho extraído do site em janeiro de 2016:

<[http://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/7546\\_UM+PASSO+A+FRENTE+E+VOCE+NAO+ESTA+NO+MESMO+LUGAR](http://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/7546_UM+PASSO+A+FRENTE+E+VOCE+NAO+ESTA+NO+MESMO+LUGAR)>.

absorvido pela cidade da forma como havia sido concebido, enaltecendo a idéia do ‘faça você mesmo’ e apostando na diversificação de influências e realizações. O conceito, por mais que não fosse utilizado e até negado pela nova geração, influenciou e modificou a forma como se faz música e como a música circula atualmente na cidade. Segundo o produtor musical José Guilherme Allen, a contribuição do Mangue à cena atual é grande. No fim dos anos 80 e começo dos anos 90, a cidade estava completamente parada, e o Mangue conseguiu quebrar isso, de alguma forma. Ter como referência essa cena próxima e local influenciou bastante uma geração de novos músicos. Foi o que aconteceu com os integrantes do Mombojó. O Mangue é influência confessa e faz parte de sua formação musical. Samuel Vieira, baixista do grupo, afirma que esse período foi decisivo: ‘Eu ia muito pro Maluco Beleza, pras periferias quando rolava o Acorda Povo, sem falar nos shows de Sheik Tosado, Eddie e Matalanamão. Era o som que era feito aqui que me interessava’. Mesmo assumindo a influência, o Mombojó soa local não por letras que exaltem a terra ou façam citações ao lugar de origem. A questão local hoje se concentra de uma forma indireta e numa relação diferenciada com a música, com a informação e sua circulação, fruto de um período específico, mas que estende seus benefícios e agruras até os dias de hoje.

O termo brodagem (advindo de brother, irmão, em inglês) caracteriza bastante o mercado musical pernambucano atual. Amigo jornalista que consegue uma notinha no jornal, amigo designer que faz a arte do álbum, amigo que cobra pouco pela produção do disco. Essa prática sempre existiu, desde os primórdios do mangue, ‘algo como uma mão lava a outra’, conta Lúcio Maia, guitarrista da Nação Zumbi. Mas com o crescimento e diversificação da produção criativa, aliados a um mercado que ainda caminha a passos de formiga, o que assistimos é a institucionalização da brodagem. Bandas que não têm como se sustentar sozinhas no mercado e se aliam a outras bandas, ou a amigos produtores, designers, jornalistas e publicitários, cada um fazendo o que pode por um preço amigável ou até mesmo de graça. Artistas e produtores sempre dependendo da bondade de conhecidos. ‘A brodagem é bonita de se ver, mas dinheiro, que é bom, nada’, disse Carlos Montenegro, guitarrista das bandas Profiterolis e Chambaril.

Em Caranguejos com Cérebro – o release, aquele que virou Manifesto – diz

que ‘para os cientistas (os mangues) são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza’. Agora já sabemos que o campo é fértil e se mostra cada vez mais diversificado, só nos falta atrair o último quesito. Ou seja, ainda nem somos tão mangues assim – o que dirá Pós (2006).

“Após o mangue, o pós-mangue” (DE SOUZA LEÃO, 2007). Dito tudo isso, esta corrente análise demonstra que existem novas formas de identidades, às vezes contrárias, porém originárias dessa identidade cultural proposta pelo Mangue Beat. A identidade dos artistas comentados aqui perpassa as letras e textos produzidos por eles, a partir da realidade social sentida no âmbito da cultura, principalmente. Alguns acreditam que o movimento Mangue limita a música pernambucana, a despeito do discurso do mangue que coloca a diversidade em primeiro plano. Ainda que o Mangue Beat peça uma reflexão crítica sobre o *establishment*, o *status quo*, o senso comum, o real imediato, o social, o ecológico, é acusado de ter se tornado parte desse sistema, é acusado de ter se tornado ‘tradicional’ demais, quiçá comercial, com um som mais *pop* de uns tempos para cá. Finalmente, nos questionamos se o Mangue Beat se mantém como uma tradição, 20 anos depois, e se isso não definiria um esvaziamento de sentido para as novas bandas, para as novas gerações. Ponderamos se o Mangue se tornou tradição, se quis totalizar a cena cultural pernambucana, legitimando a si mesmo como movimento diverso como os manguezais, mas encerrado em si, influenciando as novas gerações ainda que indiretamente a fazer um som que se encaixe na fórmula, ou no estilo mangue.

Questionamentos voltados para o Mangue Beat foram feitos pela banda The Playboys – que nas letras, na performance e no vestuário (para os shows) buscava representar humoristicamente os pensamentos surreais de uma classe mais abastada, classe da qual fazem parte. Alguns anos depois, o Mangue voltou a ser acusado de um engessamento, estagnação, dessa vez pela banda Volver com esta personagem de classe média, média alta: o *Mangue Beatle*. Ambas as bandas, mas não só, questionam se a única forma de manter a criação do movimento seria copiar, parecem não entender o porquê de tantas bandas no pulso de tal sonoridade, de CSNZ, sobretudo. E contra essa

mesma “Sonoridade de Alfaia”<sup>81</sup> (CAMPOS, 2015), as duas bandas concordam.

Mas é com a música *Mangue Beatle* do CD *Próxima Estação* (2012) da banda Volver que continuamos esta seção que invade o terreno identitário do mangue, do pós-mangue, do off-mangue<sup>82</sup>, retornando para o mangue para complementar o “ciclo do caranguejo”:

Eu não sou um caranguejo  
Pra você sou percevejo então  
Teu gosto é bem melhor  
Eu não sou salvação  
Sou playboy tipo burguês  
Fui pra Londres canto em inglês, então  
Teu desprezo é maior

---

<sup>81</sup> “[...] Utilizamos a expressão “sonoridade de alfaia” para nos referirmos à inclusão de ritmos que ajudaram a edificar o Manguebeat, o que necessariamente não implica a presença de uma alfaia como instrumento musical utilizado pela banda/músico. Aqui funciona como sinônimo para regionalismos a que recorre a música pernambucana, como o uso da rabeca, da alfaia, do pandeiro, como também uma sonoridade que mescla os ritmos regionais como o forró, o baião, o frevo com a música pop, que optamos por indexar na expressão sonoridade da alfaia. A sonoridade da alfaia ficou muito marcada nas preferências musicais do público local. Assim muito do que vem integrando a programação dos festivais pernambucanos tem uma referência a elementos regionais” (CAMPOS, 2015). Trecho extraído em janeiro de 2016 do site: <[http://www.congressodorock.com.br/evento/aUnais/2015/artigos/1/artigo\\_simposio\\_1\\_1012\\_cynthiazinha1@gmail.com.pdf](http://www.congressodorock.com.br/evento/aUnais/2015/artigos/1/artigo_simposio_1_1012_cynthiazinha1@gmail.com.pdf)>. Por sua vez, lemos em Jubert que: “Da última metade dos anos 90 para os primeiros anos 00, a combinação guitarra + alfaia se proliferou rapidamente, e de festivais maiores a pequenos concursos em colégios, o caráter regionalista estava massivamente presente. Bandas que cantassem em inglês, ou que não fizessem alguma fusão que as pudesse classificar como Mangue, geralmente, eram escanteadas do circuito e faziam algo à parte do que estava sendo noticiado na cidade. A rua do Apolo e depois a rua da Guia, no Recife Antigo, chegaram a ser reduto de encontro daqueles que não se encaixavam ou não queriam ser encaixados no Mangue, e a Non Stop, festa que reunia de indies a clubbers, viu os primórdios do que hoje é considerado pela imprensa como a cena indie da cidade. Também existiam lugares como o Pocoloco em Olinda, e o Bar do Orlando, no Alto José do Pinho, local onde se tocava predominantemente punk rock. Mais de 10 anos depois do aparecimento do manguebeat, bandas diretamente influenciadas pelo Mangue continuaram existindo, mas em número menor. Outros tipos de sonoridades começaram, aos poucos, a ter mais espaço e a dividir melhor as páginas dos cadernos de cultura dos jornais locais” (2006).

<sup>82</sup> O termo off-mangue aparece, em uma matéria do Jornal do Commercio nos anexos da monografia em Comunicação escrita pelo Jarmeson de Lima (2005, p. 47-49), para denominar o cenário musical que está fora do mangue, não se encaixa, termo para separar as partes diferentes ao movimento que apresentavam estilos musicais sem abordar o regionalismo. Mas essas bandas também não poderiam formar o anti-mangue, não era questão de ser contrário, inimigo, afinal na mesma cena musical, a maioria se conhece, toca em bandas juntos, era uma questão de diferenciação. Os termos não são muito utilizados, mas já, por exemplo, o pós-mangue é mais presente nos trabalhos acadêmicos. Em Minduri (2006) há menções a estes cenários envolvendo o mangue beat, o pós-mangue, o off-mangue, o anti-mangue (para estes que fazem uma crítica direta ao mangue beat). Mas talvez todos os termos estejam ultrapassados, o pós-mangue é tão controverso quanto a pós-modernidade em seu conceito, o pós não significa a superação do mangue ou da modernidade, mas a crise do mangue ou continuação, ou fase posterior, assim como, a crise da modernidade, um diferente momento histórico para além da modernidade.

E eu vou na contramão

Lembra o mangue é todo teu

Eu só quero incomodar

Mais do que você pensa eu sou

Eu não quero mais viver

Eu não consigo viver

Nessa lama com vocês

Só me enxergam estrangeiro

Só não faço teu consenso, então

Eu também sou daqui

Dispensando a negação

Essa lama nos teus dedos

Não traduz o meu desejo em vão

Meu vício é bem maior

Na minha solidão

Lembra o mangue é todo teu

Eu só quero incomodar

Mais do que você pensa eu sou

Eu não quero mais viver

Eu não consigo viver

Nessa lama com vocês

Nota-se na letra da música, de Tagore Suassuna e Bruno Souto, uma oposição ao fanatismo relacionado a “salvadora” identidade do Mangue Beat. A letra “ataca” diretamente, de forma bem-humorada, a metáfora da figura do Mangueboy (fanático), que aqui se transforma no *Mangue Beatle*, aquele que não é caranguejo, que não enfrentou a lama dos manguezais, canta em Inglês, foi em um intercâmbio para outro país, e parece estar sempre em busca de um modo para questionar a identidade manguebitiana a fim de chegar na sua própria, uma identidade além-mangue, com influências diferentes, instrumentos a menos (sem alfaías), etc. Após o lançamento da famigerada música, a resposta veio em forma de protesto:

hackearam o site da Volver. Não se sabe a autoria real da invasão virtual. Mas há quem diga que foram fãs fervorosos de Chico Science e do Mangue Beat. Atualmente, o vocalista Bruno Souto segue em carreira solo. A banda Volver passou por um intervalo na carreira, mas retornou aos palcos, para alguns shows em 2016. Em entrevista para jornal impresso<sup>83</sup>, o vocalista comenta que:

Eles colocaram umas tarjas pretas no nosso site, com frases do tipo ‘Respeite o mangue’. Achamos um absurdo. Mas foi justamente para criticar essa cegueira, esse fanatismo, que lançamos a música. Em Pernambuco, o movimento é considerado uma instituição acima de qualquer crítica. Sou fã de Mundo Livre S.A., mas acho que o meu estado é grande demais para comportar só caranguejos. Eu adoro a cultura indígena, mas isso não quer dizer que eu quero morar numa oca.

O fanatismo é tão grande que as pessoas acham que criticar qualquer aspecto do mangue é o mesmo que xingar o estado de Pernambuco. Gravamos o clipe com a bandeira para mostrar que somos pernambucanos até a alma. Mesmo assim, muita gente achou que fizemos isso para provocar. Tudo bem. Artista não tem só que agradar. Precisa cutucar um pouco também.

Quando ele afirma que o “artista não tem só que agradar. Precisa cutucar um pouco também”, talvez ele faça uma provocação ao predicado da arte em ser uma crítica à realidade social cotidiana, que deve proporcionar o debate. Mangue Beatle se preocupa com essa tradição do Mangue, teme que como tradição possa se tornar um aprisionamento e, quiçá, atuar como violência. E para proporcionar uma resposta provável foi que apresentamos a discussão em torno destas canções e suas letras cheias de identidade.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas (HALL, 2000 apud BEZERRA, 2013, p. 5).

---

<sup>83</sup> Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/mangue-beatle-desperta-ira-dos-seguidores-de-chico-science-4734488#ixzz31XPuJ7To>>.

As identidades podem funcionar, ao longo de toda a história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em exterior, em abjeto. Toda identidade tem à sua margem um excesso, algo mais. A unidade, homogeneidade interna, que o termo identidade assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento (HALL, 2000, p. 110 apud BEZERRA, 2013, p. 11).

Por sua vez, Bruno Souto, em entrevista para esta pesquisa, afirma a importância do movimento mangue, problematizando-o. Para ele, apesar do *boom* já ter passado, o “mangue ainda ecoa esteticamente”:

O Mangue Beat é quase uma instituição pernambucana. Porque colocou o nome de Pernambuco no mapa da música pop, da música brasileira dos anos 1990, ... então mexeu muito..., as pessoas se sentem orgulhosas desse movimento, essa coisa toda, uma coisa tão forte, as pessoas se apegaram muito a isso. Mas, realmente, de uma certa forma, rola um aprisionamento, ficaram prisioneiros. E Recife nunca foi muito bom de se vender, no bom sentido de se divulgar muito bem, tirando o mérito artístico, a coisa simplesmente de fazer ecoar, reverberar o que você está querendo mostrar, o que você está querendo divulgar. A gente tem muito que aprender com os baianos, por exemplo. Eles tem uma cumplicidade, uma camaradagem e uma força coletiva muito maior que dos pernambucanos, no meu ponto de vista. Eu acho que a gente tem muito para evoluir ainda [...] (Bruno, Entrevista: 12/2015).

Comentamos ainda a música “Ela é indie” (2011, MLSA), e o CD “Original Olinda Style” (Banda Eddie, 2002) para corroborar essas e outras identidades paralelas a do Mangue Beat. Em “Ela é indie” o que se tem é o mangueboy em confronto com o garoto indie pela garota indie. Em Eddie, o mangueboy (ou não) de Olinda que talvez prefira ser “Original Olinda Style”, ou nem sabe que é. A seguir toda a canção de MLSA, na qual o autor recorre a cantadas, ‘fiu-fius’ num intento de agradar a moça indie, que se for feminista é bem capaz que não aceitará o mangueboy, pois o que parece é que “ninguém entende um mangueboy”:

Ela é uma fofura, fiu fiu  
Clara e cheirosa, lá vem  
Com olhar de donzela, ai ai  
Como ela é mimosa, meu Deus

Lá vem ela com o coração transbordando  
De um tipo estranho de torpor plácido  
Lá vem ela, lá vem com o seu indômito coração  
E pena que nem mod eu sou

Pois ela é meiga, ela é singela  
Remosinha, ela é lindinha e ela é indie

Pois ela me trocou por aquele baixista  
Original Olinda style  
Me deixando assim ligeiramente opaco  
Sem estilo, desprovido de atitude,  
Pois seu sorriso é morno e o meu peito é só fiu fiu

Lá vem ela, lá vem e bem  
Que o mais cândido fã do Stephen Malkmus eu devia ser  
Pois ela chega sempre com aquela arrasadora quietude  
E o perverso olhar transbordando  
De uma placidez mortal e inocente  
Mas que suavidade fulminante

Ela é uma fofura, fiu fiu...

Se emo eu fosse ainda dava pra apelar e chorar  
Mas não tem apelo não  
Pois eu sou apenas um mangueboy  
Triste de mim que sou um mangueboy  
Mas a verdade é que  
Ninguém entende um mangueboy

Em Olinda, a situação é quase outra. Envolve em coqueiro, praia, sol, mas também em caos, miséria, lixo, “urubu, gabiru, cachorro e gente”. No mar não se pode nadar, muita poluição, menos tubarões que em Boa Viagem/Recife. Nos bares, a “gréia” (a zona, zoeira, festança) “rola até umas horas”. O “Original Olinda Style” de Fábio Trummer, vocalista do Eddie e criador dessa expressão, não é um contraponto direto a identidade do mangueboy e da manguegirl, é na verdade, uma alternativa, uma variação também politizada para o povo olindense. Essa identidade traz consigo a igualdade em elementos como futebol, cachaça, praia, mas abarca crítica social, reflexão crítica sobre a realidade, as normas vigentes, os políticos. Enfim, o papel social da identidade cultural manguebitiana, que engloba essas outras identificações, se confirma na possibilidade de entendimento de uma parte, de um momento, de um grupo, ou até mesmo da sociedade pernambucana, dos anos 1990 aos dias atuais. O movimento mostra sua face política em sintonia com sua música, se aproximando dos Estudos Culturais, que serve de base para este e outros trabalhos acadêmicos sobre o Mangue Beat. Em Raymond Williams (sobre o “Círculo de Bloomsbury”) têm-se que:

O grupo, o movimento, o círculo, a tendência parecem muito marginais, pequenos ou efêmeros para exigir uma análise histórica ou social. Não obstante, sua importância como um fato social e cultural de caráter geral é grande, sobretudo nos últimos dois séculos: no que eles realizaram e no que seus modos de realização podem nos contar sobre as sociedades mais amplas com as quais eles mantêm relações incertas (WILLIAMS, 2011, p. 202).

A seguir, a fala<sup>84</sup> do vocalista da banda Eddie nos auxilia no exame das formas artísticas (e identitárias) do Mangue Beat na sociedade pernambucana. Sabemos que a ‘sociedade’ é alvo de uma “sociologia da cultura” presente na vida cotidiana, na qual as práticas culturais são vistas simultaneamente como formas materiais e simbólicas. Além do cotidiano que também pode ser espaço para resistência. Não acreditamos que o mangue enclausurou outras manifestações distintas daquelas que não evocam o tradicional tão abertamente quanto o movimento Armorial. O “discurso do mangue” pode ser considerado uma prática social, e age como uma “contranarrativa” por causa da identidade cultural que ele propõe para jovens e adultos do estado de Pernambuco. E, em Olinda, afirma Fábio Trummer:

---

<sup>84</sup> Entrevista concedida à autora por Fábio Trummer em Brasília no dia 12 de dezembro de 2015 no Arena Futebol Clube após o show da banda.

Lá tem a Praia del Chifre<sup>85</sup>, Praia do L<sup>86</sup>, são praias muito populares que nos finais de semana o povão vai, mas o povão lá tinha um estilo, uma bermuda diferente, um corte de cabelo diferente, um andar diferente, e a tarde era regada por frevos, maracatus, e outros tantos ritmos, ‘aê âe ô ô ô, eu quero te namorar, eu quero água mineral, água mineral’, então era um povo que tinha uma identidade, que cantava Nação Zumbi, ultrapassava o mundo inteiro e chegava no Carlinhos Brown, e essa diferença no mesmo lugar, na mesma rua, me interessou muito. E o Original Olinda Style é um olhar e um estilo próprio se apropriando dos nichos de mercado que existiam na época, mas com muita personalidade, com muita honestidade mesmo dentro do capitalismo aplicado e imposto, e tal. E pra mim isso era o Original Olinda Style, uma cidade que tinha o carnaval, festa única no planeta, que tem uma pluralidade incrível de ritmos, manifestações, de passado, presente e futuro. E isso foi um elemento do Original Olinda Style, enquanto banda tentar representar isso é uma utopia, não estamos nem perto da metade, isso é uma utopia. E o músico vive de uma utopia, de uma utopia estética mais ainda, e Olinda nos dá essa autonomia de poder ter uma utopia estética e falar Original Olinda Style.

Recife é uma cidade que tem uma arrecadação maior, concentra mais gente de classe média, mas quando se trata de música as classes não têm valor, a música se dá por pessoas que pensam e desenvolvem e tem um senso estético que dialoga com o contemporâneo ou a vanguarda. E Olinda é uma cidade mais pobre que Recife, e nós sabemos o que representa ser uma cidade mais pobre do lado de uma cidade mais rica, mas a música não passa por isso, não tem classes. Como diria o Mundo Livre, “não espere nada do centro se a periferia está morta”.

O magueboy e a maguegirl em conceito são pelo menos seis, sete anos antes. Do final dos anos 1980 para a segunda metade dos anos 1990, o Brasil mudou muito. O mundo mudou muito nesse tempo, mudou muito culturalmente, e cidades como Olinda e Recife eram o umbigo do mundo que recebia tudo isso, porque é uma cidade colônia, mas uma cidade que tem uma identidade política, uma identidade própria que se afirma multicultural, a gente viveu essa época, mas são coisas diferentes, do mesmo lugar, que

---

<sup>85</sup> A praia também foi tema de música para NZ, Del Chifre's beach, no álbum Rádio Samba (2000).

<sup>86</sup> A praia do L é nome de música da Academia da Berlinda no disco Olindance (2011).

acabam tendo semelhanças, traços e personalidades parecidos ou os mesmos. Foram talvez 15, 20 anos em um lugar que não se deixou de produzir uma cultura nova própria de maneira muito arraigada [...]. E o mundo é feito de ciclos de altas e baixas, aquele ciclo lá foi o ciclo de maior alta que eu vivi, por enquanto, esses 15, 20 anos de efervescência cultural no nordeste, no Brasil, na América do Sul. A gente não pode limitar isso porque a gente tocava coisas que eram de Nova Iorque, da França, da Austrália, da África do Sul ou da Nigéria. A gente não pode se limitar porque dentro da nossa química haviam informações claramente do afrobeat, do reggae jamaicano, do *rockabilly*, do *punk*, do *noise*, do *guitar band*, era um lugar com uma antena parabólica ali que recebia mensagem do mundo inteiro. O Brasil, de certa forma, é uma grande parabólica que recebe mensagem imposta ou não imposta, do mundo inteiro, mas que tem uma cultura própria muito forte, e isso faz da gente, plural (Fábio, Entrevista: 12/2015).

Assim que, enxergamos a trilha de rastros e ecos que o Mangue deixara pelo caminho, entrando para a história da música no Brasil, plantando herdeiros musicais e identitários. E, “pela orla dos velhos tempos”, a identidade cultural do Mangue Beat flutua entre o passado, o presente e o futuro; entre tradição e modernidade; espaço e ciberespaço; ficção científica, instrumentos elétricos e realidade “caótica”; beatniks, tropicália e antropofagia; punk e hip hop; em um samba de Jorge Ben Jor, maracatu nação ou rural; entre canavial, manguezal, antenas e transistores.

## 5 CAPÍTULO V: “O vendedor de Caranguejo”<sup>87</sup>

“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*

*Chico Science & Nação Zumbi*

“Justiça, que justiça? Se é sempre a munição  
entupindo as prisões. E quem é que apanha?  
Proletariado. E quem passa fome? Proletariado. Sempre  
desempregado. Proletariado. A caminho do crime.  
Proletariado. Quem está fora da festa, quem bate com a  
testa no muro da grana?

Quem mora no buraco, quem carrega o saco,  
quem é o culpado? Pra quem é a polícia?  
*Proletariado”.*

*DJ Dolores e Orquestra Santa Massa*

Analisamos a construção de sentido da identidade cultural do movimento *Mangue Beat* (ou *Mangue Bit*) desde os diálogos com os *Estudos Culturais britânicos*, especialmente com o *Materialismo Cultural* de Raymond Williams, e a identidade cultural em Stuart Hall. Todavia, a identidade não mais é o foco teórico, senão a figura do trabalhador sob ótica do movimento Mangue e seus autores. Assim, este capítulo compõe a categoria analítica do Trabalho<sup>88</sup> a partir do olhar do Mangue Beat, um olhar sobre o caos, a fome e a pobreza na vida do trabalhador da cidade ou do campo, ou seja, a condição social do trabalhador abordada em música por este movimento que se pretende político e social. E além do próprio Karl Marx ou Raymond Williams, outros autores aos quais recorreremos nesta cruzada são

---

<sup>87</sup> Música do baiano conhecido como Gordurinha, cantor, compositor, humorista e radialista. Foi regravaada por Gilberto Gil, Dominginhos, Clara Nunes, Ary Lobo, Zé Ramalho.

<sup>88</sup> De acordo com o verbete (trabalho abstrato) extraído do Dicionário do Pensamento Marxista (BOTTOMORE, 2013, p. 599): “Como uma MERCADORIA encerra ao mesmo tempo um VALOR DE USO e um VALOR, o trabalho que a produz tem duplo caráter. Em primeiro lugar, qualquer ato de trabalho é uma “atividade produtiva de um determinado tipo, que visa a um objetivo determinado” (*O Capital*, I, cap. I); assim considerado, é “trabalho útil” ou “trabalho concreto”, cujo produto é um valor de uso. Esse aspecto da atividade de trabalho “é uma condição da existência humana independentemente de qual seja a forma de sociedade; é uma necessidade natural eterna que medeia o metabolismo entre o homem e natureza e, portanto, a própria vida humana” (ibid.). Em segundo lugar, qualquer ato de trabalho pode ser considerado separadamente de suas características específicas, simplesmente como dispêndio de FORÇA DE TRABALHO humana, “o trabalho humano puro e simples, o dispêndio do trabalho humano em geral” (ibid.). O dispêndio de trabalho humano considerado sob esse aspecto cria valor e é chamado de “trabalho abstrato”. O trabalho concreto e o trabalho abstrato não são atividades diferentes, mas sim a mesma atividade considerada em seus aspectos diferentes. Marx assim resume: “De um lado, todo trabalho é um dispêndio de força de trabalho humana, no sentido fisiológico, e é nessa qualidade, de trabalho humano igual, ou abstrato, que ele constitui o valor das mercadorias. Por outro lado, todo trabalho é um dispêndio de força de trabalho humana de uma determinada forma e com um objetivo definido e é nessa qualidade de trabalho concreto útil que produz valores de uso” (ibid.).”

Anthony Giddens, Antonio Gramsci e Ricardo Antunes.

No final do século XX nos deparamos com transformações na sociedade como um todo que deram formato a sociedade pós-moderna e levantaram o debate. Mudanças nos rumos sociais, econômicos, geopolíticos (no nível mundial), tecnológicos que afetam a maneira de ser, agir e se relacionar, além da identidade dos sujeitos. Na sociedade contemporânea essas transformações deixaram no caminho questões como “transitoriedade, efemeridade, descontinuidade e caos” que afetam “categorias teóricas chaves na área das ciências humanas e sociais, dentre as quais identidade e trabalho”. E apesar do desgaste da centralidade do trabalho, ele tem grande importância na vida e socialização do sujeito. O trabalho tem implicação direta na vida, identidade e relações sociais destes sujeitos. Por sua vez, a identidade, como já vimos, não é mais “única, integral e originária” (COUTINHO, et al., 2007). E,

[...] uma vez que eles não foram dialeticamente superados e que não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-los, não existe nada a fazer senão continuar a se pensar com eles – embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma no qual eles foram originalmente gerados (HALL, 2004, p. 104 apud COUTINHO, et al., 2007).

O trabalho na contemporaneidade capitalista se apropria de características como “flexibilidade, temporariedade, precariedade, informalidade” modificando o “modo de ser dos trabalhadores” (COUTINHO, et al., 2007). Antunes define a “*nova polissemia do trabalho*”, enquanto uns advogam o fim do mesmo. Mas essa nova morfologia “compreende desde o operariado industrial e rural clássicos, em processo de encolhimento, até os assalariados de serviços, os novos contingentes de homens e mulheres terceirizados, subcontratados e temporários que se ampliam [...]”. Antunes afirma que “nos países de Terceiro Mundo os trabalhadores e trabalhadoras oscilam, cada vez mais, entre a busca quase inglória do emprego ou o aceite de qualquer labor”, e no Brasil o caso é ainda mais grave (2006, p. 56-58).

Se nos anos 1980, no Brasil, tínhamos poucas empresas de trabalho temporário, terceirizado, sem vínculo empregatício, carteira assinada, direitos trabalhistas, hoje quase 60% estão na informalidade. Nesta “era da informatização do trabalho, do mundo maquinal e

digital”, “época da informalização do trabalho” o que está mais em voga são trabalhos “terceirizados, precarizados, subcontratados, flexibilizados, trabalhadores em tempo parcial, do cyberproletariado”, e há ainda o processo de “linfofilização organizacional”, ou seja essa troca do “trabalho vivo” por “maquinários tecno-informacional presente no trabalho morto”, dando vez a um “novo tipo de trabalho”, a “colaboração” (ANTUNES, 2006, p. 59).

Além de operar por meio de várias máquinas (‘especialização multifuncional’), o mundo do trabalho hoje é caracterizado também pela ampliação do que Marx chamou de trabalho imaterial, realizado nas esferas da comunicação, publicidade e marketing, que são próprias da sociedade do logos, da marca, do simbólico, do involucral e do supérfluo. É o que o discurso empresarial chama de ‘sociedade do conhecimento’, presente no design da Nike, na concepção de um novo software da Microsoft, no modelo novo da Benetton, e que são resultado do labor (imaterial) que, articulado e inserido no trabalho material, expressam as formas contemporâneas do valor. Os serviços públicos, como saúde, energia, educação, telecomunicações, previdência, etc., também sofreram, como não poderia deixar de ser, um significativo processo de reestruturação, subordinando-se à máxima da mercadorização, que vem afetando fortemente os trabalhadores do setor estatal público.

O resultado parece evidente: as formas de extração de trabalho são intensificadas, as terceirizações sofrem ampliações, as noções de tempo e de espaço também são metamorfoseadas e tudo isso muda muito o modo de o capital produzir as mercadorias, seja elas materiais ou imateriais, corpóreas ou simbólicas. Uma empresa antes concentrada pode ser substituída por várias pequenas unidades interligadas pela rede, com número muito mais reduzido de trabalhadores e produzindo muitas vezes mais. As repercussões no plano organizativo, valorativo, subjetivo e ideopolítico são por demais evidentes.

O trabalho estável torna-se então (quase) virtual [...] (ANTUNES, 2006, p. 59-60).

Por sua vez, Antunes (2006) confirma que hoje acontece uma ‘desierarquização’ dos organismos de classe que deve ser saudada. Pois, se antes se tinha como “máxima” que em

primeiro lugar vinham os partidos, em segundo, os sindicatos, e, por último, os “demais movimentos sociais”, atualmente essa ordenação já não vigora no “mundo real e em suas lutas sociais”. Mas o essencial para o autor “é aquele movimento social, sindical ou partidário que consegue chegar às raízes das nossas mazelas e engrenagens sociais. E, para fazê-lo, é imprescindível conhecer a nova morfologia do trabalho e as complexas engrenagens do capital” (idem, p. 61). Para Antunes:

É esse, portanto, o desenho compósito, heterogêneo e multifacetado que caracteriza a classe trabalhadora brasileira. Além das clivagens entre os trabalhadores estáveis e precários, das clivagens de gênero, dos cortes geracionais entre jovens e idosos, entre nacionais e imigrantes, brancos e negros, qualificados e desqualificados, empregados e desempregados, temos ainda as estratificações e fragmentações que se acentuam em função do processo crescente de internacionalização do capital. Para compreendê-la é preciso, então, partir de uma concepção ampliada de trabalho, abarcando a totalidade dos assalariados, homens e mulheres que vivem da venda da sua força de trabalho e não se restringindo aos trabalhadores manuais diretos; devemos incorporar a totalidade do trabalho social e coletivo, que vende sua força de trabalho como mercadoria, seja ela material ou imaterial, em troca de salário. E devemos incluir também o enorme contingente sobrando de força de trabalho que não encontra emprego, mas que se reconhece como parte da classe trabalhadora desempregada (2006, p. 60-61).

O sistema do trabalho atual quer rasgar os direitos adquiridos a partir da década de 1930. Unidos da indústria fonográfica, farmacêutica, bélica, têxtil, alimentícia, etc., proprietários dos meios de produção mantêm os trabalhadores sob péssimas condições de trabalho e salarial, e estão sempre buscando maneiras de privarem mais ainda os trabalhadores para seu próprio lucro. Mas os capitalistas também estão debaixo do jugo da alienação, não é só o trabalhador que está alienado, o proprietário dos meios de produção está atado em sua própria ganância por lucro. E por debaixo dos panos, as elites operam sorrateiramente nas identidades também. Por fim, acreditamos que “a arte deve combater a divisão social do trabalho”<sup>89</sup>, pois “sabemos que quase

---

<sup>89</sup> Trecho extraído do site (janeiro 2016): <<http://boletim-lanterna.blogspot.com.br/2014/08/a-arte-deve-combater-divisao-social-do.html>>.

um terço da força humana disponível para o trabalho, em escala global, ou se encontra exercendo trabalhos parciais, precários, temporários, ou já vivenciava a barbárie do desemprego” (ANTUNES, 2006, p. 55).

### 5.1 A bola do Jogo – MLSA

Na busca por entender a construção da identidade cultural do movimento Manguê Beat por meio seu aparato musical, a letra da música “A bola do jogo” entra como pano de fundo para o assunto do sujeito trabalhador, dessa vez não tanto o manguêboy e a manguêgirl, figuras identitárias criadas para representar os que se filiam ao movimento. Antes, observamos que há mais de 30 anos entrava em atividade a banda punk de garagem, Mundo Livre S.A, dona da bola.

No princípio da carreira, o som pode não ter sido entendido por todos, e até vaiado. Mas faz muito que a banda tem um status consolidado no cenário alternativo. No controle dos pedais, inseriram um cavaquinho e, com influências de Jorge Ben Jor<sup>90</sup> a Sex Pistols, o punk não virou samba, mas quase. O samba punk politizado do MLSA, com vestígios do pensamento de Noam Chomsky, Karl Marx, do movimento Zapatista com o subcomandante Marcos, apresenta um cavaquinho ao invés da rabeca<sup>91</sup> do Mestre Salustiano, Maciel Salú ou Siba, ou das alfaias do maracatu que a Nação Zumbi carrega. E mesmo que o Mundo Livre faça uso do instrumento principal e do próprio ritmo do samba, aparelho da identidade nacional, ainda assim, o MLSA se mostra contra essa narrativa. Um exemplo é a música “O Mistério do Samba” (2000) que questiona essa apropriação do samba como identidade nacional. Ainda que convoque o futebol, paquere as “musas da Ilha Grande”<sup>92</sup>, faça uso do cavaquinho, o MLSA contestou essa “identidade fixa, autêntica” ao trabalhar com a CSNZ na construção de uma identidade cultural sob medida, planejada para alcançar o Brasil e o Mundo. E como afirma Melo Neto, o fato deles edificarem uma identidade cultural “dentro da prevista identidade recifense” já é motivo de análise, de estudo, “como vem sendo, pela

---

<sup>90</sup> A música *Mexe Mexe* feita por ele especialmente para o MLSA, presente no disco *Por Pouco* (2000).

<sup>91</sup> “Rabeca, ou rebeca, é uma espécie de ‘parente’ mais rústico e mais antigo do violino. Chamado pelos árabes de rabâb, entrou na Europa através da Península Ibérica, na época da dominação mourisca, e espalhou-se pela maioria das colônias portuguesas. Assemelha-se ao violino na forma (apesar da maior rusticidade em sua sonoridade e construção), porém difere deste na forma de ser tocada, como conta Oliveira (1994, [s.p.]): ‘enquanto o violinista apóia o instrumento no ombro esquerdo, o rabequeiro apóia-o no lado esquerdo do peito, na altura do coração’, conforme lemos em Nascimento (2003).

<sup>92</sup> Referência à música de mesmo nome do MLSA (1994).

Academia” (2003, p. 51).

O som da banda MLSA é composto de baixo, bateria, guitarra, cavaquinho, percussão, teclado e efeitos, muitos de seus integrantes participam em projetos paralelos (Areia<sup>93</sup> e Grupo de Música Aberta, Sonofabit, etc.) ou tocando (Mônica Feijó, Juliano Holanda, entre outros) ou produzindo discos de outros artistas. O último disco lançado foi “Novas lendas da etnia Toshi Babaa” (2011), um pouco menos panfletário, não tão em tom de protesto como trabalhos anteriores, mas mantendo o estilo próprio e único da carreira. A banda lançou o primeiro DVD em fevereiro de 2016, ano também em que o disco “Guentando a ôia” completa 20 anos. O DVD “Mangue Bit ao vivo” é a gravação de um show da banda em abril do ano passado em São Paulo. Em fevereiro de 2016 foi lançado em plataformas digitais e a versão física a partir de março, conforme informações divulgadas no Facebook e Instagram da banda. Em 2016, teremos diversas comemorações, shows e homenagens ao cinquentenário de Chico Science<sup>94</sup>. E ainda, os 20 anos do álbum “Afrociberdelia” (1996) de CSNZ. A turnê atual da NZ intitulada Afrociberdelia canta as músicas do álbum. A NZ também lançará um disco novo, e é motivo de documentário: “Chico Science, um caranguejo elétrico”<sup>95</sup>. A cada dia NZ ganha um status maior de *headliner*, de atração principal, de *mainstream*. Por outro lado, podem ouvir críticas que o som deu uma amenizada tanto nos tambores quanto nas críticas sociais, talvez para se encaixar nos padrões da gravadora Slap – Som Livre, ou ainda do projeto Natura Musical, lei de incentivo na fabricação do último CD, *Nação Zumbi* (2014). A maioria dos componentes da NZ possui projetos paralelos, mas o principal projeto é a Nação. Três dos integrantes tocaram na turnê de Marisa Monte, “Verdade, uma ilusão”. Marisa Monte cantou na música “A melhor hora da praia” do último disco da NZ. O baterista Pupillo integra a banda da Gal Costa, quando as datas não chocam com os shows da Nação. Jorge du Peixe lançou o Afrobombas, projeto com a filha de Science,

---

<sup>93</sup> Mais uma alteração na formação do MLSA, que até maio de 2016 se apresentava com Fred Montenegro, Tony Montenegro, Leonardo Domingues, Pedro Santana e Areia. Após 12 anos na banda, em publicação do Facebook, o baixista Areia comunicou sua saída. Leia mais em:

<[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/05/02/internas\\_viver,642145/baixista-walter-areia-anuncia-saida-da-mundo-livre-s-a.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/05/02/internas_viver,642145/baixista-walter-areia-anuncia-saida-da-mundo-livre-s-a.shtml)>. Acesso em maio de 2016.

<sup>94</sup> Ainda em homenagem ao cinquentenário do cantor, um shopping local recebeu a exposição “Chico Science. A evolução musical” com a curadoria da filha de Chico Science. Acesso em junho de 2016:

<[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/05/23/internas\\_viver,645943/guitarra-roupas-e-outros-objetos-de-chico-science-compoem-exposicao-g.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/05/23/internas_viver,645943/guitarra-roupas-e-outros-objetos-de-chico-science-compoem-exposicao-g.shtml)>

<<http://www.shoppingtacaruna.com.br/destaques/482>>

<sup>95</sup> Acesso em janeiro de 2016: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2015/08/05/chico-science-ganha-documentario-em-2016-193077.php>>.

de codinome Lula Lira, nos vocais, e também com seu filho na percussão, o casal estrelou o clipe da música “Um Sonho” da NZ. Lúcio Maia parou com o Maquinado, mas trouxe o Zulumbi. O carnaval do Recife teve o bloco do Galo da Madrugada em homenagem aos 50 anos de Chico Science, e ainda, com um trio elétrico comandado por Fred04. O ano do caranguejo promete surpresas para a cena e os fãs.

E em uma posição à esquerda, o teor de cada disco do Mundo Livre remete a uma ou mais causas, podendo ora invocar índios, ora as tecnologias, criticando os jornalistas, a ordem dos músicos, a ordem mundial, a sociedade brasileira que para eles parece admirar demais o imperialismo e perseguir o sonho norte-americano. A tradução que compõe o nome da banda refere-se a uma contestação do termo “*free world*”, uma “alusão irônica a um discurso globalizante do presidente americano Ronald Reagan” (MELO NETO, 2003, p. 18). Em contrapartida, Fred confessa que o lado político da banda já pesou na hora de serem chamados para certos eventos, shows. Porém, por outro lado, já tocaram em eventos como o Fórum Social Mundial em Porto Alegre e na Suécia.

Minha veia de letrista não podia ser muito dissociada da minha formação em Comunicação/Jornalismo. Cheguei a exercer a profissão como repórter de TV, já fui redator numa agência online na Carta Maior por um período. Na época de estudante, inclusive, fui diretor de imprensa do diretório de comunicação, na época também editávamos um jornalzinho laboratório com os estudantes e tal. E no próprio Conselho de Cultura eu fui editor de uma revista chamada Arrecifes, mais cultural. Aí essa minha veia de autor não tem como ser dissociada da minha vivência. O Mundo Livre é identificado em sua linguagem associada a esse compromisso de discutir a mídia, entre outros temas, o papel da imprensa, o papel dos formadores de opinião, eu coloco isso dentro desse grande tema da contra-informação. E isso é até uma postura que aglutina coisas positivas por um lado, a gente é sempre chamado pra muitos eventos relacionados a temas sociais, ONGs, coisas envolvendo a discussão da cultura, mas também a gente paga um certo preço, a gente tem uma dificuldade um pouco maior de conquistar alguns outros espaços, em relação aos editais privados das grandes corporações que geralmente preferem apoiar artistas menos polêmicos (Fred, Entrevista: 12/2015).

Dito isso, a análise procede com a canção de Fred 04 e Mundo Livre S.A que, segundo Melo Neto, apresenta “com toque drummondianos, a classe menos favorecida servindo como inspiração para a poesia social”, e utiliza recursos como ‘metáforas e ironias’ (2003, p. 24). A figura do trabalhador é central. Conforme as ideias deste autor:

Na poética de Zeroquatro (Zero Quatro, 04, ele grafa de vários modos), o trabalho mal remunerado, a tecnologia, a falta de perspectiva e a vontade de revolucionar (‘minha alma deseja e sonha’) são elementos constantes (MELO NETO, 2003, p. 24).

Olha, olha, olha  
Olha, olha, olha  
Olha, olha, olha  
O meu olhar mais fundo  
Entra, entra, entra  
Entra, entra, entra  
Entra, entra, entra  
Senta, senta, senta  
Bem-vinda ao novo mundo

Minhas pernas são bastantes fortes  
Como as de todo trabalhador  
Meus braços são de aço  
Como os de todo operário  
Mas como já dizia o velho casca  
‘A merda dos trabalhadores é sua alma inútil’  
E eu tenho uma alma que é feita de sonhos  
Mas como já dizia o velho casca  
‘A alma de um trabalhador  
É como um carro velho, só dá trabalho’

Tira, tira, tira  
Tira, tira, tira

Deixa, deixa, deixa  
Não apaga o meu fogo  
Suba, suba, suba  
Suba, suba, suba  
Gira, gira, gira  
É a bola do jogo

A bola do jogo  
Sou um trabalhador, sou sim,  
Eu tenho uma alma que deseja e sonha  
Deseja e sonha  
(MUNDO LIVRE S/A, 1994)

Direto dos campos de futebol, “a bola do jogo” agora está com o Marxismo cantado pelo Mundo Livre, ao menos em parte. Mas essa linguagem no feminino, no duplo sentido, talvez remeta mesmo ao futebol, novamente a bola (termos populares para designar a bola: a bola do jogo, a gorduchinha, a bola de couro, etc., em Capinussú, 1988) em uma conversa decisiva entre o sujeito que se identifica com o futebol e com o socialismo. Além do futebol, os trechos “Olha” até “Novo Mundo”, e “Tira” até “bola do jogo” podem remeter a alguma mulher desconhecida nossa. Ou seja, o trecho remete a uma “metade futebol, metade mulher”<sup>96</sup>, isso porque quando ele canta “entra, entra, entra” pode ser a bola entrando para o gol, ou um chamamento para o sexo como em “tira, tira, tira, deixa, não apaga o meu fogo, suba, suba, suba, gira, gira, gira”. A forma de tratamento estereotipado para com essa moça, que é “bem-vinda ao novo mundo”, não nos cabe versar aqui, mas nos importa ressaltar essa reflexão e comentar que a futebolista mulher não tem o mesmo reconhecimento da mídia e do público, além do preconceito sofrido pelas torcedoras, atletas.

O próprio termo ‘Futebol feminino’ é uma forma de exclusão, ao nosso ver, só há um futebol que é jogado pelos diferentes gêneros, onze jogadores contra onze.

O recorte de gênero acaba sendo uma categoria conceitual crucial para entendermos a história do futebol e a sua relação com a sociedade.

---

<sup>96</sup> Numa referência a música “Futebol e mulher” da banda Eddie, presente no disco Original Olinda Style.

Abarcados nas teorizações pós-estruturalistas, é necessário um olhar relacional sobre os gêneros, inaugurado pela historiadora norte-americana Joan Scott (1995). A autora definiu gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos (...) uma forma primária de dar significado às relações de poder” (1995, p. 86). Louro (1997) e Butler (2003) complementaram que gênero é uma construção cultural e não natural e biológica. Scott (1995) argumentou também que não existe um único jeito de vivenciar a masculinidade ou feminilidade, e que tais comportamentos excludentes em relação a mulher estão abarcados por relações de poder e coerção (JANUÁRIO, 2015).

A banda é questionada por alguns pela sua visão acerca das mulheres em suas letras, a forma como que a figura feminina é descrita em músicas como Wânia com um W, Musa da Ilha Grande, Seu suor é o melhor de você, Melô das musas, O varão e a fadinha, entre outras. O hit que já foi trilha de propaganda da Azaléia, a música Ela é meu Esquema, é o mais perto que um mangueboy mundolivriano pode chegar de uma balada romântica. Em Chico Science e Nação Zumbi vemos romantismo na música Risoflora, um amor romântico por ela, em contrapartida esta banda não tem tantas músicas sobre mulheres como o MLSA. Outras canções de amor da CSNZ seriam Amor de Muito, Protótipo sambadélico de Mensagem digital, por exemplo. De toda maneira, estes parênteses reportam a outra discussão para além da proposta por esta dissertação. E sobre a canção aqui analisada, Fred 04 afirma que:

A bola do Jogo, o título da música, é uma expressão que eu sempre adorei. E sou fã de futebol, torcedor do Sport. Acho futebol uma coisa excitante e apaixonante, justamente por isso, porque envolve 22 caras, um juiz, os bandeirinhas, o vento, uma bola, tem a umidade, tem o calor, a trave, é muita aleatoriedade no meio. Então, eu sempre adorei essa expressão quando o narrador tá dizendo que o cara perdeu ‘a bola do jogo’. É uma expressão que eu sempre me amarrei muito porque mostra o quanto, não só no futebol, em vários aspectos da nossa vida, tá sempre dependendo de uma coisinha assim, uma batida do vento a mais muda a direção de tudo. E aí eu tenho um procedimento de escrever, que eu gostava em autores do Beatniks, que é a colagem, colagem de coisas, o Bob Dylan usa muito. Eu posso tá escrevendo uma coisa, e vejo uma manchete e aquilo pode entrar também. E naquele

momento, eu devo ter visto alguma notícia, alguma questão sindical para falar do trabalhador, e surgiu o trocadilho com o carro velho, a alma do trabalhador. E o termo ‘casca’ eu ouvia meus amigos surfistas dizerem, eu surfei muito na adolescência, eles usavam muito essa alcunha do casca, não sei se surgiu no surfe, daí eu escrevi o Velho Casca, o qual tenho praticamente certeza que é o Karl Marx, era uma época que eu estava refletindo sobre a mais-valia, o trabalho e tal. E essa disputa entre o capital e o trabalho tem ficado cada vez mais evidente na vida do país, na vida política, cultural, em geral, então você tem agora um tecido social bem diferente do que era há dez, 12 anos atrás. No meu caso, essa música eu compus em 93, 94, essa questão da classe trabalhadora, desse abismo econômico, essa concentração de renda no Brasil sempre foi uma coisa que me incomodava muito desde adolescente. Depois quando comecei a atuar como letrista profissional, era um tema que com certeza eu não poderia me esquivar, era um compromisso natural, totalmente associado a minha identidade de cidadão, de profissional de comunicação e tal, tá muito ligado a esse incômodo, a esse mal estar (Fred, Entrevista: 12/2015).

Minhas pernas são bastantes fortes  
Como as de todo trabalhador  
Os meus braços são de aço  
Como os de todo operário  
Mas como já dizia o velho casca  
‘A merda dos trabalhadores é sua alma inútil’  
Eu tenho uma alma que é feita de sonhos  
Mas como já dizia o velho casca  
‘A alma de um trabalhador  
É como um carro velho só dá trabalho’

[...] A bola do jogo  
Sou um trabalhador sou sim,  
Eu tenho uma alma que deseja e sonha  
Deseja e sonha

Muito possivelmente Marx seja o “Velho Casca” (um tanto irônico, que profere palavras como “merda” para designar a “alma inútil” do trabalhador). A letra transpõe o trabalhador alienado, usurpado até a alma, que recebe um pagamento que não é suficiente, fora suas péssimas condições de trabalho. Porventura, o capitalismo lhe permite ter um “carro velho”, que como a ‘alma do operário’ só tem a sua ‘força de trabalho’. Sabendo que “os que no regime burguês trabalham não lucram e os que lucram não trabalham” (MARX, ENGELS, 1999), é necessário ter/manter “uma alma que é feita de sonhos”, acreditando e buscando a revolução pela luta de classes<sup>97</sup>. As classes surgiriam “quando as relações de produção implicam uma divisão diferenciada do trabalho, divisão essa que permite a acumulação de excedentes de produção que podem ser apropriados por uma minoria, a qual se coloca assim face à massa dos produtores numa relação de exploração” (GIDDENS, 1990, p. 70). Para Marx, “[...] o trabalho é um processo entre o homem e a natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza” (MARX, 1985a, p. 149 apud COLMÁN, 2009). E “[...] cada um dos seus indivíduos, no seu dia-a-dia, recria e reproduz a sociedade a todo o momento; esse fenómeno está na origem tanto da estabilidade da organização social, como das infinitas modificações dessa mesma organização” (GIDDENS, 1990, p. 69).

O processo de trabalho, como o apresentamos em seus elementos simples e abstratos, é atividade orientada a um fim para produzir valores de uso, apropriação do natural para satisfazer a necessidades humanas [...] (MARX, 1985a, p. 153 apud COLMÁN, 2009).

Posterior às sociedades escravocrata e feudal, a sociedade burguesa moderna nasce das suas ruínas sem abolir os antagonismos de classe, dividindo-se em dois pólos opostos: burguesia e proletariado. A primeira classe, detentora dos meios de produção que empregam os trabalhadores assalariados, a segunda que só detêm a própria força de trabalho sendo obrigada a vendê-la para sua subsistência, e ambas as classes estão em uma relação de

---

<sup>97</sup> “Na realidade, luta de classes é um conceito prévio assim como muito mais universal. Para expressá-la claramente as classes não existem como entidades separadas, que olham ao redor, encontram uma classe inimiga e começam logo a lutar. Pelo contrário, as pessoas (gentes) encontram-se em uma sociedade estruturada em modos determinados [...], experimentam a exploração [...], identificam pontos de interesse antagonico, começam a lutar por essas questões e no processo de luta se descobrem como classe, e chegam a conhecer este descobrimento como consciência de classe. A classe e a consciência de classe são sempre as últimas, não as primeiras, fases do processo real histórico” (Thompson, 1984, p. 37 apud Tiriba, 2014).

opressores e oprimidos, dominantes e dominados. Sob o viés das condições materiais da existência é que Marx vai analisar o curso histórico das sociedades. E a divisão social do trabalho ocorreu no decorrer da história. Mas é na Revolução Francesa que a burguesia encontra e cria condições para o capitalismo e a consolidação dessa classe burguesa no poder. Em uma concorrência acirrada entre essas duas classes vê-se que os proprietários dos meios de produção mal trabalham, mas continuam recebendo lucro, e os trabalhadores trabalham mais do que recebem em uma relação de exploração e extração da mais-valia. Pequena burguesia, camponeses, camadas médias são frações de classe no campo da classe dos trabalhadores, já nas frações da classe dominante, o comércio, os bancos, a indústria e a propriedade fundiária, em uma disputa desigual e desproporcional.

Na teoria do Estado contida no Manifesto do Partido Comunista é o Estado o instrumento de dominação, é o Estado o “comitê executivo da burguesia”, a serviço da classe dominante. Na reprodução social há uma relação dialética entre economia e política. E é na economia que ocorre um processo de centralização e concentração do capital intensificando o monopólio; que acompanha uma centralização do poder político que é de classe, uma classe oprimindo a outra, onde o Poder Político/Estado é o “guardião da propriedade privada” e a democracia é um instrumento de dominação da classe burguesa. O Estado burguês limita a democracia que só pode ser representativa no contexto capitalista. E então, ‘o tipo de exploração do trabalho determina a dominação política do Estado e ao mesmo tempo o tipo específico histórico de dominação política no qual o Estado determina a exploração do trabalho’.

E com relação a liberdade e igualdade, Marx e Engels formulam uma crítica aos autores liberais (John Stuart Mill, por exemplo): liberdade e igualdade para quem? Para os proprietários dos meios de produção capitalista. Na crítica à democracia representativa liberal, portanto burguesa, os autores do manifesto acreditam que não existe liberdade e igualdade fora do bojo econômico e social. O indivíduo é materialmente determinado numa desigualdade financeira, mas com ele sendo o trabalhador não é livre, e também é explorado. O capitalista sim é, tem liberdade em explorar a força de trabalho, liberdade de comércio, liberdade na propriedade. Não existe liberdade na igualdade. Não há liberdade e igualdade para a classe proletária. Há o Estado moderno oriundo do Estado escravocrata, feudal, etc, que é articulado à classe dominante. Desta forma, o Estado que é caracterizado pelo território, força armada, força coletora, cadeias, impõe uma ordem social do capitalismo amortecendo o

conflito de classes, porém sem solucioná-lo, onde a democracia é instrumento de dominação de classes e a forma mais segura de dominação do capital, e o capitalismo atinge o trabalhador em todas as esferas da vida, restringindo-o à condição de oprimido. E a civilização está ainda num estado de barbárie, de pré-história, a sociedade só passaria para um estágio emancipado a partir do momento que a classe proletária se levantar rumo à derrocada da propriedade privada para uma sociedade sem classes, combatidos os males do capital. Nesse estágio quem sabe pode haver liberdade e igualdade para o povo.

Por outro lado, Giddens afirma que apesar da terminologia dicotômica das classes nas obras de Marx ter escritos dispersos, a divisão da sociedade em classes, classe dominante e classe dominada, exprime relação conflitual e competitiva em busca de resultados lucrativos (1990, p. 72-73). Acerca das relações de produção e classes, Giddens comenta que “todos os sistemas de produção se caracterizam por um determinado conjunto de relações sociais que se estabelecem entre os indivíduos implicados no processo produtivo”. E se “até os objetos das mais simples certezas sensoriais só existem para o homem em função da evolução social, do desenvolvimento da indústria e do intercâmbio comerciais”, “as circunstâncias são alteradas pelos homens [...]. E o próprio educador tem de ser educado” (idem, p. 50-52).

Os conceitos de alienação e de produção completam o conceito do homem na teoria marxista, este que constitui “o centro do pensamento filosófico de Marx” (VAZ, 1987). Marx fez uma “crítica à economia política e ao utilitarismo em geral”, e ainda criticaria o ‘individualismo como doutrina filosófica burguesa para retirar o lado social da produção’, apontando Adam Smith como o “Lutero da economia política”. Este e demais economistas admitiriam tempos depois ser o trabalho essencial.

Há interesses de cada classe em jogo. A classe é pensada como expressão do poder econômico e político. Então, temos que “nas sociedades de classes as ideias dominantes de qualquer época são as ideias da classe dominante”. A partir daí o conceito de ideologia em Marx se faz sobre o fato de que a “disseminação das ideias depende predominantemente da distribuição do poder econômico na sociedade” (GIDDENS, 1990 p. 78). Existe ainda uma necessidade de re-humanização impossível de ser concebida em um sistema de classes sociais com propriedade privada. O trabalhador é coisificado como mercadoria, é reificado em mercadoria. E é analisando as “[...] contradições da vida material, o conflito entre as forças produtivas sociais e as relações de produção”, que se pode entender uma sociedade ou um objeto social de estudo. Mas o trabalhador não é o único alienado no sistema capitalista, o

proprietário também o é, o capitalista se aliena e se escraviza na sede do lucro, na imanência da espécie, sem contar a “câmara escura” (vide alienação e estranhamento em Marx) em que é posto, onde seu ser social é impedido de se realizar e conscientizar em busca de sua emancipação por haver sido colocado obstáculos, vendas nos olhos, ante as formas de alienação.

O capitalismo cria mecanismos de competitividade entre os próprios trabalhadores. Os gestores do capital como gerentes, ou mesmo outros trabalhadores almejam ser o opressor, e assim, os gestores do capital se juntam aos burgueses no véu da alienação em busca do dinheiro e do lucro. A exploração e a dominação não são dissociadas, a dominação é condição de ser da exploração. E a propriedade privada é para Marx o que gera a dominação e a exploração, eliminada a propriedade chegaríamos a uma sociedade emancipada sem classes. O proletariado deve se erguer a partir da sua situação (consciência de classe do proletariado), era o que queria o socialismo em ciência, como escreveu Korsch (2008). E é de suma importância para o processo de evolução histórica que tirará da pré-história toda a sociedade, libertando-a do jugo da propriedade seus corpos e espíritos, em uma sociedade comunista sem classes, através da ação revolucionária do proletariado. Marx previu a extinção das classes, e a propriedade coletiva dos meios de produção pelos trabalhadores que revolucionarão a sociedade extinguindo a propriedade privada, o lucro, a mais-valia, a exploração, a dominação, produzindo uma transformação no mundo.

Assim como o capitalismo promove o desenvolvimento das forças produtivas, restringe seu uso quando lhe é conveniente. Com o fim do trabalho assalariado os trabalhadores deixaram de ser ‘apêndice’ do processo de trabalho, para serem [...] verdadeiros dirigentes do processo de ‘produção’ (ROSDOLSKY, 2001, p. 356). É importante observar que o trabalho não irá desaparecer, visto que é condição natural da vida humana, desaparecerá a exploração do homem pelo homem, que se manifesta na apropriação do trabalho alheio (COLMÁN, 2009).

Ademais, não vamos nos aprofundar na teoria de Marx, pois não nos cabe esse papel, e a música em questão não requer isso. Porém, frisamos que o materialismo histórico dialético é a nossa epistemologia e base para os Estudos Culturais. A metodologia desta pesquisa é a análise cultural a partir do materialismo cultural de Williams. A seguir,

continuamos com a visão dos EC que acredita não ser no conceito da “base determinante e na superestrutura determinada” o iniciar de “qualquer abordagem moderna de uma teoria da cultura marxista” (WILLIAMS, 2005).

Para Williams, “[...] o problema da base determinante e da estrutura determinada tem sido geralmente considerado a “chave” dos estudos culturais marxistas” (2005, p. 212), sendo que o pontapé inicial deveria se dar na “proposição de que a existência social determina a consciência”<sup>98</sup>. E centralizado no “sentido da História para Marx” está a existência de “contradições profundas nas relações de produção e nas consequentes relações sociais”, com chance de uma continuada “variação dinâmica de tais forças”, (idem, p. 213).

Na produção social da própria vida, os homens contraem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência (MARX, 1982, p. 25).

Dentro de sua crítica “a base e as forças produtivas”, Williams coloca que o mais essencial “que um trabalhador produz é a si mesmo, no sentido de alguém fazer um determinado tipo de trabalho ou, numa ênfase histórica mais ampla, os homens produzindo a si mesmos, a si e à sua história” (2005, p. 214). Thompson, em sintonia com Williams, critica o reducionismo e a deficiência da “analogia da base e superestrutura” em Marx. E a “transformação histórica”:

---

<sup>98</sup> Nos EC, “[...] Williams sugere que o conceito de determinação deve ser separado de um determinismo abstrato na forma de ‘leis’ (base do determinismo econômico), não devendo servir à construção de modelos passivos e objetivistas de análise, nos quais ‘vontades individuais’ e a sociedade (entendida como ‘processo geral objetificado’) são vistas como forças opostas. Sem hierarquizar instâncias ou níveis de modo universal e recusando a dicotomia indivíduo *versus* sociedade, o autor prefere trabalhar com a idéia de que determinação envolve, nos processos históricos concretos, a existência de pressões e limites” (FACINA, 2007). Williams (2005) acredita que: “Nós temos que reavaliar ‘determinação’ como o estabelecimento de limites e o exercício de pressões, e não como a fixação de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Nós temos que reavaliar ‘superestrutura’ em relação a um determinado escopo de práticas culturais relacionadas, e não como um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, principalmente, nós temos de reavaliar ‘base’ não como uma abstração econômica ou tecnológica fixa, mas como as atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, que contêm contradições e variações fundamentais, e por isso estão sempre em estado de processo dinâmico” (p. 214).

acontece não por uma dada ‘base’ ter dado vida a uma ‘superestrutura’ correspondente, mas pelo fato de as alterações nas relações produtivas serem vivenciadas na vida social e cultural, de repercutirem nas ideias e valores humanos e de serem questionadas nas ações, escolhas e crenças humanas (THOMPSON, 1981 apud TOLEDO, 2013).

Williams (2005, p. 215-216) faz ainda uma admoestação aos “usos da totalidade” de Lukács, pela falta de, ao lado, estar o conceito gramsciano de “hegemonia”. A “ênfase em uma totalidade social” é “uma proposição alternativa e muito relevante” à base e superestrutura, essa ênfase em um “todo complexo” não deve excluir a “noção de intenção” social, “o caráter classista de uma determinada sociedade”, não se pode abandonar também a “ênfase na superestrutura”. Porque, para o autor:

enquanto é verdadeiro que qualquer sociedade é um todo complexo de tais práticas, é também verdade que toda sociedade tem uma organização e uma estrutura específicas, e que os princípios de sua organização e estrutura podem ser vistos como diretamente relacionados a certas intenções sociais, intenções pelas quais nós definimos a sociedade, intenções que em toda a nossa experiência têm sido do domínio de uma determinada classe (p. 215).

E “[...] se deixarmos de considerar o elemento superestrutural, não podemos reconhecer toda a realidade” (WILLIAMS, 2005, p. 216). Há que se dar crédito a hegemonia. Os EC utilizam o modelo de hegemonia e contra-hegemonia de Gramsci, que coloca que para se ter a hegemonia tem que se criar um conjunto das condições na imaginação da sociedade, fornecendo uma “cosmovisão”, uma visão do todo. Gramsci prevê uma revolução cultural diferentemente da revolução armada de Marx na tomada da superestrutura.

[...] Nos estudos culturais marxistas que, em sua forma mais simples, afirma que a arte ‘reflete’ a estrutura sócio-econômica da sociedade dentro da qual é produzida, e apresenta, a seguir, seus exemplos (muitas vezes convincentes) dessa relação. Porém, não se diria que esse tipo de teoria marxista está sozinha. De fato, ela não é mais ‘teorista’ do que a idéia básica liberal de cultura, na qual o pressuposto é que a fonte universal da produção é a

‘expressão individual’, de tal modo que estudar as relações sociais da atividade cultural é descrever as condições que se relacionam com essa norma, permitindo ou impedindo seu ‘livre exercício’. De fato, nesse caso, como menos obviamente na teoria da base e da superestrutura, o que se presume ou se apresenta como teoria pode ser percebido, a uma observação mais acurada, como a extensão e generalização dos problemas, preocupações e observações (frequentemente muito importantes) de um determinado período cultural (WILLIAMS, 1992, p. 34).

Raymond Williams (1921-1988) propôs uma “percepção social da arte”, não a separando da sociologia (1992, p. 9). Agregada a uma “percepção social da arte” está a força de trabalho, uma problematização da força de trabalho por trás do trabalho dos artistas, dos produtores, das instituições, da obra de arte, e por trás do funcionamento da sociedade capitalista, e problematizar isso só pode auxiliar a análise a um melhor entendimento da situação dos trabalhadores da comunidade, grupo, sociedade envolvida, afinal, “a actividade produtiva está pois na base de toda a sociedade, e isto num sentido tanto histórico, como analítico” (GIDDENS, 1990, p. 69).

A palavra “arte” é analisada por Williams, durante a história, através dos séculos, remontando ao século XIII. Do seu livro *Palabras-clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, trazemos algo de suas reflexões sobre o artista como trabalhador, a aproximação dos termos arte e artista, possuidor de alguma “destreza”, uma diferenciação do artista e do artesão, que no século XVII estabeleceu-se, como sendo o artesão (ã) um “trabalhador manual qualificado”, sem intenções ‘criativas, imaginativas ou intelectuais’ (2003). A abrangência da análise do autor pode ser vista nas citações posteriores acerca do termo arte:

Este complejo conjunto de distinciones históricas entre diversos tipos de habilidades humanas y finalidades básicas variables de su uso está evidentemente relacionado con los cambios en la división concreta del trabajo y modificaciones fundamentales en las definiciones prácticas de los propósitos del ejercicio de la destreza. Se lo puede relacionar primordialmente con los cambios inherentes a la producción capitalista de mercancías, con su especialización y reducción de los valores de uso a los valores de cambio. Hubo una especialización defensiva correspondiente de

ciertas destrezas y propósitos que pasaron a designarse **las artes** o *las humanidades*, en que las formas del uso y la intención generales que no estaban determinadas por el intercambio inmediato podían al menos abstraerse conceptualmente. Ésa es la base forma de la distinción entre **arte** e *industria*, y entre **bellas artes** y **artes útiles** (estas últimas adquirirían en definitiva un nuevo término especializado en tecnología).

En esta perspectiva fundamental, el **artista** es distinto no sólo del científico y el tecnólogo – cada uno de los cuales habría sido llamado **artista** en períodos anteriores – sino del artesano, el artífice y el trabajador calificado, que hoy son operários en términos de definición y organización específicas del Trabajo. [...] Cuando estas distinciones prácticas se destacan dentro de un modo dado de producción, **arte** y **artista** suscitan asociaciones cada vez más generales (y vagas) y se proponen expresar un interés general humano (es decir, no utilitario), aun cuando, irónicamente, la mayoría de las **obras de arte** se tratan efectivamente como mercancías y la mayoría de los **artistas**, aunque proclamen justamente intenciones muy distintas, son concretamente considerados como una categoría de artesanos o *trabajadores calificados* independientes que producen cierto tipo de mercancía marginal (2003, p. 42).

Já em *Cultura* (1992), Williams critica a categorização dos trabalhos artísticos em arte superior ou inferior, com utilização de palavras para julgar por “valor ou presumido valor”. ‘As categorias arte e subarte ou não-arte tendem a oscilar’, o que uma hora é considerado arte, noutra pode estar desvalorizado. Mas não basta olhar “as obras de arte em si mesmas”, há que se olhar para as “categorias sociológicas”, nunca se afastando desse lado “sociológico”, nunca isolando a cultura em uma “posição acima da sociedade, acima do processo sócio material histórico, ou acima do processo cultural pleno [...]” (p. 124).

[...] A atual distinção entre ‘alta cultura’ e ‘cultura popular’, por exemplo, é impenetrável senão se considerem mais de perto as estruturas oscilantes da classe social. As transições de categorias de arte ‘cortesã’ e ‘camponesa’ à arte ‘aristocrática’ e ‘folclórica’ revelam diretamente, em seus próprios termos, associações sociais de um determinado tipo que ainda permanecem,

de um modo significativamente nebuloso, nos termos ‘alta’ e ‘popular’ [...] (1992, p. 126).

Williams questiona esse antagonismo entre a “cultura burguesa” e a “cultura popular” ou cultura da classe<sup>99</sup> trabalhadora. Ele acredita que “uma classe social de modo algum é sempre culturalmente monolítica” (1992, p. 74), defendendo um contato entre as “produções das classes” (TROQUEZ, 2011).

Estamos em condições, agora, de saber exatamente o que se entende por ‘cultura da classe trabalhadora’. Não é a arte proletária, nem um particular uso da língua, nem conselhos deliberativos; é, em vez disso, a básica ideia coletiva, e as instituições, costumes, hábitos de pensamento e intenções que dela procedem. Cultura burguesa, por sua vez, é a básica ideia individualista e as instituições, costumes, hábitos de pensamento e intenções que daí procedem. Em nossa cultura, como um todo, há ao mesmo tempo uma interação constante entre esses sistemas de vida e uma área que pode ser adequadamente descrita como comum ou como pressuposta a ambos (WILLIAMS, 1969, p. 335 apud TROQUEZ, 2011).

No cerne de uma “cultura dominante e efetiva” se transmite como “tradição”, um “passado importante”, mas ligado a essa tradição está a “seleção” (hegemônica), esse “modo pelo qual, de um vasto campo de possibilidades do passado e do presente, certos significados e práticas são enfatizados e outros negligenciados e excluídos. Alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos, ou colocados em formas que apóiam ou ao menos não contradizem outros elementos intrínsecos à cultura dominante e efetiva” (WILLIAMS, 2005, p. 217).

Noutro escrito Williams acrescenta que “uma tradição é o processo de reprodução em ação”, mas a “reprodução mesma possui níveis diversos de significado”, sendo que um deles, o de cópia, remonta ao século XIX, com as reproduções de pinturas originais. A

---

<sup>99</sup> “Não vejo a classe como estrutura, nem mesmo como uma categoria, mas como algo que ocorre efetivamente e cuja ocorrência pode ser demonstrada nas relações humanas [...] a noção de classe traz consigo a noção de relação histórica [...]. A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses diferem (e geralmente se opõem dos seus)”, (THOMPSON, 1987, p. 09-10).

tradição como “nossa herança cultural” é “um processo de continuidade deliberada”, e “se assemelha à educação que é uma seleção equivalente de conhecimento desejado e de modalidades de ensino e de autoridade” (WILLIAMS, 1992, p. 184-185).

É bem verdade que a educação é uma portadora e organizadora muito eficiente da tradição, mas há também outros processos sociais, de tipo menos declaradamente sistemático, por meio dos quais uma tradição é moldada e remoldada. Na verdade, é seu lugar na cultura, que, sob determinadas condições sociais, tradições alternativas e até mesmo antagônicas possam ser geradas dentro da mesma sociedade. Grande parte da história geral, e também das histórias especializadas da arte ou da literatura, são evidentemente partes desse processo, no qual exemplos alternativos de precedentes e continuidades admiráveis ou desejáveis são praticamente apresentados; na verdade, a historiografia (e, é claro, a teoria) oferece muitos exemplos desse tipo de competição ou de luta, bem como os casos mais contidos mas muito gerais de retificação e modificação do passado apresentado e de suas continuidades desejáveis ou possíveis. Esses casos vão desde a re-seleção operacional da tradição, a qual é necessária para mantê-la relevante e vigorosa em condições de mudança, até aqueles outros casos em que a definição do processo como história exige, por seus critérios internos, aqueles tipos de reexame e representação que não podem ser subordinados às simples demandas da reprodução cultural (WILLIAMS, 1992, p. 185).

Segundo Williams, as “atuações sociais da tradição” geralmente se submetem ao controle ou negociação institucional, se deparando com “relações sociais e autoridades organizadas e manifestas”. E não é diferente com as “tradições alternativas” que não fornecem um “contraste completo”. “O acesso ao conhecimento e em particular a sua distribuição geral é, socialmente mediado e, em alguns casos, diretamente controlado” (idem, p. 186). “Mas é muito mais fácil apresentar os elementos de uma tradição alternativa ou até contestadora nas relações mais frouxas e mais gerais de um processo cultural global, do que, por exemplo, organizar um sistema educacional alternativo e, particularmente, um sistema educacional contestador. Isso varia em períodos e sociedades diferentes [...]”, afirma o autor. E “o grau de autonomia relativa de um processo cultural pode, num primeiro nível, ser

deduzido a partir da distância prática entre ele e outras relações sociais organizadas”, fato importante para a reprodução cultural, que daí pode se distinguir da reprodução social, podendo diferenciar no “âmbito da prática social, medidas de distância diferentes e variáveis entre determinadas práticas e as relações sociais que as organizam” (idem, p. 186).

Assim, na maioria das práticas modernas de trabalho, existe uma relação muito íntima e antiga – e, de fato, integrada – entre a possibilidade de uma prática e as condições de trabalho assalariado, estas, por sua vez, oriundas da propriedade dos meios de produção necessários dentro de um sistema capitalista ou de capitalismo de Estado. A reprodução da prática é, pois, de fato, inseparável da reprodução dessas relações determinantes, as quais são, ao mesmo tempo, reproduzidas não só pela continuidade da prática, mas também pelo exercício direto e geral do poder econômico e político. Não que seja impossível contestar, limitar ou impedir concretamente essa reprodução, todas essas ações são possíveis nos níveis mais elevados da luta industrial e política. Mas o fato é que mesmo alterações inteiramente radicais das condições dessas relações – como, por exemplo, acordos coletivos de trabalho, maior poder para os sindicatos, ou uma parcela maior do produto para seus produtores diretos – são compatíveis com a reprodução ainda efetiva da forma profunda de propriedade privilegiada e da consequente condição geral de trabalho assalariado. Esse grau de proximidade, essa virtual identidade entre as condições da maioria das práticas e uma forma de relações sociais profundamente organizada constitui, pois, o processo, de reprodução em seu nível mais definido. (É também, na prática, a mais exata descrição daquilo que, em geral, é indicado como ‘a determinação, em última análise, pela economia’).

Mas há, por outro lado, uma série de muitos tipos de prática em que há graus de distância reais e variáveis. Algumas formas de trabalho, inclusive algumas formas de trabalho cultural, como vimos, funcionam fora das condições de trabalho assalariado. Algumas formas de prática política defrontam-se de imediato com a organização profundamente reproduzida do poder político no Estado (e são por ela ameaçadas ou reprimidas), mas outras não, e a distância relativa entre elas permite algo mais do que a mera reprodução. Em cada um dos casos, o que permanece verdadeiro é que essa

distância relativa é, na prática, apenas uma definição de marginalidade, no interior de uma ordem mais basicamente orientada pelas relações predominantes. Muitas condições de prática mais ou menos alternativas só sobrevivem dentro dos limites da tolerância da ordem dominante, e ainda muitas outras, à medida que se desenvolvem e que diminuem as distâncias de outras relações organizadas, são de maneira efetiva incorporadas, ou vêm-se diante da opção entre isso e afirmar uma oposição declarada (idem, p. 186-188).

Porém, “a mais forte barreira ao reconhecimento da atividade cultural humana é essa transformação imediata e regular da experiência em produtos acabados” (WILLIAMS, 1979, p. 130 apud TEIXEIRA, 2013). Com tudo sendo um produto (material ou imaterial), as relações sociais se transformam, estão mais complexas que a subordinação e a dominação, envolvem assimetrias entre “instituições de reprodução cultural como a Igreja, o Estado” e agora o “mercado”. E a relação entre público e mercado afeta a noção de liberdade. A dominação vinda do mercado se mascara em liberdade de escolha, o que para Williams representaria a ‘imposição disfarçada, com um leque de possibilidades previamente selecionadas’ (DALMONTE, 2001).

O que vemos, então, é que a hierarquia do uso e da necessidade está, ela mesma, relacionada com o caráter das relações de produção organizadoras (WILLIAMS, 1992, p. 49).

Pois não há de fato muita dúvida de que é a área dominante, o mercado, que ou determina, ou enfatiza e des-enfatiza os tipos de produção predominantes, e então surgem as assimetrias costumeiras: I – entre a noção de uma ‘alta cultura’ necessária e as pressões do mercado sobre sua viabilidade continuada; II – entre a noção de cultura plural (‘liberal’) e a seleção real do mercado, orientada pelo lucro, daquilo que pode ser prontamente distribuído ou, até mesmo, em algumas áreas, de modo algum oferecido (WILLIAMS, 1992, p. 107).

Numa leitura sobre a “dinâmica cultural” em Williams (1992), Dalmonte (2001)

escreve que é evidente a dificuldade na percepção de “mudanças sociais e culturais” pois elas geram um “amplo levantamento de considerações a respeito das novas formas que assumem a sociedade e a cultura”. E ressalta a importância em perceber essa amplitude e a instabilidade, estabilidade e dinamicidade do “processo de dominação e subordinação”. No próprio Williams encontramos que “não há análise mais difícil do que aquela que, em face de novas formas, deve procurar determinar se essas são novas formas do dominante, ou se são genuinamente emergentes” (1992, p. 202-203).

Na maior parte das sociedades complexas, podemos fazer diferenciações sociológicas fundamentais, definindo não só um conjunto de relações e interesses sociais existentes (estável), mas também alguns desses conjuntos como dinâmicos. Assim, embora tenhamos necessidade de definir algumas relações mais ou menos estáveis de dominação e subordinação, temos também que ver muitas dessas relações em suas formas dinâmicas. Como uma maneira de analisar essas formas dinâmicas, temos, pois, que distinguir entre o residual, o dominante e o emergente (WILLIAMS, 1992, p. 201).

Williams, “o mentor do materialismo cultural inglês”, fugindo da “superestrutura” deu ênfase à “complexidade dinâmica de sua concepção de hegemonia, compreendida no sentido de um conjunto de significados e valores vivido como prática concreta, e pautado por tensões, transformações e acomodações entre a cultura dominante e o que ele denomina de formas residuais e emergentes”, conforme Vagner Camilo escreve na apresentação do ensaio traduzido de Williams, Base e superestrutura na teoria cultural marxista (2005). Três diferenciações feitas por ele: o residual, o dominante e o emergente. A dominação evidente das instituições culturais e forma “dominantes” é encarada como sendo normal pelos dominados. A residual pertence a obras concebidas em sociedades antigas, diferentes, doutra época, porém continuam importantes e disponíveis. “Emergente – obras de tipo novos variáveis”, “são muitas vezes acessíveis como prática” (DALMONTE, 2001). Williams (2001 apud TEIXEIRA, 2013) explica que nas culturas dominantes há essa diferença entre as formas residuais (“experiências, significados e valores que não podem ser verificados, são resíduos de formações sociais anteriores) e formas emergentes (novos valores e experiências estão sendo criados)”.

Em Hall, as formas culturais (de reprodução ou resistência) estão sob jugo da hegemonia (Gramsci) das classes dominantes, podendo as classes subalternas apresentarem a contra-hegemonia. Construtor de significados e sentidos, o sujeito ativo tem diferentes possibilidades de recepção de uma mensagem, e assim, a aceitação da hegemonia tem três níveis, dominante (aceitação), oposição (apreciação crítica do que vê e escuta) e a negociada que mistura adaptação e oposição.

O padrão de expressões culturais irradiadas, característico da classe dominante, seria assim justificado pela hegemonia e sancionado pelas instituições como cultura nacional. Nas sociedades ocidentais essas formas refletem os traços da cultura global que vai impregnar, pela via do consumo, as expressões culturais nacionais. O desprestígio da produção de cultura do povo, tratada pela concepção oficial do poder como uma forma cultural estática e tradicional, impede que sua reprodução aconteça de maneira plena, fazendo com que se articule entre os segmentos subalternos uma percepção do ‘mundo da vida’ descolada das raízes culturais tradicionais (MARKMAN, 2007, p. 27-28).

E como “uma resposta a mudanças determinadas na organização social”, a *estrutura de sentimento* vincula o emergente, o que “escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação” (CEVASCO, 2001, p. 157 apud TEIXEIRA, 2013). A estrutura de sentimento – termo cunhado por Williams – acaba por exprimir “uma experiência vivida em uma época que, por sua vez, tem na atualidade o seu reflexo na vida sociocultural de um povo” (TEIXEIRA, 2013). Experiências vividas por sujeitos ativos em seu cotidiano, cotidiano que é espaço de “microresistências”, “microliberdades”, modificando relações de poder, isto é, o cotidiano é lugar de resistência, conforme Certeau, ao contrário do viés tradicional que os tem como passivos e alienados. Como afirma Hall:

fazemos a história, mas com base em condições anteriores não a produzimos por nós mesmos [...]. Ao desenvolver práticas que articulem diferenças em uma vontade coletiva ou ao gerar discursos que condensem uma gama de

conotações, as condições dispersas da prática dos diferentes grupos sociais ‘podem’ ser efetivamente aproximadas, de modo a transformar estas forças sociais [...] interferir enquanto força histórica [...] capaz de estabelecer novos projetos coletivos (HALL, 2003, p. 167-168 apud MELO NETO, 2003, p. 96).

A partir dessas considerações, e tendo em vista as inúmeras contribuições dos estudos culturais que subvertem a distinção entre alta e baixa cultura, acreditamos que o Mangue Beat utilizou do cotidiano com “inventividade”, (re)utilizou práticas tradicionais e modernas, estendeu o legado de movimentos como a Antropofagia e a Tropicália, tratou de assuntos importantes, temas sociais, diferentemente da música de massa, forneceu identidades, transformou a cultura do Estado, mostrando uma cultura que não vem do centro, não é hegemônica, deslocando atenção para as periferias. O Mangue buscou alterar a imagem de um nordeste retrógrado, faminto, mas sem deixar de problematizar suas mazelas, enfrentando o preconceito contra os nordestinos, agregando importância a arte da cultura popular, do povo, dos desprivilegiados. A seguir o foco é o trabalhador rural pernambucano, nordestino, parte importante do cenário do mangue.

## **5.2 Trabalhador rural – Maciel Salú e o Terno do Terreiro**

Não sou filho de senhor de engenho  
Eu trabalho na palha da cana  
Quatro horas da manhã, pai acorda pra trabalhar  
Minha mãe vem me chamar  
Na cozinha faz o café  
A enxada na parede em pé  
Ele pega e vai amolar  
E os bichos pra amarrar  
Deixa a cabra no mato amarrada  
Vem ligeiro e pega o facão  
Pra cortar a cana queimada  
No engenho tem limpeza de mato  
Escavação de terra pra plantar

Cambiteiro a cana vai pegar  
Tem empeleiteiro, cabo e feitor  
Carro-de-boi, carreiro, operador  
O Trabalho no campo é pesado  
Na mão a foice faz calo  
Ticuqueiro dá duro, o suor pinga  
Bota o feixe de cana no caminhão

Com esta letra de Maciel Salustiano buscamos entender mais da “realidade do trabalhador da zona canavieira pernambucana” (NASCIMENTO, 2003). E entre o rural e o urbano, o popular e o massivo, João, Manoel, Maciel Salustiano (e família Salustiano, repleta de artistas populares) “vêm promovendo, por três gerações, em seu espaço de comunicação com a cultura hegemônico-massiva”, o que Nascimento (2003, p. 79) chama de “reconversão cultural”<sup>100</sup> inspirada nos autores dos estudos culturais latino-americanos. A família vem “recriando folguedos da Zona da Mata” norte pernambucana a partir dos brinquedos da região (“maracatu de baque solto, forró de rabeca, mamulengo, coco de roda, cavalo-marinho e ciranda”). Não acreditamos que se possa inserir a família Salustiano no hall de artistas do Mangue Beat, mas através de Maciel Salú que tem participação ativa na cena, e da influência de Mestre Salustiano sobre ela, e do próprio Mangue sobre a cultura popular do seu estado, incluímos esta música que parece completar o quadro do discurso do mangue sobre os trabalhadores.

Conforme escreve Nascimento (2003), João Salustiano, renomado em Aliança, Nazaré da Mata, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, obteve pouco destaque na mídia. O filho Manoel conhecido por Mestre Salustiano deixou o interior pela cidade grande (Olinda) na década de 60, e alcançou maior popularidade chegando a transitar na cultura hegemônica. O neto Maciel Salú segue o mesmo caminho deixado pelo pai e avô. Sobre Mestre Salustiano,

---

<sup>100</sup> Segundo Nascimento, o “[...] conceito de reconversão cultural, dentro da teoria de Canclini e Martín-Barbero, é um dos que mais notadamente se encontram em fase de construção, havendo por isso poucos textos no Brasil e no mundo tratando do assunto – sendo que, dentre os existentes, a maioria aborda a reconversão de forma tangencial [...]” (2003, p. 80). A autora explica ainda que: “A reconversão, conceito-chave em nosso trabalho [...], é uma noção que teve origem na economia e, segundo Canclini, permitiu que se alcançasse uma visão conjunta das estratégias de hibridização entre diferentes culturas. Pode se dar de forma espontânea, forçada ou intencional. Estratégias de reconversão são utilizadas pelos indivíduos provenientes dos diversos grupos sociais, quando acatam, rejeitam, refuncionalizam e reconvertem bens simbólicos e materiais em busca de um sentido que satisfaça suas necessidades. É comum que reconversões e hibridizações aconteçam de forma propositada, se configurando em esforços conscientes realizados na intenção de participar da ordem hegemônica” (idem, p. 83).

a autora afirma que ele teve “trânsito fácil entre os artistas populares, o governo, a mídia e o Movimento Manguê, tendo sido homenageado por artistas como Chico Science, que compôs em sua honra a música Salustiano Song” (2003). O Maracatu Rural Piaba de Ouro (1977), segundo a autora, “é o principal ‘empreendimento cultural’ dos Salustiano, pois congrega grande parte da família, funciona como um belo ‘cartão de visitas’ e é o instrumento através do qual Mestre Salustiano [...]” vinha se destacando “perante a cultura hegemônica e diante dos próprios pares, conferindo-lhes inclusive poder político diante da Federação Carnavalesca de Pernambuco e da Associação de Maracatus de Baque de Solto, da qual foi o primeiro presidente” (NASCIMENTO, 2003). Vale ressaltar que tempos depois, já em 2014, essa Associação esteve à frente da luta<sup>101</sup> contra uma lei que impedia os grupos populares de realizarem suas atividades (sambadas) durante toda a noite, como é costumeiro dos brinquedos populares, com restrição na participação de crianças, com horário para encerrar as festividades no interior pernambucano (às 2h). Siba chegou a escrever um manifesto contra essa lei. Maciel Salú também se posicionou, entre outros. Em uma parte da entrevista<sup>102</sup> concedida à autora desta dissertação, Maciel Salú comenta que:

[...] Já aconteceu da gente sofrer algum problema lá com restrição de horários, a própria cultura de terreiro não poder ir a noite toda, e a gente conseguiu fazer um movimento junto com advogado e o Ministério Público, que realmente abriu as portas para escutar os mestres que faz cultura. E, às vezes, acontece de muito secretário de cultura, não duvido do talento e competência, mas às vezes tem muitas pessoas que são escolhidas pra trabalhar com cultura que não tem conhecimento do que é cultura, se você é ministro de cultura, secretário de cultura, se você não vai pros terreiros pra escutar quem faz cultura, os mestres, não é só na música não. Hoje eu tô aqui no palco com a Orquestra, mas tem meu trabalho de terreiro que faz parte da minha vida, da minha família. Nossa cultura é tema de pesquisas, quantas

---

<sup>101</sup> Mais detalhes em:

<<http://amp-pe.jusbrasil.com.br/noticias/112678276/maracatus-de-nazare-da-mata-proibidos-de- virar-a-madrugada-folha-de-pernambuco-cotidiano>>

<<http://g1.globo.com/pernambuco/carnaval/2014/noticia/2014/02/maracatus-de-pe-pedem-instauracao-de-inquerito-civil-ao-ministerio-publico.html>>

<<http://g1.globo.com/pernambuco/carnaval/2014/noticia/2014/02/horario-limite-para-sambadas-de-maracatu-e-derrubado-apos-audiencia.html>>.

<sup>102</sup> Entrevista concedida à autora em 12 de dezembro de 2015 em Brasília após o show da Orquestra Contemporânea de Olinda na prévia do carnaval do bloco Suvaco da Asa (DF).

peessoas que vão pesquisar, pessoas estudando em faculdade, serve pra tese [...]. Infelizmente, aqui no nosso Brasil, algumas coisas melhoraram, mas uma das coisas que eu sempre bato na tecla é que a Secretaria de Cultura dos municípios, o Ministério da Cultura fizesse um trabalho e reconhecesse no Brasil geral quem faz cultura de verdade porque a gente vê que a cultura de massa, a mídia de massa, ela saí dando lavagem cerebral na sociedade, hoje surge um ritmo de música e vai lá e bombardeia, então a contracultura vai, a nossa cultura é muito importante, ela faz parte da história do nosso Brasil, seja do maracatu, seja do frevo, seja o que for, em qualquer estado que você for tem cultura, e cultura é povo. Então, a nossa cultura é passada de geração pra geração, não se constrói um futuro sem pensar no passado, você pra construir o presente depende do passado também, o passado tá dentro do presente, o presente tá dentro do passado. Hoje eu agradeço muito tudo que eu aprendi aos mestres, ao meu avó que já partiu, ao meu pai, a outros mestres, alguns ainda se encontram vivo, muitos mestres já partiram e não deixaram nada registrado, então essa música é uma homenagem a isso e ao trabalhador rural. E isso também faz parte da minha vida, assim, eu não fui trabalhador rural ou cortador de cana, eu trabalhei muito no pesado, fui ambulante, fui comerciante, trabalhei muito em construção, trabalhei também em carroça catando lixo, que na época a situação da gente, da família não era, a gente tinha que ter alguma coisa. Eu morava em Olinda, minha família toda era do interior, Aliança, meu pai, os mestres tal. Eu já nasci em Olinda, cidade grande, morei um tempo com a minha vó, sempre vivia muito no interior, ainda hoje vivo muito porque é minha fonte, minha faculdade de música, maracatu, cavalo-marinho, coco. Mas eu vou pra todas cidades, Nazaré, Tracunhaém, Pau d'alho, Carpina, etc., tanto é que eu tenho um projeto social, um trabalho, um maracatu que eu faço parte também, além do Piaba, o Águia Famosa de Tracunhaém, projeto com oficina, botando os mestres pra dar palestra comigo, então isso é importante, se a gente não se preocupar em passar isso para as novas gerações, o que vai ser do nosso país? A gente vê muita violência, muitas drogas, também não quero que use a nossa cultura, a nossa música achando que vai salvar, não, realmente a nossa música, a nossa cultura tira muito jovem, ocupa a mente do jovem, e era o papel do governo tá fazendo isso (Maciel, Entrevista: 12/2015).

É válido mencionarmos que Maciel Salustiano Soares é mestre do Maracatu Piaba de Ouro de Olinda/PE; já participou desde o começo da carreira de bandas como O sonho da Rabeca (de seu pai); Os quentes do Forró; Chão e Chinelo; além das Orquestra, a Contemporânea de Olinda e a Santa Massa, com Jam da Silva, Isaar, Fábio Trummer, encabeçada por Helder Aragão, o DJ Dolores. Maciel acaba de lançar o novo disco, “Baile de Rabeca”.

Não sou filho de senhor de engenho  
Eu trabalho na palha da cana

Toda a música é representação de uma situação corriqueira do trabalhador rural. Desde o acordar de madrugada para sair para o trabalho, até detalhes e especificações do tipo de trabalho exercido na “palha da cana”, nos canaviais, no engenho. O ponto crucial e que mais nos chama atenção é o trecho acima que revela em si uma disputa de classes acirrada e marcante para a identidade do trabalhador rural, do desfavorecido pela “estrutura agrária brasileira”, e para a identidade do Brasil e do brasileiro.

A estrutura agrária brasileira, a permanência do poder das classes sociais rurais vinculadas aos grandes empreendimentos agropecuários, a pobreza e a negação de direitos sociais que marcaram, historicamente, a vida dos camponeses e demais trabalhadores (as) no campo foram elementos centrais definidores da formação, identidade e organização da sociedade brasileira e do seu meio rural (KATHYUSCIA, 2013).

Inaugurando a abordagem marxista da história brasileira, Caio Prado Júnior “empregou a categoria conflito para desmistificar a formação colonial brasileira e os rumos de nossa nacionalidade” (KATHYUSCIA, 2013). Este autor que:

revelou as raízes da formação da matriz do domínio rural brasileiro (grandes propriedades, trabalho negro escravo e o monocultivo), um sentido colonial ainda presente, através da força dos grandes proprietários de terra para ditar os destinos nacionais, principalmente ao expor que somos uma nação subordinada às relações capitalistas internacionais, enquanto produtora de

matérias-primas, cujo enfoque o fez colocar em pauta o dilema da nossa histórica e injusta estrutura agrária (KATHYUSCIA, 2013).

Outra questão importante na letra de Maciel Salú tem relação com a escravidão, que nunca foi esquecida pelo Mangue Beat. Prado Jr. afirma que “a escravidão é um ato de violência, de expropriação efetivada pelos senhores da terra”. E,

A sociedade colonial brasileira é reflexo fiel de sua base material: a economia agrária... da simplicidade da infra-estrutura econômica – a terra, única força produtiva, absorvida pela grande exploração agrícola – deriva da estrutura social: a reduzida classe de proprietários, e a grande massa que trabalha e produz, explorada e oprimida (PRADO JR., 2007, p. 23-29 apud KATHYUSCIA, 2013).

Kathyuscia acredita que exemplos como o “sistema de sesmaria, a Lei de Terras de 1850 e o surgimento da República (1889) – em parte retaliação das classes rurais dominantes à monarquia devido a promulgação da Lei Áurea (1888) – revelavam a marca indelével do nosso *sentido colonial* e, com isso, da aguda presença das elites agrárias sobre os rumos e o perfil do capitalismo no Brasil, no qual a posse da terra era negada aos setores populares[...]” (2013). Mas,

o surgimento do trabalhador rural e do pequeno proprietário no Brasil foi introduzido no período colonial com objetivos mercantilistas. Para viabilizar a colonização utilizou-se inicialmente mão-de-obra indígena, posteriormente a mão-de-obra escrava em larga escala. Neste sentido, o trabalhador enquanto atividade humana para obtenção de subsistência foi desprezado devido à predominância na colonização de indivíduos marcados pelos valores aristocráticos da sociedade portuguesa, valores que desprezavam o trabalho manual, aumentando a adversidades para a constituição da camada de trabalhadores e pequenos proprietários (PRADO JUNIOR, 1979). Nesse meio a população rural sugira condicionada à lógica mercantilista da exploração da terra, resultando de um modo geral do retalhamento da grande propriedade quando essa perdia sua função econômica (FRASCARELLI, et al., 2013, p. 2).

E mesmo no século subsequente não irrompemos com “a síndrome colonial, já que nos tornamos uma sociedade de capitalismo parcial, de capitalismo desigual e combinado, que suporta a convivência, de maneira complementar, entre trabalho servil ou semi-servil com relações mais modernas em termos capitalistas de remuneração da força de trabalho, na compreensão de Caio Prado Jr. (2000)”, (KATHYUSCIA, 2013).

‘Com a concentração e exploração de terra e dos meios de produção no campo’, “as classes dominantes rurais fortaleceram-se, além de basear sua riqueza no trabalho negro escravo, pela exploração da pequena propriedade, inibindo sua expansão pelo monopólio da terra, bem como do próprio trabalho livre durante séculos”. E ao extinguirem as pequenas propriedades, a “economia agrária da colônia” se faz “unicamente no grande domínio rural”, (PRADO JR., 2000 apud KATHYUSCIA, 2013). Isso deixou uma “herança negativa” que travou o crescimento nacional “mesmo dentro dos moldes capitalistas”, e acompanha a história brasileira até hoje, porque as próprias políticas de governo e da estrutura da economia acentuam a um favorecimento para as grandes propriedades de terra contra as pequenas (PRADO JR., 2000 apud KATHYUSCIA, 2013). Assim, houve uma contribuição “para a permanência de um viés compulsório no universo do trabalho rural (morador de condição e o sistema de barracão, no nordeste, e o regime de colonato no sudeste) e nas condições precárias de vida no meio rural (baixa escolaridade e de expectativa de vida, desnutrição, escassez de acesso a bens culturais, etc.)”, (KATHYUSCIA, 2013). Influenciada por Ianni (2004) e Martins (1994), Kathyuscia escreve que:

Ademais, a força das elites rurais e suas ações contra a afirmação de direitos sociais no campo jogaram um peso decisivo nos destinos nacionais, seja na negação do alcance dos direitos trabalhistas das áreas urbanas para o meio rural no período getulista (1930-1945), seja na reação e apoio ao golpe militar de 1964 contra as reformas de base no Governo de João Goulart, seja no processo de redemocratização brasileira em 1985. Em todos esses momentos, o poder das classes rurais abastadas esteve presente condicionando as dinâmicas sociopolíticas e econômicas brasileira, e blindando o campo da expansão dos direitos sociais, principalmente da reforma agrária (2013).

De acordo com Kathyuscia (2013), ainda hoje vivemos os efeitos do “tipo de

transição que ocorreu de uma sociedade agrária para uma sociedade de característica urbano-industrial, principalmente iniciada com a ‘Revolução de 1930’, o fim da velha república”. Ela acredita que nessa fase “ocorre a nossa revolução burguesa, que foi incapaz de promover um real rompimento com a estrutura monopolizada pelos latifundiários (OLIVEIRA, 1977)”. Ou seja, ocorreu no Brasil “uma revolução burguesa sem revolução burguesa” (FERNANDES, 2006). As mudanças industriais não chegaram automaticamente no campo. E “a liberação da força de trabalho do campo para a cidade inibiu, em várias situações, o nascimento de conflitos sociais no campo, de cobrança pela reforma agrária e demais direitos sociais, além de ofertar mão de obra de baixo custo para as indústrias que nasciam e se desenvolviam nas cidades, particularmente no sudeste brasileiro”. Deste modo, “os interesses das frações de classe dominante (rural e urbana), de caráter regional” eram atendidos sem conflitar com os dos empresários (KATHYUSCIA, 2013).

Com o avanço da expansão capitalista no Brasil pós 30, sobretudo na região hegemônica (São Paulo ou região Sul), desencadeava um movimento de diferenciação que resultou em uma estrutura de poder, onde localizava-se, de um lado, a nova classe dominante, a burguesia, oriunda do café, que emergia com forte apoio estatal e que não entrava em conflito com as oligarquias agrárias, com fina e íntima parceria com o Estado (o qual era também dirigido por essas oligarquias) que impulsionava a era da industrialização brasileira; e, do outro lado, estava a mais recente classe operária, oriunda do movimento migratório campo-cidade, com fragilidades de adaptação ao urbano-industrializado em decorrência de sua cultura rural (caipira, camponesa), (OLIVEIRA, idem, apud KATHYUSCIA, 2013).

E na década de 1960, por conta dessas “mudanças no processo produtivo”, ‘o lavrador se converte em operário rural, em assalariados do campo’ (KATHYUSCIA, 2013).

Além disso, no Governo Goulart (1962-1964), o direito a organização sindical no campo é conquistado, bem como alguns direitos previdenciário e trabalhista (férias, 13º salário, aposentadoria, salário mínimo, etc.), fato que gerou reações adversas das oligarquias rurais (o golpe de 1964 foi uma das mais contundentes, como já foi abordado). Uma das reações contrárias foi o

crescente quadro de expulsão promovido, no caso do Nordeste, pelos senhores de engenho em relação aos antigos moradores de suas terras, para não pagarem e incorporarem direitos sociais e trabalhistas ao cotidiano daqueles(as) que trabalhavam e moravam em suas terras tradicionalmente (SIGAUD, 2007 apud KATHYUSCIA, 2013, não paginado).

Diante das transformações do ‘trabalhador agrícola brasileiro’ o sociólogo paulista Octavio Ianni afirma que:

As crises e lutas havidas na sociedade agrária brasileira, desde a Lei do Ventre Livre, de 1871, até o Estatuto do Trabalhador Rural, de 1963, assinalam as condições em que se desenvolve o longo processo de transformação do escravo em trabalhador livre. [...] Mas também pelourinhos, troncos, tocaias, invasões de terras, greve, prisões, e assassinios políticos. E ainda, santos milagrosos, monges, profetas, cangaceiros, ligas camponesas e sindicatos rurais. Essas manifestações assinalam as sucessivas metamorfoses do trabalhador agrícola brasileiro (IANNI, 2004, p. 116-117 apud FRASCARELLI, et al., 2013, p. 2-3).

“A história do trabalhador rural pode ser dividida em três períodos: no primeiro, predomina o escravo; no segundo, o lavrador; e no terceiro, o operário rural”, (IANNI, 2004 apud FRASCARELLI, et al., 2013, p. 2).

Enquanto lavrador, o trabalhador rural se encontra prática e ideologicamente vinculado à fazenda, ao fazendeiro, aos meios de produção... ele se compreende como membro de um nós fortemente carregado de valores e relações de tipo comunitário... em nível ideológico, aí está o reino do valor de uso. Isto é, as relações de produção não são claramente vistas e avaliadas em termos da economia de mercado, de dinheiro... o lavrador não dispõe das condições sociais e culturais indispensáveis a compreensão da sua situação real. É apenas uma classe econômica, subalterna; vive na condição de uma classe-em-si[!]. Esse é o ambiente sócio-cultural econômico e político em que podem surgir movimentos religiosos (romarias, curandeiros, padres milagrosos, monges, profetas) ou manifestações de violência de tipo

anárquico (tocaia, vindita, cangaço).

Enquanto proletário, o trabalhador rural se encontra pratica e ideologicamente divorciado dos meios de produção, da fazenda, da casa-grande... o seu grupo, o seu nós são, principalmente, os outros trabalhadores... em nível ideológico, aí se generaliza o reino do valor de troca. Isto é, as relações de produção passam a ser compreendidas e avaliadas com maior clareza, como relações mercantilizadas ou mercantilizáveis. Nesse contexto, o trabalhador aparece como uma classe política, elaborando uma consciência política mais autônoma, como classe-para-si[!]. Essas são as condições socioculturais econômicas e políticas em que surgem as ligas camponesas e os sindicatos rurais. Além das revoltas de cunho religioso e da violência anárquica, messianismo e cangaço, surgem movimentos políticos de classe, organizados segundo as exigências da luta pela transformação das condições de existência do proletariado rural (IANNI, 2004, p. 130-131 apud KATHYUSCIA, 2013).

Mas no Nordeste as coisas foram um pouco diferentes:

Já na região nordeste as relações sociedade, economia e Estado ocorreram de forma diferenciada das de São Paulo. Isso porque, a burguesia industrial do Nordeste encontrava-se de “braços atados” para participar de sua própria expansão, porque a sua produção ainda estava voltada para a exportação. Entretanto, com a integração do mercado nacional passou-se a ter a industrialização voltada para o mercado interno. Essa situação teve como consequência o agravamento das tensões burguesia versus proletariado, por decorrência da incapacidade da burguesia industrial do Nordeste de gerir novas formas de geração de valor e, conseqüentemente, novas relações com a classe subordinada. Além disso, no cenário político do Nordeste não houve (uma coligação populista, até então) um Estado como produtor direto de sua acumulação. Não teve um Estado contraditório (como fora na região de São Paulo) que favorecesse um amplo espaço para o confronto direto do conflito de classes. Porém, é importante ratificar que houve a presença de um Estado Contraditório na representação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), pois essa agência de planejamento regional (que correspondia a uma nova estrutura de poder) trouxe expectativa de superação

da pobreza para o povo nordestino em meio as suas precárias condições de vida. Mas, na verdade, a criação dessa instituição tinha como intenção de “controlar ou dominar as tensões crescentes na região [...] foi senão uma das soluções dadas ao agravamento das contradições políticas no Nordeste (IANNI, idem, p. 211 apud KATHYUSCIA, 2013).

Desta feita, o capitalismo só cresce no campo com a “expropriação do trabalhador rural”. Aos ciclos do “capital, nacional e internacional”, se sujeitam os trabalhadores “rural, meeiro, parceiro, arrendatário, índio, ribeirinhos, assentados, acampados, remanescentes de quilombolas e outros”. E aí, o que acontece é “a subordinação da agricultura a indústria e do campo à cidade” (FRASCARELLI, et al., 2013).

[...] Até a década de 1950 a população brasileira estava em sua maioria no campo. Após os anos de 1960, a política brasileira deu atenção às exigências do Fundo Monetário Internacional (FMI), Banco Mundial (BM), e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BIRD), dobra-se mais que suas possibilidades e potencialidades para captar recursos industriais e o processo se inverte. “O governo dava atenção aos agricultores, a partir de então quem recebe atenção são os empresários” (p.19).

A partir deste período a política que apóia e incentiva os pequenos produtores deixa de existir, volta-se à política de exportação resultando no crescimento do setor industrial, comercial das cidades brasileiras. A falta de preços sobre produtos colhidos é fator determinante no desencadeamento da migração (CECÍLIO, 2006 apud FRASCARELLI, et al., 2013, p. 4).

As cidades passam a ser um sonho possível devido à industrialização promissora, sofrendo um crescimento desordenado, acompanhado de problemas estruturais e econômicos, não comportando a multidão que a ela se dirigiu. O salário mínimo achatou-se, teve-se deficiência de habitação e surgiram favelas, com problemas de água e esgoto. Faltaram empregos e surgiram às drogas, assassinatos, violências urbanas [...] (CECÍLIO, 2006, p. 20 apud FRASCARELLI, et al., 2013).

Esse processo associou-se a uma desilusão com o campo e um encantamento com as

possibilidades da cidade que pode ser observado na letra de Chico Science: “A cidade”. Especialmente no trecho que diz que “a cidade se apresenta centro das ambições, para mendigos ou ricos, e outras armações. Coletivos, automóveis, motos e metrô, trabalhadores, patrões, policiais, camelôs”. Ou nesta outra parte: “a cidade se encontra prostituída por aqueles que a usaram em busca de saída. Ilusora de pessoas de outros lugares, a cidade e sua fama vai além dos mares”, ou ainda, “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” (CSNZ, 1994).

Maciel Salú nos explica que o trabalhador rural, o mestre ou brincante da cultura popular, entre outros, não têm tanto espaço na mídia, nas propostas culturais de governo, não são lembrados por todos os setores da sociedade como parte importante da cultura, história e identidade brasileiras. Por isso ele reivindica na música “Trabalhador Rural” do CD *Na luz do carbureto* (2006):

Da época da colonização, da época dos trabalhadores rurais, dos trabalhadores da palha da cana se fala muito mais dos senhores de engenho, dos usineiros. E até hoje os homens mesmo do trabalho braçal, que são os próprios trabalhadores rurais, trabalham na cana, na roça, seja homem ou mulher, são eles também que são os próprios caboclos de lança, são donos de maracatu, são coquistas, são repentistas, são os emboladores de coco, são essas pessoas da cultura popular que na realidade não são conhecidos como deveriam ser, são muito desconhecidos.

Outra coisa que eu bato na tecla também é levar a cultura pras escolas, começando na 1ª, 2ª, 3ª, 4ª série, porque muitos jovens não sabem o que é cultura. Se eu chegar numa escola em Pernambuco e perguntar quem é mestre Salustiano, Capiba, Nelson Ferreira, talvez Luiz Gonzaga saibam, mas a gente não pode deixar nossa cultura virar lenda folclórica. Eu vivo disso, entendeu, maracatu, nos terreiros, aprender com os mestres, aprender com o jovem também, a cultura é uma troca de experiência, é o cotidiano. Então a música do trabalhador foi isso, pra falar do trabalhador rural. Tem uma hora que eu falo “não sou filho do senhor de engenho, eu trabalho na palha da cana”, isso pra mim é muito forte, porque realmente não sou filho de senhor de engenho, eu sou filho de um trabalhador rural,

neto, não trabalhei na palha da cana, mas vários amigos, meu pai, meus tio, todo mundo trabalhou na palha da cana, no pesado. Meu pai depois saiu do interior pra ir pra cidade grande pra mostrar seu trabalho, já com toda essa bagagem, foi trabalhar em casa de família, trabalhar de peão, de motorista, e levando sempre essa cultura, mostrando. Então, graças a Deus, partiu mas deixou todo esse legado riquíssimo, a maior riqueza que meu pai deixou foi isso, foi nossa cultura, tanto pra mim quanto pro Brasil, pra meus irmãos, pra tudo, então isso é muito importante, a gente zela por esse legado. Claro que vou trilhando meu caminho, tenho meu trabalho solo, tenho uma banda, já tenho vários CDs lançados, faço parte da Orquestra Contemporânea de Olinda, da Orquestra Santa Massa, faço vários trabalhos, tem um que tô fazendo que é um duelo da rabeça com violino [...], tamo preparando um CD novo também, lancei uma coletânea com meus três discos, tô lançando o quarto disco, tá quase pronto, chama Baile de Rabeça, então tá essa correria. A gente vê não só o trabalhador rural, tem as pessoas que são pescadores, que trabalha no pesado, que trabalha no mangue, empregada doméstica, são pessoas que tem uma cultura riquíssima e às vezes não são reconhecido pelos Poderes Públicos, pela gestão pública, que acham que quando tão fazendo, tão fazendo favor, e na realidade não tão fazendo favor nenhum, tá fazendo bem pra cultura, é obrigação do gestor, do político, se botar ele no poder, ele tem que lutar pelo povo, tem que trazer boa educação, segurança pública, saúde, cultura. O governo investe muito mais no esporte que na própria cultura, você precisa ver o dinheiro que vai pro esporte e o que vai pra cultura tá muito distante ainda, não é que não tem que investir em esporte não, mas a gente vê os times de futebol fazendo investimento em jogador pra ganhar uma fortuna de dinheiro enquanto a cultura tá aí. E a gente pra chegar hoje numa empresa privada pra bancar projetos sociais de cultura, pra chegar é muito difícil, pra atender e dizer que quer ajudar, são poucas as empresas. Eu acredito nos mestres, acredito nas pessoas que luta de bom coração, com muito amor, com respeito e humildade, acho que a gente só constrói um melhor país desse jeito, educando e passando a cultura para o povo, para a sociedade, é assim (Maciel, Entrevista: 12/2015).

### 5.3 Banditismo por uma questão de Classe – CSNZ

Em um processo analítico cultural sobre a identidade cultural do movimento Mangue Beat através de suas composições musicais, “Banditismo por uma questão de classe” representa o fechamento de uma discussão sobre como o Mangue Beat enxerga a figura do trabalhador (do Recife, do Nordeste, principalmente) em suas condições socioeconômicas. Esta música evidencia que o movimento Mangue Beat inclui a questão da luta de classes em seu debate, por meio de temas como a violência, a fome, o desemprego, de novo a “criminalidade”, além de demandar por justiça e igualdade para os que sem oportunidade encontram no crime uma maneira de enfrentar a vida de miséria.

Há um tempo atrás se falava em bandidos  
Há um tempo atrás se falava em solução  
Há um tempo atrás se falava em progresso  
Há um tempo atrás que eu via televisão  
Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha  
Não tinha medo da perna cabeluda  
Biu do olho verde fazia sexo, fazia  
Fazia sexo com seu alicate  
Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela  
A polícia atrás deles e eles no rabo dela  
Acontece hoje e acontecia no sertão  
quando um bando de macaco perseguia Lampião  
E o que ele falava outros ainda falam  
“Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala”  
Em cada morro uma história diferente  
Que a polícia mata gente inocente  
E quem era inocente hoje já virou bandido  
Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido  
Banditismo por pura maldade  
Banditismo por necessidade  
Banditismo por uma questão de classe!

A violência é alvo principal da faixa “Banditismo por uma questão de Classe” que

“narra em sua composição corrida – como quem foge – a criminalidade, suas causas, raízes e a selvageria de um sistema [...]” (DA FONSECA, 2015). Sobre a canção, Da Fonseca afirma que com “ritmo marcante e tom extremamente contestador é dotada de significações suficientes para ser alvo de diversas análises, não só na seara jurídica, mas principalmente no âmbito das ciências sociais, da cultura e das Letras”. Apesar de aspectos da “criminologia – enquanto mecanismo de estudo da criminalidade – e a atuação do aparelho repressor estatal” embasando o que Da Fonseca (2015) escreveu para o artigo “Da miséria ao caos: significações em Banditismo por uma questão de classe”, que nos auxiliou na compreensão desta letra “bandoleira”, para nós, a intenção primeira não está em analisar a canção do ponto de vista psicológico, jurídico, ou ainda da análise do discurso (Foucault), por exemplo, mas sim da interdisciplinaridade dos Estudos Culturais. E na busca por entender a música que compõe este sub-tópico, recorreremos aos textos de Fonseca (2015), Melo Neto (2003) e Markman (2007), sobretudo.

Há um tempo atrás se falava em bandidos  
Há um tempo atrás se falava em solução  
Há um tempo atrás se falava em progresso  
Há um tempo atrás que eu via televisão

Esta composição de Chico Science descreve o “banditismo por necessidade” por trás dos “muitos jovens a sobreviverem através do crime”. A letra escrita em meados dos anos 1990 continua atual, e se revela em meio a “fatos históricos”, numa “crônica policial do Recife” (DA FONSECA, 2015), cheia de pobreza, violência, bandidos, policiais corruptos. A letra discute ainda a atuação policial nas periferias, questiona o lema positivista do progresso, reclama de uma banalização da violência na televisão. Chico e a Nação Zumbi cantam uma divisão social de classes como a grande provocadora da desigualdade social que leva ao banditismo. Nota-se também uma diferenciação entre o “banditismo por pura maldade” e o “banditismo por uma questão de classe”.

Saindo por um breve momento do habitat enlameado do manguezal, o ouvinte é convidado a adentrar no mundo da periferia – não só as das áreas pobres do Recife ou de Olinda, mas sim de todas as regiões periféricas com

as quais pouco temos contato Brasil afora. É neste cenário musicalizado de córregos, becos e favelas em que o compositor denuncia o cotidiano de violência destes espaços, a inabilidade do poder estatal em dirimir tal realidade; e nos dá pistas de como e por que se dá a espiral de violência urbana nos grandes centros brasileiros (DA FONSECA, 2015).

Mesmo com todo o pleonasma (“há um tempo atrás”), parte da atualidade da letra está no que parece ser um “mero jogo de palavras com o fim de arranjar uma sonoridade ideal para a rima”, mas que “é, na verdade, uma referência implícita ao lema positivista da República da Espada – período político cuja ordem vigente era orientada pela ditadura militar responsável por fazer a transição entre a monarquia e a república” (DA FONSECA, 2015).

Acerca da música, Melo Neto concorda que o rap é grande influência nesta e em outras faixas, tendo Chico Science retrabalhado “a emissão dos sons da fala, o acento, a entoação, da adaptação da métrica dos textos à música, do prosaico ao poético, [...]”. E ao colocar juntos “ritmos populares pernambucanos e americanos”, acabou sofrendo “preconceito por essa fusão” - fusão que já se deu no Tropicalismo, no Modernismo –, que só piorou com a inserção do rap<sup>103</sup> (2003, p. 108-109).

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha  
Não tinha medo da perna cabeluda  
Biu do olho verde fazia sexo, fazia  
Fazia sexo com seu alicate

Neste estágio da letra são lembrados “nomes famosos da crônica policial pernambucana”. O assaltante Galeguinho do Coque ficou conhecido por suas “fugas espetaculares nas quais embrenhava-se entre os córregos e becos da favela do Coque”. A perna cabeluda teve propagada sua história como bandido em uma emissora de rádio local que sem ibope, apelou para a notícia inventada “a partir de um boato de uma perna encontrada a boiar no rio Capibaribe”. O boato obteve quórum, pessoas e mais pessoas ligavam para a rádio para contarem suas histórias ou de conhecidos que foram (ou quase) atacados pela “Perna Cabeluda”. Já Biu do Olho Verde, adolescente de olho da mesma cor e pele branca, foi

---

<sup>103</sup> Mais sobre essa discussão do Mangue Beat com o Rap pode ser lido em Melo Neto.

muito temido na década de 1970. Muito boato e sensacionalismo envolvido. Afirmavam sua crueldade dizendo que ele “roubava, aleijava e cortava os mamilos de suas vítimas com um alicate, sem nenhuma centelha de piedade”. E ao mesmo tempo que “inspirava terror, seduzia o imaginário popular” (DA FONSECA, 2015).

Para Markman, os crimes de Galeguinho do Coque, Biu do Olho Verde, até mesmo a Perna Cabeluda foram insistentemente divulgados na mídia recifense a ponto de se tornarem “verdadeiras lendas urbanas”. Ela ainda nota “referências simbólicas ao ambiente físico da cidade, em que predomina uma topografia cheia de ladeiras, de ruas estreitas onde se instalam as favelas, habitações que aparecem nos morros, na margem dos rios que cortam a cidade e nos ambientes periféricos de miséria social” (2007, p. 186-187).

Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela  
A polícia atrás deles e eles no rabo dela  
Acontece hoje e acontecia no sertão  
quando um bando de macaco perseguia Lampião  
E o que ele falava outros ainda falam  
“Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala”  
Em cada morro uma história diferente  
Que a polícia mata gente inocente  
E quem era inocente hoje já virou bandido  
Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido

Essa parte evoca o Cangaço na figura de Lampião, comenta seus assassinos, “a polícia que mata gente inocente”, principalmente pobres ou quem tente mudar o curso da história, como Lampião, Maria Bonita e seu bando. A letra ainda critica a matança promovida por parte dos policiais, afirma que o fato “acontece hoje e acontecia no sertão”. No trecho final o “banditismo por uma questão de classe” se faz presente novamente: “e quem era inocente hoje já virou bandido pra poder comer um pedaço de pão todo fudido”. Afora isso, “temos o espaço geográfico redimensionado (urbano/rural, favela/sertão)”, (DA FONSECA, 2015).

Lampião e seu bando tiveram o cruel destino da decapitação e da exposição de seus restos mortais, em uma madrugada de 1938 nas cercanias do sertão

sergipano. No entanto, oitenta anos depois ainda constatamos o mesmo modo de atuação do aparato policial brasileiro; enquanto a polícia limita-se a perseguir e, com oportunidade, vingar-se destes sujeitos, estes aceitam o único destino a eles disponibilizado por uma realidade de exclusão e marginalização: tirar, através do uso da coragem e da bala, o sustento do crime. Além disso, o autor levanta uma outra questão: ademais a ineficiência em coibir o delito, a polícia, na sua ânsia de caça aos delinquentes, muitas vezes acaba por ceifar a vida de pessoas comuns, que nunca estiveram em conflito com a lei e cuja única culpa, por assim dizer, é de estarem inseridas em um ambiente violento. Isto não nos é novidade, basta lembrarmos as diversas manchetes sobre crianças, pais e famílias desfeitas por erros em operações policiais que nos é exposta quase que diariamente. Casos como o do pedreiro Amarildo ou do menino Eduardo, no Rio de Janeiro, nos fazem lembrar que princípios éticos e jurídicos muitas vezes tornam-se um engodo no cotidiano: a punição por se nascer à margem é cruel (idem).

‘E ao remexer em lendas urbanas (perna cabeluda), revisitar a vida de bandidos locais (Biu e Galeguinho)’, o Manguê Beat “provocou uma ruptura de concepção de história como estática, relativizando a temporalidade de vultos como Zumbi dos Palmares e Lampião. Enrolou-se com a bandeira de Pernambuco e cantou seu hino de excluído unindo o social-revolucionário e o simbólico”, (MELO NETO, 2003, p. 52).

Banditismo por pura maldade

Banditismo por necessidade

Banditismo por uma questão de classe!

Markman indica que na letra desta música é feita uma denúncia, uma censura, “que recorre às teorias da estratificação e da desigualdade social”, e já no título parece proferir “uma sentença sociológica”. Markman acredita que a letra “utiliza um conceito curioso para designar a criminalidade, baseado em uma visão sociológica (‘por necessidade’), justificando-a pela existência da pobreza, e a distingue da criminalidade institucional (‘por pura maldade’), representada pela repressão policial, que algumas vezes mata indiscriminadamente inocentes e bandidos, todos indivíduos sem cidadania, os despossuídos”. Essa mesma repressão não é

“acionada contra os ricos, cujos crimes ficam impunes” (2007, p. 187).

[...] A base da denúncia, de alguma forma, isenta de culpa o *lumpem* proletariado por seus atos ilegais. Nesse aspecto, podemos dizer que os versos representam uma proposição anárquica (o pobre contra o Sistema), a rejeição das normas sociais e a negação da legitimidade das instituições estatais, representadas pela Polícia.

Na canção, ressalta-se a importância que os autores parecem atribuir à liberdade, simbolizada pelas condutas de ruptura das normas sociais, um estado de liberdade no qual o indivíduo sente-se permanentemente ameaçado, embora tenha a coragem de tomar suas próprias decisões. Contudo, a acepção do texto define que a criminalidade, para os pobres, não é uma escolha, pois é definida como uma imposição das suas condições sociais. Esse sentido flagrante no uso da expressão atribuída a Lampião está presente na música: ‘eu levo coragem, dinheiro e bala!’, que soa como um verdadeiro desafio à sociedade formal (MARKMAN, 2007, p. 188).

Para Melo Neto, “era preciso ter bala na arma e coragem para atirar”, afinal o Mangue expôs assuntos que “a sociedade preferia ocultar sob o tapete e se deixar guiar por uma realidade manipulada por oráculos enlouquecidos, como a televisão, por exemplo” (2003, p. 49). Mas o mangue não esquece a sua própria situação e a situação dos desprivilegiados, empregado ou desempregado. Pode ser que ele não forneça caminhos para se enfrentar todas as mazelas sociais, afinal não é panaceia, mas, ao menos, cantam formas de reflexão, consciência de classe, ação e emancipação política.

## 6 Capítulo VI: “TV a cabo/O que dá lá é lama”<sup>104</sup>

“A engenharia cai sobre as pedras. Um Curupira já tem 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”.

*Enquanto o mundo explode  
Chico Science e Nação Zumbi*

“Mas uma cultura é um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de instrumentos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um ‘sistema’. E na verdade o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto” (THOMPSON, 1998, p. 17).

Sob o viés metodológico dos EC, o sexto capítulo<sup>105</sup> desta dissertação apresenta a última categoria analítica das *Tecnologias*<sup>106</sup>, *Informação e Literatura* para compreender os significados propostos pela identidade cultural do Mangue Beat através do texto (presente nas letras das músicas analisadas) sobre o literário, o jornalístico ou o tecnológico (seja este na

---

<sup>104</sup> Música do disco *Samba pra Burro* (1998) do cantor OTTO.

<sup>105</sup> Este capítulo não apresentará sub-tópicos como os anteriores, pois as temáticas se entrelaçam, vão e voltam, sugerindo um texto corrido como uma melhor estrutura para o possível leitor.

<sup>106</sup> No livro *Palabras Clave* Williams (2003) explica que Tecnologia tem uso datado desde o século 17, mas num sentido voltado para as artes, designando um “estudo sistemático” das artes ou a ‘terminologia de uma arte em particular’. A palavra é proveniente do grego clássico (tekhnologia) e do latim moderno (tecnologia). No começo do século 18 a tecnologia se caracterizava como “una descripción de las artes, especialmente la mecánica”. Mas foi no século 19 que esta palavra passou a designar as “artes prácticas”.

“El sentido recién especializado de CIENCIA (v.c) y científico allanó el camino a una conocida distinción moderna entre el conocimiento (la ciência) y su aplicación práctica (la tecnología), dentro del campo seleccionado. Esto conduce a cierta falta de tino en la distinción entre técnico – asuntos de construcción práctica – y tecnológico, a menudo usados en el mismo sentido, pero con el sentido residual (en logía) de tratamiento sistemático. En realidad todavía hay lugar para una distinción entre ambas palabras, en que técnica es una construcción o método particulares y tecnología un sistema de esos médios y métodos; tecnológico indicaría entonces los sistemas cruciales en toda producción, diferenciados de las ‘aplicaciones’ específicas [...]” (WILLIAMS, 2003).

instrumentação, no aparato para sua feitura, ou no conteúdo). O livro “Homens e Caranguejos” de Josué de Castro, interligado à música “Da Lama ao Caos” de CSNZ, será abordado brevemente neste capítulo que traz ainda a questão do movimento Mangue não possuir uma literatura canônica que o afirme como movimento, conforme propõe Ariano Suassuna<sup>107</sup>.

E para nos ajudar a analisar a comunicação cultural, a face tecnológica, a memória em literatura desta cena artística que envolve contexto, forças sociais e atores coletivos, tendo o cotidiano como forma de comunicação e resistência, utilizamo-nos a seguir da íntegra do manifesto, publicado como *press release* em 1992 e dois anos depois no encarte de *Da lama ao Caos*:

### **Mangue, o conceito**

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

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

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

### **Manguetown, a cidade**

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade

---

<sup>107</sup> Lê-se mais sobre isso na dissertação de mestrado de Roberto Azoubel Silveira (2002), a qual tomamos como referência.

“maurícia” passou desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

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

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

### **Mangue, a cena**

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver 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 ideias pop. O objetivo era engendrar um ‘circuito energético’, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

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.

A leitura do manifesto acima, mais de 20 anos depois de sua origem<sup>108</sup>, elucida os termos do movimento em seu uso do formato textual como comunicação e construção de sentido, afora situar o lado ecológico com o ecossistema do mangue<sup>109</sup> e suas comunidades ribeirinhas como preocupação. A crítica que envolve o tema ambiental pode ser lida em trechos tais como: “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 desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais” (1994).

Lê-se também que em busca da “energia”<sup>110</sup>, que é a cultura, desponta o “homem-caranguejo” para atuar politicamente em nível comunitário, comunicacional, social, este que deve sair do mangue para enfrentar a classe dominante. Ainda que sujeito ao ambiente em que vive, se adapta a água doce e a água salgada como o caranguejo, sendo capaz de mudar a realidade local. E como parte do “bando” dos “caranguejos com cérebro” integra um sentimento de pertencimento (a um grupo, a uma identidade) que hoje poderia ser fornecido pelas redes sociais. Recorremos a Melo Neto que explica que:

No encarte do [...] disco havia uma história em quadrinhos criada pela dupla Dolores & Morales (Helder Aragão e Hilton Lacerda), que explicava como surgiram os *homens-caranguejos*: a água de mangue e a baba dos caranguejos, usada numa fábrica de cerveja, geraram seres mutantes. Tudo bem psicodélico, bem ‘pop’, e usando elementos da cultura recifense. Poderíamos aqui também fazer uma comparação com o romance *A Metamorfose*, de Kafka, e com a peça *Os Rinocerontes*, de Ionesco, na qual homens se transformam em seres híbridos animais, num jogo autoral de metáforas. Criava-se assim a interzona Mangubeat. Os *caranguejos com*

---

<sup>108</sup> Comentamos que no cenário ‘caótico’ da política brasileira atual a NZ e outros artistas manguebitianos se mostraram contra o impeachment, e a favor da presidente Dilma Rousseff, que foi afastada do cargo por 180 dias desde maio de 2016. E no segundo turno das eleições presidenciais de 2014 a NZ participou de propaganda política pró-Dilma para a TV.

<sup>109</sup> “Elo básico da cadeia alimentar marinha” (CSNZ, 1994) por trás de uma economia de pescados. “O mangue ou manguezal é um ecossistema com grande diversidade biológica, característico de regiões costeiras da América do Sul, Ásia e África, sobretudo nas regiões dos deltas dos rios, geralmente lamacentas e alagadas por água salobra. Nos mangues prolifera uma vegetação com raízes aéreas e muitas espécies de crustáceos, sobretudo caranguejos. Na Região Metropolitana do Recife, há muitas áreas de mangue e significativas partes da cidade foram construídas sobre zonas de mangue aterradas” (Mendonça, 2007). ‘Filtros naturais, os manguezais são capazes de indicar o aquecimento global e a elevação do nível do mar. De grande beleza, representam a cultura além de serem fonte de subsistência para a população ribeirinha’ (Movimento Manguelita).

<sup>110</sup> Vide termo em itálico no manifesto (grifo nosso).

*cérebro* falavam em revitalizar o Recife e usavam a diversidade do mangue como metáfora para as idéias que guiavam sua criação artística e política (2003, p. 22).

Mangue Beat, uma invenção identitária “subversiva”, uma criação revisitada para a identidade cultural de um movimento que se dizia despretensioso, que não buscava o resultado que obteve, apesar de pensado e articulado, inclusive em manifesto, toda uma cena com personagens anônimos, reais ou inventados, os seres fantásticos mangueboy e manguegirl. No Recife, onde o rizoma do mangue afetava os “homens-caranguejo” (“*Chamagnathus Granulatus Sapiens*”) que têm seus pés incrustados na lama, uma antena parabólica enfiada nessa mesma lama surgia como a “imagem-símbolo” do movimento. CSNZ e MLSA, principalmente, deram voz e corpo a esta metáfora identitária que foi expressa não só no manifesto encartado em disco, mas no discurso e comportamento, presença de palco e vestimenta, shows ao vivo, letras, cds, encartes, clipes ou entrevistas.

Esta cena cultural, que almeja ser força-motriz de mudança da realidade, traz o mangue no nome para representar (simbolicamente) um ambiente favorável a diferença cultural, a economia criativa, a sustentabilidade, além de refletir a situação social “caótica” da cidade e dos moradores de seus “quilombos, mocambos, palafitas e favelas”<sup>111</sup>. Por outro lado, o vocalista do MLSA, Fred Zeroquatro, acredita que ao utilizar o manguezal como fonte de sua poesia em música e manifesto, o Mangue Beat colaborou na popularização do caranguejo, do guaiamun, dos pescados em geral, nos nomes ou pratos de bares e restaurantes da cidade:

[...] É engraçado até na questão de um ícone que você pode imaginar que é bem tradicional daqui, mas esse negócio de aparecer caranguejos em estampas, cartazes, eventos, essa ilustração do caranguejo é algo que começou a virar ícone mesmo e se consolidar como ícone coisa de 20 anos para cá. E restaurantes específicos como tem hoje aqui, uma rede chamada Guaiamum Gigante, você ter um grande bloco de carnaval chamado Guaiamum Treloso, o Mangue Beat contribuiu para isso. Eu comia caranguejo na praia lá em Candeias, no Bar do Caranguejo, mas era uma coisa de periferia, de uma culinária popular que existia pela quantidade de

---

<sup>111</sup> Referência à letra de Dubismo do álbum Rádio S.amb.a da Nação Zumbi (2000).

população ribeirinha que vive dos manguezais e tal. Mas restaurantes voltados para a classe média, para uma gastronomia burguesa, tradicional, antes do Mangue Beat você não tinha isso incorporado na classe média. Era até considerado uma coisa meio brega, como se fosse uma sub-gastronomia, não só caranguejo, essa coisa do polvo, dos frutos do mar, era muito raro você ter no cardápio de um restaurante classe média assim. E também a preservação dos manguezais é tema nas escolas<sup>112</sup>, e você não via, não era tema. No bairro Casa Forte de classe média, média alta, tem até uma academia que chama, se não me engano, Manguetown [...] (Fred, Entrevista: 12/2015).

Ao avesso da tradição Armorial de Suassuna, o Mangue Beat vinha com o som pesado dos tambores de maracatu mais guitarra elétrica, baixo, bateria, percussão. Suas letras imagéticas, literárias, sociais atizam o ouvinte a pensar sobre a sociedade atual, a pensar no futuro sem esquecer do passado, e, quem sabe, a transformar a realidade sociocultural do local. E em seu discurso, que busca unir os ancestrais, o conhecimento popular, o rural, o sertão, a zona da mata, o interior, à cidade, ao urbano, ao globalizado, ao *pop*, o Mangue emprega:

palavras que fazem parte do cotidiano da população recifense de baixa renda que vive nessa região onde os rios se encontram com o mar (xié, aratu, caranguejo, balaio, feira, lama, gabiru, mangue como metáfora de diversidade). São pescadores, pequenos comerciantes, desempregados, que muitas vezes vivem de pequenos furtos. Daí expressões maliciosas e cheias de trocadilhos, como ‘uma véia pegou a minha cenoura/ aí, minha véia, deixa a cenoura aqui’. Nota-se o humor na linguagem dúbia da ‘cenoura’, e, é claro, a pronúncia e grafia de certas palavras procuram se aproximar do jeito de falar, e escrever, de boa parte da população do Recife. Há na letra [...] uma referência à teoria do caos e ao sociólogo pernambucano Josué de Castro, que soube como poucos traçar um perfil da pobreza em Recife (MELO NETO, 2003, p. 29).

---

<sup>112</sup> Um exemplo disto pode ser visto no projeto de fãs e responsáveis pelo coletivo Raízes do Mangue (<http://raizesdomangue.wix.com/site>) que promove o Mangue Beat e os manguezais na Internet, no Recife, e agora nas escolas: [http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/viver/2016/06/06/interna\\_viver,146460/licoes-do-mangue.shtml](http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/viver/2016/06/06/interna_viver,146460/licoes-do-mangue.shtml).

Essa linguagem especificamente lembrada por Melo Neto diz respeito a música “Da lama ao Caos” (CSNZ, 1994), tema principal do disco de mesmo nome, lida a seguir:

Posso sair daqui pra me organizar  
Posso sair daqui pra desorganizar  
Posso sair daqui pra me organizar  
Posso sair daqui pra desorganizar  
Da lama ao caos  
Do caos a lama  
Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou queimou  
A lama do rio  
Eu vi um chié  
Andando devagar  
Vi um aratu  
Pra lá e pra cá  
Vi um caranguejo  
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 cebola  
Ia passando uma véia  
Pegou a minha cenoura  
“Aê minha véia,  
Deixa a cenoura aqui”  
“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  
Posso me organizar  
Que eu me organizando  
Posso desorganizar

Da lama ao caos  
Do caos a lama  
Um homem roubado nunca se engana

Nesta e em outras letras de Science e sua trupe, os urubus fazem uma alusão à

própria morte, ou ainda à políticos ou pessoas passivas ante ao problema da fome e das condições socioeconômicas e culturais do “povo”. E como já sabemos, o Josué citado aqui é o Josué de Castro<sup>113</sup>, que emprestou seu romance para o Mangue e inspirou os mangueboys. Em *Homens e Caranguejos*, Josué explica que não foi na Universidade de Sorbonne que ficou conhecendo o “fenômeno social da fome”, mas ali mesmo nos manguezais do Recife, quando pequeno. Chico Science também conheceria a realidade dos mangues quando criança/adolescente. Ele frequentava os bailes funks com o dinheiro arrecadado com a venda de caranguejos. Josué de Castro acrescenta que ‘foi o rio o seu primeiro professor de História do Nordeste’ ou professor “da História desta terra quase sem história”, levando-o a “terrível descoberta da fome” (2001, p. 16):

Da fome de uma população inteira escravizada à angústia de encontrar o que comer. Vi os caranguejos espumando de fome à beira da água, à espera que a correnteza lhes trouxesse um pouco de comida, um peixe morto, uma casca de fruta, um pedaço de bosta que eles arrastariam para o seco matando a sua fome. E vi, também, os homens sentados na balaustrada do velho cais a murmurarem monossílabos, com um talo de capim enfiado na boca, chupando o suco verde do capim e deixando escorrer pelo canto da boca uma saliva esverdeada que me parecia ter a mesma origem da espuma dos caranguejos: era a baba da fome. Pouco a pouco, por sua obsessiva presença, este vago desenho da fome foi ganhando relevo, foi tomando forma e sentido em meu espírito. Fui compreendendo que toda a vida dessa gente girava sempre em torno de uma só obsessão – a angústia da fome. Sua própria linguagem era uma linguagem que quase não fazia alusão a outra coisa. A sua gíria era sempre carregada de palavras evocando comidas. As comidas que desejavam com desenfreado apetite. A propósito de tudo se dizia: é uma sopa, é uma canja, é um tomate, é uma ova, é um abacaxi, é uma batata, é pão-pão, é queijo-queijo. Era como se esta gíria fosse uma espécie de compensação mental de um povo sempre faminto. De um povo inteiro de barriga vazia, mas com a cabeça cheia de comidas imaginárias. É que a

---

<sup>113</sup> Josué de Castro foi de extrema influência para a metáfora do homem-crustáceo do movimento Mangue Beat. O autor acredita que ‘a fome é um fenômeno social, uma criação do homem, uma força social que nos mostra a realidade de uma comunidade esmagada pelo capitalismo’. Notamos que ao incluir a fome e chamar por Josué de Castro, o movimento Mangue se apropria da marginalização, não se esquecendo da fome e da miséria assoladas no Nordeste, mas transpondo essas e outras questões políticas na identidade cultural transmitida.

comida lhes havia subido à cabeça, como o sexo sobe à cabeça dos impotentes, estes famintos de amor.

Esta presença constante da fome sempre fora a grande força modeladora do comportamento moral de todos os homens desta comunidade: dos seus valores éticos, das suas esperanças e dos seus sentimentos dominantes. Vê-los agir, falar, lutar, sofrer, viver e morrer, era ver a própria fome modelando, com suas despóticas mãos de ferro, os heróis do maior drama da humanidade – o drama da fome (p. 17-18).

Silveira afirma que “por vários aspectos, a obra de Josué de Castro será referência para o Mangue. A idéia da lama como espaço sujo mas regenerador que encontramos no texto do geógrafo, por exemplo, irá servir de analogia na relação entre o Recife, cidade decadente, e seus novos impulsos criativos” (2002, p. 59). O Mangue (em sua arte) a todo momento se atenta para questões políticas como a da fome. Afora nos mostrar um Recife, um Pernambuco, um Nordeste que a mídia hegemônica não, – um lugar que é mais que a seca e a fome sofrida, que é terreiro de arte e insurgências, que é terreno fértil para novas linguagens, formas de arte e resistência –, o Mangue Beat fornece identidade(s). Melo Neto descreve o cenário onde “se forjou a nova representação do sujeito recifense” (2003, p. 45):

O movimento Mangue oferecia uma ruptura com a sociologia do subdesenvolvimento/dependência e revisava as pedagogias nacionalistas/nativistas, ainda ligadas aos conceitos de primeiro e terceiro mundos e expunha um produto composto por elementos transnacionais como se fornecesse um acesso direto ao labirinto da mente recifense na era da cibernética transformando o atraso tecnológico em realidade virtual no contato com fluxos internacionais de culturas e personalidades. Um diálogo com a globalização e com o hipertexto.

O movimento Mangue forjou o “homem-caranguejo” (Science), o sujeito “esclarecido” no confronto com a ética (honra/culpa) e a estética (pré-moderno e pós-moderno). Ressaltaram-se as “diferenças”. A linguagem da comunidade cultural recifense precisava ser repensada: “o mangue” é/foi heterogêneo, saindo da “esquerda” e buscando explorar outras “etnias”. Daí o rap, funk, dub, a cultura hip hop, misturarem-se à embolada nordestina, ao maracatu e a outros ritmos pernambucanos. Era também a política de

interferir na identidade e no antagonismo social. Subversão e revisão (2003, p. 45-46).

E “a Manguetown revela-se pós-moderna, cosmopolita, universal, antropofágica. Mas também rural, particular, regionalista. Encruzilhadas, complexidades, errâncias contemporâneas, repletas de tensões, intolerâncias, incompletudes” (DE SOUZA LEÃO, 2007). Novamente, citamos Melo Neto para uma melhor contextualização das condições de existência do Mangue Beat e da cidade:

Recife sofria com a miséria: alta densidade demográfica, mortalidade infantil, baixa qualidade do ar, poluição, violência, injustiça social, desabamento de morros residenciais e alagamentos na época de chuva, falta de água, calor, congestionamentos, doenças endêmicas, dentre outras coisas. Na área da cultura, o mal-estar era generalizado. Surge então a novidade poético-musical do Manguebeat, espaço no qual a alma da cidade poderia gozar de liberdade de visitar seus arquétipos e se conectar com o mundo (2003, p. 15).

Pensar como essas imagens que o Mangue gerou, transformando referências objetivas em trans-subjetividade, nos faz voltar ao referencial dessas imagens, ao ponto inicial delas. Por isso, ao destacar o surgimento dessa poética variacional, que, mesmo usando alguns arquétipos locais, embaralhou-os e possibilitou novas leituras, enfatizamos a angústia urbana dos anos 80, as publicações da literatura beatnik que chegaram aqui com mais força nessa época, em que as traduções foram publicadas pela Editora Brasiliense, os textos da revista Bizz, os vinis alternativos, o punk, o rap, o primeiro grande festival de rock internacional no Brasil, o Rock in Rio 85, as expectativas político-culturais de uma nação que saíra de uma ditadura, o ocaso das identidades fixas e o início do neocapitalismo, que chegou a Pernambuco quando esse Estado ainda era prisioneiro de valores coloniais, como o latifúndio e o conservadorismo senhorial (idem, p. 16-17).

Do modernismo antropofágico, uma outra visão sobre o lugar:

Recife  
Não a Veneza americana  
Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais  
Não o Recife dos Mascates  
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois

Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura  
Recife sem mais nada  
Recife da minha infância

Manuel Bandeira. Estrela da vida inteira.  
(1973, p. 114-116).

O Recife, palco para o Mangue Beat e suas atuações, é tido de maneira um pouco distinta da acima, apesar de concordar com a primeira parte, o Recife manguebitiano apresenta história, literatura, revoluções, e não é visto como na infância de Manuel Bandeira, mas na degradação que persiste até os dias atuais. É visto em sua fome, miséria, violência, ao mesmo tempo que em sua arte, beleza, arquitetura, hospitalidade. Propagada pelo Mangue Beat, uma crença na transformação através da cultura, uma crença na melhora da “cidade estuário”<sup>114</sup>, “onde a lama é a insurreição”<sup>115</sup>, busca provocar a insubordinação de seu “exército” de homens-caranguejo, exército que herdara um histórico de revoltas. E aos mangueboys e manguegirls “restava espalhar a onda ‘manguebit’ e deixar que os sentidos dos recifenses se aguçassem e, a partir daí, surgisse uma nova cidade” (MELO NETO, 2003, p. 24). Assim,

O mangue propôs um esquema novo e mais barulhento para o samba, uma pisada diferente para o maracatu e um mote novo para o repente, contemporâneo da queda do muro de Berlim, do fim da União Soviética, da falência momentânea da política de esquerda e do novo processo de globalização do ‘inferno capitalista’, dos conceitos de 1º e 3º mundos, da ascensão de Fernando Henrique Cardoso ao poder e do boom do consumismo brasileiro, da explosão do CD e da mídia pela internet, sistema que os mangueboys usaram até a exaustão para executar e divulgar o seu trabalho.

---

<sup>114</sup> Refere-se a música de mesmo nome do MLSA do disco Samba Esquema Noise (1994).

<sup>115</sup> Parte da letra de Antene-se de CSNZ (1994).

Temos que ressaltar que esse foi o período em que chegaram ao Recife as lanchonetes da cadeia McDonald's e os sinais da MTV, tempo do governo de Miguel Arraes em Pernambuco e seu incentivo à cultura popular (assunto polêmico que mereceria um estudo à parte), tendo Ariano Suassuna como secretário de Cultura e o escritor Raimundo Carrero como presidente da Fundação do Patrimônio Histórico de Pernambuco (FUNDARPE).

[...] A obra de Chico despertou toda uma geração que teve sua expressão castrada durante os *anos de chumbo* da ditadura militar e pelo imperialismo interno promovido pelo eixo Rio – São Paulo, que nunca foi muito generoso quando se trata de divulgar outra imagem do Nordeste que não seja comédia, folclore, cangaço e/ou miséria, signos que foram *retrabalhados* por esta *Cena*.

A proposta do Mangue não era ser um fenômeno ‘circunstancial’ sem futuro: desde 1991, seus integrantes começaram a se estruturar em forma de pesquisa, que ia da leitura dos livros do sociólogo Josué de Castro até as experiências psicodélicas dos anos 60, realidade virtual, física quântica, design, mídia, desenho animado, histórias em quadrinhos, televisão e cinema comercial.

Com o lançamento de um release/manifesto, ao modo das famosas vanguardas europeias, e mesmo as nacionais, com raízes na Semana de 22, acelerou-se a ousada empreitada. O grupo Chico Science e Nação Zumbi, o CSNZ, assina então um contrato com a Sony Music e assume, por assim dizer, a linguagem dos excluídos, sistematizando-a num clima que anunciava o fim do milênio (MELO NETO, 2003, p. 27-28).

No manifesto o Mangue Beat se anuncia como instrumento de ação política a favor da “deslobotomização” de seus cidadãos e de sua cidade, e não como um produto comercial do *mainstream* (tradução do Inglês “corrente principal”), obra da “Indústria Cultural” e de suas grandes gravadoras. Hermano Vianna ao considerar o lado político do movimento escreve que:

A Nação Zumbi deve ser pensada como um coletivo de ideias artísticas, guerrilhas culturais e intervenções políticas (entre muitas outras atividades), do qual a banda musical é apenas sua (inter)face mais visível e

aparentemente amigável. O Mangue está na origem de tudo. O Mangue como gerador de uma antropofagia cultural, que deu nova potência e direção para a visão de mundo dos agrupamentos mais combativos da juventude brasileira (e – por que não? – da cultura brasileira) dos anos 90. O Mangue como caótica Rede, onde a Nação Zumbi é – orgulhosamente – uma página, um site, um atrator estranho para projetos não menos estranhos, misturando todos eles e produzindo uma nova realidade, nem um pouco virtual (mais real impossível).

[...] Por isso não é exagero dizer que a Nação Zumbi é um coletivo político. Não é político no sentido parlamentar do termo: o buraco aqui está embaixo, mais na Lama. A atividade Mangue no Recife foi política sem aliança com os políticos. A sua lição mais básica foi absolutamente clara: se o mundo está ruim, mudemos o mundo. Se a cidade do Recife está culturalmente estagnada, implantemos na cidade - sem a ajuda ou o mecenato de ninguém - um estado caótico de agitação artística. Não adianta ficar sentado no bar (cadê Roger?<sup>116</sup>) reclamando da vida, da distância de Londres ou Nova Iorque. Basta fazer alguma coisa, qualquer coisa boa. Basta confiar na própria criatividade. Ninguém imaginava, no final dos anos 80, que o Recife fosse se transformar na capital do pop brasileiro. Ainda bem que, como diria a cartilha Mangue, o mundo é não-linear. Surpresas, felizmente, acontecem [...] <sup>117</sup>.

Mencionamos que a construção da identidade do Mangue Beat no Brasil foi simultânea ao boom da teoria dos EC britânicos, coincidindo também com a modernidade tardia, com a expansão das novas tecnologias. O movimento atestava sua identidade pela diferença, juntando passado e presente, tradição e pós-modernidade, toada, loa, rap, embolada, música eletrônica, tambores e guitarras elétricas, enquanto os EC se fortaleciam como modo de investigação acadêmica, expandindo-se para os Estados Unidos, Austrália, Canadá, América Latina, e Stuart Hall comentava esporadicamente em canais da TV Britânica, sendo considerado um dos mais famosos sociólogos da Grã-Bretanha. Sabemos que

---

<sup>116</sup> Aqui se faz referência a letra de “Macô”, na qual CSNZ questiona “Cadê, Roger?”, figura importante na cena cultural recifense. Respondemos que o comunicador e agitador cultural Roger de Renor segue em continuidade com o projeto “Som na Rural”. Para outras informações vide, por exemplo, o site: <<http://tvbrasil.etc.com.br/tags/som-na-rural>>.

<sup>117</sup> Trecho extraído do texto presente no site: <<http://www.overmundo.com.br/banco/csnz-outro-texto-sobre-a-nacao-zumbi>>.

a globalização e a pós-modernidade ocorrem de forma diferente na América Latina<sup>118</sup>. E para contrapor com uma posição latino-americana, de realidade bem distinta da britânica, diga-se de passagem, o colombiano Martín-Barbero afirma que:

fortemente carregada ainda de componentes pré-modernos, a modernidade se torna experiência coletiva das maiorias latino-americanas graças a deslocamentos sociais e perspectivas de cunho claramente pós-moderno: efetuando fortes deslocamentos sobre os compartimentos e exclusões que a modernidade instituiu durante mais de um século, isto é, gerando hibridações entre o culto e o popular e de ambos com o massificado, entre a vanguarda e kitsch, entre o autóctone e o estrangeiro (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 44 apud PEREIRA, 2009).

Não se pode negar que a sociedade está passando por uma revolução tecnológica diferenciada, nunca dantes vivida. Uma revolução nas Tecnologias da Informação – (Internet, telecomunicação, radiodifusão, genética, microeletrônica, como já foi dito) – que influencia a vida cotidiana de toda a sociedade, cotidiano esse que é alicerce para uma “sociologia da cultura”. Todavia, não bastam as “novas tecnologias” para gerar “mudanças sociais”:

[...] Williams contesta a tese do determinismo tecnológico, segundo a qual as condições para o progresso humano e as mudanças sociais são dadas pelas “novas tecnologias” de cada época; embora reconheça no mundo tecnológico [...] – os então embrionários sistemas de transmissão por cabo e satélite, os home vídeos e outros dispositivos de gravação que remetem aos contemporâneos aparatos interativos a serviço tanto do complexo midiático quanto do consumo privado – as ferramentas que poderiam tornar possível uma “longa revolução” rumo à recuperação da comunicação efetiva nas complexas sociedades urbanas e industriais. Ou, ao contrário, diz Williams, tais aparatos tecnológicos podem se constituir nas ferramentas do que poderia vir a ser a longa e frustrante contra-revolução, na qual, ainda que se fale em escolhas e competências interativas à disposição dos telespectadores,

---

<sup>118</sup> Vale frisar que o uso dos EC, apesar de britânicos, nesta pesquisa que têm seus sujeitos no Brasil não indica que estamos fazendo uma adaptação ou uma adequação da Inglaterra para o Brasil, mas sim que utilizamos os conceitos de Hall e de Williams, principalmente, como elementos que nos permitem contextualizar o histórico cultural do manguê.

o que se tenha seja a televisão inserida em conglomerados de comunicação sob o domínio de algumas corporações transnacionais. E essas corporações, alerta Williams (2011, p. 194), podem chegar “ainda mais longe em sua intromissão em nossas vidas, em todos os níveis, desde as notícias até o psicodrama, até que a resposta individual e coletiva a diversos tipos de experiências e problemas chegue a estar limitada quase por completo à escolha entre as suas possibilidades programadas (COIRO MORAES, 2012).

Mas nem o “sistema mágico” da Publicidade, nem a Televisão serão discutidos aqui como Williams propôs e estudou, chegando a lançar livro sobre o aparelho. Comentaremos então que por considerar a TV imersa em um “conjunto de práticas culturais específicas, que abarcam produtores, telespectadores e outros agentes e instituições sociais”, Williams intimou todos a atuarem. E “a partir da informação, da análise e da discussão” convocou a tomada de decisões acerca do rumo a seguir, pediu uma apropriação deste meio e de “qualquer outro que se constitua na ‘nova tecnologia’ do momento”, com o intuito de “transformá-lo em veículo de expressão individual e política” (COIRO MORAES, 2012).

São evidentes as conseqüências da desigualdade na formação de diferenças culturais e na participação em redes comunicacionais com níveis distintos de diversidade e interculturalidade, em várias línguas e em circuitos de muitos países. A enorme maioria dos jovens, como o resto da população, fica limitada à televisão gratuita nacional e as redes informais de bens e serviços (CANCLINI, 2005, p. 212 apud RAMIRES, 2010).

No texto “Fome e Tecnologia” de Hermano Vianna, presente no encarte do disco Rádio S.Amb.A (2000) da Nação Zumbi, mencionado por Silveira (2002, p. 80), encontramos que:

Quanto mais uma determinada cultura tem fome de tecnologia e de inovação, mais o resultado dessas apropriações é interessante. [...] A pobreza dos seus criadores não tem tanta importância: vale mais ter sua ‘fome’ canalizada na direção da antropofagia cultural certa. Isso não quer dizer que vivemos num planeta de igual oportunidades para todos.

Inspirado em Bruce Sterling e seu livro “Pirata de Dados”, Hermano adiciona que:

[...] de um lado existem a rede e os ‘privilegiados’ que trabalham para as corporações transnacionais; do outro existem ilhas de pirataria informatizadas lutando contra o domínio da Rede. Os piratas da informática, como seus antepassados marítimos, paralelo de subversão intercontinental. Eles também são os herdeiros mais contemporâneos da ‘bandidagem’ de Antônio Conselheiro, Lampião ou Zapata (Rádio S.amb.a, 2000).

Ainda nos idos de 2002, sobre um “pequeno retrato do Mangue e sua subversão tecnológica”, Silveira colocaria que:

Surpreendentemente, numa cidade pobre como Recife, toda referência às tecnologias – internet, a imagem da parabólica enfiada na lama, as teorias do caos e imprevisibilidade, fractais, linguagem virótica, etc. – foram bem recebidas pela população local, mesmo nos seus setores mais carentes. Para se ter uma idéia, o Maracatu Nação Leão Coroado, um dos mais antigos fundado em 1863, localizado na comunidade (extremamente) carente de Águas Compridas (bairro periférico da cidade) possui seu próprio website. Hoje na capital pernambucana não é raro encontrar escritores de software, programadores de ritmos e loops, batuqueiros de sampler espalhados pela cidade (p. 80).

E para exemplificar a faceta tecnológica (de tecnologias e apropriações) do Mangue Beat reiteramos o que foi dito até então e o que está por vir, além de citarmos o trabalho do pólo tecnológico do Porto Digital no Recife Antigo. A propósito, também incluímos a letra de “Um satélite na cabeça (bitnik generation)” do segundo disco de CSNZ (Afrociberdelia, 1996) nesta discussão interdisciplinar que alcança a comunicação e a literatura:

Como um pássaro o tempo voa  
À procura do exato momento  
Como o que você pode fazer fosse agora

Com as roupas sujas de lama

Porque o barro arroteia o mundo  
E a TV não tem olhos pra ver

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

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

Esta letra mostra o que “a TV não tem olhos pra ver”, que a cultura absorvida dos *mass media* não é totalmente “engolida” sem um trato por parte do telespectador/ouvinte/leitor, mas antes é filtrada pelo satélite presente na cabeça de cada um. Este sujeito que o controla, que necessita ‘conquistar o seu próprio espaço’. Aqui a TV não enxerga o barro, os sujos de lama, ou seja, a cultura popular, a cultura oriunda de outra classe senão a dos detentores dos meios de produção. Apesar da mídia valorar mais o comercial, o vendável produzido pela indústria cultural, o homem-caranguejo tem consciência que veio da lama, que precisa estar onde quiser, fazer o que quiser, buscar o seu próprio eu, sua identidade para além das “fronteiras dos jardins da razão”<sup>119</sup>. E mesmo que enlameado, o homem-caranguejo tem o barro do tradicional e as antenas e satélites das tecnologias na bagagem, e ele sabe que:

[...] Há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confiar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre

---

<sup>119</sup> Música-referência: “A Praieira” do disco “Da lama ao Caos” (1994).

posições estratégicas a serem conquistadas e perdidas (HALL, 2003, p. 254 apud DOMINGUES, 2011).

A atitude do mangueboy oriundo do caranguejo nos relembra o materialismo cultural de Raymond Williams que protesta a ação do homem como acima das forças determinantes, da ideologia. A cultura está em primeiro plano, e como força produtiva está na vida cotidiana dos indivíduos que agem causando as determinações no seio da conjuntura e peculiaridades de classe, isto é, “a centralidade é na cultura, pensada como força produtiva a partir do foco no que é efetivamente vivido pelos sujeitos, estes sim, a partir de suas ações, gerando as determinações no interior das condições e especificidades de classe” (COIRO MORAES, 2012).

Segure-se na rede que lá vai meu cabo, Anete  
Na sua estreita banda vai esborrar conexão  
Meu conteúdo quente vai queimar seu disco virgem  
Gravando um lindo arquivo no seu coração

Interatividade é assim mesmo  
A vida é pra compartilhar e gozar  
O Velho James Browse já dizia, Anete  
Não leve a mouse não

“O Velho James Browse já dizia” do MLSA pertence ao álbum “Novas lendas da etnia Toshi Babaa” (2011) lançado pela gravadora carioca Coqueiro Verde. O álbum, entre arquivos da net, discos virgens, *softwares*, *hardwares*, caciques, garotas, sonetos, *black label* e meio ambiente, foi considerado o melhor disco pelo 23º prêmio da Música Brasileira. Já a letra em questão não é necessariamente uma crítica ácida de cunho social, não faz exatamente uma denúncia ao capitalismo. Ironicamente, faz menção ao cantor James Brown, mas nos remete, principalmente, ao mundo virtual compartilhado em rede, sem deixar de lado a vida no cotidiano, que deve ser gozada, apesar da dependência das tecnologias. O “clima de paquera” também está presente além da “interatividade” própria dos tempos atuais, tempos de

conectividade, de *copyleft*, de *copyright*<sup>120</sup>, cibertecnologia... De acordo com Fred 04, a ideia da letra surgiu em 2006 na ocasião da morte do pai do funk e padrinho do soul, James Brown, grande influência musical no mundo, inclusive para o afrobeat e outros desdobramentos musicais. Acerca disso, da comunicação social e tecnologias, ele afirma que:

De certa forma, esse tema da tecnologia se tornou quase um fundamentalismo presente hoje no mundo todo, principalmente nas gerações mais novas, é quase que uma submissão, uma obsessão pelos aplicativos, pelas novidades, essa fixação na importância, na revolução, entre aspas, digital. No caso, a minha postura sempre foi a mesma desde o início, também paguei um preço alto por isso, uma postura de questionar numa posição antagônica, não exatamente contrária, mas no sentido de antagônica a esse deslumbramento [...]. Você tem que ter a mesma coragem pra avaliar com honestidade os aspectos negativos e positivos, isso aí McLuhan já dizia. Porque nada é divino, ainda mais uma obra humana, e você achar que é Deus...

Minha postura com relação as tecnologias não é muito diferente da minha postura com relação aos meios de comunicação de massa, que não deixa de ser um estágio tecnológico, a coisa da televisão, das revistas, dos jornais, mas na verdade, a Internet e as redes sociais são meio que uma decorrência, uma derivação, atualizações, digamos assim, desses meios de comunicação que formaram a minha geração, eu não tenho porque ter uma postura diferente com relação à Internet, Facebook.

E o Velho James Brown é do último disco de inéditas que a gente lançou, que foi o que demorou mais e teve um processo mais complicado. A ideia surgiu quando eu tinha lançado o último disco o Bebadogroove, e aí tinha feito trilha de documentário, algumas coisas e tal, e logo depois disso teve a morte de James Brown. Eu fiquei muito impressionado, depois que passou o choque, pois eu já tinha visto alguns shows dele, era uma paixão antiga minha, foi uma coisa meio impressionante pra mim a polêmica, a celeuma que se criou depois em relação ao sepultamento dele, demorou muito mais do que o previsto por conta da quantidade dos processos de paternidade que foram surgindo espalhados por todo os Estados Unidos. Isso foi um tema que

---

<sup>120</sup> Termos ligados a direitos de autor, propriedade intelectual...

dava um frevo, o homem da meia noite que vive entrando nas casas para cornear, o urso da meia noite, o maluco beleza, eu achei até parecido com o carnaval pernambucano. Eu quis brincar um pouco com esse lado compartilhador do James Brown, em uma época que eu estava lendo muito, e participando de muitos debates sobre essa questão do download, e tem essa história da vida que é pra compartilhar e gozar, então eu juntei um pouco dessa discussão sobre essa vontade de compartilhar amor, compartilhar sêmen (risada), de viver a vida real. E tem um pouco dessa discussão que reapareceu com o *whatsapp*, o *whatsapp* tá fora do ar, então retoma o diálogo com o teu filho, com a sua família, essa discussão da turma deixar de viver a vida real pra viver a virtual, a *second life*. Essa música era uma forma de questionar esse lado, retomar o território, vamos viver a vida mesmo, vamos compartilhar a vida real, não a virtual, vamos compartilhar relacionamento, emoções, sentimentos em vez de compartilhar arquivos, aquele vício de compartilhar imagens, músicas, arquivos, tinha um pouco dessa discussão e aí juntou com uma vontade que eu sempre tive de compor um frevo, nunca tinha composto um frevo, aí achei que James Brown era um ícone bacana que juntava esses personagens dos blocos de carnaval com esse lado do compartilhamento, de viver mesmo a vida, e compartilhá-la com os demais (Fred, Entrevista: 2015).

Enquanto CSNZ empodera seu público em “Um satélite na cabeça”, se preocupando em utilizar as tecnologias para a emancipação do sujeito, o quase frevo do MLSA tem um tom brincalhão para se apropriar dessas tecnologias, fazendo trocadilhos, comédia com o tema, sem muito avançar no debate social. “O Velho James Browse já dizia” é atual por tratar de temas tecnológicos, e antiquada por usar a paquera, talvez de forma vulgar, como arma de conquista. Mas ambas as letras foram trazidas para falar da tecnologia incorporada na identidade cultural do Mangue Beat e da atuação de seus líderes em prol de trazer para perto o distante mundo *hi-tech* das elites. E, neste âmbito da tecnologia, Markman afirma que:

Atualmente, os recursos tecnológicos de circulação de idéias e de informações, além dos meios de massas, propõem recursos digitais que através dos computadores realizam a circulação da cultura. A Internet se constitui em facilitador de interação social, propagando o que se chama

*cibercultura*, na qual a realidade adquire a dimensão de uma fantasia: a realidade virtual. A cultura cibernética, por suas características, deverá ser a mais representativa deste milênio pela maximização dos recursos do computador que amplia continuamente seu uso. Entretanto, essa novidade não conseguiu seduzir os usuários, a ponto de eliminar o prestígio dos meios de massas. Esses continuam a ser muito eficientes comunicadores, embora ofereçam representações parciais, redutoras e, algumas vezes, distorcidas da realidade (2007, p. 31-32).

Isso posto, continuaremos com as categorias analíticas da Informação e da Literatura na abordagem e no entendimento da identidade cultural do movimento manguebitiano.

Vejam só este jornal  
Verdadeiro hospital  
Porta voz do banguê-banguê  
Da polícia central  
Tresloucada, seminua  
Jogou-se do oitavo andar  
Porque o noivo não comprava  
Maconha pra ela fumar  
Sangue, sangue, sangue  
Um escândalo amoroso  
Com retratos do casal  
Um bicheiro assassinado  
Em decúbito dorsal  
Cada página é um grito  
Um homem caiu no mangue  
Só falta alguém espremer o jornal  
Para sair  
Sangue, sangue, sangue

“Jornal da Morte” – revisitada pela Nação Zumbi, com a letra de Miguel Gustavo (créditos no encarte do disco Rádio S.AMB.A), e inspiração na música de Roberto Silva – expressa o lado crítico da NZ sobre o papel social da imprensa. Neste caso, a crítica dá o tom

sanguinário ao jornal impresso, considerado como o veículo portador do sangue, do “banguê-bangue”, onde “cada página é um grito” e se espremer as folhas do jornal o sangue escorre<sup>121</sup>. Esta canção faz seu público refletir sobre o jornalismo sensacionalista, o *jornalismo amarelo* ou a *imprensa marrom*<sup>122</sup>. E é de extrema importância conservar um diálogo crítico, que não é tão presente na sociedade, para com os meios de comunicação. Afinal, a comunicação é primordial na “consecução, produção e conservação das práticas culturais” visto que “é através dos atos de comunicação que se produz a interação entre os indivíduos no sentido social” (2007, p. 31), como atesta Markman. Para ela, Luhmann (1989) está certo ao postular que “sem comunicação não há cultura” (2007, p. 31). Lembrando que “problematizar a cultura é um ato político” (MELO NETO, 2003, p. 10). Por sua vez, Williams avalia que:

[...] naturalmente que o povo não crê em tudo o que lhe dizem os jornais. A não ser a pequena camada de leitores críticos, quase sempre possuidores de preparo especial, o resto dos leitores alimenta uma atitude de suspeitosa descrença no que leem, ouvem, escutam etc. (WILLIAMS, 1969, p. 325 apud COSTA, 2012, p. 165)

Segundo o texto de Rocha (2013) a partir de Williams (1969), “o termo massa, derivando-se de multidão, de população é sustentado com certo preconceito, pois no sentido

---

<sup>121</sup> Aqui citamos como possível referência o livro de Danilo Angrimani, “Espreme que Sai Sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa” (1994), lido nos tempos de faculdade de Jornalismo como um contraponto a prática.

<sup>122</sup> Em Angrimani (1994) encontramos as características desse tipo sensacionalista de Jornalismo: “Para Mott, as técnicas que caracterizavam a “imprensa amarela” eram: 1) manchetes escandalosas em corpo tipográfico excessivamente largo, “garrafais”, impressas em preto ou vermelho, espalhando excitação, freqüentemente sobre notícias sem importância, com distorções e falsidade sobre os fatos; 2) o uso abusivo de ilustrações, muitas delas inadequadas ou inventadas; 3) impostura e fraudes de vários tipos, com falsas entrevistas e histórias, títulos enganosos, pseudociência; 4) quadrinhos coloridos e artigos superficiais; 5) campanhas contra os abusos sofridos pelas “pessoas comuns”, tornando o repórter um cruzado a serviço do consumidor. A imprensa amarela teve curta duração (1890-1900), mas deixou pegadas que foram e continuam sendo seguidas, quando se deseja fazer um jornal sensacionalista” (p. 22). “IMPrensa MARROM - No Brasil, quando se quer acusar pejorativamente um veículo, o termo utilizado é “imprensa marram”, possivelmente uma apropriação do termo francês para procedimento não muito confiável. Em 1841, Gaetan Delmar escreve no tomo 3 do livro “Français Peints par eux-mêmes”: “O canardeiro, imprimeur marron (impressor ilegal), sem licença, compõe e produz o canard”. O senso de “marrom” como coisa ilegal, clandestina, aparece no início do século XIX na França. Segundo o “Dictionnaire des Expressions et Locution Roberts”, a origem possível do termo marrom teria sido uma apropriação do adjetivo cimarron, que se aplicava na metade do século XVII aos escravos fugidos ou em situação ilegal. De acordo com a Enciclopédia Larousse, trata-se de um adjetivo aplicado a pessoas que exercem uma profissão em condição irregular, “médecin marron”, “avocat marron”. A expressão “imprensa marrom” ainda é amplamente utilizada quando se deseja lançar suspeita sobre a credibilidade de uma publicação” (p. 22).

mais antigo, teria como características a vulgaridade de gostos e hábitos, a volubilidade e a fácil manipulação”. Para Williams, o termo é complexo, e “não há massas”, ‘a massa são continuamente os outros’.

Assim, o que se pretende não é apenas ressaltar tal questão, mas indagar que efeito esses modos de ver as outras pessoas tiveram sobre os hábitos pessoais e coletivos de pensar. Estes modos de enxergar os outros têm sido meios de exploração política e cultural. Em certo sentido, como multidão e povo, o termo pode ser válido. Mas a fórmula e o sentido pelos quais o termo é concebido são, de modo total, preconceituosos. A partir deste entendimento, Williams leva adiante a discussão de comunicação de massa que para ele, corresponde a um modo de “transmissão múltipla”. O termo comunicação de massa deriva-se assim, do desenvolvimento da imprensa e posteriormente dos meios eletrônicos (telégrafo, rádio, televisão) que possibilitaram um avanço técnico, considerado um dos mais importantes para os nossos tempos. Sendo assim, a comunicação de massa corresponderia muito mais à intenção do comunicador do que às audiências que receberiam tais mensagens. Para ele, comunicação nada mais é que transmissão: “remessa num único sentido. Recepção e resposta, que completam a comunicação, dependem de fatores outros que não as técnicas”.

Williams apresenta argumentos que redefinem os conceitos que concernem à comunicação de massa. Com a afirmativa de que comunicação não é apenas transmissão, mas também recepção e resposta, o autor lança as bases para o estudo das audiências massivas que foram num estágio posterior do desenvolvimento dos Estudos Culturais, amplamente incluído como um dos seus objetos de estudo (WILLIAMS, 1969, p. 311 apud ROCHA, et al, 2013, não paginado).

Como nos explica Rocha (2013), primeiro que Williams “argumenta que o termo tende a ser elitista, fazendo com que exista uma dicotomia entre alto e baixo, onde a cultura da massa é desprezada”. E depois que, em *Cultura e Sociedade*, Williams conclui a necessidade de se perceber as relações entre a comunicação e a comunidade, pois não se “deve pensar numa genuína teoria da comunicação, tendo apenas como bases, as técnicas de comunicação de massa, fragmentos da linguística ou da psicologia ou apenas nas técnicas da

transmissão. Esta teoria precisa levar em conta a comunidade”.

Isto não será possível, enquanto não se compreenda que transmitir é sempre oferecer e que esse fato deve determinar sua forma de apresentação: não é uma tentativa de dominar, de impor, mas de comunicar, de conseguir recepção e resposta. Recepção ativa e resposta viva dependem, por sua vez, de uma efetiva comunidade de experiência e sua qualidade depende, com igual certeza, do conhecimento de uma prática igualdade os cidadãos. Os vários tipos de desigualdade, que ainda dividem a comunidade em que vivemos, tornam difícil ou impossível a comunicação eficaz. Não dispomos de uma genuína experiência comum, a não ser em raros e perigosos momentos de crise. O que nos está custando, em toda espécie de moeda, é hoje bem visível. Necessitamos dela para não dispor de uma abstração, mas porque não sobreviveremos sem seu auxílio (WILLIAMS, 1969, p. 325 apud ROCHA, et al, 2013).

A comunicação não se restringe a “emissão de códigos”, é dependente de “outros fatores”. Não se pode “[...] pensar em comunicação como se ela se resumisse apenas em transmissão, renovando-se, talvez por novos meios, o mesmo longo esforço de imposição” (WILLIAMS, 1969, p. 324 apud COSTA, 2012). Então não há “nem dominação unilateral, nem público de recepção monolítica”, derrubando essa “noção de homogeneidade” ante a cultura humana, afinal a cultura não é planejável. Ou seja, “focar apenas no momento da produção (transmissão) não dá a compreensão de todo o circuito da cultura” (COSTA, 2012).

Reforçando com Martín-Barbero, [...] o eixo do debate deve se deslocar ‘dos meios para as mediações’, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 261). Pensar somente nos meios (técnicas de transmissão) é teorizar apenas parcialmente. Não há, por conseguinte, como simplesmente haver dominação de cima para baixo pela indústria cultural sem que os indivíduos ao menos consentam, ‘em parte’ (e eles consentem!), com tal projeto. Insistir em tal subserviência é ilusão que se desmancha ao primeiro embate (COSTA, 2012).

Os Estudos Culturais nos fornecem uma “importante visão” do público e dos meios de comunicação de massa, considerando “as diversas culturas que compõem o tecido social”, perpassando “o contato do indivíduo com a mídia, fazendo-o retroagir para os momentos fundamentais que conformam a subjetividade daquele indivíduo”, sendo que uma volta ao seu passado cultural servirá de “referência para toda a leitura das mensagens midiáticas”. “O indivíduo/receptor não é um viajante sem bagagem, mas um ser conhecedor, tanto no nível histórico/ filosófico quanto no empírico” (DALMONTE, 2002). E, por sua vez, a música é uma forma de comunicação que envolve os sentimentos, a vida e a identidade dos ouvintes, além do que, “a canção faz, em momentos privilegiados, a ponte entre a vanguarda e os meios de massa” (WISNIK, 1989, p. 11).

Comprando o que parece ser  
Procurando o que parece ser  
O melhor pra você  
Proteja-se do que você  
Proteja-se do que você vai querer  
Para as poses, lentes, espelhos, retrovisores  
Vendo tudo reluzente  
Como pingente da vaidade  
Enchendo a vista, ardendo os olhos  
O poder ainda viciando cofres  
Revirando bolsos  
Rendendo paraísos nada artificiais  
Agitando a feira das vontades  
E lançando bombas de efeito imoral  
Gás de pimenta para temperar a ordem  
Gás de pimenta para temperar  
Corro e lanço um vírus no ar  
Sua propaganda não vai me enganar  
Como pode a propaganda ser a alma do negócio  
Se esse negócio que engana não tem alma  
Vendam, comprem  
Você é a alma do negócio  
Necessidades adquiridas na sessão da tarde

A revolução não vai passar na TV, é verdade  
Sou a favor da melô do camelô, ambulante  
Mas 100% antianúncio alienante  
Corro e lanço um vírus no ar  
Sua propaganda não vai me enganar  
Eu vi a lua sobre a Babilônia  
Brilhando mais do que as luzes da Time Square  
Como foi visto no mundo de 2020  
A carne só será vista num livro empoeirado na estante  
Como nesse instante, eu tô tentando lhe dizer  
Que é melhor viver do que sobreviver  
O tempo todo atento pro otário não ser você  
Você é a alma do negócio, a alma do negócio é você  
Corro e lanço um vírus no ar  
Sua propaganda não vai me enganar

Referências identitárias são despejadas na sociedade contemporânea o tempo inteiro, mas nem sempre refletem a realidade. Muitas das vezes são parte de uma visão alienada imposta diariamente pelos *mass media* e seus donos capitalistas, deixando de fora um posicionamento crítico libertador. E que o Estado e a mídia visam um povo complacente, submisso, já é ditado do senso comum. Mas é fenômeno relativamente recente a discussão do seu impacto na audiência, além do fenômeno do descentramento da identidade do sujeito pós-moderno, identidade anteriormente tida na nação. Na modernidade tardia está se fragmentando a ideia de identidade sólida dos indivíduos, gerando uma crise identitária, um “deslocamento-descentração do sujeito”. “Esse duplo deslocamento tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo – constitui uma crise de identidade para o indivíduo” (HALL, 2001, p. 9 apud MINDURI, 2006, p. 19).

Esta questão de um possível ‘descentramento do Ocidente’ a partir do novo processo de globalização e do enfraquecimento da ‘velha forma nacionalista do local’ faz sentido quando observamos o que aconteceu na Cena Recifense que, além de promover a sonoridade multicultural, tornou mais importante a palavra em uma proposta que busca educar e divertir visando uma renovação de hábitos (MELO NETO, 2003, p. 82).

Nesta letra de “Propaganda” da NZ fica clara uma posição crítica do Mangue Beat que pede aos mangueboys e manguegirls que não caiam nas armadilhas do “mercado”, da mídia, da moda, mas que “pilotem suas cabeças”, “abram” suas mentes, para o que está além da propaganda, se atentando ao fato de que “a revolução não vai passar na TV”, sendo preciso pensar, criticar, agir, correr e “lançar um vírus no ar”. O Mangue pede que sua audiência não se entregue às amarras da “alienação”, da “dominação”, que não ande por aí a ermo comprando tudo o que vier da “Indústria Cultural” ou “fonográfica”. Ou tomando para si o discurso da identidade nacional ou global, mas que retire o que não encaixar em sua própria identidade. Enquanto isso,

o mercado pós-moderno é baseado em ciclos rápidos de posição e reposição da história dos gêneros, a liquidação dos estoques da loja ocidental, a queima dos estilos. Lyotard disse que a moda é o classicismo de uma época sem permanência, sem verdade. Se as linguagens perderam a tônica, a moda dá o tom.

Esse contexto cria um tipo de ouvinte específico: o consumidor que atribui uma cotação fetichista à última raridade. Para esse a única verdade é que o futuro já chegou, como graça, para os que podem comprá-lo. Ao mesmo tempo, como o futuro não pára de chegar, é preciso se autovalorizar através de um consumismo ativo, supostamente seletivo e acelerado. A dependência subdesenvolvida só acirra a ansiedade (em relação à novidade estrangeira). A crítica musical que se encaixa neste modelo valoriza o artista enquanto este for privilégio do crítico, e o desvaloriza assim que o público em geral tiver acesso a ele.

No conjunto da repetição serializada toda a história sonora torna-se lixo, e sucata para uso publicitário. Não há espaçamento: as novidades e as antiguidades se misturam sem tempo, sem o intervalo do silêncio. A série repetitiva remete todo som ao ruído. O tempo integral da mídia não faz, não conhece e não admite o silêncio.

O filtro do silêncio é imprescindível à escuta. O silêncio augural, vertical, é o crivo que torna possível uma arte contemporânea. Da canção à obra de arte total as obras que ressoam são aquelas que tomaram o banho lustral no zero do código (WISNIK, 1989, p. 216-217).

Estas duas letras (Jornal da Morte e Propaganda) ajudam a compor o ideário do movimento acerca da comunicação de massa, do jornalismo a publicidade, nos levando a pensar também em como os EC estudaram diferentemente essa questão da comunicação, como vimos anteriormente. O Manguê Beat atua como forma comunicativa de uma identidade cultural distinta, numa poesia cantada do mangue e de seus arredores que ecoa os versos dos líderes dos mangueboys e manguegirls. Pertencentes à Nação de Zumbi, Lampião e Maria Bonita, Antônio Conselheiro, Zapata, Sandino, Subcomandante Marcos, dos Punks, dos Panteras Negras, embutindo a revolução na arte, a arte na realidade, o social no artista, o artista atuando no social, no político através da música. E a caminho de montar um aparato identitário, ideológico, de lado declarado dos “não privilegiados”, o mangue aponta uma comunicação peculiar, manguetrônica<sup>123</sup>, com um discurso político que visa vencer o “free world”.

Pode-se dizer ainda, sobre o movimento Manguê Beat (e a letra do item 5.3), que “a nova ordem imposta pela globalização e pelo neoliberalismo capitalista de fim de milênio empurrou nossos artistas para um processo em que tinham que ser incluídas as diversas formas de se repensar o Recife que não se limitasse à repetição de modelos falidos da propaganda do Rio, São Paulo ou Hollywood [...]” (MELO NETO, 2003, p. 47). Da introdução da dissertação de mestrado de Moisés Monteiro de Melo Neto<sup>124</sup>, *Manguetown: A Representação do Recife (PE) na Obra de Chico Science e Outros Poetas do Movimento Mangue* (“*A Cena Recifense dos Anos 90*”), para o último capítulo de análise desta dissertação, que não é a única a se apresentar a partir dos Estudos Culturais, temos que:

Artistas como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Lenine revitalizaram ritmos e poesia populares, presentes em manifestações folclóricas ou folguedos de Pernambuco. Mas, ao destacarmos o trabalho de Chico Science e do pessoal da Cena, queremos traçar um painel de uma inédita revitalização, pois vemos que houve nova maneira de expressar o universo pernambucano presente no Grande Recife através de

---

<sup>123</sup> Manguetronic foi uma rádio online criada para ecoar a produção pernambucana que não tinha vez nas rádios locais. Além do programa de rádio Manguê Beat, esses dois foram canais importantes de divulgação. Manguetronic, segundo Silveira, foi o “website com a primeira experiência de rádio executada exclusivamente pela internet da América Latina” (2002, p. 77).

<sup>124</sup> Vale mencionar que a dissertação de Melo Neto foi lançada em livro, *Chico Science: A rapsódia Afrociberdélica* (2005). Da 2ª edição do livro, criticamos o design da capa e a formatação/diagramação do livro, que podem até desacreditar o leitor da leitura, apesar do bom conteúdo.

uma poesia que, marcada por vanguardas culturais como o hip hop, o reggae e punk, redimensionou o conceito de cidade e de identidade nas fronteiras culturais. As produções de Science (que fez de sua obra um acessório de sua persona pública) e de outros participantes da Cena Recifense dos anos 90 agiram como formadoras de identidade e motivadoras da expressão cultural na cidade (2003, p. 8).

E em torno de como o Manguê Beat, o Estado e a mídia local não articulam bem a venda do trabalho oriundo da cultura pernambucana, que não tem o mesmo alcance, por exemplo, do axé Bahia, Bruno Souto tece essa outra discussão que tem a ver com a propaganda:

[...] A gente tem muito que aprender com os baianos, eles têm uma cumplicidade, uma camaradagem, e uma força coletiva muito maior que os pernambucanos, no meu ponto de vista. Eu acho que a gente tem muito ainda que evoluir. A gente tem muito essa coisa de panelinha, essa coisa muito fechada e tal, e, ao contrário, do que o mangue beat tinha ali no seu cerne, a coisa de tá aberto para absorver vários movimentos, várias estéticas e tal, eu acredito que isso não tá rolando muito mais não. E o pernambucano pegou a carapuça do cult, né?, e a música pernambucana virou uma coisa cult. Parece que para muita gente isso basta. A evolução meio que estagnou. Mas a gente tá falando de Pernambuco, Recife, que talvez seja o estado com maior celeiro de artistas talentosos em vários segmentos, em vários estilos, se não for o maior, está entre os maiores estados que saem artistas ‘massa’, né. E é isso (Bruno, Entrevista: 12/2015).

A posteriori, apresentamos duas músicas (Vale do Jucá – Siba e a Fuloresta do Samba e Soneto do envelhecido sem pretexto – MLSA) para completar a análise da identidade cultural do Manguê através do textual, do musical que pode se tornar literário. Na sequência, a letra da primeira faixa. Frisamos que neste capítulo não estamos utilizando todos os versos das faixas em questão, mesmo que as letras sigam na íntegra para facilitar o entendimento:

Era um caminho / quase sem pegadas / onde tantas madrugadas / folhas serenaram. /

Era uma estrada / muitas curvas tortas / quantas passagens e portas / ali se ocultaram. /  
Era uma linha / sem começo e fim / e as flores desse jardim / meus avós plantaram. /  
Era uma voz / um vento, um sussurro / relampo, trovão e murro / nos que se lembraram /  
uma palavra quase sem sentido / um tapa no pé do ouvido / todos escutaram /  
um grito mudo / perguntando aonde / nossa lembrança se esconde / meus avós gritaram. /  
Era uma dança / quase uma miragem / cada gesto / uma imagem / dos que se encantaram /  
um movimento / um traquejo forte / traçado, risco e recorte / se descortinaram / uma semente no meio da poeira /  
chã da lavoura primeira / meus avós dançaram /  
uma pancada / um ronco, um estralo / um trupé e um cavalo / guerreiros brincaram /  
quase uma queda / quase uma descida / uma seta remetida / as mãos se apertaram. /  
Era uma festa / chegada e partida / saudações e despedida / meus avós choraram. /  
Onde estará / aquele passo tonto / e as armas para o confronto / onde se ocultaram /  
e o lampejo da luz estupenda / que atravessou a fenda / e tantos enxergaram /  
**Ah! se eu pudesse / só por um segundo / rever os portões do mundo / que os avós criaram** (grifo nosso).

A composição de Siba “Vale do Jucá” do disco Fuloresta do Samba (2002) constrói passo a passo uma história dentro da história passada de geração a geração, uma construção e entendimento da própria história, da memória, das lutas, das tradições de mestres e griôs, das tradições dos avós, dos costumes de antigamente que foram gerando o imaginário coletivo, o senso comum. Percebemos que os jovens querem modificar algo ali, nem que “só por um segundo”, os netos querem “rever os portões do mundo que os avós criaram”. Mas é preciso respeito para as decisões dos avós, só que não há necessidade de se acatar tudo sem questionar, e essa letra também mostra isso de forma poética, numa “poesia rimada”. Siba

comenta ao site Natura Musical<sup>125</sup> que essa letra “é a busca pela origem, por um caminho para trás... O Vale do Jucá fica em qualquer lugar dentro de você”, e com isso, entendemos que há poesia em forma de música no movimento Mangue.

Só o que não se fez faz algum sentido  
Os tolos que se iludam com a desilusão  
Não tem brilho ou foco é mera projeção  
O filme de quem crê só por dar ouvido

Quem furta-se ao poema nunca lido  
Não tem argumento é ingênua presunção  
Condena o próprio enredo a um projetar-se em vão  
Jamais será lembrado apenas assistido

Render-se à estratégia crua e fria  
Submetendo a utopia ao pão  
É pra quem nunca teve o que perder

Não tem pretexto o verso é só mania  
Seja o criador inocente ou não  
Justo que não é... tem razão... de ser

“Soneto do envelhecido sem pretexto” presente no último disco do MLSA (2011) tem dedicatória especial (“destilado para Vinícius de Moraes”) e se apresenta como poesia, quiçá às avessas. Pois traz um questionamento inerente, fala em tolos, desilusão, ingênua presunção, questiona a figura do poeta “meia-boca”, incompetente, que só projeta sem criar, do poeta ou leitor que se furta ao poema. Quem não lê acaba ficando sem argumentos, mas é cheio de presunção, e “submetendo a utopia ao pão” se rende a Indústria Cultural, ao capitalismo ao invés da arte, da poesia, do soneto. Assim como a música pode ser feita apenas para fins comerciais, a literatura, a arte, em geral, também. E um verso sem razão de ser, não tem um bom pretexto, se converte em mania, em estratégia de vendas, “jamais será lembrado, apenas assistido”, se torna um “soneto do envelhecido sem pretexto”. Mas,

---

<sup>125</sup> Trecho dito por Siba retirado em janeiro de 2016 do site: <<http://www.naturamusical.com.br/siba-fala-de-vale-do-juca>>.

se há muitos livros maus, há também grande número de bons livros e tanto uns quanto os outros circulam mais amplamente que em qualquer outra época. Se aumentou o número de leitores de maus jornais, também aumentou o dos jornais e periódicos melhores, assim como o dos freqüentadores de bibliotecas públicas e o dos alunos de todas as formas de educação de adultos. Aumentaram – e, em certos casos, em notável proporção – as audiências de música séria e ópera e balé. A freqüência a museus e exposições tem, em geral, aumentado continuamente. Significativa parcela do que se vê no cinema e se ouve no rádio ou televisão tem valor. Não há dúvida de que, em todos os casos, a parcela é inferior ao desejável, mas não é, de forma alguma, desprezível (WILLIAMS, 1969, p. 317 apud COSTA, 2012).

De todo modo, as duas músicas acima (do soneto e do vale) são usadas para falar de uma Literatura do Mangue. Ambas nos ajudam a pensar se a metáfora do Mangue Beat fornece uma contra-narrativa como literatura, na qual podem ser tidas como poesia. A primeira questiona a narrativa dos avós, do senso comum (na frase em negrito), além da falta de memória do povo para com a sua própria história. Sobre o “soneto do envelhecido sem pretexto”, o soneto como gênero literário ou a relação entre música e literatura, Fred 04 comenta que:

É como aquela velha discussão, sem querer me comparar, mas falando em termos relativos, que o Bob Dylan já foi cogitado muitas vezes para o prêmio Nobel de Literatura, eu considero que ele já deveria ter ganhado há muito tempo, mas assim, vai ter sempre essa discussão se letra de música é literatura, mesmo no caso do soneto, que eu quis homenagear um gênero literário dentro da música, acho que vai ter sempre, é sempre uma questão polêmica de você considerar uma letra de música, você qualificar dentro de uma discussão literária. Tem muitas letras de Chico Buarque, ou de outros grandes autores brasileiros que eu colocaria dentro da literatura sem pensar, mas eu não sou crítico literário, não sou acadêmico, não tenho essa pretensão de ter uma opinião qualificada sobre isso aí. Eu gosto de literatura, engraçado, na adolescência eu até curtia mais ficção, romance, mas depois na vida adulta eu até sou mais um leitor de ensaios, mais pra não-ficção. Sou

uma espécie de romancista frustrado, tenho isso de escrever, imaginar, criar personagens. Mas há muito tempo que romancistas, ficcionistas não me atraem tanto quanto ensaístas, sejam sociólogos, filósofos, analistas, acho que a ciência me atrai mais que literatura, principalmente, ciências humanas, História, sociais.

Na verdade, uma frase que gerou, originou o tema da música: É só o que não é tem razão de ser, é o refrão de uma música despreziosa que eu nunca tinha gravado, quando eu comecei a compor adolescente no violão, e eu fiquei pensando como poderia resgatar isso aí numa música. Depois, poucos anos atrás, eu estava no Conselho Municipal de Cultura, fui até presidente do conselho agora já no século XXI e uma das atribuições era um concurso literário que tinha vários gêneros, tinha teatro, romance, ensaio, poesia, e eu fui convencido pelos colegas do conselho a ser um dos jurados, aí eu vi que tinha muita gente ainda hoje fazendo, nas gerações atuais de poetas, vi que o soneto permanece [...]. Achei engraçado que muita gente talvez considere um gênero menor, ultrapassado, hoje em dia tem outros gêneros muito mais cultuados, Hai-kai, etc, etc. Muita coisa realmente parecia meio vulgar, meio banal, mas tinha gente que conseguia fazer coisas interessantes dentro do formato, da linguagem do soneto, aí eu pensei: será que não seria o caso de recuperar aquela frasezinha e criar um soneto?, eu admirava muitos poetas na adolescência, eu sempre tirei nota boa em Português, embora não fosse muito fã de poesia, mas tinha alguns sonetos que me marcaram. E os sonetos eu achava desafiador, uma rima mais rica, não tão óbvia, você aproveita o lance da rima, mas sem ser linear, quadrada, foi uma vontade de expor um pouco essa simpatia desde a adolescência pelos grandes autores de sonetos que marcaram a literatura brasileira (Fred, entrevista: 12/2015).

A literatura teve “papel relevante na vida social”, ‘durante séculos, principalmente no ocidente’, mas perdeu espaço no mundo atual. Sendo muitos os fatores que contribuíram para isso, entre eles, “a percepção de uma realidade mais fragmentada do mundo (e o suposto fim das grandes narrativas), o declínio do Estado-Nação e do discurso da identidade, a ascensão de novas mídias e a democratização da cultura, e a própria crise criativa da literatura” (SILVEIRA, 2002, p. 09). Silveira aborda estes fatores um a um, a começar pelo pós-

modernismo – que “aparece repleto de contradições em relação ao modernismo”, mas ‘não tenta transcendê-lo’ (2002, p. 9-10) –, o pós-moderno e uma fragmentação do sujeito, sujeito este que...

... para alguns, [...] perdeu sua capacidade de ampliar de forma ativa seus planejamentos e suas estratégias em um complexo temporal, e de organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente. De acordo com este raciocínio, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não um amontoado de fragmentos. Para outros, no entanto, é justamente através desta fragmentação que se podem criar espaços para elaborações ‘textuais’ livres, fora de uma determinação dominante e homogênea, como foi tratado todo o discurso e representação do ocidente, que tem como um bom exemplo o discurso da identidade nacional (idem, p. 10).

Ante um panorama em decadência do “poder ideológico da identidade unificada, o discurso literário nacional fica numa delicada situação para operar a ligação entre cultura e o Estado-Nação” (idem, p. 15). Temas como ideologia, hegemonia, recepção dos meios de comunicação e Estado-Nação não serão de fato abarcados por esta pesquisa. Contudo, encontramos necessária a citação, em relação ao discurso literário e o Estado-Nação, que Silveira apresenta de um artigo de Alberto Moreiras:

O discurso literário não é mais o lugar privilegiado para a expressão do valor social, entendido como aquele que rege através da própria regra, isto é, o princípio mesmo do Estado. Se o valor social, como signifiante do senhor para todos os significados, foi articulado na modernidade com a nação-Estado através da mediação literária, essa mediação não se sustenta mais, não porque a literatura não consegue mais fazê-lo, mas porque o Estado-nação não é mais o referente primário do valor social (MOREIRAS, 1999, p. 286-287 apud SILVEIRA, 2002, p. 15).

E dos apontamentos de Silveira, extraídos de referências do livro “A condição pós-moderna” de Harvey (1993), acolhemos o seguinte sobre a morte das “metanarrativas”, a

desconfiança nos discursos universais:

Para David Harvey, o pós-modernismo marca a morte das metanarrativas, que, segundo ele, possuíam a “função terrorista secreta” de fundamentar e legitimar a ilusão de uma história humana “universal”. Harvey afirma que agora estamos no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche da totalidade, para o pluralismo pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesmo. Ele ainda acrescenta que “a ciência e a filosofia devem abandonar suas grandiosas reivindicações metafísicas e ver a si mesmas, mais modestamente, como apenas outro conjunto de narrativas” (HARVEY, 1993, p. 20 apud SILVEIRA, 2002, p. 11).

Silveira ainda convoca Linda Hutcheon sobre Lyotard que sustêm que o “pós-modernismo se caracteriza exatamente pela incredulidade em relação às narativas-mestras ou metanarrativas”. Lyotard é citado, segundo ele: “aqueles que se queixam da ‘perda de sentido’ no mundo ou na arte estão realmente lamentando o fato de que o conhecimento já não é esse tipo de conhecimento basicamente narrativo” (1984A, apud SILVEIRA, 2002, p. 10). E “o que ele quer mostrar é que todas as tentativas organizadas que visam unificar a coerência (formal ou temática), a continuidade e o fechamento históricos e narrativos estão agora contaminados pelo provisório e pelo heterogêneo” (SILVEIRA, 2002, p. 10). Para Hutcheon:

A teleologia das formas de arte – desde a ficção até a música – é sugerida e transformada ao mesmo tempo. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar de ‘ex-cêntrico’ (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno (apud SILVEIRA, 2002, p. 10-11).

Outros autores são mencionados na dissertação de Roberto Azoubel Silveira (2002), seja Hutcheon, Canclini ou Homi Bhabha, nos levando até a consideração de que “o que acontece é que toda narrativa é uma escolha, um agenciamento, uma construção dotada de sentido por quem a faz, e não uma determinação exterior e dominante”. Portanto,

ao considerar a nossa responsabilidade na construção hierárquica das narrativas, Linda Hutcheon (ou mais precisamente, os autores citados por ela) nos mostra que toda escolha feita na edificação de qualquer ‘texto’ é política. Um claro exemplo disso são os discursos da literatura e da história (quando tomados como historiografias oficiais) que, muitas vezes, tentaram construir certas identidades nacionais sob a égide do poder dos Estados-Nações (SILVEIRA, 2002, p. 12).

Desse modo, aproveitamos o ensejo para interrogar uma possível literatura<sup>126</sup> manguebitiana, com base na argumentação iniciada por Silveira (2002) que utiliza uma afirmação de Ariano Suassuna sobre o movimento Manguê Beat não possuir uma literatura canônica, sendo assim muito restrito, de maneira que não poderia ser considerado um movimento como o Armorial de cátedra na Academia Brasileira de Letras:

[...] uma coisa que eu reclamo do Movimento Manguê é sua limitação de área. Se vocês me pedirem, eu mostro a música armorial, a pintura armorial, o romance armorial, o teatro armorial. Eu pergunto: Cadê, digamos, o romance mangue? Ele é, portanto, um movimento muito restrito, sem falar no seu equívoco de origem (Ariano Suassuna apud Silveira, 2002, p. 8).

Silveira aponta na história diferentes “exemplos de romances e de autores que inspiraram ou que vieram atrelados a movimentos culturais espalhados pelo mundo”, tais

---

<sup>126</sup> Em Marx e Engels, e em muitos marxistas depois, não se pode encontrar uma “teoria geral da estética” ou “estudos sistematizados sobre a arte e a literatura”, conforme o Dicionário do Pensamento Marxista (BOTTOMORE, 2013, p. 39). Mas em Williams encontramos o materialismo cultural que é “uma teoria das especificidades da produção material cultural e literária dentro do materialismo histórico” (1979). Williams considera a história do termo “literatura” (século 14, palavra francesa, do latim, littera, litteratura), o autor galês atesta que a dificuldade está em sua simplicidade evidente. Expressões como “literatura inglesa ou literatura contemporânea” não se complicam tanto até que “encontramos a oportunidade de nos perguntar se todos os livros escritos são literatura (e se não são, quais tipos são excluídos e com quais critérios?”. Por exemplo, as existentes diferenciações entre literatura e drama, (2003, p. 202).

como o ‘Surrealismo com o escritor André Breton, o Romance da Pedra do Reino do Armorial, Macunaíma e o Modernismo brasileiro, On the road e a geração Beatnik... enquanto o romance do mangue’ ... (2002, p. 08). Este autor se pergunta: - “onde caberia nos estudos de literatura uma investigação do ‘mangue’, cooperativa cultural que se iniciou através da música popular, se difundiu em outras mídias, como por exemplo, o cinema, o rádio e a moda e que não possui nenhuma obra literária em modelo canônico, apenas seus manifestos e letras de composições musicais?”. Afinal, “seria o romance, como demanda Suassuna, ou mais largamente a literatura, a expressão legitimada de um movimento cultural?”, indaga Silveira. Em resposta ao Mangue ser ou não literário, finaliza:

Declínio da modernidade, crise da literatura, ascensão de novas mídias, tecnologia subversiva, democratização cultural, possibilidades de criação de zonas autônomas nas brechas de estruturas regidas pelo capital.... Tudo o que fiz aqui foi tentar arrumar estes temas para igualmente tentar construir uma narrativa. Espero ter feito a contento. E quanto à questão de que não existe uma obra “realmente” literária no Mangue, eu diria que a literatura do Mangue é o livro das transformações do mundo. Muito restrito? (2002, p. 102).

Mesmo que para alguns seja/foi um aprisionamento, nos parece mais que o Mangue forneceu sim uma contranarrativa, a dos desprivilegiados, “uma história alternativa” edificada em “referências locais e globais”. Se apresentando contra a identidade purista local dos armoriais, contra a identidade nacional, contra a ilusão da metanarrativa da grande nação brasileira, dos estereótipos do samba, do pandeiro, do futebol, da mulata, do carnaval, do carnaval fora de época, da violência, das favelas. Munido de um ou mais “estilos de vida e jogos de linguagem”, o Mangue expôs uma contranarrativa que visava combater a hegemonia, as elites, confrontar os discursos estabelecidos, ‘desconstruir a cidade’ e “os limites opressores como os de raça, classe dominante, dos acadêmicos e políticos”. Porém, não os extinguiu.

[...] Science redimensionou o conceito de margem, colocando-a no centro da sua lira daí que os brincantes do maracatu, os camelôs, os miseráveis, os

remediados urbanóides da era cibernética, não eram mais o que queriam que eles fossem: eram o que eram. Foi uma lira que jogou com conceitos que pareciam imutáveis desde a época do Brasil colônia, o que incluía escravidão, abuso hegemônico dos brancos em relação aos mulatos e submissão ao opressor.

Sem colocar qualquer classe social no pedestal ou na sarjeta, Science exaltou algo como um hedonismo coletivo de base moral e propôs que o conceito de margem então mudasse para resistência, abertura para o novo, resposta à dominação, distinto daquele conceito imposto pelas estruturas opressoras de um Nordeste arcaico. Nele a ordem social parecia reescrita. Até a identidade racial parecia mais flexibilizada na integração com o urbano cujo desenho do espaço aparece sob rasura, sob nova máscara heterogênea de latinidade que parecia contaminar o sistema, despistá-lo numa relação ambivalente entre ira e gozo numa cultura feita de retalhos. Usou sentimentos musicais, ritmos e algo da religiosidade africana que sobreviveu em precárias bases, num país que foi construído também por doze milhões de negros no período colonial [...] (MELO NETO, p. 121-122).

O Mangue ainda forneceu “novas maneiras de observar e se observar sem calar a voz da consciência, da resistência a antigos clichês que assombrassem e aprisionassem a comunidade” (MELO NETO, 2003, p. 121). E “a cultura pernambucana não era mais um espaço fechado, nem o que se convencionou chamar folclore ou tradição [...]. A tradição abria-se à tradução” (idem, p. 81).

O hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação, que vêm de novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, músicas [...] é dessa forma que o novo entra no mando [...] mudança por fusão, mudança – por reunião. Uma canção de amor para nossos cruzados eus (HALL, 2001, p. 92 apud MELO NETO, 2003, p. 81).

Caranguejos ou camaleões estes poetas e suas hipóteses nos jogaram contra as impossibilidades, tensões sobre a corda bamba do presente, presa entre o passado e o futuro, fazendo-nos notar que o signo que rege a fragmentação pode travestir-se no ser contrário [...] (MELO NETO, p. 125).

O texto do Mangue Beat praticamente se pronuncia nos termos dos Estudos Culturais. Sua poética presta atenção a temas sociais diariamente disfarçados, banalizados ou aumentados pela grande mídia. Temas como fome, pobreza, violência, morte por arma de fogo, educação, literatura, meio ambiente, tecnologias, capitalismo, relações de trabalho, comunicação, identidade e cultura popular. O movimento, que é reconhecido por artistas, jornalistas e intelectuais, exerce influência sobre jovens e adultos, músicos ou não, dos anos 1990 aos dias atuais, aparecendo cada vez mais entre temas de trabalhos acadêmicos. E,

Cabe a Academia investigar estes fenômenos do cenário contemporâneo e aqui expusemos algumas possibilidades para interpretação da Cena Recifense e sua interartisticidade que uniu entre outras coisas elementos da sociedade oligárquico-agrária com a urbano-tecnológica em Pernambuco. O tempo dirá se o produto Manguebeat e sua teoria forjada em manifestos, composições, filmes, moda e artes plásticas poderão ser valorizados no seu conjunto de signos verbais e/ou visuais. Trata-se de uma lira intermídia, uma poética intersemiótica, fruto de uma revolução midiológica que exibiu uma visão pluralista e multifacetada que quebrou a lógica espaço-tempo-linear numa época de desilusão com a ciência, com a política, de dissolução de valores morais e familiares. Neste contexto surgiu a pan-poética da Manguetown, a representação do Recife através dos músicos-poetas, fruto de um intercâmbio entre saberes das tradições populares e das vanguardas artísticas e científicas, estabelecendo relações, intercódigos e uma síntese de signos em clima finissecular (idem, p. 127).

Assim, o Mangue Beat – tanto por sua importância, tanto pelo cenário que faz parte, ou pela crítica presente – escreve os usos das Tecnologias, Informação e Literatura como resposta de resistência da juventude.

## 7 CAPÍTULO VII: “Do digital ao vinagre” (Considerações finais)

“É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas (HALL, 2000 apud Bezerra, 2013, p. 5).

“Podemos qualificar, portanto, a emergência dos Cultural Studies como a de um paradigma, de um questionamento teórico coerente. Trata-se de considerar a cultura em sentido mais amplo, antropológico, de passar de uma reflexão centrada sobre o vínculo cultura - nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais. Mesmo que ela permaneça fixada sobre uma dimensão política, a questão central é compreender em que a cultura de um grupo, e inicialmente a das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder” (MATTELART, 2004, p. 13-14).

Esta pesquisa veio compor a análise do Movimento Mangue Beat enquanto cultura (híbrida), identidade, atuação política e contestação da ordem dominante. Com vários fronts de análise possíveis, partimos dos Estudos Culturais britânicos por concordarmos que, mesmo em tempos de identidades descentradas (HALL, 2005), a cultura pode atuar como transformação política e social. Além disso, os EC valorizam as culturas popular, regional, local, comunitária sem fazer distinção em alta ou baixa cultura.

O Mangue Beat abriu espaço para a cultura local, misturou rock, punk, pop, computadores, internet, sintetizadores com a tradição, com o coco, a ciranda, o cavalo-marinho, o maracatu de baque solto ou de baque virado, com o carnaval, o fantasiar, a percussão, a dança, seguindo da comunidade para o global, do moderno para o pós-moderno, do mangue para o “pós-mangue”. Todavia, esta pesquisa não investiga somente o fato de o movimento unir as tradições populares da cultura brasileira, nordestina com o rock e outros ritmos e elementos da cultura *pop* mundial. Repousa na resistência de grupos comunitários, locais que se unem para mudar a realidade e transformar vidas.

Acontece que esta arte – o Mangue Beat – também não se justifica apenas pela caracterização como movimento de resistência cultural, tampouco os Cultural Studies podem se apoiar nisso como fator primordial. A interdisciplinaridade dos EC nos resulta no estudo

das relações entre cultura e comunicação contidas no Mangue Beat, movimento esse que representa parte da história da música brasileira e da sociedade pernambucana, parte da memória, da história oral daquela comunidade onde se fundem o global, o local, o rural, o moderno, o pós-moderno e as tradições da cultura popular. Não se intenta aqui unicamente afirmar a importância do Mangue para a cultura local, para a identidade por trás da linguagem, nem só avaliar os discursos e construções de sentido, ou ‘o comportamento da audiência com caráter identitário frente à cultura’. Senão contribuir para que as manifestações culturais populares sejam desmistificadas, estudadas e analisadas com maior frequência na academia e no saber cotidiano, através da etnografia, da etnologia, da antropologia, da sociologia, da comunicação. A história oral também é meio para mantermos viva parte da história, nos ajudando a entender um pouco mais daquela comunidade.

E não só de “musicalidade caótica” vive o Mangue Beat. Ele segue como abordagem comunicacional, movimento político-cultural-social, motor de ação na história da música brasileira, provedor de identidades culturais para a juventude. Apesar de não ser tão popular quanto as manifestações do *mainstream*, não tão comercial, ficou registrado na história brasileira, influenciando toda uma geração de bandas que bebem na fonte da tradição e da (pós)modernidade. Bandas como *Naurêa* de Aracaju, *SoulZé* de Fortaleza, *DuSouto* de Natal, *Lampirônicos* de Salvador, *Mercado de Peixe* do interior de São Paulo, entre outras. Fora as bandas cover de CSNZ e os vários grupos de maracatu de baque virado que se dedicam a manter ou revisitar essa tradição em outras regiões brasileiras e capitais do mundo, vide grupos no Distrito Federal, em Belo Horizonte ou Curitiba, em Toronto no Canadá (Maracatu Mar Aberto e o Maracatu Baque de Bamba), ou em Colonia na Alemanha.

Portanto, acreditamos que a construção identitária do Mangue Beat colaborou com outras cenas culturais no Nordeste e no restante do Brasil. E que hoje a Nação Zumbi<sup>[1]</sup>, com a imagem desgastada ou não, já está bem mais perto de alcançar o status de *mainstream*. “Mundialmente anônimos”<sup>[2]</sup> ou “internacionalmente desconhecidos” é como se denominam Fred 04, Lúcio Maia ou Tom Rocha, mesmo que ironicamente, porque sabem da importância dessa cena, que julgam mundial. De fato, observamos que na última década (desde a monografia até a dissertação) cresceu o número de trabalhos acadêmicos e jornalísticos feitos sobre o Mangue Beat no Brasil e no exterior. Bem como uma movimentação no número de integrantes da cena pernambucana que, ao contrário do MLSA que continua no Recife, se mudaram para o Rio de Janeiro ou São Paulo a fim de alavancar ainda mais a carreira, como

exemplo a banda Eddie, NZ, Otto, Volver, etc.

Por sua vez, Bezerra (2013) alega que tanto “nos processos de globalização e migração” o que se nota é “uma narrativa sobre o eu”, narrativa na qual “as identidades não significam o que somos, mas o que e como representamos”. Os mangueboys e manguegirls representam a construção identitária do Mangue Beat onde vão. A Nação Zumbi mostra uma concepção da história pernambucana de lutas e revoltas pelos olhos do Mangue Beat. E para explicar o movimento no Recife e Olinda, no segundo manifesto<sup>[3]</sup> Fred 04 e Renato L. o comparam com as cenas culturais de Salvador e da Jamaica:

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.

Consideramos o depoimento deles, dos mestres populares, do povo, de cada sujeito, mais que essenciais para a leitura cultural da sociedade. Mas nesta pesquisa tampouco buscamos recontar a história da criação do Movimento Mangue, que pode ser lida na maioria dos trabalhos acadêmicos sobre o tema, e parece se repetir nas entrevistas de seus atores principais. Pois, há uma tendência à repetição do discurso, e uma transcrição do que foi escrito para o oral (FORTUNA, 2006). As histórias se repetem, como quando nos contam que foi na mesa do bar, ao redor dos rios da *Manguetown*, que Chico Science, Fred ZeroQuatro, Renato L., entre outros, cunharam os conceitos do discurso do Mangue Beat com o fito de compor todo um cenário do movimento. Um cenário identitário demonstrado por meio de

palavras e gírias inventadas para um vocabulário peculiar – ressignificado do global e do local, composto por termos como manguetown, mangroove, mangueboy e manguegirl, caranguejo com cérebro, urubuservar –, além das vestimentas utilizadas (chapéu de palha, óculos escuros, blusa estampada), e etc. Evidente que esta não é uma análise completa do ideário transmitido. É senão uma fração, uma amostragem do que se pode encontrar na diversidade proposta pela música e pela identidade do Mangue e das novas gerações, que ressoa em movimentos atuais como o Ocupe Estelita.

Talvez a melhor saída para o mangue foi mesmo se enveredar pelo caminho da cultura. Não somente a cultura do caranguejo, de venda e compra do crustáceo, mas a cultura experienciada no cotidiano de homens e mulheres “comuns”, trabalhadores ou desempregados, mestres populares, guerreiros brincantes de uma arte que vem do povo, tocando tambores de macaíba barulhentemente fascinantes em prol da manutenção das tradições culturais de matriz africana mais antigas do Brasil, reverenciadas pelo Mangue Beat. Se os caranguejos têm cérebro ou não, se a antena está lá captando todas as ondas de “som e sentido”, não se pode dizer ao certo, mas eles cantam. E na cultura (popular) temos um vestígio da comunicação daquela comunidade, que talvez possa ser entendida pelos olhos da cultura, dos movimentos sociais. Olhos e ouvidos abertos ao novo e ao velho. Passado e presente se misturam. A memória se confunde. Deus, santos e orixás estão presentes.

Assim que, à luz dos Estudos Culturais britânicos, podemos dizer que o Mangue Beat se refere a aspectos políticos, econômicos, culturais e ecológicos da sociedade pernambucana. Às vezes, de forma contra-hegemônica, afinal sua religião não é a oficial; a música não é a armorial; os músicos não são eruditos, muitos são da periferia, envolvidos em projetos sociais; as letras discutem o planejamento econômico, as forças produtivas e as relações sociais de produção nas estrofes, mas não estão em livros ou academias, não são declaradamente marxistas.

A partir de Williams entendemos o mangue ora como “emergente”, ora como “residual”, sobretudo, como “estrutura de sentimento”, devido expressar “uma experiência vivida em uma época que, por sua vez, tem na atualidade o seu reflexo na vida sociocultural de um povo” (TEIXEIRA, 2013). Mas há que se pôr em xeque todo e qualquer caráter dogmático deste movimento político-cultural tão forte na cidade, na região Nordeste e na vida de seus sujeitos. Um movimento que construiu uma identidade própria (com a linguagem como momento-chave de sua identidade provedora de outras identidades), criou um estilo

(quicá de estrutura musical subversiva), modificou o processo humano outrora constante, e que tanto pode ser considerado uma resposta ao paradigma cultural, como se pretende aqui, quanto ser questionado se se tornou um paradigma musical a ser seguido ou refutado pela comunidade cultural nordestina.

E nos foi necessário ver através ‘do som e do sentido’ (WISNIK) para apresentar um ‘panorama peculiar só nosso, de uma parte da vida da autora, da história da música, do Nordeste e de sua gente brasileira’. Diante disso, nossa análise desde os Estudos Culturais britânicos – sob o ponto de vista das canções escolhidas para cada categoria analítica identificada em três divisões estruturais: Identidade; Trabalho; Tecnologias, Informação e Literatura – nos impulsiona a acreditar que simbolicamente o Movimento Manguê Beat representa um olhar crítico voltado para a sociedade, a cultura, a mídia, o mundo do trabalho, as condições de trabalho, a importância dada às tecnologias e as formas canônicas de literatura, por exemplo. Diferindo-se da “reprodução da ordem social e cultural geral” (WILLIAMS, 1992) com este olhar crítico para com o social, o histórico, o político, o cultural, o econômico e o ecológico no contexto do cotidiano ao qual pertencem, o Manguê Beat se opõe a cultura dominante num tempo de pós-modernidade e de identidade(s) fragmentada(s).

Pós-moderno no sentido de superação da modernidade que trazia a noção de um ‘interminável progresso tecnológico’. Sendo que a modernidade já estava corrompida em suas estruturas, de um lado o progresso e, do outro, uma elevação na discrepância das condições de vida nas cidades, nutrindo a exclusão social e os poderes do Estado, aumentando a destruição do meio ambiente, deixando de lado o “progresso moral”. Pós-moderno nessa fluidez das identidades, desenvolvendo uma maneira de viver mais plena que aceita que “as transformações interiores são inevitáveis na organização da cultura”. E na pós-modernidade a profusão de signos está em conflito constante, enquanto há uma “abertura para a afirmação dos signos da alteridade”, há uma disputa com as “forças reacionárias portadoras de uma energia retrógrada atávica” que estão contra uma “emancipação da diferença” (BITTENCOURT, 2014).

Mas o manguê enxerga o outro, as diferenças e a importância da atuação política na vida em comunidade. Contra a ordem vigente, atuando em prol da transformação social, problematizando o tradicional, o hegemônico, a construção identitária do Manguê não é impecílio para a construção da identidade daqueles que ‘defendem, das novas bandas, novas

gerações'. Para uns, o Mangue pode impossibilitar, aprisionar os que diferem da identidade cultural manguebitiana. Para nós, o Mangue deu origem a uma identidade cultural para a juventude pernambucana, em contínua construção, e em busca de uma transformação social revolucionária que dê espaço às diferenças.

“Da lama ao caos, do caos a lama”, de volta ao princípio. A nossa interpretação se depara com a identidade cultural, esta que forma parte da vida cotidiana dos indivíduos que assumem a música como fator primordial da vida, coincidem com a visão-de-mundo, forma de ser, vestir, estar, consumir, etc. O Mangue Beat é esse provedor de identidades, sejam elas contraditórias, pós-modernas, minoritárias. Muitos indivíduos que criam suas histórias cotidianamente através da arte e da política se encaixariam na(s) identidade(s) originada(s) pelo Mangue Beat numa perseguição bandoleira de influência salutar operante na realidade. Os mangueboys e manguegirls parecem estar conscientes da necessidade de se mover em direção a transformação social com o uso da cultura, da comunicação, da sociologia através do meio musical, que não só por sua música é social, é um aparato cultural personificado em um movimento, a que preferem chamar cena. E não é porque não possui no seu currículo um livro literário, um livro canônico, deixa de ser político, social, cultural, parte integrante da sociedade. Os autores da história são cada um. Desde o mestre da cultura popular, o artesão, a artesã, o brincante, o trabalhador rural, o trabalhador urbano, os imigrantes, os refugiados, os “desprivilegiados”, os famintos, os que tem sede, os que sentem frio, até os quem quer que sejam.

[1] É importante mencionarmos que a Nação Zumbi se envolveu em uma polêmica com a saída do percussionista Gilmar Bola 8 que fazia parte da banda desde os tempos de Chico Science. Algumas matérias para contextualizar o fato da saída do músico Gilmar Bola 8, que tem uma outra banda, a Combo X:

<<http://jonline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2015/12/20/gilmar-bola-oito-e-sacado-do-nacao-zumbi-e-aciona-banda--213400.php>>

<<http://jonline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2015/12/21/nacao-zumbi-emite-nota-oficial-sobre-saida-de-fundador-do-grupo-213647.php>>

<[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/12/20/internas\\_viver.617468/gilmar-bola-oito-diz-que-foi-demitido-da-nacao-zumbi-por-empresaria.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/12/20/internas_viver.617468/gilmar-bola-oito-diz-que-foi-demitido-da-nacao-zumbi-por-empresaria.shtml)>

<[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/12/21/internas\\_viver.617666/nacao-zumbi-explica-saida-polemica-de-gilmar-bola-8-falta-de-profissi.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/12/21/internas_viver.617666/nacao-zumbi-explica-saida-polemica-de-gilmar-bola-8-falta-de-profissi.shtml)>

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1721402-musico-diz-que-foi-expulso-da-nacao-zumbi-e-ameaca-processar-banda.shtml>>

<<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/gilmar-bola-8-deixa-o-nacao-zumbi-em-meio-brigas-e-polemicas/>>.

Este último link fala da saída do músico Gira da Nação anos antes:

<<http://jonline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2014/04/08/o-nome-forte-e-esquecido-dos-tambores-da-nacao-zumbi-124184.php>>.

[2] Vide o disco de mesmo nome do Maquinado (Tratore, 2010).

[3] Leia o manifesto na íntegra no anexo A.

## 8 REFERÊNCIAS

ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus Editorial, 1994.

ANTUNES, Ricardo. Afinal, quem é a classe trabalhadora hoje?. **Margem Esquerda – Ensaios Marxistas**, São Paulo, 2006, p. 55-61.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

BEZERRA, Daniela Moura. **Os Estudos Culturais em debate: identidades e cultura na sociedade pós-moderna**. Anais do II Seminário do GERTS, v. III, p. 1-17, 2013.

BITTENCOURT, Renato Nunes. Stuart Hall e os signos da identidade cultural na pós-modernidade. **Revista Espaço Acadêmico (UEM)**, v. 154, p. 129-138, 2014.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

CAMPOS, Cynthia de Lima. “**Eu não sou um caranguejo**” e a recusa dos regionalismos na cena Pós-mangue recifense. II Congresso Internacional de Estudos do Rock. Paraná, 2015.

CAPINUSSÚ, José Maurício. **A linguagem popular do futebol**. São Paulo: Ibrasa, 1988.

CASTRO, Josué de. **Homens e Caranguejos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular**: entre a tradição e a transformação. São Paulo em perspectiva, 2001, p. 28-35.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Trad. de Ephrain F. Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições Sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COELHO, Maria Francisca Pinheiro. **Os dois marxismos de Marx**. In: FREITAG, Barbara; COELHO, Maria Francisca Pinheiro (org). *Marx morreu: viva Marx!* Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 53-71.

COIRO MORAES, Ana Luiza. **O aporte de um clássico no debate sobre televisão e tecnologia**. *Contemporânea (UFBA. Online)*, v. 10, 2012, p. 466-470.

COLMÁN DUARTE, Evaristo; POLA, Karina Dala. *Trabalho em Marx e Serviço Social*. **Serviço Social em Revista (Online)**, v. 12, p. 90-111, 2009.

COSTA, Jean Henrique. **Os estudos culturais em debate**: um convite às obras de Richard Hoggart, Raymond Williams & EP Thompson. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, v. 34, n. 2, 2012, p. 159-168.

COSTA, Thiago Ramires. **Indústria Cultural e o Espetáculo**: os contrastes teóricos entre a Escola de Frankfurt e os Estudos Culturais Contemporâneos. *Revista Anagrama (USP)*, v. 3, 2010, p. 2-17.

COUTINHO, Maria Chalfin; KRAWULSKI, Edite; SOARES, Dulce Helena Penna. **Identidade e trabalho na contemporaneidade**: repensando articulações possíveis. Florianópolis: *Psicologia e Sociedade*, 19, edição especial 1, 2007, p. 29-37.

DA FONSECA, Hannah Bethlen Monteiro Warren. *Da miséria ao caos: significações em Banditismo Por Uma Questão de Classe*. **Revista Transgressões 3.2**, p. 167-173, 2015.

DALMONTE, Edson Fernando. *A Cultura Popular a partir dos Estudos Culturais Britânicos*. **Infoamérica - Revista Iberoamericana de Comunicación**, v. 1, p. 1-15, 2001.

DALMONTE, Edson Fernando. *Estudos Culturais em Comunicação: da tradição britânica à contribuição latino-americana*. **Idade Mídia**, São Paulo, v. 2, p. 67-90, 2002.

DE SOUZA LEÃO, Fabiana. **O fenômeno pós-mangue na cena musical pernambucana**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História (UNESP. Impresso)**, v. 30, p. 401-419, 2011.

EDDIE. **Original Olinda Style**, CD Independente, Recife/PE, 2002.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FACINA, Adriana. **Indústria cultural e alienação**: questões em torno da música brega. V Colóquio Internacional Marx e Engels. Campinas: Cemarx, 2007.

FORTUNA, Yara Dias. **Corpo de lama**: um estudo sobre a expressão textual do Manguê Beat e sua contribuição como vetor de ressignificação do projeto poético modernista brasileiro. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

FRASCARELLI, Evanir Cuaio; SOUZA Irizelda Martins da Silva e CECÍLIO, Maria Aparecida. **Populações do Campo Trabalhadores Rurais Temporários Excluídos de Direitos?**. Anais da Semana de Pedagogia da UEM. Maringá, 2012.

FULORESTA, Siba e a. **Fuloresta do Samba**. CD, 2003.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil-UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 31-42.

GIDDENS, Anthony. **A Vida em uma Sociedade Pós-tradicional**. In: Modernização Reflexiva. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 73-133.

\_\_\_\_\_. **As consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

\_\_\_\_\_. **O mundo na era da globalização**. 2. Ed. Editorial Presença, Lisboa, abril/2000.

\_\_\_\_\_. **Capitalismo e Moderna Teoria Social**. Uma análise das escritas de Marx, Durkheim e Max Weber. Cambridge: Imprensa da Universidade de Cambridge, 1971, p. 47-67.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ITAÚ CULTURAL. **Ocupação: Chico Science**. 2010. Disponível em: <<http://sites.itaucultural.org.br/ocupacao/#!/pt/artistas/97/chico-science/1/inicio>>. Acesso em: janeiro de 2014.

JANUÁRIO, Soraya Maria B. B.; **Modos de ver: a (in)visibilidade feminina enquanto profissional do esporte**. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. Intercom Nacional - Anais 2015. São Paulo: Intercom, 2015.

JUBERT, Simone. Pós-Mangue – A nova cena musical recifense. **Revista Continente Multicultural**, Recife, ano VI, n. 70, p. 74-79, out 2006.

KATHYUSCIA, Claudia. B. J. **O camponês e o seu protagonismo: o exemplo do MST e a sua luta pela permanência e garantia de qualidade de vida nos assentamentos de reforma agrária do município de Nossa Senhora da Glória-SE. (Apresentação de Trabalho/Seminário)**. 2013.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: EDUSC, 2001.

KORSCH, Karl. **Marxismo e filosofia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, p. 137-180.

LIMA, Jarmeson de. **Quem tem medo de guitarras? Uma análise de mídia e mercado das bandas de rock de Recife entre 1995 e 2005; Monografia; (Aperfeiçoamento/Especialização em Jornalismo Cultural) - Universidade Católica de Pernambuco**, 2005.

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

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. 9.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. **A questão judaica**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1969.

\_\_\_\_\_. **Manuscrtos econômico-filosóficos de 1844**. Lisboa: Edições Avante, 1994.

\_\_\_\_\_. **A ideologia Alemã (Feuerbach)**. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 26-53.

MASSA, DJ Dolores e Orquestra Santa. **Contraditório**. Recife: Candeeiro Records, 2002.

MATTELART, Armand. NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MEIRA, Júlio Cesar. A contribuição de EP Thompson para os Estudos Históricos. **Revista Eletrônica-Expedições/Expeditions: Teoria da História e Historiografia** v. 5, n. 1, p. 188-207, 2014.

MELO NETO, Moisés. **Manguetown – A Representação do Recife (PE) na Obra de Chico Science e Outros Poetas do Movimento Mangue** (“A Cena Recifense dos Anos 90”). Dissertação (mestrado). Recife: UFPE, Departamento de Pós-Graduação em Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Chico Science: rapsódia afrociberdélica**. Recife: Edições Ilusionistas, 2007.

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Música Popular Brasileira e Estudos Culturais**. Florianópolis, 1997.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Música pop(ular), diversidade e identidades: o manguebeat e outras histórias**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, (Paper/Oficina CES), 2007.

MINDURI, Loianne Quintela. **Movimento Mangue Beat: da Musicalidade Caótica ao pós-modernismo**. Monografia. Brasília: UniCeub, 2006.

NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares e sua comunicação com o massivo na perspectiva da reconversão cultural. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, p. 79-97, 2003.

NETTO, José Paulo. **O Método em Marx**. 2002. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=tTHp53Uv\\_8g](http://www.youtube.com/watch?v=tTHp53Uv_8g)>. Último acesso em Março de 2014.

NOGUEIRA, Juliana Keller; FELIPE, Delton Aparecido e TERUYA, Teresa Kazuko. **Conceitos de gênero, etnia e raça: reflexões sobre a diversidade cultural na educação escolar**. *Fazendo Gênero* 8, 2008.

OTTO. **Samba pra Burro**. Trama. São Paulo, 1998.

PEREIRA, Maria Fernanda França. **O samba como comunicador do hibridismo cultural: o subalterno e o hegemônico nas músicas de Adoniran Barbosa**. In: *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2009.

PEREIRA, Sônia. **Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia**. p. 117-133, 2011. Disponível na internet: <[http://www.exedrajournal.com/docs/N5/10B-Pereira\\_Ensaio.pdf](http://www.exedrajournal.com/docs/N5/10B-Pereira_Ensaio.pdf)>.

PLAYBOYS, The. **Vivendo Cada Dia Mais Lindos e Perfumado**. Recife/PE: CD Independente, 2000.

RAMOS FILHO, Vagner Silva. **Memórias do cangaço na cultura popular cearense: Cangaceiros sobrevivem no imaginário nordestino**. In: *I Encontro Internacional História, Memória, Oralidade e Culturas*, Fortaleza/CE, v. 1, 2012.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Getúlio. **Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue**. Dissertação (mestrado). Uberlândia: UFU, Instituto de História, 2007.

ROCHA, Paula Roberta Santana; SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. **Contribuições do legado de Raymond Williams para a consolidação do Estudos Culturais Britânicos**. *Temática* (João Pessoa Online), v. 01, p. 15-33, 2013.

RUSSELL, Bertrand. **História do Pensamento Ocidental**. São Paulo: Saraiva de Bolso, 2013.

S.A., Mundo Livre. **Samba Esquema Noise**. São Paulo: Banguela Records/Warner, 1994.

\_\_\_\_\_. **Guentando a ôia**. São Paulo: Excelente Discos, 1996.

\_\_\_\_\_. **Carnaval na obra**. s/l: Abril Music, 1998.

\_\_\_\_\_. **Por pouco**. Abril Music, 2000.

\_\_\_\_\_. **Novas Lendas da Etnia Toshi Babaa**. Coqueiro Verde, 2011.

SALÚ, Maciel e o Terno do Terreiro. **Na luz do carbureto**. CD Independente, 2006.

SCHELLING, Vivian. **A presença do povo na cultura brasileira**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1993.

SCHNEIDER, Marco. **Comunicação, economia e música**: o papel da indústria cultural na composição de subjetividades ao longo do século XX. E-Compós (Brasília), v. 142, p. 1-16, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. **Mangue**: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna. Dissertação de Mestrado, PUC Rio, 2002.

SOUZA, Cláudio Manoel Duarte de. **Música pop, e-music, mídia e estudos culturais**. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 1, 2002, p. 1-11.

SOUZA, Paulo Henrique Vieira de. **Experiência musical brasileira e canção pop na década de 1990**: um estudo sobre Chico Science e Nação Zumbi em perspectiva formativa. Dissertação Mestrado em Literatura - Universidade de Brasília, 2014.

TEIXEIRA, Edvaldo Rogério Santos. Estrutura de Sentimento de Raymond Williams: uma abordagem devocional do festejo do glorioso São José de Ribamar. **Diálogos: Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade**, v. 1, p. 95-118, 2013.

TELES, José. **Do frevo ao Manguebeat**. Coleção Todos os Cantos. São Paulo: Editora 34, 2000.

TESSER, Paula. **Mangue Beat**: h́mus cultural e social. Logos 14.1, 2007, p. 70-83.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum** – Estudos sobre cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

TIRIBA, Lia; VENDRAMINI, Ćelia Regina. Classe, cultura e experiênci na obra de EP Thompson: Contribuiçõs para a pesquisa em educaçã. **Revista HISTEDBR On-Line**, v. 14, n. 55, 2014.

TOLEDO, Edilene. O “Silêncio de Marx” e a historiografia: Marxismo renovado, Antropologia, classe e consciênci de classe na obra de Edward Thompson. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. São Paulo, v. 48, 2013.

TROQUEZ, Marta Coelho Castro. **Conceituaçõs de Raymond Williams sobre Cultura como fundamento para o curŕculo comum**. Interletras (Dourados), v. 2, p. 04, 2011.

UCELLA, Orlando Brandão; LIMA, Tânia. **O Maracatu Afrociberd́lico de Chico Science e Naçã Zumbi**. Revista Brasileira de Estudos da Cançã. Natal, n.4, jul-dez 2013.

VARGAS, Herom. **Nas ondas da lama**: Manguebeat, divulgaçã e ḿdia. Revista Comunicare. Ediçã de Janeiro a Junho de 2004.

VAZ, Henrique Lima. **Sobre as fontes filosóficas do pensamento de Karl Marx**. In: Marx hoje. São Paulo: Ensaio. In: (Cadernos Ensaio; 1), 1987, p. 161-175.

VIANNA, Hermano. **Ḿsica no plural**: novas identidades brasileiras. In: Revista de Cultura Brasileira. Editada por la Embajada de Brasil en Espaã. N°1, mar/1998, p. 299-311.

VOLVER. **Próxima estaçã**. São Paulo: Trama. 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Trad. de Guillermo David. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2009.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e literatura**. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Palabras clave**. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

\_\_\_\_\_. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP**. São Paulo, p. 210-224, v. 65, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. Companhia das Letras. 1989.

ZUMBI, Chico Science & Nação. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

\_\_\_\_\_. **Da Lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

\_\_\_\_\_. **CSNZ**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1998. (Álbum duplo).

ZUMBI, Nação. **Rádio S.Amb.A**: Serviço Ambulante de Afrociberdelia. Ybrasil? Music, 2000.

## ANEXO A – MANIFESTO II

Leia a seguir o segundo manifesto: “Quanto vale uma vida?”, lançado apenas na Internet, cinco anos depois de “Caranguejos com cérebro” (1994), este que já foi apresentado na íntegra no capítulo VI.

### **Manifesto Manguê 2**

por Zero Quatro, com a colaboração de Renato L.

#### **Quanto vale uma vida**

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 Pupillo. 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. Claro que houve momentos nos últimos anos em que chegamos a pensar que talvez tivéssemos ajudado a criar uma espécie de monstro incontrolável. Mas hoje sabemos que agimos bem, não poderíamos agir de outro modo.

**– E agora, manguelboys?**

Chico era referência e inspiração para muita gente, talvez para toda uma geração de recifenses. E a perda para a Nação Zumbi é irreparável em termos de carisma, energia vocal, gestual, etc. Ninguém questiona isso. Mas o que muita gente esquece é que a fórmula criada por Chico tinha uma base muito sólida em termos de cozinha, acompanhamento, groove. A maioria das pessoas desconhece alguns fatos. Quando eu conheci Francisco França, ele era o lado mais extrovertido da mais nova dupla do barulho da cidade. Chico e Jorge eram inseparáveis como unha e carne, egressos da “Legião Hip Hop”, que reunia no final dos anos 80, alguns dos melhores dançarinos e DJs que o Recife já conheceu (alguém aí já viu Jorge Du Peixe dançando “street”? A galera que hoje em dia ensina funk nas academias de dança não daria nem pro caldo...).

Jorge sempre foi um pouco mais tímido, mas não menos engraçado, e os dois se completavam em termos de gosto, ideias, 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 supereficiente. Desde os tempos do Loustal, ele sempre conseguiu encaixar a levada perfeita para o estilo fragmentado dos versos de Chico. E quanto aos tambores e à bateria, nem é preciso comentar. Não se via, no rock and roll, uma engrenagem tão potente e envenenada desde a morte de John Bonham.

Quando toda a crítica brasileira caiu de quatro sob o impacto avassalador do “Da Lama ao Caos”, houve no Recife quem apostasse que Chico despontaria em carreira solo já no segundo disco. Argumentavam que, por um lado Chico tinha luz própria de sobra e por outro a fórmula do Nação Zumbi não renderia mais nada interessante, pois já teria se esgotado. Eu e Renato torcemos para que acontecesse o contrário, para que Chico não se rendesse à vaidade pessoal e injetasse todo gás possível no fortalecimento da banda. Ele não decepcionou, mostrou que

não era nem um pouco ingênuo ou deslumbrado e que sabia muito bem do que precisava para se manter no topo. O resultado foi o brilhante “Afrociberdelia”, um trabalho coletivo – com Lúcio mais ativo do que nunca na produção.

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

### **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.

### **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 outras 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; fita 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 ideia, a frase “computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro” (Mundo Livre S.A.) virou tema de redação de vestibular de uma faculdade local.

### **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 S.A. 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 estreia das bandas Eddie e Devotos do Ódio. O Abril pro Rock 97 entrou pela primeira vez no calendário de eventos oficiais do Estado, ganhando assim uma ampla divulgação nacional e uma infraestrutura mais organizada. A estréia em longa-metragem dos cineastas pernambucanos 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-jóqueis. 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).





C2 | REVISTA

**UDIMAGEM**

Alta tecnologia com um toque muito humano

[www.udimagemdiagnostico.com.br](http://www.udimagemdiagnostico.com.br)

**Ressonância Magnética**

R. Tenente Virmondos, 68  
**(34) 3253-4600**

Modernas instalações (8:00 às 18:00h)

... úni  
Co

RECIFE



CHICO SCIENCE morreu em um acidente de carro em 1997 no auge de sua carreira com a Nação Zumbi, que marcou a MPB com o manguebeat

## Chico Science ganha um Memorial em sua cidade

**Pátio de São Pedro abrigará homenagem ao músico, morto em acidente em 97**

AGÊNCIA GLOBO

Tido como um dos mais característicos logradouros do Recife, devido ao seu conjunto arquitetônico com casarão datado dos séculos XVIII e XIX, e transformado em complexo cultural, o Pátio de São Pedro conta com mais uma atração: o Memorial Chico Science, dedicado ao idealizador do "manguebeat", um dos ícones da cultura pernambucana, que mor-

reu prematuramente em um acidente de automóvel, aos 30 anos.

O pátio é um dos recantos mais populares do centro e fica no bairro de São José, famoso por concentrar o mercado mais popular da capital e agremiações carnavalescas tradicionais. É nele que fica, também, um dos mais belos exemplares da arquitetura barroca em Recife: a Catedral de São Pedro dos Clérigos, inaugurada no século 18, depois de passar 54 anos sendo construída. O pátio possui restaurantes e museus inclusive dedicados ao carnaval.

O Memorial Chico Science custou R\$ 305 mil, entre reforma e parte museológica, e funcionará de segunda à sexta-feira, das 9h

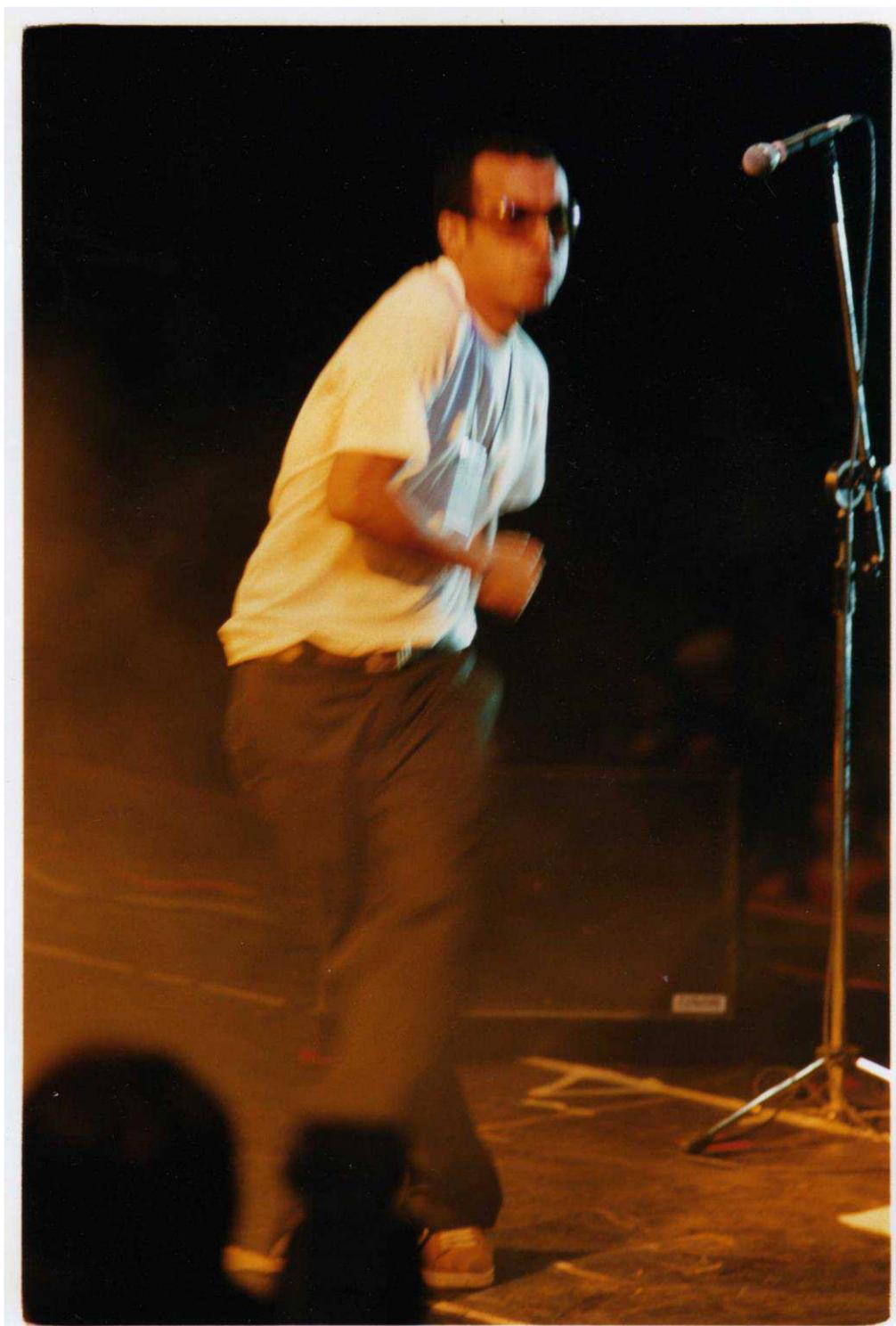
às 17h. Ele está dividido em três módulos: informativo, imersivo e educativo. No primeiro há painéis de exposição permanente dedicados ao artista: o Chico Imaginário. O imersivo é uma espécie de câmara escura, na qual são feitas projeções de imagens com instalações sonoras. Já o educativo possui sala para palestras, vídeo e terminais de computadores com discoteca virtual, na qual podem ser acessadas todas as músicas do cantor. Também possui biblioteca e acervo iconográfico contando a trajetória do artista. Qualquer pessoa pode acessar o acervo musical, que será mensalmente atualizado com músicas dos parceiros e sucessores de Chico.

O Memorial foi inaugurado

pelo prefeito do Recife, João da Costa (PT). A Fundação de Cultura do Município vem desenvolvendo esforços, desde a administração passada, para transformar o pátio em um centro cultural. Durante a festa foi acionado o software livre Vimus (Vis de visual e mus de música), que consistiu na projeção de imagens do grafiteiro Galo de Souza na fachada do templo. As projeções foram sincronizadas com a ação de dois DJs muito especiais: Jorge Du Peixe e Lúcio Maia, parceiros de Chico na banda Nação Zumbi, que foi liderada por Chico e que fez eclodir pelo mundo o som do mangue; dos "homens-caranguejos com um pé na lama e uma antena no mundo", como ele gostava de definir.

## **ANEXOS C - Fotografias**

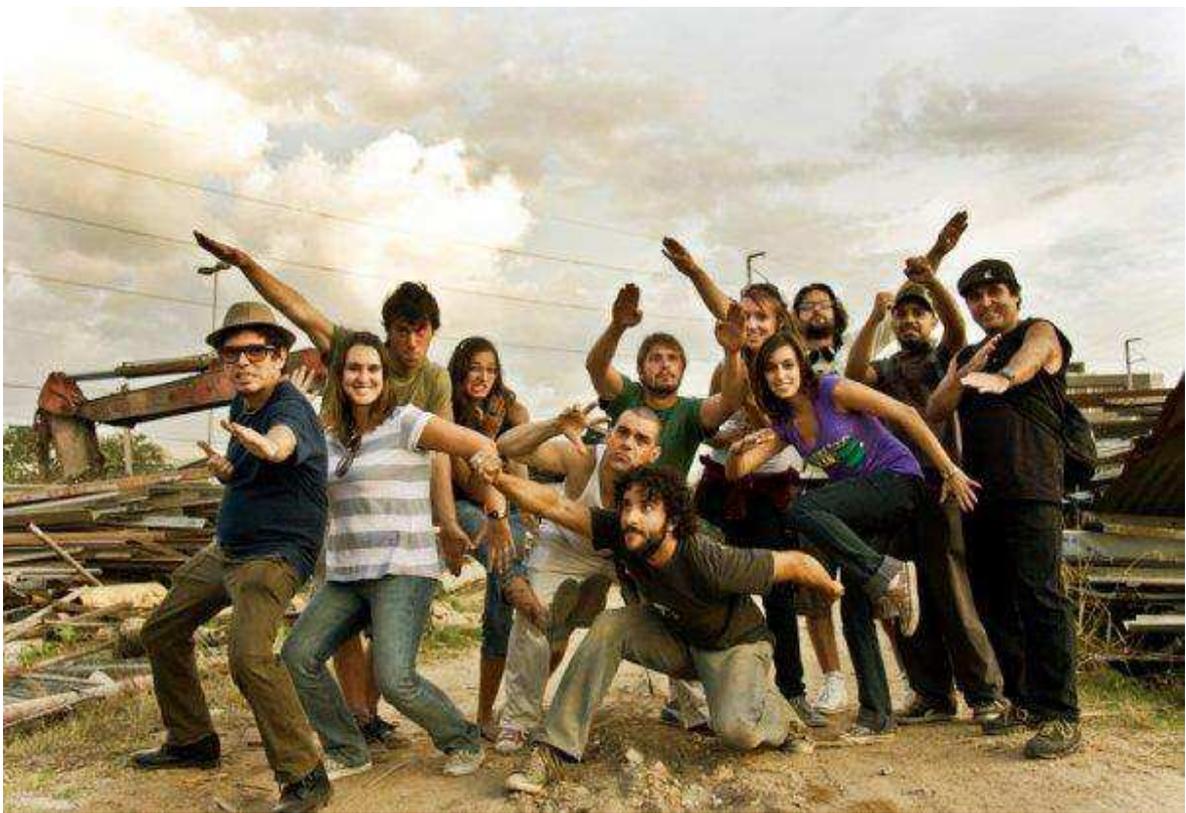
As fotos utilizadas nesta pesquisa são exclusivamente para fins acadêmicos.





As duas fotos acima da banda Chico Science e Nação Zumbi foram cedidas pelo fotógrafo André Correia na ocasião da monografia (MINDURI, 2006), e constam nos anexos da mesma. Abaixo, as três primeiras fotos da banda Mundo Livre S/A foram tiradas pelo fotógrafo Danilo Christidis, em maio de 2009, em um ferro velho de Porto Alegre. Na quarta foto está toda a produção envolvida no dia, incluindo a autora desta pesquisa. E as outras imagens do MLSA foram tiradas pela fotógrafa Luciana Ourique em 2008. Locação: área do Cais José Estelita da RFFSA, (Rede Ferroviária Federal S.A), parte da onde querem erguer as torres do projeto “Novo Recife”, no Recife/PE. Mas todas as fotos deste anexo foram extraídas da Internet. (É importante ressaltar que a autora desta dissertação estava presente em ambos momentos com o MLSA, pois fazia parte da produção da banda entre 2007 e 2009 pela Astronave Iniciativas Culturais Limitadas, tendo Paulo André como empresário).









The Playboys – Foto extraída do Facebook da banda. A banda Volver aparece na foto abaixo, publicada no Facebook, tirada durante a gravação do clipe da música “Mangue Beatle”, com a bandeira do estado de Pernambuco projetada ao fundo.





Foto de Maciel Salú do fotógrafo José Carbonel, extraída do site Sons de Pernambuco.



Foto de divulgação do cantor Siba por José de Holanda.

E, abaixo, a banda Eddie em foto de divulgação retirada do Facebook.

