



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Instituto de História

Programa de Pós-graduação em História

Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento

**“É hip hop *na minha embolada*”: o salto
espetacular do break ao mangue dos jovens Chico
Vulgo e Jorge dü Peixe – Recife, 1984-1994**

**Uberlândia
2019**

Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento

***“É hip hop na minha embolada”: o salto
espetacular do break ao mangue dos jovens Chico
Vulgo e Jorge dü Peixe – Recife, 1984-1994***

**Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em História da Universidade Federal de Uberlândia
(UFU) como requisito parcial para a obtenção do
título de Doutor em História, sob a orientação do
Prof. Dr. Adalberto Paranhos.**

**Uberlândia
2019**

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

N244e Nascimento, Francisco Gerardo Cavalcante do, 1978-
2019 "É hip hop na minha embolada" [recurso eletrônico] : o salto
espetacular do break ao mangue dos jovens Chico Vulgo e Jorge dü Peixe
- Recife, 1984-1994 / Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento. -
2019.

Orientador: Adalberto Paranhos.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
Pós-Graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.626>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. História. 2. Música e história - Recife (PE). 3. Science, Chico,
1967-1997. 4. Peixe, Jorge dü. I. Paranhos, Adalberto, 1948- (Orient.) II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

Banca examinadora:

Prof. Dr. Adalberto Paranhos (Orientador)
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno
Universidade Estadual do Ceará

Profa. Dra. Silvia Maria Jardim Brügger
Universidade Federal de São João Del Rey

Prof. Dr. Roberto Camargos de Oliveira
Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. Valéria Cristina de Paula Martins
Universidade Federal de Uberlândia

Para Valentina dedico esta tese, a
poesia, os sonhos e meu amor pela
música que a forjou.

AGRADECIMENTOS

Uma jornada de trabalho extenuante somente poderia ser completada quando percorrida com a ajuda de inúmeras pessoas que atravessaram minha vida de maneira direta ou indireta, conviveram ou convivem comigo e entendem como funciona a vida de um pesquisador em nosso país. Por isso um esforço de memória e de reconhecimento é válido neste momento em que agradecer é fundamental.

Obrigado às minhas irmãs (Missilene e Milena), ao meu cunhado Tarcízio, pela companhia e estímulo, por acreditarem na minha capacidade. Ao meu sobrinho Dom, tão esperado por todos nós, e em especial aos meus pais (Francisco e Neyger) pela vida, pelas oportunidades generosas que sempre me proporcionaram, pelo porto seguro que nunca me foi negado. Esta conquista é nossa.

Como versou Vinícius de Moraes “maior amor nem mais estranho existe”, tão gigantesco que espanta, irremediavelmente pleno, tão necessário como a própria vida: Valentina, a melhor parte que há em mim, não há tese que prove o tamanho do meu amor por você, minha filha. Obrigado pela sua existência.

Para Raphaela Cordeiro agradeço por permanecer ao meu lado nesses longos anos desde a graduação. Você conhece como ninguém os percalços desta conquista, os sonhos que não cabem nestas páginas, a esperança que conduziu a este resultado. Sua confiança na minha capacidade é algo formidável e minha gratidão maior é ter me dado o maior presente das nossas vidas, Valentina.

A toda a família Cordeiro, que me recebeu de braços abertos. Desde o primeiro dia, estamos juntos.

Ao professor Adalberto Paranhos deixo meus sinceros agradecimentos pela generosidade que transborda em sua pessoa, pelas portas que foram abertas e pelo compromisso com a qualidade do texto e a pesquisa acadêmica. Tenho certeza que cresci como pesquisador sob sua orientação. Aquele abraço de um torcedor apaixonado pelo Ferroviário.

Professor, mestre, amigo e irmão, a vida universitária foi generosa e me presenteou com a figura de Francisco Damasceno. Sua sabedoria se faz presente de maneira vívida em cada trecho desta tese. Obrigado, meu velho!

Pela simpática acolhida ao meu texto de qualificação e pelas contribuições apresentadas, externo minha gratidão aos professores Valéria Cristina de Paula Martins e Márcio Ferreira de Souza, do Instituto de Ciências Sociais da UFU.

Aos amigos de décadas (Denilson, Rômulo, Fábio Marques, Thiago Tavares), muito obrigado.

Aos colegas de trabalho que o passar tempo nos transformou em grandes amigos (Daniel Luna, Iramar Miranda, Geovânio Rodrigues, Ednielson Figueiredo, Rafael Ricarte). Valeu, meus camaradas.

Obrigado pela convivência enriquecedora e amistosa dos amigos e amigas da turma de doutorado, amizade para a vida inteira.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-graduação em História da UFU agradeço pelas contribuições pontuais durante as disciplinas. E aos funcionários (Josi, Stênio e Renata) pela presteza, quando solicitados, aquele abraço.

Agradeço ao amigo Roberto Camargos, mineiro até a alma, pela acolhida antes mesmo do doutorado, pelo exemplo de pesquisador, pela amizade indelével. Essa caminhada foi um pouco mais branda graças à sua presença. Valeu, irmão.

Aos amigos e amigas do Dictis (Tuany, Camila, Edmilson, Ingrid, Ariane, Leopoldo, Valéria) que provam em nossas reuniões que é possível ter leveza e compromisso com a vida acadêmica ao mesmo tempo.

Agradeço ainda às personagens desse enredo nada trivial de subversão do estabelecido, em particular aos depoentes de quem, com o tempo prolongado de pesquisa, passei a ser amigo: José Carlos Arcoverde (Mabuse) a enciclopédia do mangue, e Fábio Luna (DJ Spider), generosidade em pessoa, *bboy* de primeira ordem que apresentou o *break* ao Grande Recife.

Aos amigos do Recife que se converteram em uma extensão da minha família na capital do frevo, Sandro Pontes, Djair e, notadamente, meu irmão Jaelson Cavalcanti e família, possuidor de um coração maior que o mundo. Foi arretado!

Obrigado Jorge dü Peixe e Chico Science. Foi com Pernambuco nos pés e a mente na imensidão que Rio Doce ficou pequeno e o mundo conheceu a força da juventude periférica do Grande Recife, obrigado por sonharem e nos fazer sonhar. O espetáculo foi todo nosso!

“O espetáculo está em toda parte.”

Guy Debord

RESUMO

A tese procura evidenciar que o MangueBit se constituiu como um contraespetáculo no Recife em meados da década de 1980 e início de 1990. Seu fio condutor é direcionado para as trajetórias artísticas dos jovens Chico Vulgo (ou Science) e Jorge dü Peixe no período por nós considerado como pré-MangueBit, numa época em que o Recife atravessava uma profunda crise social e econômica, a ponto de o *Population Crisis Committee*, sediado em Washington (EUA), catalogá-lo como uma das piores cidades para se viver no mundo. A capital dos pernambucanos oferecia poucas perspectivas de vida para seus habitantes mais pobres, em especial para a juventude da periferia. A gangue de dança Legião Hip Hop, do bairro de Rio Doce, em Olinda, e as bandas formadas nos anos seguintes (Orla Orbe, Bom Tom Rádio, Loustal, Chico Science e Lamento Negro) serviram de roteiro e foram fundamentais para traçarmos o caminho seguido por uma parcela desses jovens que desenvolveram uma noção de pertencimento e reconfiguraram espacialidades e sociabilidades com o Recife. Para tal empreitada, as concepções oriundas das cartografias culturais e afetivas sustentaram nossa ideia de que a música foi responsável pela forma como Chico Vulgo e Jorge dü Peixe percorreram o trajeto da periferia ao centro, não como coadjuvantes ou mão de obra barata, mas como protagonistas de suas próprias histórias. Em meio à análise aqui realizada, exploramos elementos que representaram, do nosso ponto de vista, cenas culturais de um contraespetáculo, presentes, por exemplo, na indumentária evidenciada como algo vivo, portadora de carga simbólica singular, associando-a aos parangolés de Hélio Oiticica. Como ápice do contraespetáculo enveredamos pelo exame das contradições a entre o secular e o contemporâneo, entre o tradicional e o internacional, contenda com que o MangueBit lidou como algo positivo para a fomentação, propagação e consolidação da sua movimentação, ao colocar frente a frente o Recife oficial e o Recife real dos mocambos, maracatus e do *break*.

Palavras-chave: MangueBit; Chico Vulgo (Science) e Jorge dü Peixe; Recife: anos 1980 e 1990; contraespetáculo.

ABSTRACT

The thesis seeks to show that the MangueBit movement was set up as a counter-spectacle in Recife in the mid-1980s and early 1990s. Its guiding thread is directed towards the artistic steps of young Chico Vulgo (or Science) and Jorge dü Peixe in the period for us considered as pre-MangueBit, at a time when the city of Recife was experiencing a deep social and economic crisis, to the point that *Population Crisis Committee*, based in Washington (USA), registered it as one of the worst cities to live in the world. The capital of Pernambuco offered little life prospects to its poorest inhabitants, especially for the youth in suburbs. The dance gang Legião Hip Hop from Rio Doce neighborhood in Olinda, and the groups formed in the following years (Orla Orbe, Bom Tom Rádio, Loustal, Chico Science and Lamento Negro) served as a script and were essential to chart the way followed by a portion of these young people who developed a notion of belonging and spatial and social reconfiguration with Recife. For this work, the conceptions derived from cultural and affective cartography supported our idea that music was responsible for the way Chico Vulgo and Jorge dü Peixe went from suburbs to downtown, not as supporters or cheap labor force, but as protagonists of their own stories. In the midst of this analysis, we explored elements that represented, from our point of view, counter-spectacle cultural scenes shown, for example, in clothing revealed as something alive, bearing a singular symbolic charge, associated it with Helio Oiticica's parangolés. As the apex of the counter-spectacle, we turn to the examination of the contradictions between the secular and the contemporary, between the traditional and the international, conflicts dealt by MangueBit as something positive for the movement support, spread and consolidation, that places face to face the official Recife and the real Recife of mocambos, maracatus and break.

Key-words: MangueBit; Chico Vulgo (Science) and Jorge dü Peixe; Recife: 1980s e 1990s; counter-spectacle.

LISTA DE FIGURAS, GRÁFICOS, QUADRO E TABELAS

Figuras

Figura 1. <i>Meninos do Recife</i> , de Abelardo da Hora. 1962.	38
Figura 2. <i>Chamagnatus granulatus sapiens</i>	39
Figura 3. Poema <i>Longevidades</i> , de Chico Science	41
Figura 4. Capa do LP <i>Ivinho ao vivo</i> , WEA, gravado no 12º Festival de Jazz de Montreaux, na Suíça, em 1978.	50
Figura 5. Música - Titãs. <i>Jornal do Commercio</i> , Caderno C, 5 set. 1984.....	52
Figura 6. <i>Beat street</i> na onda do break. <i>Jornal do Commercio</i> , Caderno C, 29 set. 1984	56
Figura 7. <i>Break time</i> agora é moda. <i>Jornal do Commercio</i> , Caderno C, 17 ago. 1984.	57
Figura 8. Na onda do <i>break</i> . <i>Jornal do Commercio</i> , Caderno C, 24 nov. 1984.....	58
Figura 9. <i>Break dance</i> , o filme: veja por onde Michael Jackson começou". <i>Jornal do Commercio</i> , Caderno C, 19 set. 1984.....	58
Figura 10. Capa do LP da novela <i>Partido alto</i> , da Rede Globo de Televisão, de 1984.	60
Figura 11. Cartaz do espetáculo <i>Terra nua, ser mutante</i> , 1982 e 1983.....	63
Figura 12. Chico Vulgo (futuro Chico Science) dançando <i>break</i> na década de 1980.	68
Figura 13. Sons negros no Espaço Oásis. <i>Jornal do Commercio</i> , Caderno C, 1 jun. 1991.	69
Figura 14. Banda Orla Orbe em sua primeira apresentação no III Rio Doce Festival com Música e Esporte, 1987.	72
Figura 15. Manuscrito original de Chico Science da música <i>A cidade</i> . 1988.....	80
Figura 16: Foto de Chico Science, Mabuse e Jorge dü Peixe em Olinda. 1988.	83
Figura 17: Revista <i>Somtrês</i> , n. 73, abr. 1985.....	86
Figura 18: Cartaz de show da banda <i>Orla Orbe</i> no espaço Arte Viva, 4 fev. 1988.	89
Figura 19. Foto do ensaio da banda <i>Loustal</i> no Centro Daruê Malungo, 1989.....	99
Figura 20. Cartaz do show de lançamento de <i>Chico Science & Lamento Negro</i> , 1991.....	105
Figura 21. Cartaz do show <i>Viagem ao centro do mangue</i> . 1992.	106
Figura 22. Consumo de energia no Nordeste teve evolução de 41,96%. <i>Diário de Pernambuco</i> , 9 jan. 1980.	114

Figura 23. Governo nega existência de Esquadrão em PE. <i>Diário de Pernambuco</i> , 27 fev. 1980	117
Figura 24. Rui apóia a alcoolquímica. <i>Diário de Pernambuco</i> , 6 de jan. 1980.	119
Figura 25. <i>Chico Science</i> , de Demétrio Albuquerque. 2007.	122
Figura 26. Os parangolés de Hélio Oiticica.....	127
Figura 27. <i>Seja marginal, seja herói</i> , de Hélio Oiticica. 1968.	131
Figura 28. Lanceiros e tambores dão adeus. <i>Jornal do Commercio</i> , Caderno C, 3 fev. 1997.	134

Gráficos

Gráfico 1. <i>Sinopse do censo demográfico brasileiro de 2010</i>	33
Gráfico 2. População total e diferença entre os censos demográficos do período de 1940 a 1991.	35
Gráfico 3. Diferença em porcentagem das populações rural e urbana de Pernambuco.	36

Quadro

Quadro 1. Clubes e casas de <i>shows</i> na Grande Região Metropolitana do Recife, 1970-1980.	61
----------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Tabelas

Tabela 1. População total e diferença entre os censos demográficos do período de 1940 a 1991.	34
Tabela 2. Diferença em porcentagem das populações rural e urbana de Pernambuco.	35
Tabela 3. Porcentagem de assassinatos para cada 100 mil habitantes.	116

Sumário

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO I.....	30
O RECIFE DE CHICO VULGO E JORGE.....	30
DÜ PEIXE NOS PASSOS DO BREAK	30
1.1 Geografia da fome e do passo: uma periferia que quebra e dança.....	37
1.2 A juventude do mangue e do asfalto.....	41
1.3 Grupos juvenis: o pertencimento conflitivo de jovens na metrópole recifense	44
1.4 A década de 1980: quando o mundo suburbano se agita	48
1.5 A dança maluca de Nova Iorque na terra de Capiba.....	54
1.6 A Legião Hip Hop: a periferia de Olinda em ebulição	65
1.7 Do break ao rock: um passo à frente.....	71
CAPÍTULO II.....	74
CARTOGRAFIAS CULTURAIS E AFETIVAS DO RECIFE NOS PASSOS E NOS TONS DE CHICO VULGO E JORGE DÜ PEIXE	74
2.1 – Traços de cartografias culturais e sentimentais do Recife nos anos 80	75
2.2 – A polifonia de Rio Doce na frequência da Bom Tom Rádio	82
2.2.1 – Bom Tom Rádio: a lógica era improvisar	85
2.3 – Orla Orbe: o <i>rap</i> plugado de Rio Doce	89
2.3.1- Do assoalho ao palco: de bboy a MC Chico Science.....	91
2.3.2 – “É hip hop na minha embolada”: o verso frenético na trova urbana.....	94
2.4 – Loustal: quadrinhos importados e <i>rock</i>	98
2.5 – Chico Science e Lamento Negro: a antena fincada na lama	101
CAPÍTULO III	108
O SALTO ESPETACULAR	108
OU O CONTRAESPETÁCULO DOS MANGUEBOYS	108
3.1 – A acumulação de espetáculos na sociedade moderna	110
3.1.1 – Na trilha do progresso econômico e da crise social	112
3.2 – A lama chega até o meio da canela: o lado B do espetáculo	115
3.3 – O contraespetáculo entra em cena: a indumentária mangue	121
3.4 - A <i>performance</i> do contraespetáculo: roteiro escrito, hora de atuar	128
3.5 – A superação de um paradoxo ou o contraespetáculo em seu auge	133
.....	137

CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
FONTES	143
Bibliográficas.....	144
Digitais	146
Discográficas	147
Entrevistas.....	149
Iconográficas.....	150
Jornalísticas.....	151
Visuais	152
Outras fontes	153
LOCAIS DE PESQUISA	154
BIBLIOGRAFIA	156
ANEXO: PERFIL DOS ENTREVISTADOS	165

INTRODUÇÃO

Recife é chão de mangue, seara de passistas de frevo, lugar do baque solto e virado, parte de um Estado que é fluvial e marítimo na capital e árido como torrão em várias áreas do interior, solo gretado por onde o caboclo de lança corre como azougue e encontra o caboclinho montado no cavalo-marinho. É nessa terra de João Cabral de Melo Neto e Capiba que o secular e contemporâneo fazem morada no imaginário popular, permeiam o cotidiano das pessoas com cores, sons, personagens e histórias de homens e criaturas que caminharam e ainda teimam em perfazer a fronteira entre o real e o espetacular.

História, jovens e música e estão presentes neste trabalho ambientado no Recife. Aqui novos olhares vão pautar no que ocorreu no universo citadino recifense, principalmente na década de 1980 e início dos anos 1990. As análises a seguir foram feitas a partir de um diálogo com diferentes vertentes acadêmicas, mesmo porque a noção de juventude – algo central neste texto – é bastante ampla e extrapola esse ou aquele domínio histórico em particular. Atravessam esta tese, como não poderia deixar de ser, algumas questões que correspondem a boa parte daquilo que foi produzido acerca do MangueBit¹ nos últimos anos na academia.² Contudo daremos realce a um tema crucial que nos moveu nesta pesquisa, ou seja, defendemos a tese de que, por intermédio do *hip hop* e da música, os jovens músicos Chico Vulgo e Jorge dü Peixe se configuraram como um contraespetáculo³ na sociedade do espetáculo recifense do fim da década de 1980 e começo dos anos 1990.

¹ A manutenção da grafia MangueBit respeita a forma original contida no *release* Caranguejos com cérebro, escrito em 1991 e reproduzido no CD de Chico Science & Nação Zumbi, *Da lama ao caos*. Chãos/Sony, 1994.

² Entre os trabalhos acadêmicos acerca do MangueBit, podemos citar: BENSON, Daniel. *A satellite Dish in the Shantytown Swamps: musical hybridity in the “new scene” of Recife, Pernambuco, Brazil*. Dissertação (Mestrado em Artes) – UTexas, Austin, 2001, MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Manguetown: a representação do Recife na obra de Chico Science e outros poetas da cena recifense*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPE, Recife, 2004, MOURA, Luciana Ferreira. *Do mangue para o mundo: o local e global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2004, SALDANHA NETO, Manuel Romário. *Caos e pós-modernidade na cultura pernambucana: a estética do mangue*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPE, Recife, 2004, SOUZA, Cláudio Moraes de. “*Da lama ao caos*”: a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2002, TEIXEIRA, Paulo César Menezes. “*Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar*”: a geração mangue e a (re)construção de uma identidade regional. Recife: Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – UFPE, Recife, 2002, TELES, José. *Do frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000, e VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê, 2007.

³ Para nós, trata-se, fundamentalmente, de enfatizar que os sujeitos sociais de nossa pesquisa emergiram socialmente no Recife pós-ditadura militar. Longe de ecoar as ideias de progresso regional tão em voga, eles despontaram como um contraespetáculo diante da pobreza atroz, da desigualdade social voraz, em meio a uma sociedade que se abria de forma irreversível ao avanço do capitalismo. E sua intervenção cultural, para além da dança e da música, englobou igualmente a indumentária e uma linguagem própria.

Diferentemente de muitas outras temáticas pesquisadas no campo historiográfico brasileiro, consideramos o MangueBit quase como um debutante na produção bibliográfica acadêmica, se comparado os temas mais abordadas nas pós-graduações de Ciências Humanas em nosso país. Entre os trabalhos existentes na área de História, dois deles merecem ser destacados. O primeiro é uma dissertação de mestrado, de autoria de Esdras Oliveira⁴, defendida na Universidade Federal Rural de Pernambuco. Nela se examina como a cena mangue construiu sua legitimação como campo artístico válido a partir do embate com uma visão de cultura cultivada pelo Movimento Armorial⁵ de Ariano Suassuna.⁶ Essa contenda nos remete a algumas disputas culturais, presentes na sociedade pernambucana, entre o secular e o contemporâneo, o culturalmente instituído e artefatos portadores de novidades. Partindo daí, Esdras Oliveira busca evidenciar o diálogo estabelecido entre as representações do movimento mangue e outras representações do Recife, o que nos interessa diretamente, pois mesmo que o recorte temporal do autor esteja imerso nos anos 1990, afloram aí concepções que foram gestadas ainda na década de 1980, na qual se concentra, em larga medida, o nosso trabalho.

Outra produção acadêmica bastante significativa é a de Getúlio Ribeiro⁷, produto de dissertação apresentada à Universidade Federal de Uberlândia. Ela requereu de nós um olhar mais atento por dois motivos fundamentais. Primeiramente, porque sua baliza temporal (1984-1991) é muito similar à escolhida por nós (1984-1994). Em segundo lugar, porque o estudo do contexto histórico “pré-Mangue” proposto pelo autor se coaduna com o objeto desta tese. Ribeiro analisa a banda Mundo Livre S/A e a trajetória artística de Fred 04⁸, suas práticas culturais aclimatadas em um universo diferente do dos nossos sujeitos sociais da periferia de Olinda. Ressalta a sua participação, na

Nesse sentido, alguns autores nos ajudam caracterizar esse contraespetáculo: CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. *O contraespetáculo da era neoliberal: estratégias artísticas e midiáticas da resistência jovem no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007, SCHARTZENBERG, Roger-Gérard. *O estado espetáculo*. São Paulo: Difel, 1978, ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003, LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, e BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁴ OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. *Artífices da manguetown: a constituição de um novo campo artístico na cidade do Recife (1991-1997)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRPE, Recife, 2012.

⁵ Tal embate também é analisado, entre outros, por Herom Vargas, *op. cit.*, esp. cap. 1 e 2.

⁶ Idealizado e lançado em 1970 pelo escritor, poeta e dramaturgo Ariano Suassuna, o Movimento Armorial teve como principais propósitos a valorização da cultura erudita a partir de elementos nordestinos expressos na pintura, literatura, música, teatro, escultura, tapeçaria, dança e cinema. Dele participaram também Antônio Nóbrega, Francisco Brennand, Raimundo Carrero, Gilvan Samico e Géber Accioly.

⁷ RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical mangue, Recife – 1984/1991*. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, 2007.

⁸ Jornalista por formação acadêmica, vocalista e líder da banda Mundo Livre S/A desde sua fundação, Fred 04 foi um dos principais artífices da movimentação MangueBit.

adolescência, nas bandas *punks* Trapaça e Serviço Sujo, como a sua inserção na Universidade Federal de Pernambuco, instituição na qual o músico estudou e formou-se jornalista. Além do mais, Ribeiro destaca o papel desempenhado por Fred 04 na concepção e realização do programa de rádio *Décadas*, em parceria com o jornalista Renato L.⁹

Numa tentativa de complementar a pesquisa de Ribeiro, nossa contribuição reside justamente no enfoque do pré-Mangue pelo viés da banda Chico Science & Nação Zumbi, abrindo espaço, em especial, para as vivências de Chico Vulgo (futuro Chico Science) e Jorge du Peixe nas gangues de *break* do Recife nos anos 1980. Nessa perspectiva, acreditamos poder colaborar para a compreensão, de maneira mais aprofundada, do que esteve na base do último grande sopro de novidade na música brasileira das últimas décadas. Tudo isso nos estimula, paralelamente, a problematizar a própria percepção de juventude que se insinua nos em determinados trabalhos acadêmicos. Para tanto, tomaremos como referência básica dois artistas da periferia de Olinda, eles que, em seus trajetos¹⁰, saltaram as cercas invisíveis dos subúrbios em um período de liberdades individuais restritas, oportunidades escassas e, sobretudo, uma cidade míope quanto aos jovens da periferia.

Cenas dos próximos capítulos

No capítulo inicial o debate se centra no Recife da década de 1980, entendido não apenas como a urbe que serviu de palco e cenário para o MangueBit, mas como um espaço coletivo múltiplo que vivenciou a atmosfera política do pós-ditadura militar. No universo citadino recifense buscaremos captar a aventura da convivência e da produção cultural de certas parcelas dos jovens, consciente de que “a cidade como regime singular de integração local [...], espaço de exterioridade e de comunicação da diferença só se realiza quando há produção de espaços coletivos”.¹¹

⁹ Renato Lins (Renato L) atualmente é jornalista e DJ no Recife. Na época do MangueBit, foi um ativo difusor da ideias que os impulsionaram, bem como divulgador dos eventos que ocorriam na cidade, sendo denominado posteriormente pelos seus companheiros de movimento como “Ministro da Informação do Mangue”.

¹⁰ Referimo-nos a “fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas. É a extensão e, principalmente, a diversidade do espaço urbano para além do bairro que impõem a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas”. MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social*, v. 17, n. 2, São Paulo, nov. 2005, p. 178.

¹¹ CAIAFA, Janice. *Produção comunicativa e experiência urbana*. Rio de Janeiro: V Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom, Rio de Janeiro, 2005, p. 13.

Por isso, o Recife que apresentamos e discutimos foi fomentado por relações sociais a partir de espacialidades e sociabilidades promovidas por jovens suburbanos que percorreram a cidade, criaram locais de produção e difusão cultural e, consequentemente, desenvolveram uma “sensibilidade coletiva, originária da forma estética, [que] acaba por constituir uma relação ética”.¹² Pensamos essa juventude, ou melhor, uma parte dela como “grupos de estilo jovens”¹³, à maneira de Kênia Kemp, que considera o estilo é construído sob os auspícios da convivência entre os “iguais”, em um contexto de experiências cotidianas compartilhadas, por intermédio de sonoridades, indumentárias, deslocamentos urbanos e, notadamente, vivências coletivas a partir das quais atribuem um sentido para suas vidas. Daí que toda a vivência do *hip hop* só adquire sentido entre os jovens que o praticam, ao ser, portanto, partilhado pelos mesmos atores sociais urbanos.

Por essa via emergem alguns referenciais que os *hip hopers* seguem e que desencadeiam reações e desqualificações de certos segmentos sociais. De um lado, as imagens, o som, a modo como se agrupam e vivenciam a cidade os tornam reconhecíveis entre seus semelhantes, a ponto de despertarem admiração e/ou curiosidade. De outro lado, também desponta o medo devido às origens sociais desses jovens, quando não a violência policial ante o seu comportamento pouco convencional. Como quem caminha sobre o fio da navalha, eles vão demarcando, seja lá como for, “territórios existenciais”, como diz Janotti Júnior¹⁴, o que nos instiga a refletir sobre os espaços cruzados por tais jovens na urbe, quando a subjetividade é exercitada para além de ambientes normativos configurados pelo autor como a escola, o trabalho e a família. Diante disso, será obrigatório encarar dois desafios. O primeiro consistirá em situar Chico Vulgo e Jorge du Peixe imersos em uma grupalidade juvenil pautada no movimento *hip hop*. A segunda implicará a necessidade de traçar as trilhas básicas das “cartografias culturais”¹⁵ do Recife segundo as representações dos *breakers*.

No segundo capítulo, procuraremos delinejar, na geografia cultural urbana, as primeiras interferências artísticas de Chico Vulgo e Jorge Du Peixe, especialmente quanto ao desejo de se sentirem “únicos”, e sempre atento para o fato de que os jovens não se

¹² MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 27.

¹³ KEMP, Kênia. *Grupos de estilo* jovens: o “rock underground” e as práticas (contra)culturais dos grupos “punk” e “trash” em São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Unicamp, Campinas, 1993, p. 13.

¹⁴ JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira. *Heavy metal*: o universo tribal e o espaço dos sonhos. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Unicamp, Campinas, 1994.

¹⁵ DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência*: gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume, 1998.

manifestam de forma homogênea; pelo contrário, a diversidade é a sua principal característica.¹⁶ As cartografias culturais servirão para mapearmos e analisarmos os rumos que ambos os *breakers* tomaram após a saída da Legião Hip Hop e que compreendem a passagem por bandas como Orla e Bom Tom Rádio, Loustal, Chico Science e Lamento Negro e, por último, Chico Science & Nação Zumbi. Por ora, no plano teórico, pontuamos que, no âmbito da Geografia Cultural, ao se falar em cartografias culturais, tornou-se habitual vincular certas expressões culturais a determinados espaços geográficos. Indo além dessa visão, concebemos o espaço como algo construído por relações sociais, na esteira de Jorn Seeman, que, ao abordar o assunto, destaca o papel desempenhado pela “produção cultural como formadora do espaço”.¹⁷

Para nós o terceiro capítulo se constitui na espinha dorsal desta tese. Nele aquilo pelo qual outros pesquisadores do tema passaram meio às cegas ou não deram a devida importância será desenvolvido de modo mais específico. Referimo-nos à maneira como Chico Vulgo e Jorge Du Peixe, protagonistas de um contraespetáculo, se inseriram na sociedade do espetáculo¹⁸ do início dos anos 1990. Aliás, é notório que os jovens dançarinos de *break* do Recife, já na década de 1980, articulavam um conjunto de mensagens passadas através da dança, do visual, do corpo, da própria linguagem em si, uma espécie de estética comportamental mediada pelo estilo. Nisso tudo a não conformidade, a subversão do beneplácito expôs, com contundência poética e sensibilidade artística, as feridas da “capital do Nordeste”.

Em síntese, ao longo deste trabalho, a noção de MangueBit como algo fenomenal na música popular brasileira do fim do século XX é analisada como uma construção histórica que remonta à década de 1980, quando o movimento *hip hop* ganhou corpo, particularmente o *break* e as primeiras experiências musicais dos nossos dois artistas. E ele foi fruto de um espetáculo urbano, amador, performático, com um caráter nítido no

¹⁶ Como salienta Oscar Leon, “o conceito de juventude adquiriu inumeráveis significados: serve tanto para designar um estado de ânimo como para qualificar o novo e o atual, inclusive chegou-se a considerar como um valor em si mesmo. Este conceito deve ser tratado desde a diversidade de seus setores”. LEÓN, Oscar Dávila. Adolescência e juventude: das noções às abordagens. In: FREITAS, Maria Virgínia de. *Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais*. São Paulo: Ação Educativa, 2005, p.13.

¹⁷ SEEMANN, Jorn. Cartografias culturais na Geografia Cultural: entre mapas da cultura e a cultura dos mapas. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 21, n. 2, jul.-dez. 2001, p. 61. Sobre questões correlatas, ver, entre outros, MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

¹⁸ Segundo Debord, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação entre pessoas, mediatizadas por imagens”. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 9.

que diz respeito à intervenção política¹⁹ de uma porção de jovens que, à sua moda, se colocaram frente aos problemas cotidianos.

Um passo atrás

Os nossos primeiros passos nas pesquisas em torno do MangueBit datam da conclusão do curso de graduação em História em 2006, quando trabalhamos a cidade como cenário propício ao advento do MangueBit. Nossa foco foi a juventude recifense como participante ativa de todo o processo, examinada sob três óticas: os que movimentaram toda a cena²⁰, os jovens da classe média que até certo ponto financiaram o movimento e os jovens da periferia. Estes, por meio do MangueBit, marcaram presença seja como artistas ou como trabalhadores envolvidos diretamente na realização de espetáculos musicais. Passamos também em revista as culturas classificadas como populares que fermentaram toda a movimentação, como os maracatus, cirandas, afoxés, caboclinhos bem como as influências culturais provenientes do exterior, como o *funk, soul, rock, hip hop*.

¹⁹ A propósito do conceito de política, convém ressaltar o que afirma Adalberto Paranhos: “a meu ver, precisamos ir além dos significados mais comuns – e frequentemente muito empobrecedores – que recobrem a política. Conceituar o que vem a ser política não é algo pacífico entre os estudiosos do assunto. Estou entre aqueles que entendem que somos todos, conscientemente ou não, seres políticos, como seres sociais que estabelecem entre si relações de poder na sociedade. Nesse sentido o que me interessa, sobretudo, é resgatar uma dimensão, comumente perdida, do conceito de política como espaço de criação individual e coletiva, múltiplo, contraditório, conflituoso, aberto, no cotidiano da existência humana, à expressão dos mais diferentes desejos e interesses”. PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010, p. 50 e 51.

²⁰ Sobre o conceito de cena nos apoiamos em Straw, que o relaciona ao universo cultural citadino contemporâneo: “*Cena* designa aglomerações particulares de atividade social e cultural sem especificar a natureza das fronteiras que as circunscrevem. Cenas podem ser distinguidas de acordo com sua localização (como na cena St. Laurent de Montreal), o gênero de produção cultural que lhes dá coerência (um estilo musical, por exemplo, como em referências à cena *electroclash*) ou a atividade social vagamente definida ao redor da qual elas tomam forma (como as cenas urbanas de jogos de xadrez). *Cena* nos convida a mapear o território da cidade de novas formas, ao mesmo tempo designando certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente afirmada. [...] *Cena* é um modo de falar da teatralidade da cidade – da capacidade da cidade de gerar imagens de pessoas ocupando espaço público de modos atrativos. Nisso, *cena* captura o senso de efervescência e exibição que são características duradouras de uma estética urbana, como tem sido elaborada na literatura, música e cinema. Aqueles cujos interesses primários são as dimensões lúdica ou experiencial da cultura urbana são levados à *cena* como um conceito que expressa essas dimensões de formas flexíveis. [...] Cenas emergem do excesso de sociabilidade que cerca a busca de interesses, ou que abastece a inovação e experimentação contínuas dentro da vida cultural das cidades. O desafio para a pesquisa é aquele de reconhecer o caráter elusivo e efêmero das cenas, ao mesmo tempo em que reconhece seu papel produtivo e até mesmo funcional dentro da vida urbana. Cenas são elusivas, mas elas podem ser vistas, mais formalmente, como unidades de cultura da cidade (como subculturas ou mundos da arte), como uma das estruturas de evento através da qual a vida cultural adquire sua solidez. Cenas são uma das infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução”. STRAW, Will. Cultural scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*, n. 2, v. 27, 2004, p. 412 e 413 (tradução nossa).

Na monografia de graduação em História²¹, na Universidade Estadual do Ceará (Uece), pusemos em destaque o Recife marcado por uma diversidade cultural. Os estudos de García-Canclini reforçaram a ideia de pluralismo humano em um espaço geográfico reduzido e de aglomerado urbano com experiências de vida impregnadas de diferenças, em que as variedades culturais são recebidas, analisadas e digeridas, dando margem à “novas modalidades de organização da cultura”.²²

Pouco tempo depois, no mestrado, na Uece²³, em 2011, nossos olhos continuaram a se voltar para o MangueBit. Dessa vez o que nos chamou a atenção foi como ele se inseriu na indústria fonográfica brasileira da década de 1990. Partimos, para tanto, do reconhecimento dos jovens músicos e de sua movimentação²⁴ no Recife, assim como da constatação de que, para alavancarem suas carreiras artísticas, não foi necessária, em um primeiro momento, a mudança para o Sudeste do Brasil, ao contrário do “êxodo cultural” experimentado por outros artistas do Nordeste em épocas anteriores (caso de Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Fagner, Ednardo, Belchior).

Nessa análise sobre o lugar ocupado pelo MangueBit no *mainstream* musical brasileiro daquele período, avaliamos que alguns fatores concorreram para sua aceitação precoce, ainda no Estado do Pernambuco, como, por exemplo, o apoio por parte da mídia impressa, particularmente do *Jornal do Commercio*, a realização de festas temáticas pelos seus protagonistas, o festival Abril pro Rock²⁵, a Soparia de Roger de Reno²⁶, e, não

²¹ NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante do. *MangueBit: mutação da cultura popular na contemporaneidade musical – uma antologia rítmica no Recife da década de 90*. Monografia (Graduação em História) – Uece, Fortaleza, 2006.

²² GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006, p. 283.

²³ NASCIMENTO. Francisco Gerardo Cavalcante do. *MangueBit: diversidade na indústria fonográfica brasileira da década de 1990*. Fortaleza: Dissertação (Mestrado em História e Culturas) – Uece, Fortaleza, 2011.

²⁴ Preferimos usar o termo movimentação, em vez de movimento, para realçar que o MangueBit despontou, desde o início, sem se ater a um manifesto ou regras explícitas, tendo, isso sim, como plataforma de lançamento um *release* (*Caranguejos com cérebro*) em que se denunciava a letargia cultural do Recife dos anos de 1990. Além do mais, movimentação implica uma denominação que, longe de encarcerá-lo, a esse ou aquele campo de manifestação artística, reconhece sua amplitude, por se espalhar por diversas áreas da cultura, como moda, cinema, literatura e a própria música. Entendemos que ela dá passagem à ideia central do manifesto. que era de movimentar a cidade, ou melhor, “injetar um pouco de lama nas artérias entupidas da manguetown”. Cf. *idem, ibidem*, p. 31-33.

²⁵ O Festival Abril pro Rock teve sua primeira edição em 25 de abril de 1993, organizado pelo jovem empresário Paulo André Pires. Ele foi palco das primeiras grandes apresentações de Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A.

²⁶ Roger de Reno é ex-*promoter* da WEA, que em 1991, aos 28 anos, após pedir demissão do seu emprego formal na gravadora, abriu o Soparia no Pina, zona Sul do Recife, localizado em uma área então desvalorizada comercialmente e problemática no tocante à segurança pública. O bar se tornou uma vitrine para novas bandas que surgiram no Recife.

menos importante, a busca das *majors* por bandas e ritmos fora do grande mercado fonográfico que preenchessem seus selos alternativos.²⁷

Em meio a tudo isso, observamos que o MangueBit inaugurou um campo de novas possibilidades em um cenário musical animado por um ideal de diversidade cultural presente no Recife e região metropolitana. A necessidade de criação de um estilo próprio conduziu a uma guinada do local para o global. Processou-se um deslocamento do que entendemos como práticas culturais juvenis amadoras para algo bem maior, com projeção nacional e internacional. Desse modo, a leitura da realidade feita pelos jovens que o articularam tomou uma dimensão que extrapolou o próprio estilo e se criou um interlúdio cujo arremate se configurou em um espetáculo urbano denominado MangueBit.

Um passo adiante

É no cenário urbano recifense da década de 1980, basicamente, que assentaremos as reflexões desta tese, banhadas pela contemporaneidade e sabedor de que esta pesquisa envolve “uma história em constante movimento, refletindo as comoções que se desenrolam diante de nós e sendo, portanto objeto de uma renovação sem fim”.²⁸ Nessa caminhada, o volume de fontes é considerável e algumas delas assumem maior relevância ao nosso olhar como historiador.

Em toda essa miríade de documentos, as fontes orais serão utilizadas como valioso instrumento auxiliar. Compreendemos, no entanto que “a evidência oral deve deixar o historiador mais faminto por documentos e não menos”.²⁹ Seja como for, a grande maioria dos sujeitos comprometidos com a concepção e difusão do *break* no Recife, bem como do MangueBit, estão vivos e colaboraram com a pesquisa por meio da oralidade.

As narrativas oriundas das entrevistas nos concederam um suporte documental significativo. Entre 2006 e 2015 realizamos 16 entrevistas portadoras de testemunhos de pessoas que acompanharam de perto as trajetórias artísticas de Chico Vulgo e Jorge dü

²⁷ Gravadoras como a Sony conceberam selos alternativos como o Chaos em 1992, responsável pelos lançamentos de bandas como Chico Science & Nação Zumbi, Skank, Gabriel, o Pensador; a WEA e o grupo Titãs colocaram na praça o selo Banguela Records, que lançou a banda pernambucana Mundo Livre S/A; o selo Cogumelo divulgou a banda mineira Pato Fu.

²⁸ BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005, p. 229.

²⁹ SAMUEL, Raphael. História local e história oral. *Revista Brasileira de História*, v. 9, n. 19, São Paulo, set. 1989-fev. 1990, p. 222.

Peixe.³⁰ Como exemplo podemos citar, além de Jorge du Peixe, Renato L e Fred 04: ambos conheceram Chico Vulgo e Jorge du Peixe em 1984 quando ainda eram dançarinos de *break* e moradores do bairro de Rio Doce, na periferia de Olinda. Entre outros depoentes que contribuíram conosco figura Sandro Pontes, amigo de Chico Science e Jorge Du Peixe desde a infância. Como expectadores privilegiados, eles assistiram aos primeiros passos dos nossos dois artistas nas práticas culturais do *hip hop* até a formação da banda Chico Science & Nação Zumbi.

Os jornais também tiveram um apreciável peso documental em nossa pesquisa. Elegemos o *Jornal do Commercio* e o *Diário de Pernambuco* como fontes por dois motivos simples e precisos: são os periódicos de maior circulação em Pernambuco há várias décadas e em suas páginas detectamos muitas matérias sobre o *hip hop* e o MangueBit, notadamente no *Jornal do Commercio*. A análise dos periódicos se fará com base no entrecruzamento de outras fontes, levando em conta, como esclarece Capelato, que “a tarefa do historiador consiste em desmistificar o seu significado aparente, explicitando que sua roupagem resulta de uma construção”.³¹ Nessa desconstrução proposta pela autora, percebemos que, como existem visões afetadas pela parcialidade das empresas de comunicação, ainda quando travestidas de “objetivas” e “neutras”, cabe ao historiador – mesmo sem aspirar à neutralidade e à objetividade plena – estudá-las com uma metodologia que contemple a amplitude, a diversidade e os comprometimentos dessas fontes.

Nossa documentação relativa aos jornais corresponde, acima de tudo, aos anos de 1984 a 1992, pois consideramos que as discussões mais relevantes que neles identificamos se deram nesse período. As primeiras matérias relativas ao *hip hop* e ao *break* apareceram em 1984³²: elas se relacionavam a lançamentos da indústria fonográfica e cinematográfica, indicando que não havia um interesse de pauta jornalística para essas práticas juvenis da cidade, que, segundo nossas fontes orais, já estavam em curso desde 1981. Em um exercício comparativo entre os mencionados jornais pernambucanos, notase uma espécie de silêncio do *Diário de Pernambuco* quanto ao *hip hop* ou ao *break*. Nele encontramos apenas uma matéria³³ que, na realidade, depreciava o *break* de uma forma

³⁰ Para esta tese, limitamo-nos a aproveitar, explicitamente, os depoimentos de 9 entrevistados.

³¹ CAPELATO, Maria Helena R. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto/Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 24.

³² *Break time* agora é moda. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 17 ago 1984. *Break dance*, o filme. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 19 set. 1984.

³³ Médico diz os perigos do break. *Diário de Pernambuco*, Caderno Viver, 18 out. 1984.

pouco usual, ou seja, o pediatra carioca Yvon Toledo o classificou como “uma dança de altíssima periculosidade”.

Uma maior incidência de matérias jornalísticas acerca do *hip hop* se verificou no final dos anos 1980³⁴ e início da década de 1990 em diante. Elas elevaram o *hip hop* ao *status* de movimento, devido, principalmente, à sua inserção em movimentos sociais, organizações de coletivos, à formação das primeiras posses³⁵, como também por causa de uma articulação mais consistente em torno das vertentes artísticas³⁶ e personagens que o compõem. Tomando como referência esses documentos impressos, constatamos que o *hip hop* era um caudaloso rio subterrâneo no qual jovens das periferias do Grande Recife³⁷ já navegavam há alguns anos, se bem que os maiores jornais do estado não os reconheciem em toda a sua magnitude. Anos mais tarde, observou-se justamente o inverso. Ocorreu como que a adoção do MangueBit por parte dos periódicos, em especial dos jornalistas responsáveis pelos cadernos de cultura, registrando-se um salto substancial no número de matérias³⁸ sobre toda essa agitação artística em movimento.

Quanto aos fonogramas, lidamos com um material de duas ordens: a primeira envolve às gravações amadoras da época da Bom Tom Rádio, de 1989, com composições como “A cidade”³⁹, que viria a integrar o CD *Da lama ao caos*, de 1994, e “Samba de lado”⁴⁰, que reapareceu no CD *Afrociberdelia*, de 1996, de Chico Science & Nação Zumbi; a segunda remete aos registros profissionais feitos nos estúdios da Sony Music. No primeiro caso, são nítidas as tentativas de construção de uma sonoridade pautada no

³⁴ Por exemplo, O preto no branco. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 11 jun. 1989.

³⁵ As posses são associações locais de grupos de jovens que têm como objetivo reelaborar a realidade conflitiva das ruas nos termos da cultura e do lazer. Normalmente reúnem grupos de *rap*, *breakers* e grafiteiros com o objetivo de promover “o aperfeiçoamento artístico dos elementos do hip hop e a divulgação desta cultura de rua em sua autenticidade [sic]”. ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação (Mestrado em Educação) – USP, São Paulo, 1996, p. 98.

³⁶ Entre as vertentes artísticas e as personagens desse universo figuram o grafite, o *rap*, os DJs, os *rappers* e os MCs.

³⁷ O Grande Recife é composto por outros 13 municípios: Abreu Lima, Araçoiaba, Cabo, Camaragibe, Igarassu, Itamaracá, Ipojuca, Itapissuma, Jaboatão dos Guararapes, Moreno, Olinda, Paulista e São Lourenço da Mata.

³⁸ Entre 1992 (ano de surgimento da Chico Science & Nação Zumbi) e 1997 (ano da morte prematura de Chico Science em um acidente automobilístico) foram catalogadas 92 matérias (57 matérias no *Jornal do Commercio* e 35 no *Diário de Pernambuco*).

³⁹ “A cidade” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

⁴⁰ “Samba de lado” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.

*scracht*⁴¹ e no *sampler*⁴², enquanto as letras tinham como mote a cidade do Recife e seus habitantes em sua frenética lida cotidiana. No segundo, a despeito de todos os recursos de gravação então disponíveis, ressalte-se um fato curioso comentado por Jorge Du Peixe⁴³: havia dificuldade em gravar o som das alfaias⁴⁴, devido ao timbre grave desses instrumentos, algo nada convencional para o produtor Liminha, ex-integrante dos Mutantes.

Por outro lado, os vídeos se revelaram peças importantes nesse *constructo* histórico, levando em conta a quantidade e a multiplicidade de produções cinematográficas relativas ao *hip hop*, como *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*⁴⁵, *Break dance* e *Beat street*.⁴⁶ O próprio MangueBit teve sua história contada e recontada em documentários realizados pela BBC⁴⁷, MTV⁴⁸, Petrobrás⁴⁹, entre outros, que nos escancararam a dimensão do salto dos jovens músicos pernambucanos.

Ao longo da pesquisa, a Universidade Federal de Pernambuco foi uma das paradas imprescindíveis nas inúmeras viagens feitas ao Recife. Nela garimpei mais especificamente o acervo de seu banco de teses e dissertações. Tal esforço foi necessário, apesar de todos os avanços e facilidades que o mundo virtual disponibiliza, pois os trabalhos acadêmicos de diversos cursos de pós-graduação (como Ciências Sociais, Letras, Comunicação, Psicologia, Educação e Serviço Social) referentes ao MangueBit e ao *hip hop* se espalham por várias bibliotecas setoriais⁵⁰, não se achando disponíveis para *downloads*.

⁴¹ O *scratch* provém da técnica de *scratching* utilizada pelos *disc jockeys* do *hip hop*, que, com as mãos, giram os discos de vinil para a frente e para trás, de modo a provocar interferências na música executada.

⁴² O *sampler* é uma técnica musical que consiste em sobreposição de músicas de ritmos distintos ou semelhantes, característica preponderante do *hip hop*.

⁴³ Entrevista concedida por Jorge Dü Peixe a este pesquisador em Olinda, em 12 jan. 2015.

⁴⁴ Alfaias são tambores de maracatu.

⁴⁵ *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Produção: Clélia Bessa, Raccord e RioFilme, 1999. Este filme enfoca histórias passadas nas periferias do Recife, mais precisamente na de Camaragibe. Nele o fio condutor são as vidas de dois jovens da mesma comunidade (Helinho e Garnizé), que estudaram na mesma escola e cresceram enfrentando os mesmos problemas sociais, porém tomaram rumos diferentes em suas vidas ao tentarem mudar suas realidades. Enquanto Garnizé tornou-se percussionista da banda Faces do Subúrbio, Helinho enveredou pela vida do crime como justiceiro de bandidos que atuavam na sua região, sendo assassinado em 2000 logo após as filmagens do longa-metragem.

⁴⁶ *Break dance*: breakin. Direção: Joel Silberg. Produção: Cannon/Golan Globus, 1984. *Beat street*: a loucura do ritmo. Direção: Stan Lathan. Produção: Orion, 1984.

⁴⁷ *Brazil, tale of four cities*: *Mangue Beat*. BBC, 2007.

⁴⁸ *Fim de semana especial*: *Chico Science*. MTV, 1997.

⁴⁹ *A lama, a parabólica e a rede*. Dir.: Rejane Calazans e Clarisse Vianna. Iaiá Filmes, 2008.

⁵⁰ Pesquisamos na Biblioteca do CAC (Centro de Arte e Cultura) e Biblioteca do CFCH (Centro de Filosofia e Ciências Humanas).

Nossa peregrinação documental continuou por anos a fio, entre as idas e vindas à capital pernambucana, no Arquivo Público Municipal e, principalmente, na Biblioteca Pública Estadual, no trabalho de coleta e catalogação dos periódicos, perfazendo um total de 18 anos (1980-1997), período em que vasculhamos desde os primeiros passos do *break* no Recife até a morte de Chico Science em Olinda, em 1997.⁵¹

Para além de todas as demais fontes, lançaremos mão, subsidiariamente, de revistas especializadas em música, como, acima de tudo, a extinta *ShowBizz*⁵², da Editora Abril. Fincamos pé na leitura que a publicação fazia de segmentos não relacionados diretamente ao *rock*, no caso o *hip hop*, atento ainda à maneira como eram recebidas as novidades da música brasileira no início dos anos de 1990, particularmente o *MangueBit*.

Enfim, nesta tese se buscará estabelecer o elo entre juventude, cidade, *performance* e intervenção política dentro de uma sociedade em que “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real”.⁵³ A noção de uma metrópole-palco estende-se por trajetos formados por afinidades estéticas que, até certo ponto, sobrepõem classes e fronteiras sociais, à medida que a periferia atravessa os portões do anonimato. No ritmo frenético em que pulsa o Grande Recife, os jovens estudados constituíram uma cidade que extrapola “rios, pontes e overdrives”.⁵⁴ Afinal, o próprio título da tese, “É *hip hop na minha embolada*”: *o salto espetacular do break ao mangue dos jovens Chico Vulgo e Jorge díu Peixe – Recife, 1984-1994*, nos incita a refletir sobre quais foram os sons, rimas, gestos, indumentárias, ações e os sujeitos que escreveram um capítulo marcante da nova música popular brasileira, muito além do eixo Rio-São Paulo.

No desfecho desta introdução, entregamos a chave do Recife para vocês, caros leitores, que irão mergulhar na subversão de uma ordem sonora e compreender que foi graças à espetacularização de práticas culturais, compartilhadas por primaveris artistas, que o próprio espetáculo se tornou algo real e táctil.

⁵¹ Coincidindo com o lançamento do CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*, que assinala a consagração nacional e internacional de Chico Science & Nação Zumbi, nossas análises, no entanto, terão como marco temporal final 1994.

⁵² A *ShowBizz* teve sua primeira edição em agosto de 1985 e encerrou suas atividades em 2007.

⁵³ DEBORD, Guy, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴ “Rios, pontes e overdrives” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

CAPÍTULO I

O RECIFE DE CHICO VULGO E JORGE DÜ PEIXE NOS PASSOS DO BREAK

Em certas horas, em certas ruas, surge a suspeita de que ali há algo de inconfundível, de raro, talvez até de magnífico; sente-se o desejo de descobrir o que é, mas tudo o que se disse sobre Aglaura até agora aprisiona as palavras e obriga a rir em vez de falar.⁵⁵

A Aglaura dos contos de Calvino, em certa medida, remete-nos ao Recife no qual nos deteremos nas próximas páginas. Afinal, transitar por essa cidade nos descerra um cenário impressionante que, para além das semelhanças com outras capitais brasileiras, revela traços marcantes nos corpos que o habitam e o permeiam de sons, cores, cheiros e sentidos. Daí que a epígrafe de Calvino aponta para as possibilidades de análises da urbe como um admirável conjunto esculpido por mãos humanas, local de disputas e de “confrontos políticos”⁵⁶ em que a comunicação de diferentes grupos sociais apresenta distinções e variações, haja vista que os diferentes ajuntamentos que a compõem fazem apropriações distintas desse espaço. Nesse sentido, podemos falar em peculiaridades de uma cidade quando observamos os “usos e contrausos” dos seus habitantes, sem nos atermos apenas às suas ruas, praças, esquinas, comércios, ou mesmo políticas governamentais e ações da iniciativa privada.

Recife seria uma cidade que teima em ser moderna, se considerados alguns aspectos históricos que a elevaram à denominação de “metrópole do Nordeste”, segundo uma concepção exagerada de que nela o secular sucumbe à novidade, desde os remotos anos de colonização europeia⁵⁷ até sua primeira reforma urbanística em 1910. A apropriação da natureza foi, assim, como argumenta Pontual, embalada pela quimera de representações de um desenvolvimento ordenado ditado por planejamentos e diretrizes

⁵⁵ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 30.

⁵⁶ “As disputas que incidem sobre essas demarcações socioespaciais urbanas podem resultar tanto em um confrontamento político mais elaborado quanto na mera contraposição de estilos de vida, marcadas pelas formas cotidianas de ritualizar códigos de conduta”. LEITE, Rogério Proença. *Contrausos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, fev. 2002, p. 130.

⁵⁷ Virgínia Pontual realiza um apanhado de alguns eventos históricos de caráter político e econômico do Recife que remonta ao período colonial, à dominação holandesa, e confere ênfase às décadas de 1930 e 1950, nas quais, para a autora, se definiu a “tessitura cultural” que compõe a cidade. Ela menciona, então, as construções do sistema de canais, o Jardim Botânico, as pontes, o Palácio da Boa Vista, tidos como “empreendimentos urbanísticos” que respaldariam a representação de “cidade da liberdade”, animada por um sentimento de ufanismo, destemor e audácia, em contraposição à natureza “exótica” característica do Brasil colonial. PONTUAL, Virgínia. *Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas*. *Revista Brasileira de História*, v. 21, n. 42, São Paulo, 2001.

urbanísticas.⁵⁸ Sobretudo a partir dos anos 1960 e 1970, assistiu-se à consolidação de uma cidade “tentacular”, em que a mancha urbana espraiou-se para áreas ao sul da capital, momento em que bairros e subúrbios expandiram-se de forma exponencial, alcançando até a Grande Região Metropolitana, principalmente Olinda, Jaboatão dos Guararapes e Camaragibe.

A “metrópole do Nordeste”, na década de 1980, continuava a crescer na direção dos subúrbios.⁵⁹ A taxa de crescimento populacional, motivada por uma ocupação urbana desordenada, chegou aos mais longínquos bairros das cidades da Região Metropolitana. A capital, desde os imemoriais tempos coloniais da Guerra dos Mascates, ostentava seu posto de chamariz ou reduto para o comércio, e a população interiorana arriscava tudo por uma chance na urbe dos mangues.

A ocupação de áreas não centrais vem desde os anos 1930 e acelerou-se nas décadas seguintes, tendo seu ápice entre 1960 a 1980, quando ocorreu um intenso processo de urbanização e consequente periferização⁶⁰ do Recife. E esse fenômeno

⁵⁸ Como frisa Virgínia Pontual, os planos urbanísticos do Recife foram amplamente divulgados e colocados em prática a partir das décadas de 1920 e 1930, calcados em preceitos modernistas. Alguns deles foram relevantes para a configuração urbano-espacial do Recife que conhecemos atualmente. De maneira resumida, podemos destacar o “plano de Domingos Ferreira”, de 1927, que previa uma remodelagem urbana com alargamento de ruas, isenção de taxas para novos prédios, desapropriações e remoções, em especial no bairro Santo Antônio. Já o “plano de Nestor de Figueiredo”, de 1932, consistia basicamente na valorização econômica de certas áreas impulsionadas por intervenções urbanísticas. O urbanista Atílio Corrêa Lima lançou em 1936 seu “plano de expansão da cidade”, considerado como mais abrangente, pois envolvia uma descentralização do trânsito, a expansão do porto e a construção de uma estação ferroviária de passageiros em Joana Bezerra. Outro urbanista que contribuiu para o tracejado urbano do Recife foi Ulhôa Cintra, em 1943, com ideias que nortearam a remodelação do centro do Recife, principalmente dos bairros São José e Santo Antônio, além da edificação de uma nova estação central. Cf. *idem, Uma cidade e dois prefeitos: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2001.

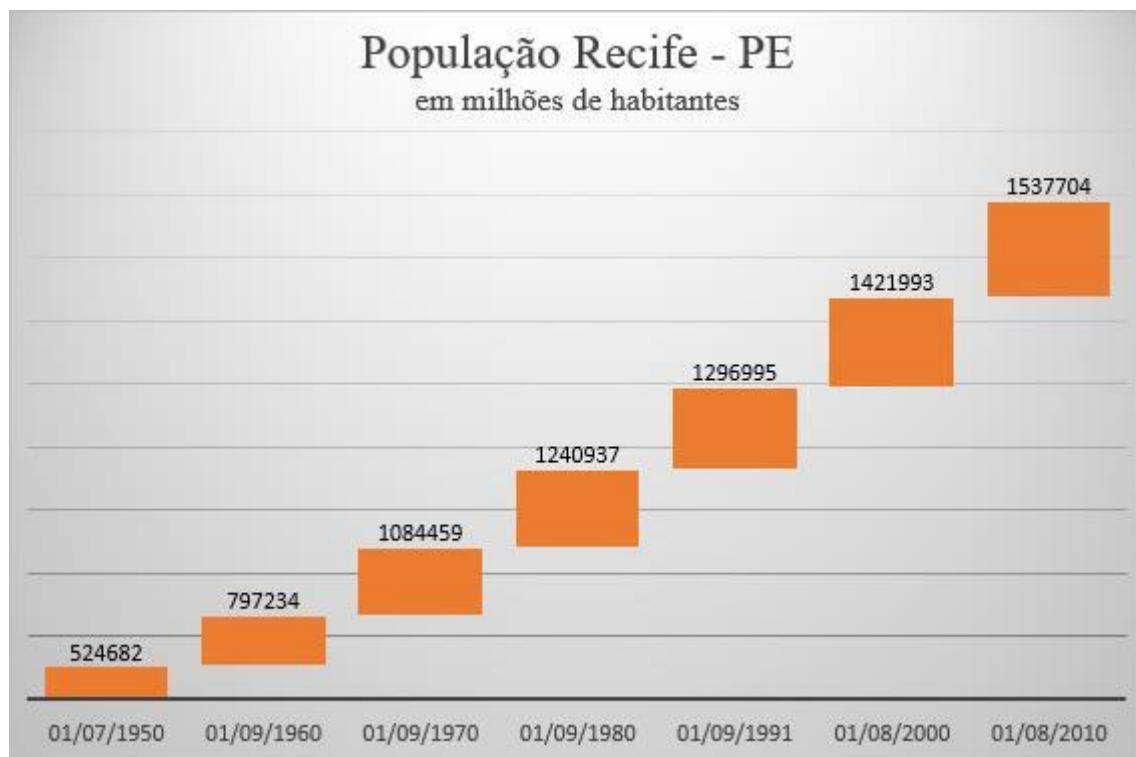
⁵⁹ Segundo Virgínia Pontual, o crescimento demográfico do Recife entre 1940-1950 e 1950-1960 foi respectivamente, de 50,6% e 51,9%. Trata-se de um incremento explosivo acarretado pelo aumento acelerado da parcela de crescimento vegetativo e do incremento da parcela, ao que tudo indica, ainda maior, representada pelos fluxos migratórios ou, mais precisamente, pelos saldos do balanço migratório. Esse crescimento, no transcurso da década de 1950, implicou a passagem de uma situação de quase equilíbrio da distribuição populacional urbana (55,5%) e rural (44,5%) para outra em que houve a dominância da primeira (1960, 65,7%) sobre a segunda. *Idem, Tempos do Recife, op. cit.* Acrescente-se que esta autora discute os trabalhos dos urbanistas Domingos Ferreira (1927), Nestor de Figueiredo (1932), Atílio Corrêa Lima (1936), Ulhôa Cintra (1943), bem como as ideias e preceitos do Movimento de Economia e Humanismo (1954) e, igualmente, a concepção de Baltar (1951) em *idem, Urbanismo no Recife: entre ideias e representações. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, n. 2, Recife, nov. 1999.

⁶⁰ Tomamos o termo periferização como uma constatação dos processos intensos de urbanização verificados no Brasil nas últimas seis décadas. Para explicá-los é necessário compreendermos, segundo Borges e Rocha, a dinâmica da mobilidade urbana centrada no trabalho, em que as próprias relações sociais no interior do modo de produção capitalista e a forma espacial como elas se constituem – no que tange à ocupação de áreas mais valorizadas da cidade pelas elites e o inevitável deslocamento dos subalternos para as regiões mais distantes do centro –, provocam a periferização das cidades. Isso, evidentemente, é resultado de um desenvolvimento econômico-social desigual que converte a periferia em *habitat* do exército de reserva que sustenta o modelo econômico vigente. Cf. BORGES, William Antônio e ROCHA, Márcio

prosseguiu, pois “a cidade não para, a cidade só cresce”, como versou Chico Science na composição “A cidade”.⁶¹ Nesse contexto, nossa intenção é proporcionar ao leitor o entendimento de como as periferias do Grande Recife foram povoadas, principalmente na segunda metade do século XX, a fim de localizarmos nossos sujeitos históricos dentro da capital dos manguezais do Nordeste. Buscaremos perceber como os locais de origem do movimento *hip hop* do Recife e municípios vizinhos formaram uma grande teia cultural que emana das adjacências e torna-se visível no centro.

A respeito do crescimento populacional do Pernambuco, em especial da Grande Região Metropolitana do Recife, observa-se o *boom* que se seguiu notadamente à década de 1950. Os números abaixo reforçam o que apontamos anteriormente.

Gráfico 1. *Sinopse*⁶² do Censo Demográfico Brasileiro de 2010.



Mendes. A compreensão do processo de periferização urbana no Brasil por meio da mobilidade centrada no trabalho. *Geografia*, v. 29, n. 3, Rio Claro, set.-dez. 2004.

⁶¹ “A cidade” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994.

⁶² IBGE. *Sinopse do Censo Demográfico Brasileiro de 2010*. Disponível em <<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?uf=26&dados=1>>. Acesso em 12 maio 2016.

Afinada com uma tendência nacional, a taxa de urbanização nos anos 1960 estava em franca expansão. Contudo, ainda poderíamos considerar o Brasil, nessa época, um país agrícola, segundo o IBGE. Somente a partir do final da década de 1970 e início de 1980 esse quadro se alteraria, quando, então, 67,6% da população já habitavam a zona urbana. O caso do Recife não foi diferente. A cidade assistiu a um aumento irrefreável da população urbana que, na sua grande maioria, procurou habitação nas áreas periféricas e nos subúrbios dos municípios vizinhos. São bastante expressivos os números percentuais dos migrantes provenientes das zonas interioranas e da Zona da Mata de Pernambuco para o Recife e sua Região Metropolitana, particularmente para os municípios de Olinda, Jaboatão dos Guararapes e Camaragibe, seus principais destinos.

As tabelas⁶³ a seguir registram as diferenças populacionais entre os anos de 1940 a 1991, demonstrando a transição definitiva de uma condição predominantemente rural para a urbana desde 1960⁶⁴, o que se consolidou em 1980.

Tabela 1. População total e diferença entre os censos demográficos do período de 1940 a 1991.

Censo demográfico IBGE	População total (mm/hab)	Virada da Década	Diferença populacional entre os censos
01/07/1950	524682	1940-1950	176258
01/09/1960	797234	1950-1960	272552
01/09/1970	1084459	1960-1970	287225
01/09/1980	1240937	1970-1980	156478
01/09/1991	1296995	1980-1990	56058
01/08/2000	1421993	1990-2000	-
01/08/2010	1537704	2000-2010	-

⁶³ Dados fornecidos pelo IBGE. *Sinopse do Censo Demográfico Brasileiro de 2010, op. cit.*

⁶⁴ Segundo o IBGE o estado de Pernambuco em termos populacionais tornou-se eminentemente urbano no período entre as décadas de 1950 e 1960.

Gráfico 2. População total e diferença entre os censos demográficos do período de 1940 a 1991.

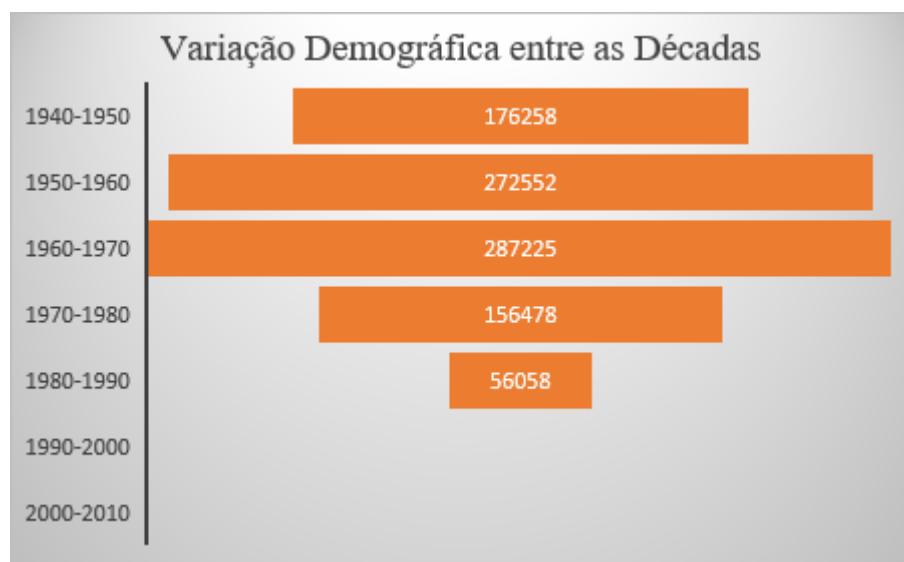
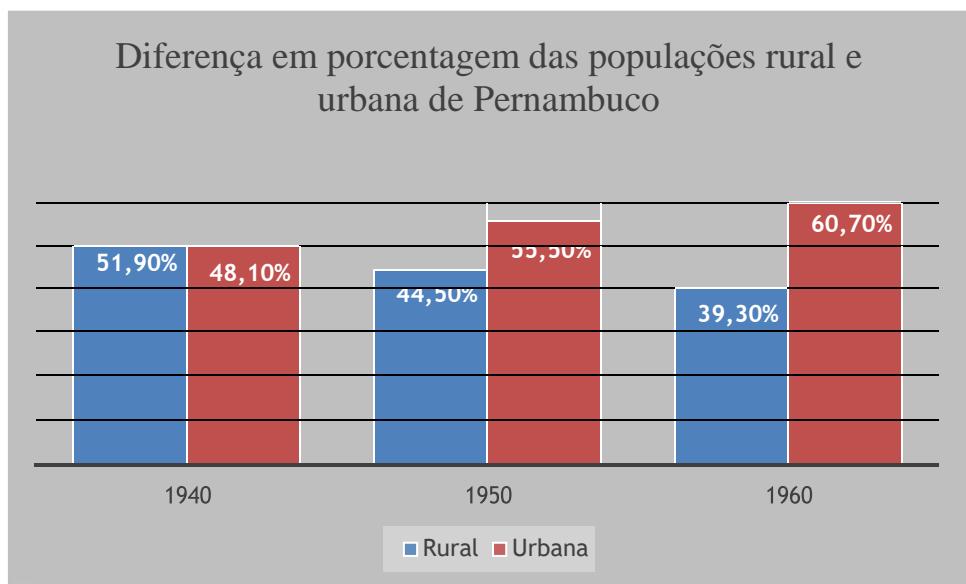


Tabela 2. Diferença em porcentagem das populações rural e urbana de Pernambuco.

Censo demográfico	Rural	Urbana
1940	51,90%	48,10%
1950	44,50%	55,50%
1960	39,30%	60,70%

Gráfico 3. Diferença em porcentagem das populações rural e urbana de Pernambuco.



Essa movimentação do campo e/ou das pequenas cidades para as regiões metropolitanas não era, obviamente, uma exclusividade do estado de Pernambuco. Neste caso específico, porém, tal deslocamento – com a chegada e fixação do grande contingente de pessoas oriundas do sertão pernambucano, do Agreste e Zona da Mata – ocasionou uma tragédia social que perdura nas periferias recifenses até os dias de hoje.⁶⁵ Lá se descontina o triste espetáculo da proliferação de moradias insalubres, a falta de serviços básicos de saúde, educação, saneamento, além da fome onipresente nos casebres espalhados pelos rios Beberibe, Tejipió e Capibaribe. Essa massa humana que ficou relegada à margem do “progresso” teve sua situação exposta de forma contundente pelo geógrafo Josué de Castro em toda sua obra.

⁶⁵ Esse problema ainda persiste e se revela atual, mesmo depois da adoção de políticas de retirada das famílias das palafitas às margens do Rio Capibaribe, como se viu principalmente nos governos de João Paulo do PT (2001-2009). Como exemplo podemos citar a transferência das pessoas para o conjunto habitacional da Torre. Posteriormente, ocorreu um retorno das famílias às áreas de risco, conforme noticiou em 2015 o *Jornal do Commercio*: “Umdos casos mais emblemáticos é o do Beco do Sururu, uma invasão localizada entre as pontes Paulo Guerra e Agamenon Magalhães, no bairro do Pina, Zona Sul do Recife. As moradias improvisadas já ocupam todos 970 mil metros quadrados ao lado do Clube Líbano, encravadas no acesso à área de maior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do município, o bairro de Boa Viagem”. Vieira, Felipe. Palafitas voltam com tudo ao Recife. *Jornal do Commercio*, 9 ago. 2015.

1.1 Geografia da fome e do passo: uma periferia que quebra e dança

O título do livro mais célebre de Josué de Castro, *Geografia da fome*⁶⁶, fornece, a nosso ver, todo um sentido para o *hip hop*⁶⁷ ao tratar do Grande Recife e sua apropriação por uma parcela dos jovens recifenses. Sem resignar-se ante supostos determinismos geográficos, ele sublinhou que os problemas sociais não são determinados pelo espaço que as pessoas habitam, mas por sistemas econômicos e sociais, independentemente de condições climáticas, sejam elas do semiárido ou mesmo a Zona da Mata, configurando-se, portanto, como questões de um Nordeste brasileiro imerso em profundos e seculares ranços coloniais.

Mas o namoro entre o autor e a poesia urbana e contemporânea de Chico Science foi mais evidente e profícuo no caso do romance *Homens e caranguejos*⁶⁸, de 1966, que descreve o cotidiano de uma comunidade ribeirinha do bairro de Afogados, no Recife, ainda na primeira metade do século XX. Guardando as devidas proporções literárias, continentais, temáticas e artísticas, seria possível estabelecer uma comparação entre a importância do “Manifesto surrealista”⁶⁹, de André Breton, para o surrealismo e a obra de Josué de Castro para o MangueBit, produções seminais em seu campo e no seu tempo. *Homens e caranguejos* escancara a fome do povo ribeirinho saciada com caranguejos, suas moradias construídas com restos de madeira, palhas, massapé, às margens do Capibaribe. Essa situação foi retratada por artistas que deram uma face aos ribeirinhos, como Abelardo da Hora, em sua série *Meninos do Recife*.⁷⁰

⁶⁶ CASTRO, Josué de. *Geografia da fome* – o dilema brasileiro: pão ou aço. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

⁶⁷ Lembramos que há certo consenso entre os especialistas em *hip hop* quanto à origem do termo. Como explicam Rocha, Domenich e Casseano, “o termo hip hop, que significa, numa tradução literal, movimentar os quadris (to hip, em inglês) e saltar (to hop), foi criado pelo DJ Afrika Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de break, DJs (disc-jóqueis) e MCs (mestres de cerimônias) nas festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York. Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, consequentemente, o clima de violência”. ROCHA, Janaína, DOMENICH, Mirella e CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 17.

⁶⁸ CASTRO, Josué de. *Homens e caranguejos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁶⁹ Ver o Manifesto surrealista, de 1924. In: BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁷⁰ Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21706/abelardo-da-hora>>. Acesso em 13 maio 2018.

Figura 1. *Meninos do Recife*, de Abelardo da Hora. 1962.



Fonte: acervo digital do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

Há uma poética visceral em Josué de Castro. Nela sobressai a simbiose entre homem e natureza reveladora da antropomorfização do mangue, do qual brotam “seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejos”⁷¹ Nessa relação se instalam a degradação e a coexistência de dependência por parte do ser humano e de descaracterização do ambiente natural.

A cidade das figuras de Josué de Castro, que vão além da imaginação, habitavam também o imaginário de Chico Science. A leitura da produção do geógrafo potencializou, com base na música, a representação do homem caranguejo como alguém não apenas faminto de alimentos, como também de cultura. Adereços de manifestações populares culturais foram adicionados ao homem caranguejo de Josué de Castro, com a diversão levada a sério, como o próprio Chico Science preconizou.

⁷¹ CASTRO, Josué de. *Homens e caranguejos*, op. cit., p. 10 e 11.

Figura 2. *Chamagnatus granulatus sapiens*.⁷²



Fonte: CD *Da lama ao caos*, de Chico Science & Nação Zumbi. 1994.

As relações entre *Homens e caranguejos* e o MangueBit perpassam igualmente o “Manifesto caranguejos com cérebro”.⁷³ No caso de Castro, ele defende uma revolução que tome a cidade das mãos dos ricos, dos poderosos e dos políticos hipócritas e ladrões; já no manifesto-*release*, os autores Fred 04 e Renato L propõem tomar a cidade de assalto a partir da música ou, como eles mesmos escreveram, “basta injetar um pouco de energia na lama”. Nessa empreitada emergem, então, temas como conflitos étnicos, midiotia, sexo não virtual e personagens da cultura local e global como Josué de Castro, Jackson do Pandeiro, Malcom Maclarens e os Simpsons.

⁷² Figura antropozoomórfica concebida pelo DJ e *designer* gráfico Hélder Aragão de Melo (DJ Dolores), contida no encarte do CD *Da lama ao caos*, *op. cit.* A gravura simboliza um ser humano habitante de Recife que, após ingerir cerveja feita a partir da água da baba de um caranguejo mutante radioativo, adquiriu tal forma. Porém, ela remete, propositalmente, ao caboclo de lança (figura principal do maracatu rural pernambucano), com sua volumosa cabeleira de ráfia colorida.

⁷³ *Caranguejos com cérebro* foi um *release* sobre a cena musical que estava despontando em Recife, escrito por Fred 04 e Renato L em 1991 e publicado neste mesmo ano na imprensa pernambucana e no encarte do CD *Da lama ao caos*, *op. cit.* A imprensa local o identificou como um manifesto, daí ele ter ficado conhecido como Manifesto caranguejos com cérebro.

Estas ponderações acerca do Recife servem para refletirmos sobre de qual cidade falamos, seja a das entranhas podres expostas por Josué de Castro, a descrita pelos jornalistas Fred 04 e Renato L ou a capital cantada em verso e prosa por Chico Science, em que mocambos, homens-caranguejos, lama, fedentina e uma discutível noção de progresso disputam o mesmo espaço na urbe:

*É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos
entulhados à beira do Capibaribe
na quarta pior cidade do mundo
Recife cidade do mangue
incrustada na lama dos manguezais
onde estão os homens caranguejos
minha corda costuma sair de andada
no meio das ruas e em cima das pontes
é só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
procurando antenar boa vibrações
procurando antenar boa diversão
sou, sou, sou, sou, sou Mangueboy
Recife cidade do mangue
onde a lama é a insurreição
onde estão os homens caranguejos
minha corda costuma sair de andada
no meio da rua, em cima das pontes
é só equilibrar sua cabeça em cima do corpo
procure antenar boas vibrações
procure antenar boa diversão
sou, sou, sou, sou, sou Mangueboy.⁷⁴*

O cotidiano daqueles que migraram para o Recife engrossou o caudaloso contingente humano dos miseráveis que abarrotam a metrópole, que em sua maioria são a mão de obra barata e farta que abunda das periferias para o centro e regiões mais nobres, carregando tecidos, cestos de frutas, verduras, importados de baixa qualidade e, por que não dizer, a própria cidade nos ombros. Essa é a cidade do Recife, cujo cinturão periférico estrangula a urbe, com uma população predominantemente jovem entre 15 e 30 anos, segundo o IBGE⁷⁵, em que o índice de mortalidade no *Mapa da violência IV*⁷⁶, produzido pela Unesco, exibe números alarmantes da taxa de homicídios nessa faixa da população.

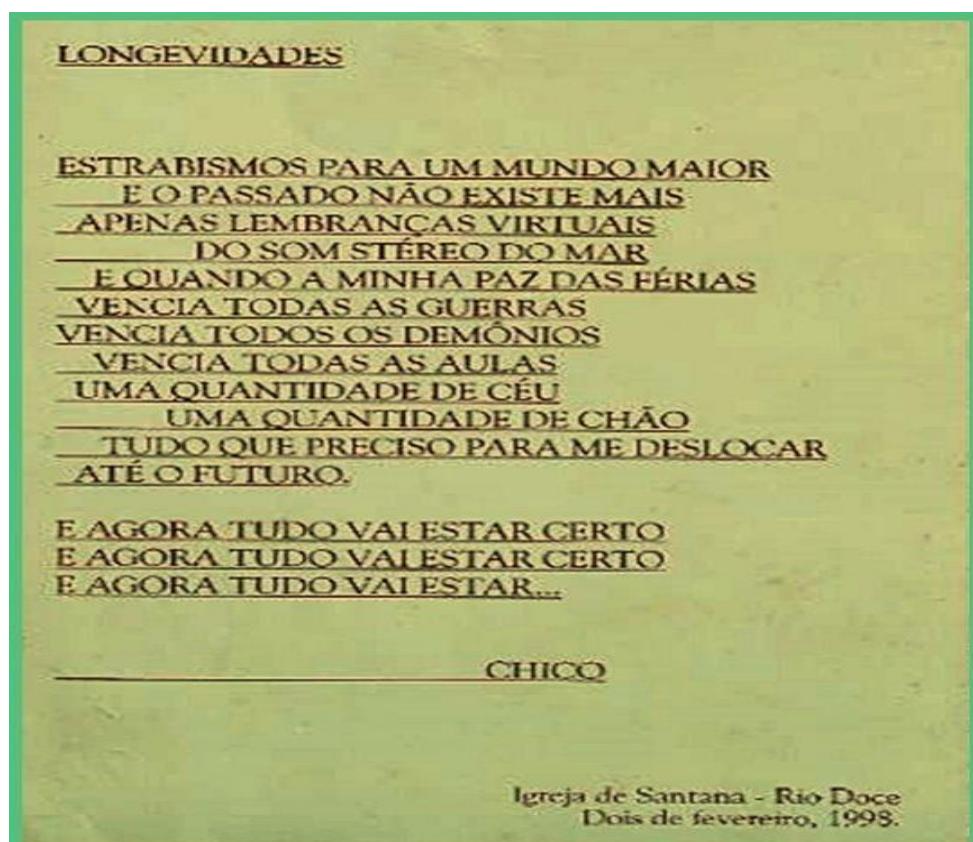
⁷⁴ “Antene-se” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, op. cit., 1994.

⁷⁵ IBGE. *Sinopse do Censo Demográfico Brasileiro de 2010*, op. cit.

⁷⁶ Esse documento condensa uma leitura social das mortes violentas de jovens brasileiros conforme a Base de Dados Nacional do Sistema de Informações da Mortalidade (SIM), do Datasus, do Ministério da Saúde,

1.2 A juventude do mangue e do asfalto

Figura 3. Poema *Longevidades*, de Chico Science.



Fonte: folheto da missa em memória de um ano do seu falecimento.

Na tarefa de lembrar, o esquecimento é inevitável. Todavia, como salienta Manoel Salgado Guimarães, “o esquecer entendido não como ato de ‘falta de lembrança’, mas como procedimento social que se inscreve na cultura histórica”.⁷⁷ Na negação do passado versada por Chico Science, há uma relação complexa de sentimentos que foram tecidos e que constituem a memória do compositor olindense.

Nas palavras de Chico Science, que embalam um desejo utópico, “o passado não existe mais”, razão pela qual sua relação com o passado é fugidia. O momento é a certeza

para as faixas etárias de 15 a 24 anos e para o conjunto da população. O *Mapa da violência IV* utiliza dados de 1993 a 2002. Disponível em <<http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/about-this-office/unesco-resources-in-brazil/studies-and-evaluations/violence/violence-map/>>. Acesso em 10 maio 2016.

⁷⁷ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *História Cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: UFGRS Editora, 2003, p. 10.

da mudança. As velhas formas de viver são reminiscências. O tempo é enlace de possibilidades. Porém, os sonhos do jovem Chico Science foram interrompidos. Poderíamos relacionar o propósito do seu poema *Longevidades* (recitado, por sinal, na missa celebrada pela passagem de um ano do seu falecimento) ao “Cântico do calvário”⁷⁸, no qual se fala que o único demônio não vencido foi o da morte, que ceifou a vida de outro jovem em na eterna perfeição da juventude.

Em nosso trabalho nos valeremos da noção de juventude, em torno da qual – como, de resto, de quase tudo o mais – não existe, é claro, um entendimento comum a todos quantos procuram defini-la. Afinal, o nosso objeto de pesquisa se relaciona a um conjunto de jovens do Recife da década de 1980, uma “cidade globalizada”.⁷⁹ Para nós, juventude é um *constructo* sócio-histórico, processual, mediante o qual ganharam corpo determinadas rupturas que tentaremos elucidar mais adiante.

No exercício do ofício de historiador há uma necessidade premente de expormos o processo histórico no qual estamos imersos e pensarmos, a partir de Koselleck, o conceito de tempo histórico relacionado a um aglomerado de ações políticas e sociais, a seres humanos concretos, agentes e sofredores, às instituições e organizações que dependem deles. Como afirma esse autor, “pouco a pouco, o tempo histórico foi adquirindo uma qualidade capaz de consolidar a experiência, por meio da qual se aprendeu a ver o passado de maneira nova, por obra de um efeito retroativo”.⁸⁰

Nesse contexto, pensando especificamente em nossa pesquisa, uma questão importante se coloca: o que é ser jovem⁸¹ e qual seu suposto papel ou função social?

⁷⁸ O poema “Cântico do calvário” foi escrito em 1863 por Fagundes Varela em homenagem a seu filho primogênito Emiliano Varela, falecido prematuramente no mesmo ano. Cf. ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*, tomo 2. Rio de Janeiro-Aracaju: Imago/Universidade Federal de Sergipe, 2001, p. 995.

⁷⁹ Nela se expressa um ambiente “glocal”, que evidencia a articulação entre o global e o local. García-Canclini sugere que o palco privilegiado do processo de glocalização seria a cidade: “Além da cidade histórica e da cidade industrial, existe a cidade globalizada, que se conecta com as redes mundiais da economia, finanças e comunicações”. GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Glocalize: o local globalizado*. In: *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999, p. 109.

⁸⁰ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica do tempo histórico*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC Rio, 2006, p.173.

⁸¹ A complexidade da questão transparece nas observações formuladas por Helena Abramo: “a noção mais geral e usual do termo juventude refere-se a uma faixa de idade, um período da vida, em que se completam o desenvolvimento físico do indivíduo e uma série de mudanças psicológicas e sociais ocorrem, quando este abandona a infância para processar a sua entrada no mundo adulto. No entanto, a noção de juventude é socialmente variável. A definição do tempo de duração, dos conteúdos e significados sociais desses processos modifica-se de sociedade para sociedade e, na mesma sociedade, ao longo do tempo e através das suas divisões internas. Além disso, é somente em algumas formações sociais que a juventude se configura como um período destacado, ou seja, aparece como uma categoria com visibilidade social”.

Qualquer que seja a resposta a estas indagações, importa, como ponto de partida, contextualizar a abordagem sobre a juventude e tratar tal categoria como “uma construção social e cultural”⁸², passível de variações de acordo com o tempo e o lugar a que se refira.⁸³

Sob essa ótica, os jovens não devem ser tomados em “termos absolutos e abstratos”, enquadrados em “classificações genéricas” com base em “uma imagem esquemática proposta como definição”, pois “erigida e nomeada a partir daí, tal realidade impede que se construam e reconstruam sujeitos sociais historicamente diversos, com trajetórias diferenciadas, como grupos e indivíduos que participam da delimitação de um campo como protagonistas em movimento”.⁸⁴

Vem daí que, a rigor, não existe uma única juventude, mas representações diversificadas elaboradas sobre os indivíduos com faixas etárias identificadas entre o início da puberdade e a fase adulta:

*No existe una única juventud: en la ciudad moderna las juventudes son múltiples, variando en relación con características de clase, el lugar donde viven y la generación a que pertenecen y, además, la diversidad, el pluralismo, el estallido cultural de los últimos años se manifiestan privilegiadamente entre los jóvenes que ofrecen un panorama sumamente variado y móvil que abarca sus comportamientos, referencias identitarias, lenguajes y formas de sociabilidad.*⁸⁵

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta, 1994, p. 1.

⁸² LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *História dos jovens: da antiguidade à era moderna*, v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 8.

⁸³ De mais a mais, como analisa Hobsbawm, a juventude que identificamos como faixa etária é, na realidade, uma elaboração do pós-Segunda Guerra em determinadas circunstâncias históricas. Cf. HOBSBAWM, Eric. Revolução cultural. In: *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁸⁴ ALVIM, Rosilene e GOUVEIA, Patrícia (orgs.). *Juventude anos 90*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000, p. 14.

⁸⁵ MARGULIS, Mario. Juventud: una aproximación conceptual. In: BURAK, Solum Donas. *Adolescencia y juventude en América Latina*. Cartago: Libro Universitário Regional, 2001, p. 42.

1.3 Grupos juvenis: o pertencimento conflitivo de jovens na metrópole recifense

No que nos diz respeito mais de perto, interessa-nos direcionar o olhar para jovens pertencentes a grupos recifenses marginalizados socialmente, situados no mundo periférico ou suburbano, dotado de poucos atrativos culturais e educacionais, no qual pulsa o *hip hop*. Nossa atenção se concentrará nas iniciativas pontuais de jovens da periferia do Grande Recife, que, com um estilo de vida pautado na música, buscaram a visibilidade perante a sociedade, como que disputando seu lugar nos espaços públicos e influindo, assim, na conformação espacial da cidade. Nessa linha de raciocínio, como assinala Maffesoli, “a sociedade [...] não se resume numa mecanicidade racional qualquer; ela vive e se organiza, no sentido estrito do termo, através de reencontros, das situações, das experiências no seio dos diversos grupos”.⁸⁶

Por essa via, criou-se no imaginário juvenil um sentimento de pertencimento ao meio urbano com o fazer artístico. Os envolvidos nessas ações passaram, como decorrência disso, a existir culturalmente, rompendo com sua invisibilidade ante a indiferença do poder público. E, nessa caminhada, eles foram na contramão da marcha “natural” das coisas, cujo quadro dominante é bem exposto por Solum Donas Burak:

*Cabe destacar en el ámbito cultural el poço acceso que tienen los adolescentes y jóvenes en general a actividades culturales (cine, teatro, danza, museos, etc.) en parte por su escasa formación en el gusto y apreciación del arte, como por el costo de tener acceso a los mismos, y por las distancias geográficas que existen para un alto porcentaje del grupo para ir a los centros urbanos donde se dan este tipo de manifestaciones. El otro polo es el escasso acceso a manifestar se culturalmente nuevamente debido a la carencia de opciones de centros de enseñanza de artes y los escasos recursos económicos para poder expresar sus necesidades y habilidades creativas en este campo.*⁸⁷

Por outras palavras, a questão aqui apresentada remete à forma como grupos de jovens (*breakers* em particular) se “espetacularizaram” na sociedade para serem percebidos, quiçá admirados e compreendidos. Objetivamente, eles puseram em prática

⁸⁶ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p.124.

⁸⁷ BURAK, Solum Donas. *Adolescencia y juventud: viejos y nuevos desafíos en los albores del nuevo milenio*. In: BURAK, Solum Donas (org.), *op. cit.*, p. 27.

uma política afirmativa de pertencimento combativo, que deu lastro à luta pela apropriação dos espaços públicos e/ou por um não alinhamento às políticas governamentais de controle social. Nesse campo de reflexões, Helena Abramo⁸⁸ expõe de maneira panorâmica a questão da visibilidade dos jovens no ambiente e destaca o papel desempenhado pela formação de grupos juvenis como potencializadores de determinadas conquistas como consequência de sua emergência coletiva. Entraram, pois, em cena jovens periféricos, imbuídos do sentimento de coletividade, ou, como Damasceno apontou, ao se referir ao movimento *punk* de Fortaleza nas décadas de 1970 e 1980, “aos poucos os pequenos grupos se formavam e até as primeiras bandas estavam formadas; era o início da trajetória desta coletividade, que passaria a se autodenominar movimento”.⁸⁹

Isso não representa uma novidade. A forma como os jovens são vistos no mundo contemporâneo tem suas origens nos grupos juvenis com atuação voltada ao universo da cultura, o que atraiu holofotes para as suas ações e aumentou as chances de agrupamentos congêneres transitarem pela urbe e suas distintas esferas. A primeira batalha travada consistiu na desconstrução da ideia de negatividade que circunda o elemento jovem. Começou a ganhar força o entendimento, segundo Adjair Alves⁹⁰, de que há um caráter político⁹¹ nas suas ações, concepção que alimentou, então, um sentimento de positividade.

Por esse prisma, a relação que se dá dentro das gangues – quaisquer que sejam os problemas internos que elas vivenciam – desde os primórdios do *hip hop* até os dias atuais, indica a presença de parceria, confiança, laços afetivos, pois, nesse contexto, “ética e estética tornam-se um só; e o produto de uma vida ética torna-se um exercício de viver esteticamente”.⁹² De acordo com Tricia Rose⁹³, isso abre caminho para a formação de

⁸⁸ Ver ABRAMO, Helena Wendel. *O uso das noções de adolescência e juventude no contexto brasileiro*. In: FREITAS, Maria Virgínia de (org.). *Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais*. São Paulo: Ação Educativa, 2005.

⁸⁹ DAMASCENO, Francisco José Gomes. *Sutil diferença: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – grupos mistos no universo citadino contemporâneo*. Tese (Doutorado em História) –PUC-SP, São Paulo, 2004, p. 39.

⁹⁰ ALVES, Adjair. *O rap é uma guerra e eu sou o gladiador: um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoperes e suas representações sobre a violência e a criminalidade*. Tese (Doutorado em Antropologia) – UFPE, Recife, 2008.

⁹¹ Pensada nesses termos, a política, como sustenta Paranhos, transpõe a barreira dos marcos meramente institucionais que a vinculam ao Estado. Ela se inscreve nas relações de poder que se manifestam onde quer que se estabeleçam relações sociais. Cf. PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010.

⁹² SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 207.

⁹³ Tricia Rose argumenta que “a cultura hip hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. A identidade do hip hop está profundamente arraigada à experiência local e específica e ao apego de um status em um grupo local ou família alternativa. Esses grupos formam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das

uma identidade pelos jovens, mediante a constituição de grupalidades em que, entre outros sentimentos (que, acrescentamos, não excluem, obviamente, as disputas, os ciúmes, as lutas), se exprime também a afeição entre os pares.

De fato, o movimento *hip hop*, desde seu surgimento até hoje, demonstrou que a relação entre juventude e crítica social passa pela desconstrução do que seja convencional e opressor e valoriza a participação ativa ou uma ideia de cooperação cultural entre os seus praticantes. Daí que, para eles, “ser cidadão não tem a ver apenas com direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e fazem com que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades”.⁹⁴

Em meio a isso, é significativo atentarmos para uma das formas que os jovens dos grupos de *hip hop* que estudamos adotam como meio de afirmação de sua visibilidade: os modos como circulam pela cidade ou pela região que habitam. Se, de início, eles desataram processos espontâneos de visibilização, num segundo momento decorreram de uma construção contínua e eficaz de uma maneira de se dar a conhecer como produto de uma rede de sociabilidades entre os jovens praticantes do *hip hop*. Esta, como nos relatou Zé Brown, é fundamental: “a comunidade tem uma solidariedade que é dela mesma. As pessoas se ajudam, velho, porque, do contrário, complica ainda mais pra todo mundo. A moçada sabe quem é quem dentro da comunidade”.⁹⁵

Aliás, circular aleatoriamente pela cidade em diversos pontos foi uma saída encontrada pelos *breakers* para desnortear as forças policiais mobilizadas em ações de repressão: “passávamos um bom tempo carregando som, piso pra dançar, íamos da Rua do Hospício pro Parque 13 de Maio, em frente à Biblioteca Pública, depois voltávamos pro Hamburgão”.⁹⁶ Como era de se esperar, não foi isenta de conflitos a conversão de certos espaços públicos em “pedaços” do *break*. Nesses casos, como é sabido, travam-se

formações das gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível”. ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHEMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: punk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 202.

⁹⁴ GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos*, op. cit., p. 46.

⁹⁵ Entrevista concedida por Zé Brown a este pesquisador no Recife em 10 fev. 2012. Zé Brown é *rapper*, arte-educador e cabeleireiro. Durante alguns anos foi vocalista da banda de *rap* Faces do Subúrbio. Atualmente apresenta-se em carreira solo. A comunidade citada por ele é do Morro do Alto Zé do Pinho.

⁹⁶ Entrevista concedida por Fábio de Morais Luna (DJ Spider) a este pesquisador no Recife em 10 jan. 2015.

lutas de dimensões variadas, envolvendo componentes raciais e de classe social. Em poucas palavras, “o conflito, a hostilidade estão sempre latentes”.⁹⁷

A despeito de operarem em circunstâncias adversas, os grupos abarcados nesta pesquisa lograram, à sua moda, se apropriar da cultura e se projetar⁹⁸, à semelhança de outras experiências verificadas anteriormente por outros pesquisadores em outras regiões metropolitanas. “Posso sair daqui para me organizar”.⁹⁹ Esta afirmação de Chico Science funcionou como se fosse uma palavra de ordem, uma conlamação a favor do investimento de energia para a legitimação dos jovens da periferia como protagonistas do movimento *hip hop*.

Trilhando esse caminho, a convergência em torno de uma coletividade faz as vezes de porta de entrada da juventude contemporânea na produção e consumo de bens culturais. A exemplo do que se deu com jovens recifenses, o exercício da produção de ações culturais tornou-se uma constante em suas vidas. Trocando em miúdos, “o agente cultural é, aqui, um animador, é dele que parte a ação nessa terminologia teológica, é ele o criador”.¹⁰⁰

Em outros termos, aqueles jovens (pobres, na sua maioria) de Camaragibe, Jaboatão dos Guararapes, Olinda e do Recife, necessitavam movimentar-se culturalmente, ainda que, no início dos anos 1980, a movimentação no mundo do *hip hop*, em especial o *break*, possuísse todas as características de um arranjo amador de jovens, desorganizado e espraiado pela região metropolitana da capital de Pernambuco.

⁹⁷ MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 139.

⁹⁸ Projetar-se, aqui, não remete necessariamente a algum reconhecimento midiático. Como anotou Damasceno, “estas inúmeras formas de se encontrarem, de treinarem e se prepararem para dançar com maestria, desaguavam nos bailes realizados nos finais de semana. Neles as gangues em processo de criação se consolidavam em uma espécie de reconhecimento dos pares entre si, mas, sobretudo, dos jovens de cada um destes bairros. Eles se tornavam conhecidos e respeitados”. DAMASCENO, Francisco José Gomes, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁹ Palavras contidas na canção “Da lama ao caos” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

¹⁰⁰ COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural?* São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 16.

1.4 A década de 1980: quando o mundo suburbano se agita

Tendo em vista o recorte temporal desta tese, é imprescindível apresentarmos um quadro panorâmico da cena musical recifense da década de 1980. No livro *Do frevo ao manguebeat*, José Teles destacou que os anos 80 em Pernambuco podem ser definidos como “anos perdidos”¹⁰¹, visão semelhante à do jornalista e artífice do MangueBit Renato L:

Bom, acho que pro Recife foi uma revolução. Quem viveu no Recife nos anos 80 viveu uma época morta. Em termos de cultura, não aconteceu nada aqui no Recife nos anos 80, ou aconteceu muito pouco na área de cinema, sabe? Na área de música só se tinha Alceu Valença na minha opinião já completamente estagnado, a produção dele já completamente estagnada. Então Recife passou batido pelo rock brasileiro dos anos 80. Já a galera de Salvador, ou de Porto Alegre, ou de São Paulo, sei lá, e de Brasília teve até cenas, se posso dizer, fortes de rock. E Recife não existiu como cidade nem produtora de rock, nem um pouco consumidora, porque eram poucos os shows que vinham para cá: uma vez na vida um Titãs, um Legião Urbana etc. E graças ao mangue se formou toda uma cadeia produtiva em torno de música, em torno desse conceito da diversidade, uma música de qualidade. Eu não gosto desse termo porque soa elitista, mas é porque é uma música bacana e blábláblá; se tem hoje desde coluna de jornal, até programa de televisão, bar. Eu acho, assim, que o Mangue veio na hora certa, em termos musicais porque havia um cansaço em relação ao tipo de música pop que era feita no Brasil durante os anos 80: todas essas bandas de Brasília, ou boa parte das bandas de São Paulo ou do Rio, elas, a maioria delas, eram meras cópias do que rolava na Europa, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos. Então, por exemplo, eu conseguia prever qual era o som da guitarra de George Mark, do The Smiths, que era a banda da hora, da época, entendeu? Assim, tinha um cansaço em relação a esse tipo de rock mais puro, mais ortodoxo, vamos colocar desse jeito. E o Mangue veio numa hora que era propícia pra sons que de alguma forma flertassem com a herança da música brasileira. Eu acho que ele apontou uma maneira de se trabalhar com esses elementos, heranças da música brasileira, sem soar conservadora ou tradicional, tradicionalista. Ele conseguiu mexer com maracatu, com samba, sem que isso viesse como uma coisa tipo “vamos preservar o maracatu”, “vamos preservar o samba”; também com o olho pra o que tava rolando lá fora. Acho que isso foi passado pra caramba, deu uma espécie de receita. Ao mesmo tempo, não trazia nenhuma fórmula pronta, mas dava um toque de como trabalhar essa relação, que é uma relação presente na cultura brasileira desde sempre, não só na música, na literatura, em tudo, entendeu? Rapaz, ele ganhou muitas coisas assim, ganhou festa. Eu, por exemplo, não fui pra nenhuma festa boa nos anos 80, já na adolescência até vinte e poucos anos, num fui pra nenhuma festa curtir isso. [...] Ganhou show bacana, ganhou uma música forte, ganhou é possibilidade de expressão que não se tinha, sabe?, ganhou em energia, em vontade de fazer as coisas,

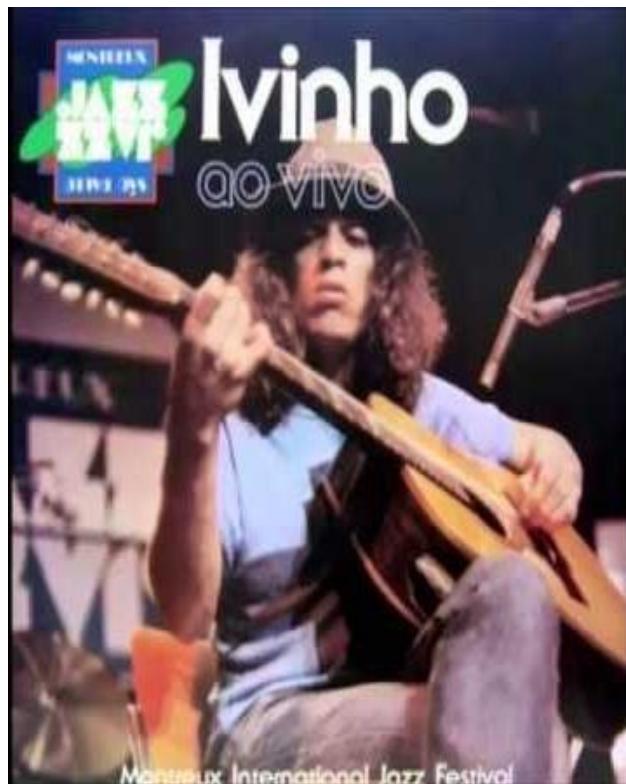
¹⁰¹ TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 225.

*ganhou dinheiro. Afinal, as pessoas ganham dinheiro, não se ganha tanto, mas se ganha dinheiro com essa cena cultural, essa cadeia produtiva, tanto que tenho vários amigos que vivem disso, eu vivo disso assim, faço jornal e trabalho como músico [...] E pra molecada da periferia o ganho e a autoestima foram imensos, porque a Nação Zumbi, a começar por Chico e Jorge, são da 4ª etapa de Rio Doce, são periferia, uma galera de Peixinhos. Então imagina pra essa galera poder ver além do caminho de ser um jogador de futebol ou bandido, ou axé music. Você podia ganhar respeito, que é um tipo de respeito diferente, talvez, até do que o jogador de futebol ganha, sei lá o quê, sem tá fazendo um trabalho cuzão sabe?, um trabalho instigante, que inclusive não é um trabalho alienado em relação às condições de vida da própria periferia.*¹⁰²

Para Teles, Renato L e outros que suspiram de saudades de outro tempo, a década mais fértil para a música pernambucana, inclusive sob a perspectiva da projeção nacional alcançada, seria, certamente, a de 1970 com Alceu Valença, Ivinho, Flaviola, Ave Sangria, Geraldo Azevedo, Quinteto Violado, vários deles artistas que alavancaram suas carreiras por todo o Brasil e até no exterior, se apresentando em festivais como o de jazz de Montreux (caso, por exemplo, de Ivinho, em 1978).

Figura 4. Capa do LP *Ivinho ao vivo*, WEA, gravado no 12º Festival de Jazz de Montreaux, na Suíça, em 1978.

¹⁰² Entrevista concedida por Renato L. a este pesquisador no Recife em 12 jan. 2006.



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

E quando os anos 1980 se abriram para o *rock*, tanto Teles quanto Renato L ressaltam que Pernambuco ficou à margem no momento em que o *mainstream* musical do BRock¹⁰³ estava direcionado para o Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre e São Paulo, com grupos como Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Blitz, Plebe Rude, Camisa de Vênus, Engenheiros do Hawai e Nenhum de Nós.

É importante assinalar que o restante do país não abocanhou essa generosa fatia do mercado fonográfico constituído pelo *rock* nacional, mantendo-se restrito a iniciativas pontuais de algumas gravadoras multinacionais que lançaram selos regionais para artistas do Norte e Nordeste, em particular a EMI-Odeon, que criou o selo “Jangada”, impulsionado por artistas considerados regionalizados¹⁰⁴, não aptos, segundo a empresa, para terem circulação mais ampla.

Seja como for, não se deve deixar de reconhecer que, na década de 1980, diversos segmentos da cultura de Pernambuco mostraram-se ativos no mínimo a partir de iniciativas pessoais, como as de Fred 04 e do próprio Renato L. Formaram-se bandas

¹⁰³ Expressão utilizada pelo jornalista e crítico musical Arthur Dapieve em sua obra homônima. DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.

¹⁰⁴ Entre os artistas “regionalizados” estavam Abdias, Reginaldo Rossi, Moreira da Silva, Raul de Barros. Informação disponível em <<http://www.toque-musicall.com/?cat=334>>. Acesso em 22 fev. 2017.

punks, como Trapaça e Serviço Sujo, a de Fred 04, que mais adiante fundaria a Mundo Livre S/A, e Sala 101, de Renato L. Este futuramente realizaria, como trabalho de conclusão de curso de Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o programa *Décadas*, na Rádio Universitária, que viria a ser um meio de propagação da “boa música”, como os próprios Renato L e Fred 04 denominavam o que nele era executado: “A orientação básica do programa seria a de veicular todo um conjunto de músicas que não tocavam nas demais rádios, por não terem sido ainda incluídas no *cast* das grandes gravadoras nacionais de onde provinha praticamente toda a programação das principais FMs do país”.¹⁰⁵

Por essa época, em outra parte do Grande Recife, mais precisamente em Rio Doce, periferia de Olinda, alguns jovens ensaiavam passos de *break*. Lá, Chico Vulgo, que mais tarde seria conhecido por Chico Science, e Jorge dü Peixe, faziam parte da Legião Hip Hop, um dos muitos grupelhos juvenis existentes na primeira metade dos anos 1980 na Região Metropolitana do Recife, também denominados “gangues de dança de rua”, inspiradas nos *bboys* norte-americanos. Paralelamente, outras experiências sonoras de Chico e Jorge devem ser destacadas, como o Loustal, o Orla Orbe, com influências diretas do *funk*, *soul* e *hip hop*, e, principalmente, o Bom Tom Rádio, uma espécie de laboratório musical em que ambos, mais o jovem José Carlos Arcoverde (Mabuse), concebiam experimentações sonoras de forma amadora, mas que serviram de base para músicas como “Samba de lado”¹⁰⁶ e a já citada “A cidade”.

Essa pré-catarse cultural, discutida por Ribeiro¹⁰⁷ em sua dissertação de Mestrado, refletia o potencial latente nessa parcela da juventude, com seus focos espalhados pela malha metropolitana da cidade do Recife, usina criativa de ações culturais que comporiam toda a cena que emergiria na década seguinte. Vivia-se um ambiente de muitas bandas, embora com pouca ou nenhuma repercussão na imprensa local, com jovens músicos imersos na distopia. Nos anos 1980 os espaços das páginas culturais eram reservados acima de tudo a astros musicais surgidos nas décadas anteriores ou ao novo BRock sudestino, como, por exemplo, aos Titãs.

¹⁰⁵ RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical mangue* – Recife, 1984/1991. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, 2007, p. 127.

¹⁰⁶ “Samba de lado” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.

¹⁰⁷ Ver RIBEIRO, Getúlio, *op. cit.*

Figura 5. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 5 set. 1984.



Fonte: *Jornal do Commercio*.

Apesar disso, outro mundo, suburbano, agitava-se invisível aos olhos do grande público consumidor. Para além do circuito universitário, da classe média, das casas de *show*, dos bares da orla marítima ou de clubes afins, nas periferias do Recife, Olinda, Camaragibe e Jaboatão dos Guararapes, jovens rompiam, até certo ponto, com a lógica nefasta de morticínio¹⁰⁸ dos periféricos agarrando-se ao *hip hop*, em especial o *break*. Por sinal, embora sem querermos nos aventurar pelo estudo de manifestações juvenis que

¹⁰⁸ Segundo o *Mapa da violência* publicado em 2012, a taxa de homicídios em Pernambuco, principalmente na Grande Região Metropolitana, girava em torno de 54 mortes para cada 100 mil habitantes, apresentando um crescimento médio de 4,7% ao ano. Esses números se referem especialmente aos anos de 1980 a 1994. Cf. WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2012: a cor dos homicídios no Brasil*. Rio de Janeiro-Brasília: Cebela/Flacso/Seppir-PR, 2012.

atravessaram as fronteiras da Grande Região Metropolitana do Recife, há inúmeros trabalhos¹⁰⁹ que extrapolaram esses limites geográficos.

Como se sabe, o *hip hop* colou sua existência às crises, de diferentes ordens, que eclodiram em diferentes cidades. Como aponta Tricia Rose¹¹⁰, ele foi forjado nos Estados Unidos da América a partir dos processos de desmanche urbano de metrópoles como Nova Iorque¹¹¹ e Los Angeles, bem como dos cortes em verbas públicas e do sucateamento dos serviços nas áreas sociais, que impactaram duramente a qualidade de vida das áreas que concentravam a população mais pobre.¹¹² Por isso todas as evidências indicam como berço do *hip hop* uma “terra arrasada”. E é nessas “terrás arrasadas” que podemos detectar a resiliência de setores da juventude ante essas ásperas realidades que os cercam.

¹⁰⁹ Exemplo disso se acha, entre muitos outros, em ALVES, Adjair, *op. cit.*, e CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

¹¹⁰ Ver ROSE, Tricia, *op. cit.*

¹¹¹ Ver, a propósito, o depoimento pessoal de BERMAN, Marshall. Nova Iorque chamando. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 11, n. 18, Uberlândia, jan.-jun. 2009.

¹¹² Para a análise de outros fatores que estiveram na raiz do *hip hop* nos EUA, ver também BARRETO, Silvia Gonçalves Paes. *Hip hop na Região Metropolitana do Recife: identificação, expressão cultural e visibilidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2004.

1.5 A dança maluca de Nova Iorque na terra de Capiba¹¹³

Mais ou menos em 1981, do meio pro final de 1981, foi quando eu me de parei, pela primeira vez, com aquilo que ia definitivamente mudar minha vida, apesar de ser um fragmento. É, apesar de ser um fragmento, todo um universo, que eu viria depois conhecer. Foi o primeiro elemento do que nós conhecemos hoje como cultura hip hop que eu vi, foi o primeiro que me fez me apaixonar por essa cultura tão urbana e ao mesmo tempo tão humana. Na época eu já dançava funk e, modestamente, fazia parte da melhor geração daquela época [...] Quando vi aqueles caras dançando, aquela movimentação, com aquelas acrobacias, aquelas coisas, porra, aquilo ali bateu em mim de um jeito que, caramba, só pra ter uma ideia [...] Eu imagino no momento que eu vi aquela matéria na televisão, foi no Fantástico, no domingo, era umas oito, oito e pouco da noite, entrou o Cid Moreira com aquela voz: “Você, você não acredita, nós vamos mostrar daqui a pouco para você uma dança maluca, você num acredita no que esses jovens podem fazer”. E eu, cara, dança maluca! Que é que esse cara vai mostrar? Cara, quando mostrou os caras fazendo movimentos, girando de costas, dançando popping, imitando um robô, cara, eu não acreditei naquilo, não. [...] Aquilo foi impactante demais pra mim: aquilo foi um impacto, foi um boom porque eu achei que tudo que eu tava fazendo era muito velho, muito antigo, num prestava. Na verdade, era a base de tudo que aqueles caras estavam fazendo, era o que eu queria fazer naquela época. [...] mostraram os caras dançando, bboys, os rockers e poppers, todo mundo ao mesmo tempo, até porque os caras que fizeram a matéria não tinham o menor conhecimento. [...] Quando eu vi em casa, disse pra mim: “é isso que eu quero fazer, eu quero fazer isso aí, eu agora vou fazer isso aí”. Eu não deixei de dançar o funk; foi melhor ainda para mim [...] eu saí de casa correndo, feito um maluco, eu fui para um clube que tinha lá em Camaragibe, que na época era o único lugar que a gente tinha pra se divertir, que era chamado casa da música. A casa da música era um galpão que funcionava durante a semana como oficina e que nos finais de semana os caras esvaziavam ela e a galera alugava pra fazer festa. Cara, eu saí correndo da minha casa, eu corri mais ou menos uns dois a três quilômetros procurando meus amigos da época, e quando localizei os caras, “vem cá, vem cá, vem cá. Cara vocês não vão acreditar no que eu vi agora”. “Que foi, que foi?” “Meu irmão, eu vi aquilo que vai ser a dança que a gente vai fazer, tudo o que vocês imaginaram”. [...] Meu irmão, os caras que eram os amigos da época, o Nelson e o Onéssimo, compraram a ideia. Mal a gente sabia que tava começando um lance bem legal, não apenas em Camaragibe, mas pro Recife todo. Cara, é claro que na época a gente era moleque e só queria dançar, nem imaginava que um dia ia ter pessoas da universidade interessadas na nossa dança, que no começo era muito despretensiosa. Por isso eu sempre falo como o hip hop começou e se desenvolveu no Recife. Depois, cara, nós começamos a levar aquilo a sério mesmo, ensaiando

¹¹³ Lourenço da Fonseca Barbosa, ou simplesmente Capiba, nasceu em Surubim, Pernambuco, em 1904, e faleceu no Recife em 1997. Foi compositor, folclorista, arranjador, historiador e cronista. Notabilizou-se, acima de tudo, com a criação de frevos para o carnaval pernambucano. É considerado patrimônio cultural do estado. Ver SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. Tese (Doutorado em Música) – Unicamp, Campinas, 2008.

todo dia, correndo atrás de fita cassete e vídeo de dança, tanto é verdade que, no lançamento dos filmes Beat street e Break dance, eu e os meninos já tínhamos uma noção bacana dos movimentos. E quando a gente se deu conta já tava batalhando com as outras gangues de dança no centro da cidade, inclusive com a Legião Hip Hop de Chico e Jorge.¹¹⁴

A história do movimento *hip hop*, particularmente o *break* no Recife, confunde-se com a trajetória artística de Fábio Luna.¹¹⁵ Tal como no caso do MangueBit¹¹⁶, a capital foi o palco preferido da juventude *breaker*, arrastando, por assim dizer, os municípios vizinhos e o contingente humano de suas periferias para as manifestações artísticas que nela ganhavam destaque. Mas o que nos interessa ressaltar, aqui, inicialmente, é, como se evidencia no depoimento de DJ Spider, o papel relevante dos meios de comunicação massivos ao porem em circulação, mundo afora, a novidade trazida de Nova Iorque.

O *hip hop* deu verdadeiro salto do *underground* para os noticiários e os periódicos, e o público em geral foi impulsionado pelas produções fonográficas¹¹⁷ e cinematográficas¹¹⁸ contribuíram decisivamente para a proliferação dos praticantes do *break* e, em consequência, aproximaram os jovens brasileiros do movimento *hip hop* idealizado por Afrika Bambaataa e DJ Cool Herc ainda no final dos anos 60, nos Estados Unidos. Na imprensa recifense era possível recolher os ecos dessa explosão. Muito se falou dela, notadamente desde o segundo semestre de 1984.

¹¹⁴ Entrevista concedida por Fábio de Moraes Luna (DJ Spider), *op. cit.*

¹¹⁵ Fábio de Moraes Luna ou DJ Spider é tido por muitos praticantes do *break* no Recife como o fundador do movimento na capital pernambucana. Colecionou diversos títulos nas disputas de dançarinos ao longo da sua carreira como *breaker* nos anos 1980 e 1990. Atualmente é funcionário do Banco Santander e organizador de festivais de *break* em todo o Brasil.

¹¹⁶ Em nossa pesquisa acerca do MangueBit, que se estende de 2005 até esta data, constatamos que, mesmo que os artífices não sejam oriundos da capital, a cidade é vivenciada como um palco de possibilidades de alavancar suas carreiras artísticas, como aconteceu com Chico Science & Nação Zumbi (apenas o guitarrista Lúcio Maia era do Recife, enquanto, o restante da banda era proveniente de Olinda). Isso se verificou igualmente com o Mundo Livre S/A: a banda era integrada por músicos de Jaboatão dos Guararapes. Ver NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante do. *MangueBit: diversidade na indústria fonográfica brasileira na década de 1990*. Dissertação (Mestrado em História) – Uece, Fortaleza, 2011.

¹¹⁷ Notadamente o LP *Break time*. RGE, 1984.

¹¹⁸ *Beat street*: a loucura do ritmo. EUA, 1984. Dir.: Stan Lathan. Orion. *Break dance*: breakin. EUA, 1984. Dir.: Joel Silberg. Cannon Group/Golan Globus.

Figura 6. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 29 set. 1984.



Fonte: *Jornal do Commercio*.

Figura 7. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 17 ago. 1984.



Fonte: *Jornal do Commercio*.

Figura 8. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 24 nov. 1984.



Fonte: *Jornal do Commercio*.

Figura 9. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 19 set. 1984.



Fonte: *Jornal do Commercio*.

O Brasil e sua enorme periferia urbana acolheram o *hip hop* como cultura, além de incorporar a ele traços característicos do nosso país, como elementos do samba, embolada, capoeira e maculelê, presentes em alguns trabalhos autorais. Nessa linha, Tricia Rose¹¹⁹ acentua que o *hip hop* se reveste de um caráter híbrido e assimila, entre outros, aspectos da cultura negra e as novas tecnologias. Tal fato, aliado à tomada de consciência do lugar social desses jovens, permitiu-lhes representar seus espaços coletivos de uma maneira que a violência, a desigualdade, o próprio crime fossem problematizados e percebidos como vetores de uma estigmatização social dos periféricos.

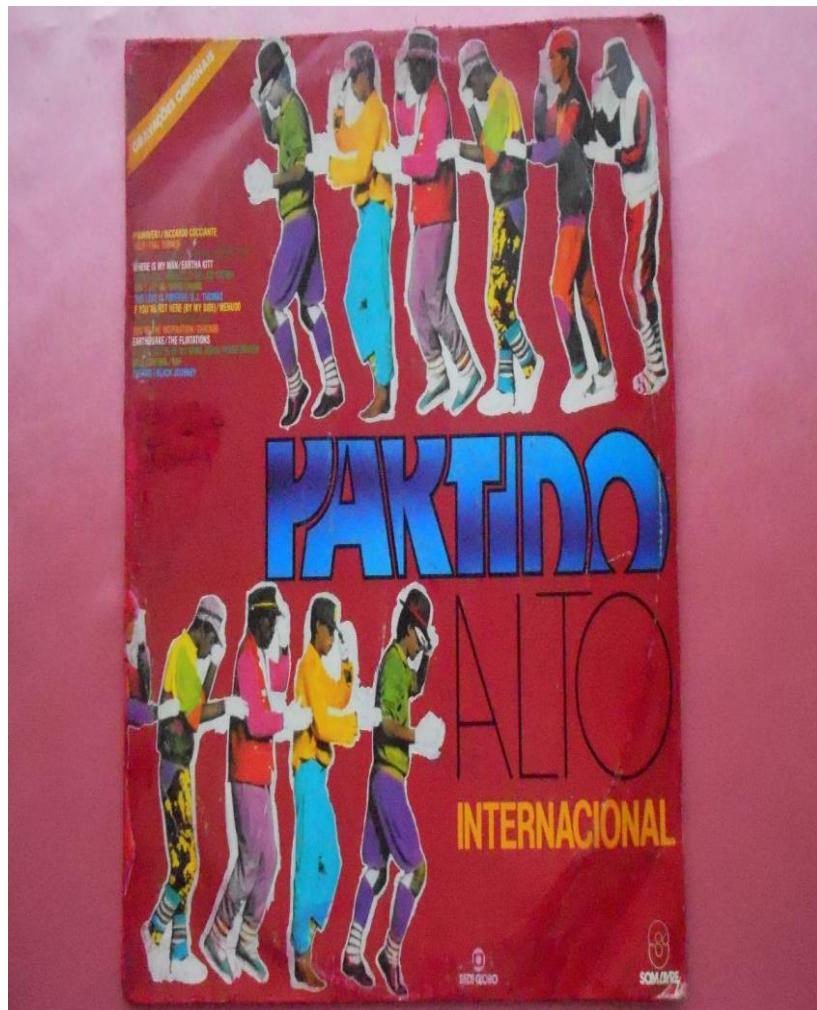
Contudo, a despeito de o *hip hop* se espalhar por lugares diferenciados, a projeção do movimento foi bem mais intensa e visível no Sudeste brasileiro. Para tanto a televisão jogou um papel considerável, ela foi um dos primeiros destinos dos dançarinos de *break*. Foi o que se viu, por exemplo, na abertura da novela *Partido alto*¹²⁰, da Rede Globo de Televisão, em 1984. Nela *breakers* e passistas de samba dançavam ao som da canção “Enredo do meu samba”¹²¹, interpretada por Sandra de Sá, contida na versão nacional do disco produzido pela Som Livre.

¹¹⁹ Cf. ROSE, Tricia, *op.cit.*, p. 192-195.

¹²⁰ *Partido alto*. Brasil, 1984. Rede Globo de Televisão. Dir.: Roberto Talma, Jayme Monjardim, Carlos Magalhães, Luís Antônio Piá e Helmar Sérgio. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/partido-alto/galeria-de-personagens.htm>>. Acesso em 27 set. 2017.

¹²¹ “Enredo do meu samba” (Dona Yvone Lara e Jorge Aragão), Sandra de Sá. LP *Partido alto* – nacional. Som Livre, 1984.

Figura 10. Capa do LP internacional¹²² da novela *Partido alto*, da Rede Globo de Televisão, de 1984.



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

A época de pouca informação foi se dissipando aos poucos. As primeiras gangues de dança foram surgindo e se fortalecendo, dentre elas, em São Paulo, Nação Zulu, Street Warriors, Crazy Crew, Back Spin, Jabaquara Breakers; em Brasília, equipes como Eletro Bugaloo, e, no Recife, The Brothers of the Breakers, Recife City Breakers, Legião Hip Hop, The Dragons, Banana Breakers, UBI, Rádio Break CIA, Rock Master Crew e Geração Camaragibe. O novo, nessa área, se instalava de vez.

¹²² LP *Partido alto* – internacional. Som Livre, 1984. Para um melhor entendimento, devemos ressaltar que a capa do LP nacional não faz referência direta aos dançarinos de *break* que dançam durante a abertura da novela, na realidade foram utilizados nesta capa como um artifício da emissora em atingir um público maior no exterior.

Abrindo, aqui, um parênteses retrospectivo, relembremos que, na terra de nascimento do frevo, os passos se diversificaram mais após a década de 1970, e o que se notava pela cidade eram jovens advindos de muitas partes da região metropolitana do Recife. Eles circulavam principalmente em avenidas do centro como a Rua 7 de setembro, defronte à lanchonete Hamburgão, na Rua do Hospício, em frente à Escola de Engenharia, ou em praças e parques como o 13 de Maio, circunvizinho da Biblioteca Pública Estadual de Pernambuco. Esses jovens foram responsáveis pela gestação do movimento *hip hop* nos *bailes black*¹²³ da cidade.

Mesmo que aí se fizesse ouvir uma considerável diversidade musical, nem por isso as *playlists* deixavam de conter nomes de peso da *soul music* e do *funk*. E foi no final dos anos 1970 e início dos 1980 que algumas casas de *shows* serviram como reduto para os apreciadores da música *funk* e do *soul* em Recife. O que aguça ainda mais nossa atenção é percebermos que não existiu uma concentração dessas manifestações em um bairro específico. Na realidade ocorreu um espalhamento desses recintos.

Quadro 1. Clubes e casas de *shows* na Grande Região Metropolitana do Recife, 1970-1980.¹²⁴

CLUBES OU CASA DE SHOWS	BAIRRO
Clube Castelo Branco (Associação de Moradores de Caxangá)	Torrões
Clube Sargento Wolf	Afogados
Clube dos Subtenentes e Sargentos da Polícia Militar	Torre
Clube Líbano Brasileiro	Pina

¹²³ No caso específico do Recife, Fábio Luna explicou, na entrevista que nos concedeu, que os *bailes black* da Grande Região Metropolitana eram bem ecléticos, pois, além das músicas reconhecidamente *black*, neles rolava uma trilha sonora que abrangia desde canções da Jovem Guarda, *rock*, música romântica, até MPB. Com relação ao eixo Rio-São Paulo, Paiva salienta que as músicas *black* possuíam como matriz os Estados Unidos, transpostas muitas vezes para versões por aqueles que buscavam um lugar ao sol dentro do mercado fonográfico brasileiro dos anos 1970. Cf. PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Unesp, Araraquara, 2015.

¹²⁴ Durante o desenvolvimento da nossa pesquisa, principalmente nas consultas aos periódicos e na realização das entrevistas, verificamos que de todos os clubes e casas de *shows* aqui citados, apenas o Clube Castelo Branco, do bairro Torrões, no Recife, não está em atividade. Os demais continuam organizando festas e sediando eventos na capital pernambucana.

Clube Rodoviários	Imbiribeira
Associação dos Moradores do Pina	Pina
Clube Internacional do Recife	Madalena
Clube Santa Cruz	Arruda
Baile da Centauro Som ¹²⁵	Itinerante

Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

De todo modo, os primeiros anos do *break* no Grande Recife foram, por assim dizer, um período de mútuo conhecimento. Primeiramente, havia um desconhecimento dos elementos constitutivos do movimento *hip hop* por parte dos praticantes do *break* com relação aos produtores culturais, empresários e comerciantes. O impulso inicial do *break* se ligava à sua percepção como uma alegoria, uma dança de movimentos plásticos, nada relacionada a um viés contestatório. Logo em seguida, algumas apresentações, eventos e até mesmo contratos com lojas foram efetivados ainda nos primórdios do *break* recifense. Nesse contexto despontou The Brothers of the Breakers, da qual Fábio Luna foi fundador e integrante, considerada por diversas fontes como a primeira gangue de dança de Pernambuco.

Esse protagonismo da The Brothers of the Breakers rendeu-lhe alguns frutos já na primeira metade da década de 1980, como, por exemplo, o contrato com a loja Drops, do Shopping Center Recife, especializada em moda *surf wear*, além de apresentações esporádicas em estabelecimentos comerciais sem nenhuma vinculação com o estilo *break* ou nem sequer voltados para o público juvenil, como no caso da loja Chi Chi Babys, direcionada ao público infantil. Simultaneamente, as atuações da The Brothers of the Breakers estenderam-se também aos palcos mais tradicionais da capital, como a participação no espetáculo *Terra nua, ser mutante*, exibido no Teatro Municipal do Recife entre os anos de 1982 e 1983 pelo grupo de dança Arte e Movimento, em que o corpo foi celebrado pelos jovens *breakers*.

¹²⁵ Segundo Fábio Luna, Jorge dü Peixe e Zé Brown, os bailes promovidos pela Centauro Som eram itinerantes e poderiam ocorrer em qualquer bairro e município da região, fossem galpões, oficinas, fábricas desativadas, quadras de escolas ou praças públicas.

Figura 11. Cartaz do espetáculo *Terra nua, ser mutante*, 1982 e 1983.



Fonte: arquivo pessoal de Fábio Luna (DJ Spider).

Há um fato significativo nessa cronologia do *break* no Recife que de certa forma relativiza a ideia de *boom* logo após os lançamentos de *Beat street*, *Break dance* e *Break time* em 1984. Referimo-nos ao primeiro campeonato de *break* na cidade, promovido pelo extinto canal de televisão Manchete, em 1983. Ainda nesse mesmo ano a The Brothers of the Breakers passou a se chamar Rock Master Crew, segundo consta, a primeira equipe a incorporar o nome *crew*, o que nos indica que já começava a ter conhecimento a respeito das siglas, denominações e finalidade do movimento *hip hop*.

Uma das primeiras rodas de *break*, senão a primeira do Recife, ocorreu em 1984 na Rua 7 de Setembro. Todavia, é preciso ressaltar que as primeiras disputas estão associadas aos lançamentos cinematográficos anteriormente comentados por nós. Nesse sentido, 1984 é emblemático para o *break* na capital pernambucana, tanto quanto para nossa pesquisa, particularmente, porque se registrou nesse ano a formação de diversas gangues de dança¹²⁶ no Grande Recife. O movimento difundiu-se pela cidade, principalmente pela Rua do Hospício, Rua 7 de Setembro e Parque 13 de Maio, na região

¹²⁶Foram elas Recife City Breakers, Legião Hip Hop, The Dragons, Banana Breakers, UBI, Rádio Break CIA, Rock Master Crew e Geração Camaragibe.

central, porém uma gangue de dança merecerá nossa atenção especial, a Legião Hip Hop, que representa o período, por assim dizer, gestacional de Jorge dü Peixe e Chico Vulgo (Science) no universo do *hip hop*.

1.6 A Legião Hip Hop: a periferia de Olinda em ebulação

Em 83, 84 conheci Chico ali na Associação de Moradores de Rio Doce, na quarta etapa, onde existia todo final de semana funk, soul e música de todo mundo, diáspora africana se espalhando ali e tal. Tinha uma noite de som, quando a gente era bem mais novo. Na terceira etapa tinha um clube de moradores, uma associação de moradores; eles tinham um concurso de black music, dança black, chamava na época, e tinha grandes dançarinos de black na época que imitavam, ficavam na sombra de James Brown. Tinha um cara que era o Mister X, que se fantasiava, e todos deixando o cabelo meio afro, usava umas bengalas, cavalo de aço, aquele troço nojento de uma maneira muito louca, e o som sempre esteve em primeiro plano, primeira instância. E depois dessa época, 83, cara, Chico trabalhava numa clínica radiológica de Recife entregando carteira de saúde. O pai dele era enfermeiro, seu Francisco, depois veio a se candidatar e virou vereador em Olinda e tal. Conheci Sérgio Mofado, que era um cara que tinha dois expedientes. Ele andava com a gente, brincava e tal. Descobri algum tempo depois, o cara era gente finíssima, num sabia o que é que ele fazia; ele gostava muito de som e certa vez Sérgio Mofado, eu tava dançando no clube lá e tal, e tinha umas rodinhas de funk, eu me aproximava da dança do break, já era break, e a galera meio que, porra, era o grupo deles fechado, beleza, e chegava quebrando coisa e tal [...] Isso foi 82, 83, eu acho, cara, 83. Depois desse conhecimento eu já praticava o break em 83, já. No dia seguinte, Sérgio Mofado, “vou te apresentar um amigo meu, vamo ali no centro comigo, lá na Rua Direita”, pá, pá, pá. Subimos uma escada, uma sala vazia com um birô no canto, tava Chico sentado lá. “Ah, tu é aquele boy cabeludo que tava tentando dançar com a gente ontem. Tu tava lá ontem, nem te vi, vêi, aquela greia toda”. Esse cara fazia rap, cara, e Chico começou a bater no birô, tuc, tsi..., do jeito que era uma bateria eletrônica, do jeito que tivesse uma ligação maior. Então começou a escrever timidamente as primeiras letras de rap ali, cara, e na sequência eu fiz uma letra com Chico. Chamava “Negros”, e a partir daí, né?, criou-se uma amizade, a gente se aproximou mais e começou a fuçar vinil, a virar sebo, rato de sebo e tal. Ali a gente vendia livro da coleção da estante que os pais compravam, coleção Barsa, aqueles troços todos, chegava no sebo pra trocar por vinil, cara, e a coleção da estante diminuindo e tal [risos]. Era engraçado isso. Lembro que na época a gente pegou um disco que foi muito foda, Break in walk¹²⁷, de Malcolm McLaren. De Malcolm McLaren, cara! Ele

¹²⁷ Na realidade, trata-se de “Zulus on a time bomb” (Malcolm McLaren), Malcolm McLaren. Single Soweto. Charisma Records, 1983.

*tinha ido pra África e gravou com os Zulus et al. E aquilo deixou Chico muito chapado. Isso é um disco de peso pra gente. Tem um gravadorzão na capa assim, bem enfeitado ali e tal, com dois chifres laterais, e pra gente aquilo era uma imagem forte do hip hop. Na mesma época teve ali um clássico, Afrika Bambaataa e Sound Sonic Force, cara, aquele disco, aquela música... Se não fosse aquele disco e o Kraftwerck, aquilo é calçado no Kraftwerck. Então, música eletrônica e esses elementos da África que se espalharam pelo mundo foram o que fomentou o hip hop. Hip hop tem muito do reggae. Num sei se você percebeu, mas a gente pode fazer um paralelo com os jamaicanos que fomentaram o sound system na Inglaterra no começo daquilo ali e se manifestou de um jeito na Inglaterra e de outra maneira nos Estados Unidos. O crash vem disso; o crash fazia calçado no rock and roll com a música negra. E nessa época a gente continuou dançando, criou-se a Legião Hip Hop. Tinha um pessoal de Camaragibe, e o Fábio Aranha é um cara que mostrou disco de hip hop pra caramba pra gente. Aliás, L Cool Jay, Curtis Blow, Dis Marky. [...] E aí, cara, o centro de Recife começou a fomentar tudo isso, tudo isso nasceu realmente do hip hop, a ideia do Nação Zumbi é meio calçada na Nação Zulu.*¹²⁸

Pelas palavras de Jorge dü Peixe, notamos que a música esteve presente entre os jovens olindenses bem antes do MangueBit. Antes dos artistas se apresentarem em palcos internacionais, como durante o Summer Stage Festival de Nova Iorque – evento noticiado por jornais de grande circulação no Brasil¹²⁹ e no mundo–, havia dois garotos que nasceram no Recife, cresceram em Olinda e desde cedo ataram seus imaginários à *black music* e à cultura popular de Pernambuco.

A transição da infância para a adolescência foi a fase das descobertas musicais para o jovem Francisco de Assis França. Os bailes *black* e *funk* foram a porta de entrada para ele. Seu reduto, alguns clubes de Olinda como o Clube Ferroviário e o Clube dos Rodoviários. Nessas primeiras investidas nos bailes reinavam artistas como James

¹²⁸ Entrevista concedida por Jorge dü Peixe a este pesquisador em Olinda, em 12 jan. 2015.

¹²⁹ Eles correriam os EUA e a Europa na década de 1990 já com o nome de Chico Science & Nação Zumbi. “A primeira escala da banda foi nos Estados Unidos. A segunda é na Europa, onde o grupo toca em quatro países. A turnê deve durar cerca de dois meses. O primeiro show do grupo estava programado para ontem, no Central Park, junto com Gilberto Gil. A apresentação fez parte do Central Park Summer Stage New York Festival (o festival de verão do Central Park). O Chico Science continua nos EUA até 24 de junho. Neste dia, eles tocam em Miami, Flórida. Não para por aí. A banda toca ainda na Bélgica, na Itália, na Alemanha e na Suíça. Eles se apresentam na noite de *ska* (espécie de reggae tocado rápido) do Festival de Montreaux (festival de música que acontece todos os anos na Suíça e tem importância mundial). A turnê vai lançar o primeiro disco da banda, ‘Da lama ao Caos’, na Suíça e na Alemanha, pela Sony Music. Nos EUA, o disco já foi lançado, pelo selo latino da Sony”. Lemos, Antonina. Chico Science faz turnê internacional. *Folha de S. Paulo*, 19 jun. 1995.

Brown, Charles Wright, Kurtis Blow, George Clinton, The Funkadelics, influências musicais preponderantes que o seguiriam por toda sua breve carreira artística.

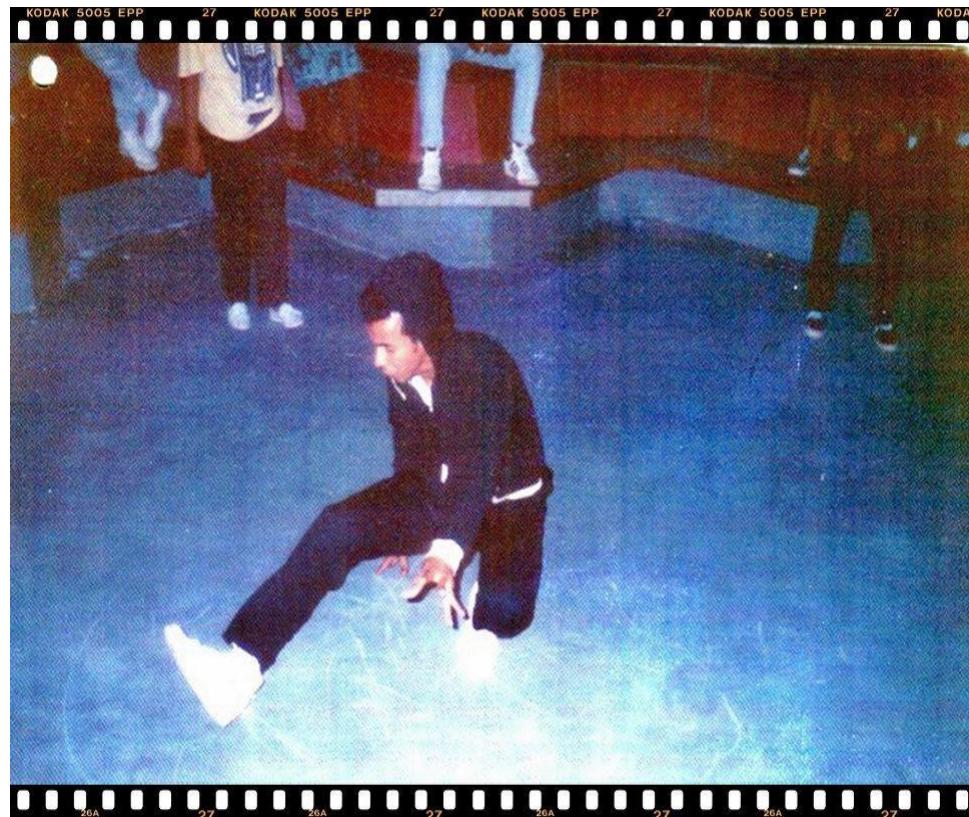
A Legião Hip Hop seria uma experiência basilar na formação de quem, alguns anos mais tarde, viria a articular a movimentação multicultural MangueBit. As práticas culturais de Chico Vulgo, iniciadas ao lado dos amigos de adolescência Sérgio Mofado e Jorge dü Peixe, o piso encerado que era levado à praça da Vila Olímpica na terceira etapa de Rio Doce, tornaram-se referências marcantes para eles no universo *hip hop*. Umas das características peculiares da Legião Hip Hop, apontadas por nossos depoentes, era o número elevado de integrantes que a gangue possuía. Nas disputas organizadas no centro do Recife, notava-se um caráter agregador oriundo das iniciativas de Chico Vulgo. Isso evidencia uma ideia de “coletivo” sintonizada com os ideais propagados pela Zulu Nation¹³⁰, que estiveram na base da Legião Hip Hop e se estenderam à Orla Orbe, Bom Tom Rádio, Loustal, Lamento Negro, em parceria com o Daruê Malungo¹³¹, e, finalmente, à Nação Zumbi (bandas das quais Chico tomou parte)

Em meio à vida por vezes efêmera das gangues de dança do Grande Recife, há de se considerar que a Legião Hip Hop teve uma existência relativamente longa, comparada às suas congêneres. TheDragons, por exemplo, liderada pelo porto-riquenho Erick K, sediada no município de Jaboatão dos Guararapes, durou poucos meses. Bailando entre a terceira etapa de Rio Doce, a Praça da Vila Olímpica e a área central do Recife, os jovens *breakers* Chico Vulgo e Jorge dü Peixe faziam uma apropriação do espaço público, principalmente entre 1984 e meados de 1985, período eminentemente *breaker* da Legião Hip Hop, que corresponde à primeira fase do grupo.

¹³⁰ Fundada em 1973 por Afrika Bambaataa, a Zulu Nation visava ajudar desde então os jovens afetados pela violência associada às gangues. A “ajuda”, no caso, era proporcionada por meio da cultura *hip hop*, apoiada inicialmente em três elementos fundamentais: *break*, discotecagem e *graffiti*. Posteriormente, foram agregados os DJs Kool Herc e Grand Master Flash, consolidando o movimento cultural *hip hop* mediante a integração dos seus cinco elementos básicos: MC, DJ, *bboy*, *graffiti* e o conhecimento, popularizando definitivamente o movimento. Cf. BASTOS, Pablo Nabarrete. *Ecos de espelhos: movimento hip hop no ABC paulista: sociabilidade, intervenções, identificações e mediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e políticas*. São Paulo: Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 2008, p. 85-91.

¹³¹ O Centro Daruê Malungo atua há mais de vinte anos no bairro Chão de Estrelas, periferia do Recife, na promoção da educação e valorização da cultura. Foi lá que Chico Science travou o primeiro contato musical com o grupo Lamento Negro, de Gilmar Bola Oito, que em pouco tempo viria a compor o naipe de tambores da Nação Zumbi.

Figura 12. Chico Vulgo (futuro Chico Science) dançando *break* na década de 1980.



Fonte: Memorial Chico Science.

Em um segundo momento, a Legião Hip Hop diversificou suas atividades entre 1985 a 1987. Jorge dü Peixe enveredou pelo *graffiti*, traço característico na formação artística do músico, que o acompanha até os dias atuais e lhe rendeu inclusive trabalhos em capas de CDs da Nação Zumbi e Mundo Livre S/A.¹³² Com Chico Vulgo, tal diversificação no âmbito do *hip hop* foi ainda maior. Ele abraçou a prática do *rap* com sua poesia rimada e a temática da contestação social já nas suas primeiras canções¹³³, que foram gravadas posteriormente nos dois únicos álbuns que contaram com a participação do músico.

¹³² Exemplo é o CD da banda Mundo Livre S/A, *Combat samba*. Deck Disc, 2008.

¹³³ São elas: “Banditismo por uma questão de classe” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*, “Rios, pontes e overdrives” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi, *idem*, e “Maço” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, *op. cit.*

Figura 13. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 1 jun. 1991.



Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco.

Esse mergulho no *rap*, a nosso ver, foi um divisor de águas na carreira de Chico. A partir daí ele assumiu os vocais, ou melhor, passou a ser “voz ativa”¹³⁴ em todas as bandas das quais participou, seja na Orla Orbe, Bom Tom Rádio, Loustal, Chico Science e Lamento Negro e Chico Science & Nação Zumbi. As composições de Chico Science possuíam alma, no sentido literal da palavra, expressa na voz e na interpretação *rap*, como na mencionada música “Negros”, feita em parceria com Jorge dü Peixe nos tempos de Chico Vulgo. A propósito, Roberto Camargos de Oliveira salienta que, “no caso do *rap*, o compositor e o intérprete geralmente se confundem”.¹³⁵ Não seria para menos: o ritmo, o estilo são extensões das suas vidas, espetacularizam, pelo canto, a realidade. Na voz de Chico Science e sua poética, há o Recife dos ambulantes e transeuntes, junto aos quais o poeta dos mangues sente-se acolhido, isto é, entre os seus. Vislumbra-se em suas criações a cidade do *flâneur*, na qual “a rua se torna moradia para o *flâneur*”.¹³⁶ Nela o homem

¹³⁴ Consideramos o termo adequado à poética e ao tom crítico injetado nas vozes da *rap music*. Em linhas gerais, o historiador Roberto Camargos sustenta que o *rap* exprime, em larga medida, a consciência crítica da periferia para a periferia. “Voz ativa é, particularmente, um brado antirracista, atento às dificuldades enfrentadas pelos negros brasileiros no dia a dia (até porque seus autores também as vivenciam).” Cf. OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros*. Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2016, p. 15.

¹³⁵ *Idem, ibidem*, p. 30.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*: São Paulo. Brasiliense, 1989, p. 35.

que perambula pela urbe, sua canção, a presença da voz, ou mesmo sua ausência, dão sentido à *performance* do indivíduo.

Na ótica de Zumthor, a “*performance*, eu diria que ela é o saber ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta”.¹³⁷ E é exatamente dentro do quadro de palidez dos dias e do negrume das noites que configuram as vivências dos jovens de periferia que, apesar dos pesares, “com suas músicas, os *rappers* enquadraram a vida social e dela pintam uma imagem diferenciada [... com] sua poética – por vezes ácida e indigesta”.¹³⁸

Chico foi um observador, leitor e tradutor da metrópole depauperada.¹³⁹ A ideia de modernidade atravessava suas composições (uma modernidade capitalista extremamente contraditória, logo se vê, assentada numa brutal desigualdade econômico-social). Esse combustível urbano alimentava os versos do jovem olindense. O texto escrito e fixado por ele foi transcendido pela sua voz possuidora de movimento¹⁴⁰ e que o tornava presente com sua *performance*.

¹³⁷ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 30.

¹³⁸ OLIVEIRA, Roberto Camargos de, *op. cit.*, p. 31.

¹³⁹ O Population Crisis Committee, sediado em Washington (EUA), caracterizou Recife como a quarta pior cidade do mundo para se viver, levando em conta, entre outros indicadores, dados como o alto índice de violência urbana *per capita* (o maior do Brasil), altas taxas de desemprego, insuficiência de saneamento básico e condições precárias de moradia para a maioria da população. Cf. informação disponível em <https://www.popline.org/node/573872>. Acesso em 27 set. 2017.

¹⁴⁰ A ideia de uma palavra escrita ser transcendida pela vocalidade se afina com as proposições de Zumthor, para quem a voz não é meramente uma palavra escrita oralizada. Ela põe em circulação uma ação oral-auditiva num jogo em que a sonoridade, o ritmo e os elementos visuais convidam o leitor (ou o ouvinte) não somente para a leitura (ou a audição), mas também para interagir corporalmente com a obra. Cf. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura medieval”*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Nessa linha de preocupação, ver PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004. Neste artigo são analisados registros fonográficos em que a interpretação (quer vocal ou instrumental) empresta sentidos diferentes a canções, que, de resto, são artefatos culturais que não carregam em si mesmos significados unívocos, congelados no tempo e no espaço.

1.7 Do break ao rock: um passo à frente

E aí deu-se um passo à frente: da existência da Legião Hip Hop à Orla Orbe. E “um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”.¹⁴¹ A carga simbólica destas palavras sinaliza o caminho trilhado por Chico, que foi Vulgo no início *breaker* e *rapper*, e, depois, Science como vocalista e líder da banda Nação Zumbi. O salto da dança para a voz, em 1987, conduziu o jovem *breaker* pelo mundo das bandas. Em sua primeira formação, com Chico Vulgo nos vocais, Helder no baixo, Fernando na guitarra e Vinicius na bateria, a banda Orla Orbe era composta exclusivamente por moradores de Rio Doce, com exceção de Lúcio Maia, que, oriundo do bairro Casa Caiada, em Olinda, foi incorporado ao grupo mais adiante.

Quinta-feira, 2 de março de 1989, às 22 horas, a Boite Misty, no centro do Recife, conhecido reduto GLS da classe média, recebeu uma festa nada convencional para as casas de *shows* da capital pernambucana na época, à base de bandas e DJs desconhecidos para a grande maioria do seu público habitual. O *spot* de divulgação dizia: “Atenção galera, vem aí a primeira festa hip hop do Recife. Você estará em contato com o mundo dos bboys, DJs, rappers, grafiteiros e mais as bandas Orla Orbe, KZF e DJ Spider, com muito hip hop pra você dançar. É de rachar o assoalho. Vamos lustrar o piso. Dia 02 de março, quinta-feira, às 22 horas, na Misty. Hip hop, a arte não para”.¹⁴²

Fábio Luna assegura que essa foi a primeira festa realizada no Recife em que os organizadores e a temática eram pertencentes ao contexto do *hip hop*. Conforme ele, “foi o primeiro evento, já assim no final dos anos 80, que mostrou que cultura também era com a gente, porque a gente tinha passado por toda a década de 1980 vivendo a cultura e se movimentando”.¹⁴³

A inserção desses jovens em locais improváveis para as suas apresentações demonstra, em certa medida, o seu poder de articulação entre universos que, em princípio, são distintos: periferia e região nobre, classe média e periféricos, *hip hop* e outros estilos. Tal festa foi, ao que tudo indica, a primeira apresentação de *hip hop* para o grande público na capital, embora antes disso houvessem acontecido outras no centro da cidade, em Rio

¹⁴¹ Trecho inicial de “Um passeio no mundo livre” (Chico Science, Dengue, Lucio Maia, Gira, Jorge dü Peixe e Pupilo), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, *op. cit.*

¹⁴² Fonte: arquivo pessoal do DJ Elcy Oliveira.

¹⁴³ Entrevista concedida por Fábio de Moraes Luna (DJ Spider) a este pesquisador, *op. cit.*

Doce, ou mesmo em encontros esporádicos em Olinda, os quais envolviam campanhas eleitorais, festivais de cultura e competições de esporte nas comunidades.

Figura 14. Banda Orla Orbe em sua primeira apresentação no III Rio Doce Festival com Música e Esporte, em 1987.



Fonte: arquivo pessoal de Jorge dü Peixe.

O Rio Doce consistiu no local das primeiras investidas artísticas de Jorge dü Peixe e Chico Vulgo. Nas suas apresentações, os amigos e os familiares compunham a maior parte do público. O bairro era seu pedaço¹⁴⁴, o lugar em que esses jovens músicos estabeleciam suas relações mais caras desde sua a entrada no mundo da música, vivenciando suas ambiências na periferia do Grande Recife. Mas, após o surgimento da Orla Orbe, eles expandiram suas atuações, irradiaram suas práticas culturais além das fronteiras periféricas de Olinda, alterando, a seu modo, a geografia cultural da Região Metropolitana do Recife. Traçava-se, sob determinado aspecto, um novo trajeto naquele meio, se entendermos por trajeto uma noção que se aplica “a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas”.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Magnani caracteriza o pedaço como “aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla do que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade”. MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social: Revista de Sociologia* da USP, v. 17, n. 2, São Paulo, 2005, p. 178.

¹⁴⁵ *Idem.*

Isso posto, na sequência nossa discussão privilegiará a forma como a cidade foi experimentada, nutrida de afetos e sensibilidades, a partir dos grupos Legião Hip Hop, Orla Orbe, Loustal, Lamento Negro e Nação Zumbi. Tais vivências constituem “territórios existenciais”¹⁴⁶, objeto do segundo capítulo, antessala para analisarmos, em seguida, como esse segmento da juventude se espetacularizou e foi espetacularizado na sociedade recifense da década de 1980.

¹⁴⁶ Interessa-nos, particularmente, a maneira como esses jovens músicos protagonizaram suas realidades para além das relações que envolviam família, escola, bairro, o que implicou “uma nova forma de agregação social”, baseada num estilo musical. Cf. JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira. *Heavy metal: o universo tribal e o espaço dos sonhos*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Unicamp, Campinas, 1994, p. 86.

CAPÍTULO II

**CARTOGRAFIAS CULTURAIS E AFETIVAS DO RECIFE NOS
PASSOS E NOS TONS DE CHICO VULGO E JORGE DÜ PEIXE**

2.1 – Traços de cartografias culturais e sentimentais do Recife nos anos 80

Neste segundo capítulo, a tônica do debate estará direcionada para as cartografias culturais¹⁴⁷ e suas implicações teóricas, que relacionaremos com as bandas formadas por Chico Vulgo (Science) e Jorge dü Peixe durante as décadas de 1980 e início de 1990, compreendendo como percorreram o Recife de forma afetivo-cultural, subvertendo a ideia de uma cidade estanque em que tudo o que é produzido no cinturão periférico deve ficar restrito a tal espaço, e toda a produção das áreas mais abastadas voltada aos privilegiados.

Há uma questão preliminar que precisamos enfrentar neste momento inicial, no que concerne aos rumos que os dois jovens *breakers* tomaram após a saída da Legião Hip Hop: como cartografar os circuitos culturais pelos quais eles transitaram entre meados da década de 1980 e início dos anos 1990? Para tanto, bandas como Orla Orbe, Bom Tom Rádio, Loustal, Chico Science e Lamento Negro e, por último, Chico Science & Nação Zumbi serão fundamentais. Ao se reportar a esse período, Jorge dü Peixe lembra que “era uma imagem forte do *hip hop* pra gente. Na mesma época teve aquele clássico, Afrika Bambaataa e Soul Sonic Force¹⁴⁸, aquele disco, aquele disco, aquela música. Se não fosse aquele disco e o Kraftwerck...¹⁴⁹ A gente é calçado no Kraftwerck, música eletrônica e esses elementos da África que se espalharam pelo mundo e que fomentaram o *hip hop*”.¹⁵⁰

Propomo-nos, a partir daqui, enveredar pelo estudo da relação entre a música, como uma espécie de vetor, a geografia urbana e certos traços que compõem as cidades contemporâneas, especialmente Recife e Olinda. Há um campo de estudos da geografia cultural em expansão desde meados da década de 1990 que vem se preocupando com a

¹⁴⁷ No próprio universo dos teóricos da Geografia Cultural não há consenso sobre a denominação exata do termo em questão. Nossa concepção sobre cartografias culturais é ampla e versátil. Ela compreende uma construção social representada por imagens, percepções, práticas culturais e a análise de experiências compartilhadas que dão sentido ao espaço, basicamente fundamentadas nas definições de Rolnik sobre o perfil de um cartógrafo, conferindo-lhe um tipo de sensibilidade versada no fluxo e nas representações que geram uma “tensão fecunda”, nas palavras da autora “fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações, e, por sua vez, estancando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido”. ROLNIK, Suely. *Transformações contemporâneas do desejo: cartografia sentimental*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016, p. 67.

¹⁴⁸ “Planet Rock”. Afrika Bambaata & Soul Sonic Force. Tommy Boy Records, 1986.

¹⁴⁹ Kraftwerck é uma banda de música eletrônica originária da cidade alemã de Düsseldorf pelos músicos eruditos Ralf Hutler e Florian Schneider em 1970. Ver <http://www.allmusic.com/artist/kraftwerk-mn0000104714/biography>. Acesso em 6 nov. 2016.

¹⁵⁰ Entrevista concedida por Jorge dü Peixe a este pesquisador em Olinda, em 12 jan. 2015.

análise da música popular como uma área de investigação geográfica. Nessa esfera, Lily Kong apontou algumas correntes de pesquisa e criticou determinados trabalhos que versam sobre a cultura de elite e que não comportam maiores observações sobre interesses geográficos mais amplos. De toda forma, tal autora destacou contribuições provenientes desses estudos:

Essas investigações não estabelecem quaisquer argumentos teóricos; contudo, são metodologicamente motivadoras, não por introduzirem novas técnicas baseadas em teorias, mas devido às maneiras detalhadas e trabalhosas de os pesquisadores mapearem dados sobre as afiliações aos grupos musicais; de esquematizarem os padrões de participação em concursos de música; de traçarem e mapearem a distribuição dos locais de nascimento de personalidades da música etc.¹⁵¹

Já Rolnik propõe ao cartógrafo o mergulho “na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”.¹⁵² Em vista disso, o grande desafio para quem, como nós, objetiva desempenhar, por um momento, a função de cartógrafo sentimental, é justamente este: a construção de uma ponte de comunicação formada por uma narrativa histórica baseada, por um lado, na cidade desses jovens frenéticos, imersos em uma realidade atravessada por desigualdades sociais, com personagens disputando o mesmo espaço em papéis antagônicos; e, por outro, num arcabouço histórico e cultural em que o secular e o contemporâneo se expressam em cada rua, avenida e, principalmente, em cada indivíduo, variando de intensidade.

Nessa perspectiva, levamos em consideração igualmente as contribuições que Fabiana Britto e Paola Jacques nos oferecem em seu estudo acerca das relações que se estabelecem por meio do diálogo entre o corpo e a cidade. Para elas, “a corpografia urbana seria um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência na cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta”.¹⁵³

¹⁵¹ KONG, Lily. Música popular nas análises geográficas. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROPSENDAHL, Zeni (orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009, p. 135.

¹⁵² ROLNIK, Suely, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵³ BRITTO, Fabiana Dultra e JACQUES, Paola Berenstein. Cenografia e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, v. especial, Salvador, 2008, p. 79.

Martín-Barbero define como “mestiça” a abordagem que sua obra *Ofício de cartógrafo* realiza acerca da fronteira entre mapa e crônica.¹⁵⁴ Como, no entanto, não é apresentada uma definição clara do que seja crônica ou mapa, o que pretendemos elaborar como cartografia é fruto das crônicas que resolvemos tecer, tomando como referência básica os passos de Chico Vulgo e Jorge dü Peixe.

Nosso critério para cartografarmos o Recife dos anos 1980 e início da década de 1990 se alicerça na música e nas formas de sociabilidade com que esses sujeitos sociais se envolveram na formação de bandas nesse período. Isso, evidentemente, se conecta, a estratégias de expressão do desejo no campo social.

Chico Vulgo e Jorge dü Peixe encontraram na música uma via para ir da periferia ao centro¹⁵⁵. Procuramos, então, compreender aspectos relevantes desses deslocamentos. Afinal, mesmo com toda a projeção que eles conquistaram nos anos que se seguiram, sempre é importante salientar um detalhe: “começou na periferia, foi vivenciado por pessoas da periferia, aliás, foi iniciado por pessoas da periferia, mas foi impulsionado pela classe média”.¹⁵⁶

Para além do circuito¹⁵⁷ Boa Viagem, Olinda (sítio histórico) e bairros de classe média de ambos os municípios, detectamos em nossa pesquisa um trajeto percorrido por Chico Vulgo e Jorge dü Peixe entre os bairros de Rio Doce e Casa Caiada¹⁵⁸. Na esteira

¹⁵⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo*: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004, p.20.

¹⁵⁵ Magnani investigou as redes de sociabilidade dos jovens das periferias de São Paulo. Segundo o autor, a grande questão consiste em compreender a saída desses jovens da periferia para o centro, abandonando, assim, a lógica do “pedaço”. Ele se fixou nas áreas centrais da capital paulista, como cortiços e locais públicos de circulação, no intuito de verificar como essas pessoas se apropriavam desses espaços. Há também outra vertente de análise proposta pelo autor que busca examinar os “pedaços” da cidade apropriados por diversos grupos. Ver MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012, esp. p. 90-93.

¹⁵⁶ Entrevista concedida por Sandro Pontes a este pesquisador em Olinda, em 17 jan. 2006. Sandro Pontes foi amigo de infância e adolescência de Jorge dü Peixe e acompanhou a trajetória artística do cantor até sua morte.

¹⁵⁷ Circuito implica “uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial; ele é reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais. A noção de circuito também designa um uso do espaço e dos equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos –, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contiguidade, como ocorre na mancha ou no pedaço”. MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social: Revista de Sociologia* da USP, v. 17, n. 2, São Paulo, 2005, p. 178 e 179.

¹⁵⁸ Casa Caiada é um bairro localizado na região litorânea de Olinda, que surgiu basicamente com a expansão da área urbana do município na década de 1950 e desenvolveu-se da década de 1970 em diante. Atualmente, a região possui toda uma rede de comércio, bancos, lojas e supermercados; já nos anos 1980 apresentava um desenvolvimento considerável, diferentemente de Rio Doce, que se defrontava com sérios problemas de infraestrutura. Para maiores informações, ver NASCIMENTO, Eliane Maria Vasconcelos. *Olinda: uma leitura histórica e psicanalítica da memória sobre a cidade*. Tese (Doutorado em História) – UFBA, Salvador, 2016.

disso, apoiado em Magnani, indagamos: qual seria a lógica de deixar o seu pedaço para constituir novas redes de sociabilidade por intermédio da música?

Baseados ainda em Rolnik, nosso trabalho se concentra, em parte, nas estratégias de produção das subjetividades¹⁵⁹, ao propor uma cartografia musical-afetiva que aponta para o modo como Chico Vulgo e Jorge dü Peixe se apropriaram do Recife por meio das características de cada uma das bandas que integraram, bem como de suas composições. Houve nisso uma identificação estética¹⁶⁰ que ultrapassou as fronteiras das cidades e dos bairros, movida pelo ato de se pensar o espaço coletivo sob a urgência uma partilha cognitiva de sentimentos e afetividades.

A capital de Pernambuco foi, então, cartografada não pela via convencional dos mapas e do ofício clássico de um cartógrafo, mas pelo ir e vir de jovens saídos da periferia em legítimos protagonistas da história do Grande Recife. Não é por outra razão que nosso estudo poderia se iniciar com a canção “A cidade”, composta ainda na época da Bom Tom Rádio (1988) e gravada posteriormente no CD *Da lama ao caos*, em 1994.

*O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
que cresceram com a força de pedreiros suicidas
cavalheiros circulam vigiando as pessoas
não importa se são ruins, nem importa se são boas
e a cidade se apresenta centro das ambições
para mendigos ou ricos e outras armações
coletivos, automóveis, motos e metrôs
trabalhadores, patrões, policiais, camelôs
a cidade não para, a cidade só cresce
o de cima sobe e o de baixo desce
a cidade se encontra prostituída
por aqueles que a usaram em busca de saída
ilusora de pessoas de outros lugares
a cidade e sua fama vai além dos mares
no meio da esperteza internacional
a cidade até que não está tão mal
e a situação sempre mais ou menos
sempre um com mais e outros com menos
eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu
pra gente sair da lama e enfrentar os urubus
num dia de sol Recife acordou com a mesma fedentina do dia anterior¹⁶¹*

¹⁵⁹ ROLNIK, Suely, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁰ A identificação estética é um termo proposto por Maffesoli para acentuar que as relações coletivas ou comunitárias são atravessadas por uma dimensão estética, o que acarretam uma transfiguração da política ou do social. Para esse autor, é por intermédio da estética que ocorre uma frequente interação entre os indivíduos que experimentam emoções, sentimentos, paixões em comum. Cf. MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 187-189.

¹⁶¹ “A cidade” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, Chaos/Sony, 1994.

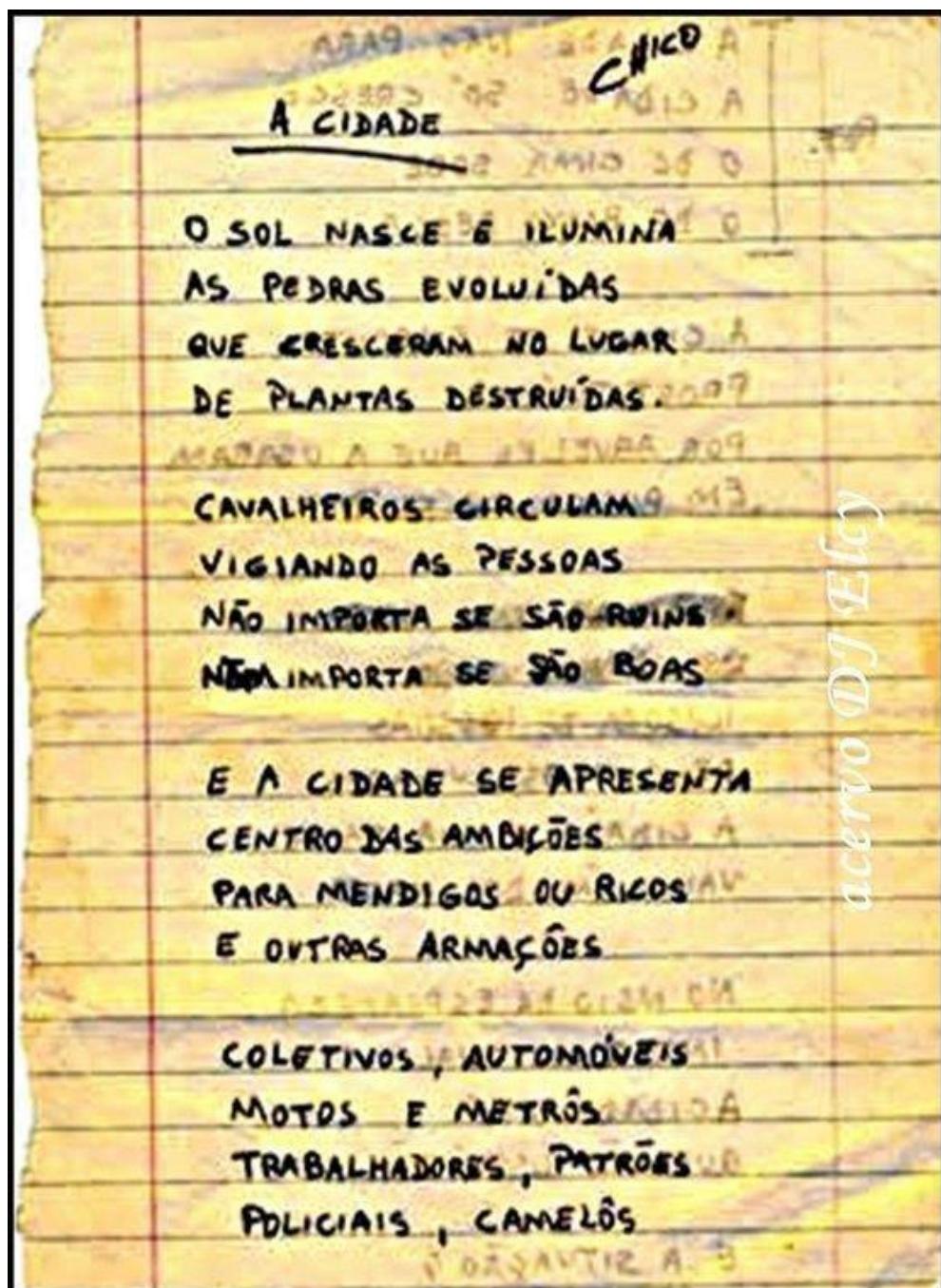
Temos aí uma espécie de crônica musical, que remete ao dia a dia da coletividade. Normalmente, costuma-se tachar a crônica de um gênero menor. Sendo calcada em uma fruição dinâmica¹⁶², ela é identificada como um gênero de circunstâncias, vivaz, em muitas ocasiões diretamente relacionada ao tempo presente do cronista que a escreveu. Tecida por percepções captadas de maneira despretensiosa, é subjetiva por excelência, tida como a narração de um mundo visto pelos olhos atentos de um homem.

Há nela uma comunhão linguística entre a escrita e a oralidade. O transitar pela cidade e a observação dela converteram Chico Science em um jovem cronista urbano. As idas e vindas na linha de ônibus Rio Doce-CDU¹⁶³, na qual passava preciosas horas contemplando as avenidas, as pontes, os viadutos e as pessoas comuns, serviram de inspiração para a canção “A cidade”, criada, por sinal, dentro do próprio coletivo. Essa composição nos arremessa para dentro do movimento de passagem de um espectador privilegiado que assiste a tudo e a todos por uma vitrine, numa afluência de situações e de pessoas sem nome, cumprindo com suas funções no emaranhado urbano do Recife em que se vigia, se mata e se extorque gente em nome da lei, e onde proliferam camelôs, que se tornaram figuras constantes na paisagem urbana das cidades brasileiras dos anos de 1980 em virtude do desemprego e do aumento do contingente de mão de obra no mercado informal.

¹⁶² Com relação à crônica, Caroline Becker a caracteriza como uma composição híbrida: “No âmbito da narrativa em prosa, muitas composições híbridas têm sido feitas (inclusive com recursos gráficos), o que torna mais complexa a classificação e a compreensão desses gêneros – ou, quem sabe, propõe novas definições. Todavia, ainda assim, continuamos utilizando os (fluidos) limites, os limiares dos gêneros literários como caminhos analíticos, seja para demonstrar a permanência de uma definição, seja para evidenciar suas “transgressões”, atualizações ou ressignificações. O interessante é que um gênero literário (mesmo com suas variações), assim como os gêneros discursivos, possui especificidades, marcas de forma e de conteúdo a partir dos quais se cria uma estabilidade e, assim, podemos reconhecê-lo”. BECKER, Caroline Valada. A crônica e suas molduras: um estudo genológico. *Revista Estação Literária*, v. 11, jul. 2013, p.

¹⁶³ Trata-se de uma linha de ônibus que parte do Terminal Integrado de Rio Doce (Olinda) com destino à Universidade Federal de Pernambuco (Recife). Seu trajeto completo possui em média 27 km, com viagens que duram seguramente mais de 80 minutos. Boa parte das cidades de Olinda e Recife é cortada por essa linha. Em 2013, ela virou tema de um documentário com depoimentos de seus passageiros mais frequentes. Ver *Rio Doce-CDU*. Brasil, 2013. Dir.: Adelina Portugal e Chica Mendonça (independente).

Figura 15. Manuscrito original de Chico Science da música *A cidade*. 1988.



Fonte: acervo digital do DJ Elcy Oliveira.

Notam-se pequenas diferenças entre a letra da gravação contida no CD *Da lama ao caos* e o manuscrito aqui reproduzido com a caligrafia de Chico Science. Entretanto, em ambas as versões aflora o desencanto do poeta, ao assinalar que o sol brilha apenas para os mais afortunados e suas pedras evoluídas (edifícios erguidos por mais um que

morreu “atrapalhando o tráfego”¹⁶⁴). Mais: a fedentina da cidade simboliza o desapontamento e a ilusão dos retirantes oriundos do sertão. E por aí vai “A cidade”, que não deixa de aludir à polícia, um tema recorrente nas composições do poeta do mangue.

Tal canção é emblemática por carregar em si toda uma variedade de elementos que nos transportam para o MangueBit, alguns dos quais mencionados no capítulo anterior. Vale a pena avançar um pouco mais em sua análise. Em primeiro lugar, “A cidade” foi composta na época da Bom Tom Rádio, com características do *rap*, como a utilização da bateria eletrônica, e com a marcação do contrabaixo influenciado pelo *funk*. Já na segunda versão, gravada nos estúdios da Sony Music, a música incorporou mudanças nos versos e um *sample* de “Boa Noite do Velho Faceta – Amor de criança”.¹⁶⁵ Quanto à percussão, verifica-se que as alfaias de maracatu são tocadas no ritmo do baque virado, a marcação da caixa é feita de duas maneiras (rufada e contratempo) e, por fim, o caráter híbrido da composição se evidencia mais com a guitarra elétrica alternando *riffs* distorcidos, apresentando em outros momentos uma pegada inspirada no *funk*, com mais balanço e menos celeridade, principalmente na ausência de solos dedilhados.

Que isso sirva como amostragem da nossa tentativa de compreender a maneira como a cidade foi cartografada culturalmente por meio de umas tantas canções e, em particular, pelos grupos que analisaremos individualmente a seguir.

Assim, destacaremos alguns traços característicos que sempre estiveram presentes desde a Bom Tom Rádio e que se agregaram à trajetória de Chico Vulgo e de Jorge dü Peixe quase de modo natural – como a *black music* (*funk*, *soul*, *hip hop*), o *rock* e a cultura secular pernambucana (maracatu, ciranda, coco, afoxé, caboclinhos e cavalo marinho) –, aliadas às inúmeras influências advindas do mercado editorial brasileiro de revistas que se abriu de forma irreversível às publicações estrangeiras no início da década de 1980, dando visibilidade aos quadrinistas Alan Moore, Frank Miller e Hugo Pratt, criadores dos personagens *Watchmen*, *Batman* e *Corto Maltese*¹⁶⁶, respectivamente.

¹⁶⁴ Referimo-nos à canção “Construção”, de Chico Buarque, estrondoso sucesso que marcou o retorno do artista do exílio na Itália. Ouvir “Construção” (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Construção*, Phonogram/Philips, 1971.

¹⁶⁵ “Boa noite do Velho Faceta – Amor de criança” (Velho Faceta), O pastoril do Velho Faceta. LP *O Pastoril do Faceta*, vol. 2. Bandeirantes Discos, 1979.

¹⁶⁶ Corto Maltese, personagem do escritor italiano Hugo Pratt, é um pirata em busca de tesouros. Nada mais trivial. Porém, o que o diferencia dos demais piratas é que em sua história de vida convivem o pirata e o aventureiro explorador do mundo. Sobre o assunto, ver <<https://cortomaltese.com/en/>>. Acesso em 2 dez. 2018.

2.2 – A polifonia de Rio Doce na frequência da Bom Tom Rádio

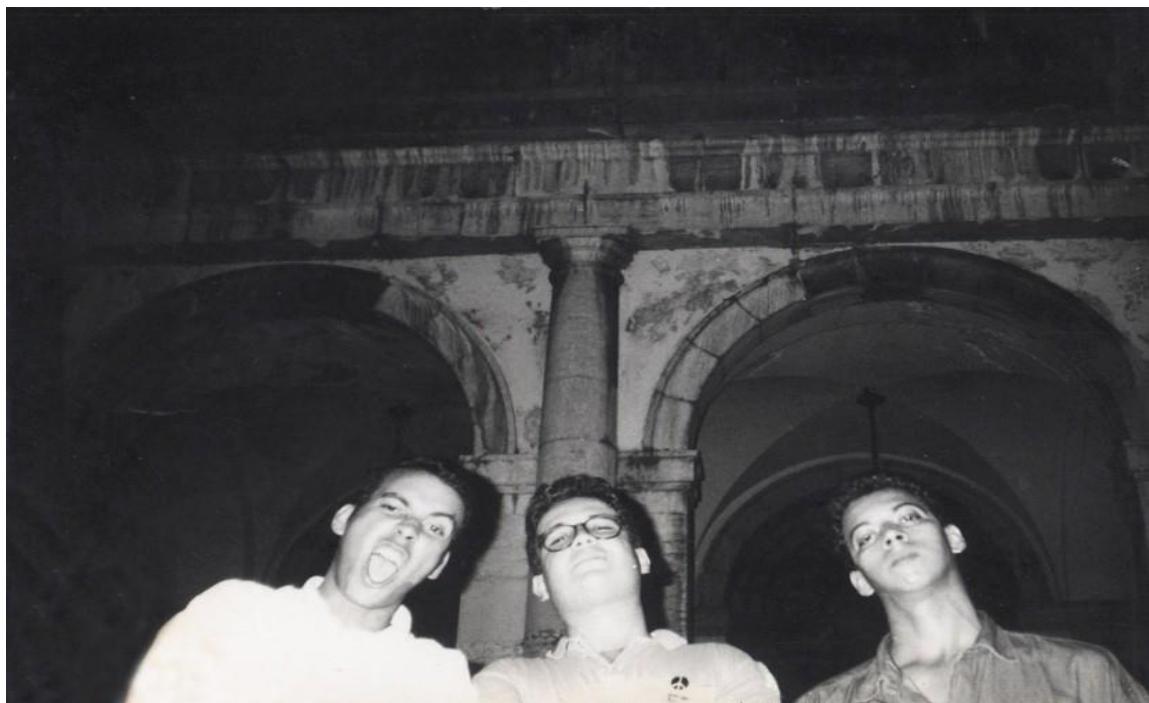
A Bom Tom Rádio, que foi uma experiência basilar na formação musical de Chico Science e Jorge dü Peixe, assentada na vertente da música eletrônica e do *hip hop* que também alimentaria estiveram toda a carreira da Nação Zumbi.¹⁶⁷ Cronologicamente, ela se mescla à Orla Orbe, pois essas bandas estiveram na ativa de concomitantemente em 1988 e 1989.

Como explica Straw¹⁶⁸, as pessoas se reúnem em grupos em razão de suas predileções. Em decorrência disso, tendem à exclusividade, o que torna interessante pensarmos, por exemplo, a relação entre Chico Science, Jorge dü Peixe e Mabuse para compreendermos as relações e as interações musicais estabelecidas entre esses três jovens. Dit

Figura 16. Foto de Chico Science, Mabuse e Jorge dü Peixe em Olinda. 1988.

¹⁶⁷ A banda Nação Zumbi, didaticamente falando, possuiu três vertentes musicais em sua formação. As trajetórias de Chico Science (Vulgo) e Jorge dü Peixe ligam-nos à veia *hip hop* e à música eletrônica dentro da banda. Com relação ao *rock* e à sua guitarra distorcida, a presença de Lúcio Maia é altamente significativa. A alma africana tradicional dos tambores (alfaias), congas, djembes, ganzás, entre outros instrumentos, é uma característica trazida pelo grupo de samba-reggae Lamento Negro. Contudo, o que chamou a nossa atenção foram as experimentações, mesmo que limitadas, obviamente, à utilização de recursos disponíveis na época em questão. Ver NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante do. *MangueBit: diversidade na indústria fonográfica brasileira da década de 1990*. Fortaleza: Dissertação (Mestrado em História e Culturas) – Uece, Fortaleza, 2011, p. 102.

¹⁶⁸ Ver JANOTTI JÚNIOR, Jéder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *E-compós*, v. 15, n. 2, Brasília, maio/ago. 2012, p. 8.



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Rapaz, no caso do Bom Tom Rádio como foi, mesmo sem a gente perceber, a gente já sabia que seria um grande laboratório. É muito engraçado; se você me perguntar hoje, eu não lembro de nenhum momento em que ouvir música e fazer música não fosse uma coisa só pra gente, sabe? Vamos lembrar do contexto, que eu acho que isso é muito importante. Final dos anos 80, 87: as primeiras gravações que eu tenho do Bom Tom Rádio são de 87; eu acho que elas vão de 87 a 88, 89, no máximo, pois a banda acaba antes dos anos 90. Era meio como a cidade, era uma situação socioeconômica em que – acho que foi no meio da década – Recife foi pro buraco de vez. Se você pensar toda uma crise econômica, a insistência numa monocultura canavieira, com essa elite, essa oligarquia canavieira que vivia basicamente dos financiamentos do Banco do Brasil, que nunca eram cobrados devidamente, esse povo que até hoje se sente dono das pessoas, das coisas, das mulheres e das terras, é... essa monocultura se expressava muito bem na cultura musical. Era uma época em que o que dava dinheiro aqui era você montar uma casa de show de forró elétrico ainda. Era basicamente isso, não tinha espaço pra nada, na época a cultura oficial reconhecida era o frevo e acabou. Não se falava em maracatu. Quando o tipo era muito louco, isso no final dos anos 80 era um símbolo de resistência: você ia lá pro carnaval no Pátio de Santa Cruz, de onde saíam os blocos tradicionais. Era uma coisa entre o underground e a resistência. A melhor coisa era a noite dos tambores silenciosos, aí nesse contexto, todo mundo sem dinheiro também, a coisa mais fácil para fazer e se divertir era comprar uma garrafa de vodca e ir para a casa de

*alguém para ouvir música. Nesse contexto de ir para a casa de alguém, ir para casa para ouvir música. Aí, porra, vamos ouvir música; foi assim que começou o Bom Tom Rádio.*¹⁶⁹

A Bom Tom Rádio, a exemplo de outros experimentos musicais de Chico e Jorge, se formou no embalo de que “ouvir música e fazer música não fosse uma coisa só pra gente”.¹⁷⁰ Ela foi o projeto mais despretensioso de ambos, que se situou na fronteira entre uma reunião de amigos que escutavam e faziam música nas horas de lazer e uma banda com experimentações, ensaios regulares e repertório definido para *shows*.¹⁷¹ Funcionou como uma oficina sonora espontânea de 1988 até 1990, com uma formação que se manteve até o final com Mabuse (contrabaixo e efeitos), Jorge dü Peixe (bateria e *scratches*) e Chico Science (vocal e *scratches*). As sequências musicais eram realizadas em um computador pessoal modelo MSX, um avanço em termos de sistema de áudio para a segunda metade da década de 1980.

Nessa época, a cena cultural para as bandas era algo quase inexistente. A despeito disso, não faltava a uma parcela dos jovens a vontade dos jovens de produzir cultura local, que foi o substrato necessário para surgir um terreno fértil no qual o futuro MangueBit e as hibridações musicais¹⁷² dos seculares maracatus, afoxés, cirandas e caboclinhos, ressignificados com elementos contemporâneos – como o *funk*, o *soul*, o *rock* e o *rap* – se tornassem algo relevante na música brasileira no final do século XX.

Em meio a esse panorama, a Bom Tom Rádio utilizou elementos e técnicas de composição rudimentares para criar uma música inspirada nos DJs jamaicanos dos anos 1960 e 1970. De acordo com Getúlio Ribeiro, “alguns casos são muito significativos nesta perspectiva. Na virada dos anos de 1960 e 1970, por exemplo, alguns DJs jamaicanos

¹⁶⁹ Entrevista concedida por Mabuse a este pesquisador no Recife em 28 de nov. 2017. José Carlos Arcoverde, ou simplesmente “Mabuse”, era habitante da região central de Olinda, filho de um executivo do Banco do Brasil. Tornou-se uma grande fonte de informações sobre o meio musical: sua condição financeira favorecia a aquisição de discos importados, revistas, equipamentos eletrônicos e livros. Teve ainda papel-chave nas primeiras incursões de Chico e Jorge pelo mundo da música eletrônica.

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ Conforme Mabuse e Jorge dü Peixe, a Bom Tom Rádio não cultivou o hábito de ensaiar regularmente, nem mesmo um repertório definido. O que havia, segundo os depoentes, era o desejo de experimentar os precários recursos eletrônicos da época e gravar tudo aquilo que eles haviam composto e que lhes parecia útil de alguma forma. Outro fator que corrobora a visão dos artistas sobre a Bom Tom Rádio é justamente o número de apresentações que a banda fez em toda a sua existência, apenas duas, para um reduzido conjunto de expectadores, em sua maioria amigos e companheiras dos músicos.

¹⁷² Aqui usamos o termo hibridações musicais tal como Herom Vargas. Em sua tese de doutoramento ele discute o hibridismo e analisa a produção musical da banda Chico Science & Nação Zumbi, além de abordar a sua relação com o Movimento Armorial de Ariano Suassuna. Ver VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê, 2007.

começaram a desenvolver um tipo de música que consistia na remixagem de faixas pré-gravadas, privilegiando o ritmo e as frequências sonoras mais graves e adicionando efeitos e texturas às músicas com o intuito de torná-las dançantes, hipnóticas e ‘psicodélicas’ para serem exibidas em sound-systems”.¹⁷³

O esforço da Bom Tom Rádio esbarrava, entretanto, na disponibilidade de equipamentos pouco comuns para tal empreitada sonora. Basicamente, a veia eletrônica do grupo restringia-se a um *mixer* para sobrepor e misturar os sons, às *pickups*, essenciais na técnica dos *scratches* e a instrumentos musicais mais habituais, como guitarra e contrabaixo.

2.2.1 – Bom Tom Rádio: a lógica era improvisar

*Rapaz, eu sempre tive uma curiosidade muito grande. Desde a infância sempre tive um apreço muito grande pelo conceito da gravação de estúdio, da gravação musical, e eu lia muito, onde eu podia, a Somtrês, as revistas que tinha na época, e aí eu entendi numa dessas qual era a lógica. A Somtrês, eu acho que era ela, justamente a Somtrês, tinha um encarte uma vez sobre como montar um estúdio em casa. Isso faz muito tempo. Eu comprei, eu acho que em sebo, essa Somtrês. Porra, tu lembra dessa revista? Quem escrevia nela era Roberto Muggiati. [...] Aí eu entendi qual era o conceito do overdub, a lógica de você ter dois gravadores onde você mixa. O negócio era tão tosco, esse manual, ainda queria encontrar [...], a forma como ela explicava como é que você fazia overdub era a seguinte: você tinha dois gravadores de rolo, certo? Aí você gravava em um, aí passava pro outro, no gravador de rolo, e um dos cabeçotes só faz apagar. Aí a dica era você pegar um cotonete e botar em cima do cabeçote pra fita não passar por ele. Só que aí eu fiz uma analogia com o que eu tinha em casa. Eu tinha um equipamento, um desses systems, micro-systems dos anos 80, que tinha uma função karaokê. Aí eu, porra, função karaokê é exatamente o que eu tô querendo; com dois toca-fitas você passa de um para o outro e usa a função karaokê pra colocar um canal a mais e sai. E era assim que a gente gravava: eu comprei uma mesinha de mixagem muito tosca e uma bateria eletrônica feita no Brasil por uma empresa de São Paulo, e eu já tinha um baixo. Aí, pronto, foi o suficiente, e a gente começou a tocar. E tinha uma lógica que era muito de uma liberdade de improviso mesmo [...] a gente gravava mais que ensaiava.*¹⁷⁴

¹⁷³ RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical mangue* – Recife, 1984/1991. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, 2007, p. 175.

¹⁷⁴ Entrevista concedida por Mabuse, *op. cit.*

Figura 17. Revista Somtrês, n. 73, abr. 1985.



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Uma palavra-chave no depoimento de Mabuse nos chamou a atenção. Ela exprime algo que durante todo o tempo marcou o processo de composição da Bom Tom Rádio: a improvisação, um ingrediente intrínseco ao ato de compor do grupo. E não se trata, no caso, de improviso no sentido de inesperado, de imprevisto, mas, sim, associado à espontaneidade, à criatividade, características presentes nas batalhas de *freestyle*¹⁷⁵ dos *rappers*, nas quais chavões e rimas deliberadamente impactantes são uma constante. Mais: a improvisação não se restringia apenas às letras na Bom Tom Rádio. Ela contagiava as batidas (*beats*), as linhas de baixo, a mixagem, como salientaram seus próprios integrantes (Mabuse e Jorge), sendo fruto de poucos ensaios e muito mais de experimentações dos parcous equipamentos de que dispunham.

Logicamente, há diferenças fundamentais em relação à condução dos improvisos do *free style* e, pois nas disputas do *rap* a *performance* está recheada de conflitos no desenvolvimento do tema. Em outras palavras, o recado é direcionado e o tom é assertivo¹⁷⁶, contudo a essência da improvisação, a vivacidade e a sagacidade se fazem sentir em ambos os casos. De todo modo, a discussão a respeito da improvisação não se resume ao *free style*, evidentemente. Ela se instala, de corpo inteiro, no *jazz*, cujo fazer musical, ancorado no improviso, se expressa no virtuosismo dos seus praticantes. Daí se dizer que “a sua arte não é reproduzida, mas criada, e existe apenas no momento da criação”.¹⁷⁷ Compreende-se assim por que as mesmas composições de *jazz* executadas em momentos diferentes pelos mesmos músicos e com as mesmas partituras são distintas: “os prazeres do *jazz* estão, portanto, na emoção gerada [...] primeiríssimo plano é a emoção gerada”¹⁷⁸ tanto no músico que as interpreta e exprime sua técnica instrumental quanto no público, que é despertado por aquilo que escuta.

O que, além do mais, definiu a singularidade da Bom Tom Rádio dentro do universo de bandas de Chico Vulgo e Jorge dü Peixe era a preocupação em registrar tudo o que se compunha, mesmo que de forma precária e amadora, como Mabuse admitiu. Diante disso, quando pensarmos nas composições gravadas por Chico Science & Nação

¹⁷⁵ Segundo seus praticantes, o *free style* é uma vertente do *rap* que se caracteriza por ser “feita na hora”. Pode acontecer como uma brincadeira entre amigos; pode ser um número durante uma apresentação de *rap*; pode servir como animação de uma festa de *hip hop*; ou, ainda, ocorrer no formato de “batalha”. Cf. TEPEMAN, Ricardo Indig. *Improviso decorado. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, São Paulo, jun. 2013, p. 3.

¹⁷⁶ Roberto Camargos de Oliveira, ao discorrer sobre a *performance* do rapper Thig, adverte que não é apenas a letra do *rap* que torna a poesia forte, e, sim, o modo de interpretá-la, em uma clara intenção de reverter processos de subjugação. Ver OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros*. Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2016, p. 104.

¹⁷⁷ HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990, p. 149.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 151.

Zumbi posteriormente na Sony, percebemos a importância desses registros musicais. Por isso, de todas as bandas anteriores da dupla, a Bom Tom Rádio foi a única que emplacou três canções nos registros fonográficos da Sony: “A cidade” e “Maracatu de tiro certeiro” e “O encontro de Isaac Asimov com Santos Dumont no céu”.

Outro traço interessante evidenciado por Mabuse se relaciona ao processo de escuta musical da Bom Tom Rádio, uma espécie de resposta imediata àquilo que ouviam durante os ensaios escassos e as gravações abundantes, configurando uma receptividade não passiva. Jacques Rancière, ao escrever acerca da noção de espectador emancipado, tem como base de análise o teatro, porém é possível aproveitar suas contribuições e estendê-las para outras ramificações da arte: “emprego aqui essa expressão para incluir todas as formas de espetáculo-ação dramática, dança, performance, mímica ou outras que ponham corpos em ação diante de um público reunido”.¹⁷⁹ Apoiado em Rancière, entendemos que a escuta musical realizada por Mabuse, Chico Science e Jorge dü Peixe na Bom Tom Rádio não era passiva. Havia um trânsito espontâneo de habilidades: “Essas histórias de fronteiras por transpor e da distribuição dos papéis por subverter confluem para a atualidade da arte contemporânea, na qual todas as competências artísticas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes”.¹⁸⁰

Nesse caso específico, não havia necessariamente lógica para subverter, pois, ao sustentarmos tal ponto de vista, podemos incorrer no erro de imaginar uma situação estanque, não fluida do espectador e do espetáculo. O que observamos na Bom Tom Rádio foi a relação estreita entre escutar e compor, ou melhor, uma linha tênue entre a escuta e a composição, mediada constantemente pela experimentação.

¹⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 8.

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, p.24.

2.3 – Orla Orbe: o rap plugado de Rio Doce

“Mais do que o nome, o que era mesmo importante eram as ideias que orbitavam sobre as nossas cabeças naquela época”.¹⁸¹

Figura 18. Cartaz de show da banda *Orla Orbe* no espaço Arte Viva, 4 fev. 1988.



Fonte: acervo digital do DJ Elcy Oliveira.

A Orla Orbe foi o primeiro palco para Jorge dü Peixe e, principalmente, para Chico Science. A proposta musical do grupo consistiu, a nosso ver, no embrião da

¹⁸¹ Entrevista concedida por Jorge dü Peixe, *op. cit.*

formação clássica de guitarra, contrabaixo e bateria da futura Nação Zumbi. A característica predominante na Orla Orbe foi a veia da *rap music* nas apresentações do grupo, o que era perceptível no modo de cantar de Chico Vulgo, na indumentária¹⁸² que utilizava nos *shows*, nas composições e, especialmente, em sua *performance* no palco, inspirada nos DJs Kool Herc, Grand Master Flash e Afrika Bambaataa, símbolos na fomentação, divulgação e consolidação do movimento *hip hop* no mundo, notadamente nos Estados Unidos a partir do final da década de 1960 e começo dos anos 1970.

Como a Bom Tom Rádio, a Orla Orbe cumpriu a função de outro grande laboratório de ideias e exercício daquilo que Chico e Jorge absorveram na Legião Hip Hop como dançarinos de *break* e na Bom Tom Rádio, com experimentações musicais baseadas no *sample*, no *scratch* e nas mixagens.

Segundo nossas fontes de pesquisa, a Orla Orbe não se destacou tanto no quesito gravações musicais, diferentemente da Bom Tom Rádio. Como mencionamos anteriormente, a Orla Orbe representou o início das apresentações para um público mais amplo em locais do Recife que não possuíam a tradição de receber¹⁸³ bandas de *rock*, porém mantinham suas portas abertas para os grupos que surgiam na cidade na década de 1980. Dois espaços assumiram, então, importância: a Boite Misty, localizada no bairro da Boa Vista (referida no primeiro capítulo), que acolheu uma festa organizada pelos por Chico Vulgo e Jorge dü Peixe, ela que era reduto do público LGBT recifense naquele período; e o Espaço Arte Viva, na praia de Boa Viagem, uma escola de dança para a classe média que, em algumas oportunidades, cedia seu espaço improvisado¹⁸⁴ para as apresentações de bandas, conforme atesta a figura 18.

¹⁸² A questão da indumentária será analisada detidamente no terceiro capítulo.

¹⁸³ Ganhava força, apesar dos pesares, uma ideia de criação e abertura de espaços para *shows*. Assim, esses jovens agitadores culturais iniciaram a empreitada artística com medidas inusitadas, como a locação de bordéis na zona portuária de Recife, em um local denominado Frank's Drinks, onde, em razão do valor reduzido do aluguel, era possível realizar festas com uma sonoridade diversificada. Dentre elas, uma ficou conhecida como a Sexta sem Sexo, fato ainda mais interessante em se tratando de um lugar desprezado por jovens urbanos de classe média, com uma cultura musical mais abrangente. Outros locais serviram como suporte para as exibições das bandas, como o Poco Loco e o Espaço Oásis, no bairro de Casa Caiada, em Olinda, que em 1991 sediou a primeira festa com o termo mangue estampado na página cultural do *Jornal do Commercio*. Tal matéria foi mencionada no primeiro capítulo com o título Sons negros no Espaço Oásis. Ocorreram igualmente festas no Centro Daruê Malungo, em 1991, ponto de ensaios da Nação Zumbi, e, nos anos seguintes, *shows* no espaço Rabo de Arraia, no alto da Sé, como a festa Viagem ao Centro do Mangue. Ver NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante do, *op. cit.*, p. 107.

¹⁸⁴ Segundo Jorge dü Peixe, “as apresentações aconteciam no próprio salão de ensaio das danças, com uma parede toda espelhada, sem palco, improvisado mesmo”. Mabuse e Fred 04 confirmaram que a cessão do Espaço Arte Viva era, na realidade, um gesto de boa vontade dos donos da escola de dança, que exigiam, todavia, que se observassem determinadas regras de conduta, que iam desde a proibição de bebidas alcoólicas ao uso de outras substâncias. Cf. entrevistas por concedidas por Mabuse e Jorge dü Peixe, *op. cit.*, bem como entrevista concedida por Fred 04 a este pesquisador em Fortaleza, em 1 out. 2009.

2.3.1- Do assoalho ao palco: de bboy a MC Chico Science

A transição das ruas e dos assoalhos para os palcos da Bom Tom Rádio e, principalmente, da Orla Orbe, foi de certa forma natural, quando pensamos no caminho seguido por outros *bboys* que antecederam Chico Vulgo e Jorge dü Peixe ou mesmo nos *bboys* com carreiras posteriores à época analisada, como Zé Brown, apresentado no capítulo anterior.

Assim como na dança *break*, a *rap music* possui um papel importante como manifestação coletiva, constituindo-se em uma expressão poética visceral, crua, direta, performática, um convite a participar de maneira incisiva da complexa teia social urbana por intermédio da palavra cantada. Roberto Camargos de Oliveira enfatiza o que vem a ser uma voz ativa, audível e, mais, que ressoa em várias esferas da sociedade: “As ideias que giram em torno da noção de se ter voz adquiriram um lugar de destaque no *rap* produzido pelos brasileiros. Isso é uma dimensão da prática do *rap* que transcende qualquer delimitação espacial ou temporal. Ela é continuamente construída e realimentada como estratégia de informação, comunicação, inserção social e de participação menos assimétrica nas complexas relações de poder nas quais estamos todos enredados”.¹⁸⁵

Frise-se que a voz é uma importante ferramenta no constructo de um lugar social. E é por meio da voz falada, entoada ou escrita que se desenvolve toda uma referência no *rap*, e se legitima uma arte que se exprime como uma batalha verbal, uma posição política diante da realidade vivenciada, e que está presente nas composições dos dois discos-chave para as análises contidas nesta tese (*Da lama ao caos* e *Afrociberdelia*). Neles a veia *rap* é contundente, o lugar social é evidenciado, o caos urbano é esmiuçado através de uma sonoridade profusa.

Em “Rios, pontes e overdrives”, composta coletivamente, essa percepção se desdobra numa crítica cortante à urbanização desenfreada e desproporcional que atinge o Recife desde os tempos imemoriais de Nassau.¹⁸⁶

*Porque no rio tem pato comendo lama
rios, pontes e overdrives*

¹⁸⁵ OLIVEIRA, Roberto Camargos de, *op. cit.*, p. 17

¹⁸⁶ Entre 1634 a 1646, o Recife vivenciou uma urbanização sem precedentes sob o domínio holandês com a liderança de Maurício de Nassau, quando, entre outras obras, houve a abertura de ruas e a construção de pontes. Para maiores detalhes, ver PONTUAL, Virgínia. Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas. *Revista Brasileira de História*, v. 21, n. 42, São Paulo, 2001.

*impressionantes esculturas de lama
 mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
 rios, pontes e overdrives
 impressionantes esculturas de lama
 mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
 e a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
 e o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia
 o carro passou por cima e o molambo ficou lá
 molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
 é Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa
 Amarela
 Boa Viagem, Genipapo, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista
 Dois Irmãos, é o Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU
 Capibaribe e o Centrão
 rios, pontes e overdrives
 impressionantes esculturas de lama
 mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
 rios, pontes e overdrive
 impressionantes esculturas de lama
 mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
 molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
 molambo boa peça de pano pra se costurar mentira
 molambo boa peça pra se costurar miséria¹⁸⁷*

A cidade impressiona o poeta; o Recife, com seus mangues invadidos pelo aço e pelo concreto, destoa da pobreza dos mocambos, das palafitas. Essa situação de brutais desigualdades sociais que atravessam a sociedade pernambucana constrói uma imagem degenerada de um tecido velho (molambo), sem valor, descartável, pois o que interessa são suas vias urbanas e edifícios; o ser humano marginalizado é um estorvo nas artérias de asfalto.

Ao atentarmos para o modo de cantar do jovem Chico Vulgo, identificamos aí a aceleração de um sujeito que percorre os bairros recifenses quase ininterruptamente, dando-nos uma ideia de constante movimento. É a poesia construída como uma grande metáfora em torno do espaço.

O compositor dispara seu canto direto, criativo e com frases de efeito entrecortadas, com expressões repetidas por meio da segunda voz com um forte sentido contextual que definem o Recife em sua essência histórica: um manguezal urbanizado durante séculos, em que os habitantes e a própria urbe são metamorfoseados em coisas, nas pulsações de uma música cinematográfica.¹⁸⁸

¹⁸⁷ .“Rios, pontes e overdrives” (Otto, Fred 04 e Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos, op. cit.*

¹⁸⁸ Herom Vargas, lançando mão de depoimento Jorge dü Peixe, explicita essa relação das imagens com a música de Chico Science e Jorge dü Peixe, principalmente quando o Recife é poetizado e cantado de

Desmistificando aquilo que, em uma concepção mais ortodoxa, consistiria na eternidade de um poema, a composição conjunta de Fred 04, Chico Science e Otto, influenciada diretamente pelo esquema “chamada e resposta”¹⁸⁹, segundo Vargas, traz consigo a velocidade dos repentistas com uma embolada assentada no ritmo das feiras do Grande Recife, numa poética frenética na qual se ancola a mensagem do *rap* apontada por Shusterman: “Em oposição à ideia comum de que ‘um poema é eterno’, o rap evidencia a temporalidade da obra de arte e sua provável efemeridade: não somente pelas desestruturações apropriadoras como pelo desenvolvimento explícito de sua própria temporalidade como tema de suas letras”.¹⁹⁰

Torna-se audível uma pluralidade de elementos na gravação, como a apropriação do *rap* por intermédio de um discurso direto, a utilização do *sampler* logo de cara¹⁹¹, uma dicção lépida, um baião marcado pelo contrabaixo e o compasso do naipe de alfaias da Nação Zumbi, que percorrem a música.

Transparece em outras composições de Chico Science e Jorge dü Peixe a presença constante de recursos preciosos do *rap*, se pensarmos, por exemplo, em seus sentidos possíveis¹⁹² ou em sua forma de se expressar, que remete diretamente ao cotidiano de muitos jovens olindenses. Seu canto é permeado por situações cotidianas que são inteligíveis por seus pares. Como Zumthor expõe:

maneira visual, direta, metaforicamente inteligível pelo olhar. “Por conta disso, é corrente nas composições o uso do que Jorge dü Peixe, músico e compositor do grupo, define como ‘música cinematográfica’: uma letra que se remete constantemente a imagens, como uma trilha poético-sonora de um filme. Esse jogo de montagem, já visto na tradição da canção brasileira em muitos momentos, sobretudo no Tropicalismo, é também um dos aspectos constitutivos de várias letras escritas por Chico Science”. VARGAS, Herom, *op. cit.*, p. 137.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 141.

¹⁹⁰ SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 152.

¹⁹¹ Nota-se, nessa canção, uma referência à banda pós-punk britânica surgida na segunda metade da década de 1970, The Fall. Em uma de suas músicas desponta o verso há a expressão “*at nights, over rivers and bridges*”, presente em “*Rio, pontes e overdrives*”. Disponível em <<https://pitchfork.com/artists/1445-the-fall/>>. Acesso em 20 dez. 2017.

¹⁹² Com relação aos sentidos possíveis de uma canção de *rap*, ou, em nosso caso mais especificamente, uma canção que incorpora elementos do *rap*, notadamente na letra, Oliveira afirma: “No caso do *rap*, o compositor e o intérprete geralmente se confundem. De todo modo, [...] é na interpretação que os timbres, a intensidade, o *flow*, os *samplers* e outros elementos da composição vão atuar e colaborar na construção de seus sentidos. Isso reforça a importância da *performance* – seja da voz, do corpo e da seção instrumental –, uma vez que a canção fala mesmo sem recorrer à palavra. É na realização sonora de uma composição, em sua completude, que se criam seus sentidos possíveis”. OLIVEIRA, Roberto Camargos de, *op. cit.*, p.30. Daí Adalberto Paranhos ressaltar que “*interpretar implica também compor*. Inevitavelmente, quando alguém canta e/ou interpreta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompor e/ou recompor uma composição”. PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004, p. 25.

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si –, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total.¹⁹³

A *performance* vocal dos *rappers*, oriundos das gangues de dança, percurso trilhado sem desvios por Chico e Jorge, foi, na realidade, um aprimoramento das batalhas que aconteciam no centro do Recife, já mencionadas no primeiro capítulo. Graças a elas, o corpo se transformou em um lugar de passagem para diversos discursos, constituindo um reduto especial de experimentações sensíveis. Por isso ocupou “uma posição privilegiada para a compreensão e a produção do humano, do social, do político e do simbólico”.¹⁹⁴

Mas a análise da produção artística de Chico Science e Jorge dü Peixe não para por aí. No exame da obra de ambos, ao adentrarmos mais a fundo no Nordeste, este reaparece em meio à integração ao universo das emboladas e da contemporaneidade da diáspora africana com base na *rap music*, ou seja, numa conjugação mais que de repente faz surgir um rap.

2.3.2 – “É hip hop na minha embolada”¹⁹⁵: o verso frenético na trova urbana

*Somos todos juntos uma miscigenação
e não podemos fugir da nossa etnia
índios, brancos, negros e mestiços
nada de errado em seus princípios*

¹⁹³ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 139.

¹⁹⁴ PEDRAZA GÓMEZ, Zandra. Corpo, pessoa e ordem social. *Projeto História*, n. 25, São Paulo, dez. 2002, p. 83.

¹⁹⁵ O coco de embolada, ou apenas embolada, como mais frequentemente é chamado pelos emboladores, é um sistema literário popular complexo e rico. É cantado em duplas, sendo o acompanhamento feito com pandeiro ou mais raramente com ganzá. Os emboladores apresentam-se quase sempre em feiras, praças, ruas, parques, comícios ou mesmo nos congressos de cantadores de viola. Nesse caso, apenas como modalidade de exibição, fora da disputa. A elaboração poética da embolada pode ser aproximada, guardadas suas especificidades, da cantoria e do folheto. É grande a variedade de formas poéticas atualmente utilizadas pelos emboladores. Cf. AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita. In: AYALA, Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos (orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. 2. ed. Crato: Edson Soares Martins, 2015, p. 142.

*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
 maracatu psicodélico/capoeira da pesada
 bumba meu rádio
 berimbau elétrico
 frevo, samba e cores
 cores unidas e alegria
 nada de errado em nossa etnia¹⁹⁶*

“Etnia” é uma das composições remanescentes da época da banda Loustal, sobre a qual falaremos mais adiante. Ela permaneceu engavetada por mais de uma década, sendo gravada somente em 1996. Não por acaso, expõe-se em “Etnia” o leque de miscigenação da música brasileira presente no imaginário desses artistas, uma polifonia realçada pela atualização das tradições da cultura popular nordestina: o “hip hop na minha embolada” é justamente a “antena parabólica enfiada na lama”.

Ouve-se, no seu registro, uma conjugação de *funk*, xaxado, baião, *scratches*, tambores uníssonos na cadência de um contrabaixo, acompanhados por uma letra de exaltação da cultura popular (entenda-se, aqui, a cultura das classes mais baixas). Nessa composição se volta as costas para a discriminação pelo elemento popular¹⁹⁷ com um arremate poderoso de expressões pautadas no hibridismo musical, dentre elas “maracatu psicodélico, capoeira da pesada, bumba meu rádio e berimbau elétrico”.

Ao enfocarmos a relação entre a cultura popular nordestina, representada, no caso, pelos emboladores, e a *rap music* advinda do exterior, nós nos damos conta de que ela – que seria propagada futuramente de maneira mais explícita com a expressão “uma parabólica enfiada na lama” –, já se manifestara anteriormente. E a arte da embolada, com

¹⁹⁶ “Etnia” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.

¹⁹⁷ Ideia semelhante é exposta por Néstor García-Canclini em *Culturas híbridas*, especificamente no quinto capítulo, A encenação popular. O autor afirma que “o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos ‘legítimos’, os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, ‘incapazes’ de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos”. GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000, p. 205.

suas respostas rápidas e senso de humor aguçado, encontrou nas ruas do Recife dois *bboys* de Rio Doce que cantaram em verso, prosa e repente a caótica cidade-estuário.

Tal fato não ocorreu à toa. Como se sabe, a palavra repente se relaciona diretamente à velocidade com que o improviso é construído no embate entre os emboladores; já no *rap* se abre campo para o *freestyle*. Essa configuração de disputa se fundamenta em um sistema de métrica previamente pensado; as diferenças estão basicamente nas nomenclaturas propostas por cada segmento. No caso *rap* temos o *flow*¹⁹⁸ e, no dos emboladores, o “mote”¹⁹⁹. Nesse duelo de versos e rimas, o vencedor é decidido pelo público, quando ele é realizado em ambientes abertos, ou por uma comissão julgadora, em se tratando de campeonatos com um formato estabelecido pelos organizadores.

Para além das analogias existentes entre os dois gêneros musicais, impõe-se, contudo, reconhecer o que os diferencia, a começar dos locais de exibição desses artistas, ou seja, enquanto o *rap* é um estilo eminentemente urbano, salvo raras exceções, a embolada ainda transita entre o universo rural, as praças públicas e as feiras populares do interior do Nordeste brasileiro. Seja como for, o *rap* e a embolada não se situam em mundos paralelos ou conflituosos, mas, sim, complementares no que tange ao caráter popular de ambas as manifestações. Estamos cônscios de que os dois gêneros foram influências musicais determinantes na musicalidade de Chico Science e Jorge dü Peixe, tendo a Orla Orbe funcionado como um grande laboratório inicial, ao operar tal junção. Nesse sentido, verificou-se a apropriação de uma cultura residual²⁰⁰, a embolada, que não cabe, em princípio, nos moldes da cultura dominante. Ela comporta resíduos de expressões significativas do passado, ainda que sejam incorporadas à cultura hegemônica vigente para possuírem algum sentido.

Ao trilhar, entretanto, novos caminhos, sobretudo a partir do seu engajamento na Orla Orbe, Chico e Jorge não se mantiveram apenas com os pés atados ao passado remoto.

¹⁹⁸ *Flow* designa a maneira como o MC canta os seus *raps* ou o que se relaciona ao seu estilo de *performance* musical. Cf. OLIVEIRA, Roberto Camargos de, *op. cit.*, p. 329.

¹⁹⁹ Chama-se de mote uma frase poética, normalmente de dois versos, com a qual o cantador deve concluir suas estrofes, sendo esse termo estendido também para indicar a estrofe composta nesse contexto. Os motes (no primeiro sentido) são pedidos aos cantadores e determinam tanto o assunto do baião quanto as rimas finais das estrofes – e por isso dispensam a exigência da deixa. Cf. SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese (Doutorado em Antropologia) – UnB, Brasília, 2009, p. 28 e 29.

²⁰⁰ “Por residual quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores”. WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 56.

Eles ensaiaram voos bem mais ousados principalmente por intermédio de outras bandas que extrapolariam o universo do *hip hop* e adentrando no mundo dos quadrinhos, da *soul music* e do *rock*. Foi o que aconteceu na Loustal.

2.4 – Loustal: quadrinhos importados e *rock*

As influências dos quadrinhos não se resumiram ao período das aspirações e projeções futuristas de jovens suburbanos inspirados em Isaac Azimov, sempre à espera de mais uma publicação importada.²⁰¹ Tais influências alcançaram o próprio visual dos músicos, como era possível observar nas costeletas de Corto Maltese de Chico Science, ou mesmo na forma de os músicos flanarem pela cidade de forma onírica, quase heroica

e meio quixotesca. Eram rapazes que emergiam da lama dos guetos e consumiam a cidade, não atrelados à figura de um justiciero, mas como sobreviventes do caos urbano.

Jacques de Loustal²⁰² foi um episódio à parte na história de Chico Science e Jorge dü Peixe. A forma como o quadrinista francês marcou a trajetória deles – para não falar da cultura *pop* urbana em geral²⁰³ – não se restringiu, longe disso, a uma despretensiosa leitura juvenil. Ele deu nome à terceira banda dos nossos protagonistas com uma formação clássica de *rock*, com guitarra, baixo e bateria, e composições à la *ska* e pós- *punk*.

Alguns lugares tornaram-se conhecidos no Recife, conhecidos por agregarem artistas locais e nacionais, acadêmicos das mais diferentes áreas de interesse, lideranças estudantis, imprensa especializada, editores, gravadoras independentes e, em especial, um público ávido por novidades do mercado editorial brasileiro e estrangeiro. Um exemplo disso foi a Livro 7, livraria que durante sua existência, entre 1970 e 1998, se transformou em reduto de intelectuais e do público que buscava livros e revistas importados ausentes em outros locais de venda da cidade.

²⁰¹ Jorge dü Peixe relatou as dificuldades para a compra de revistas de quadrinhos importadas: “Velho, o Chico cansou de ir lá pro aeroporto quando eu trabalhava na Vasp e dormia lá na sala *vip* me esperando pra gente voltar pra casa e bater um papo. Nesse meio-tempo a gente juntava uma grana a duras penas e comprava uns quadrinhos importados que eram caros pra caralho lá no aeroporto do Recife. E enquanto eu trabalhava o Chico ia lendo e depois socializava com a galera que era vidrada nesses quadrinhos. [...] Esse lance de comprar os quadrinhos na Livro 7 só funcionava porque a gente juntava a grana de um e outro, comprava a revista e, depois que lesse, passava pros outros. Desse jeito todo mundo tinha acesso à revista e lia as novidades importadas”. Entrevista concedida por Jorge dü Peixe, *op. cit.*

²⁰² Jacques de Loustal é um quadrinista e ilustrador francês que iniciou sua carreira artística no final dos anos 1970. Entre suas produções destacam-se Heavy Metal, Barney e a Nota Azul, Corações da Areia, Kid Congo Sangue de Bandidos (todas em parceria com o editor e *designer* Philippe Paringaux), bem como Os Irmãos Adamov, Sonya Branco, Amor insolente e “Black Dog”. Informações disponíveis em <www.loustal.com>. Acesso em 23 jan. 2017.

²⁰³ Sabidamente, o poder de sedução exercido pelos quadrinhos remete às primeiras décadas do século XX, com o êxito emplacado por personagens como Flash Gordon (1934) e Superman (1938), por exemplo. Cf. PAIVA, Fábio da Silva. *Educação e violência nas histórias em quadrinhos de super-heróis: a percepção dos leitores de Batman*. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFPE, Recife, 2011, p. 16 -24.

Figura 19. Foto do ensaio da banda *Loustal* no Centro Daruê Malungo, 1989.



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

De todo modo, a Loustal serviu para a entrada de Chico e Jorge no cenário musical do Grande Recife, embora de maneira precária, amadora e insustentável financeiramente. Nesse período, suas práticas culturais foram ampliadas para outras áreas da cidade, sem se limitarem ao bairro de Rio Doce, em Olinda, ou às suas adjacências, se

bem que apresentações esporádicas aconteciam muito mais em função das relações de amizade dos músicos do que por convites espontâneos dos empresários.

A Loustal inaugurou, na vida desses dois artistas, uma era de palcos, fitas demo, gravações caseiras de videoclipe²⁰⁴, aparições na imprensa local²⁰⁵, além de uma maior maturidade na exposição e utilização das influências acumuladas durante alguns anos, principalmente nas composições e gravações da Bom Tom Rádio e nos vocais e *performances* da Orla Orbe. Em meio a esse panorama, a Loustal teve uma vida breve afetada pela concomitância com outros projetos de Chico Science e Jorge dü Peixe em 1989, época em que a Orla Orbe ainda se encontrava em atividade e realizava apresentações esporádicas em Rio Doce. Pouco tempo depois, mais precisamente no início de 1990, a Orla Orbe foi extinta e surgiu, então, a banda Chico Science e Lamento Negro, um projeto decorrente da união fusão do músico com o grupo de samba-reggae²⁰⁶ da comunidade de Peixinhos²⁰⁷, periferia de Olinda.

²⁰⁴ Ouvir a primeira versão de “Etnia”, gravada pela Loustal em 1989 e mais tarde registrada nos estúdios da Sony no CD *Afrociberdelia*, de 1996. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1o4koOMZBnE>>. Acesso em 21 nov. 2017.

²⁰⁵ Ver a figura 13 do primeiro capítulo, em que Chico ainda é denominado MC pelo *Jornal do Commercio*.

²⁰⁶ De acordo com Cláudia Sigilião, o samba-reggae “é um estilo percussivo que recria sonoridades afro-americanas. Em termos conceituais, esse estilo se caracteriza pela apologia do negro. Esse ritmo, que é percussivo, foi criado a partir de um diálogo musical entre instrumentos de percussão e vocais. Enquanto o *reggae* é executado com o uso de instrumentos harmônicos como a guitarra e um baixo, o *samba-reggae* define sua forma de expressão pelo uso de tambores como surdos, taróis e repiques. São elementos de base no grupo uma bateria formada por vários tipos de tambores; as coreografias dos percussionistas; os temas das canções que dizem respeito a problemáticas existentes nas comunidades e as danças criadas a toda hora pelos grupos”. SIGILIÃO, Cláudia Couto. *Duas tendências de re-africanização: Rio de Janeiro e Salvador*. Tese (Doutorado em Sociologia) – UNB, Brasília, 2009, p. 211.

²⁰⁷ Como explica Zuleide de Paula, “segundo maior bairro da cidade de Olinda, Peixinhos se localiza na divisa entre os municípios de Olinda e Recife. O nome do bairro derivou da referência que os primeiros moradores do local faziam a um rio que passava ao lado da comunidade. O rio era muito utilizado pelos moradores tanto para lavar roupas, tomar banho, quanto para pescar os ‘peixinhos’ abundantes no local. Posteriormente, descobriu-se o nome do rio, Beberibe, mas a referência ao ‘rio dos peixinhos’ já fazia parte do imaginário social dos moradores do local”. PAULA, Zuleide de. *Peixinhos: um rio por onde navegam um povo e suas histórias*: Recife, Bagaço. 2000, p. 15 e 16.

2.5 – Chico Science e Lamento Negro: a antena fincada na lama

A gente já tinha feito o Lamento Negro, que era um afoxé. Ele surgiu na Associação de Moradores de Peixinhos num domingo de carnaval. Foi bem antes da Emprel. A gente fez um domingo de manhã de carnaval, e a atração era o afoxé, quando num tinha nome ainda. A gente fez um afoxé e tal, arrumamos um atabaque, eu tinha um, emprestei, então a gente tocou lá e aí deu certíssimo. A turma da comunidade aceitou e todo mundo começou a brincar. Aí tínhamos que botar um nome. Maureliano, um rapaz que cantava Bob Marley e Peter Tosh, falou: “vamos botar Lamento Negro”. Ele também tava no grupo. “Vamo botar o nome de Lamento Negro”; é a tradução do nome da banda de Bob Marley, The Wailers “lamentadores”. Aí ficou Lamento Negro. Aí o Lamento Negro foi tomando conta da comunidade. A gente ensaiava ali no Daruê Malungo²⁰⁸ e na associação de Peixinhos. Então a gente começou a descobrir que com o Lamento Negro a gente podia mudar a comunidade, conscientizando a comunidade. Os jovens todos gostavam de tá nos ensaios, ali nas festinhas que a gente fazia, ao mesmo tempo que a gente tava fazendo música, tava mandando mensagem e tal, e aí a gente começou a ter uma certa importância dentro da comunidade e dentro também da comunidade negra de Olinda e Recife. A gente começou a existir, e eu depois arrumei um trabalho na prefeitura do Recife, né ?, que foi numa empresa chamada Emprel (a Emprel é a empresa municipal de processamentos eletrônicos). Era lá que era feita a contabilidade da prefeitura e tal; é uma empresa de informática. E lá eu conheci Chico, eu sempre ia na sala de Chico e Chico tava sempre batucando no bairro, né?, e eu ficava escutando. E um dia ele perguntou: você gosta de música? Aí eu disse: eu gosto de música, também gosto; eu vejo que você fica escutando aí e tocando aí. Mas aí ele pegou qual era a música que eu gostava e tal. Aí eu falei pra ele que gostava de Afrika Bambaataa, que tocava na Rádio Planeta Rock e tal. Aí ele: “eu gosto de Afrika Bambaataa e num sei o quê”. Ele disse: “eu tenho uma banda”. Eu também tenho uma banda. Ele disse: como é o nome da tua banda? Lamento Negro. “Lamento Negro?”. Ele gostou e disse o nome da dele, que era Loustal. Ele perguntou pra mim: “tua banda toca o quê?” Minha banda toca samba-reggae.²⁰⁹

O Lamento Negro já foi muito mencionado em trabalhos acadêmicos, mas nunca é demais salientar a importância dele na formatação da sonoridade (para não falar, aqui, da visualidade) característica da Nação Zumbi. Só assim é possível compreender que o

²⁰⁸ O Daruê Malungo atua há mais de 25 anos no bairro de Peixinhos, na periferia de Olinda, investindo na promoção da educação e valorização da cultura negra. Foi no Daruê Malungo que Chico Science travou o primeiro contato musical com o grupo Lamento Negro, de Gilmar Bola Oito, que em pouco tempo viria a compor o naipe de tambores da Nação Zumbi. Ver NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcanti do, *op. cit.*, p. 107.

²⁰⁹ Entrevista concedida por Gilmar Bola Oito a este pesquisador em Olinda, em 27 nov. 2017.

maracatu foi apenas uma das vertentes desse grupo, cujas raízes fincaram em elementos da cultura afro-brasileira como os afoxés.²¹⁰

Antes de seguirmos adiante, convém sublinhar alguns aspectos marcantes dos afoxés pernambucanos, nos quais se inscreveu a primeira manifestação artística do Lamento Negro. Tais afoxés possuem uma ancestralidade tão antiga quanto o maracatu, como também um viés religioso bem mais aguçado do que seu congênero baiano, com exceção dos Filhos de Gandhy²¹¹, que conservam uma religiosidade semelhante à encontrada em Pernambuco. Mais recentemente, no entanto, ele selou uma estreita relação com os negros organizados do estado, como, por exemplo, o Movimento Negro Unificado (MNU)²¹², tanto que suas músicas “músicas tinham um cunho muito forte de conscientização, de dizer que o negro é bonito”.²¹³ O próprio espaço Daruê Malungo, desde sua fundação, engajou-se na alfabetização e politização dos jovens que frequentavam os ensaios; a música era mais um detalhe no arcabouço artístico do ambiente.

Pensando, então, no significado do Lamento Negro na trajetória de Chico Vulgo (depois Science) e Jorge dü Peixe, desde a Bom Tom Rádio, a Orla Orbe e a Loustal, nota-se a evolução de ambos, seja quanto ao que envolve a composição das letras e os arranjos das músicas, seja em relação à postura de palco, principalmente do jovem Chico, ou avanços políticos na sua forma de expressão.

O Lamento Negro era justamente a lama que representamos aqui como algo fértil, o húmus²¹⁴ cultural e social das tradições seculares que faltava para compor o símbolo da

²¹⁰ Lima defende a ideia de que o afoxé é uma manifestação da cultura afro-brasileira oriunda de Pernambuco, irradiada posteriormente para outros estados do Brasil, como, por exemplo, a Bahia. O afoxé é ao mesmo tempo criação do povo negro pernambucano, irmão gêmeo do maracatu, produto da herança africana, completando a tríade na qual se apoia a existência desses grupos na “terra do frevo”. Ver LIMA, Ivaldo Marciano de França. Afoxés em Pernambuco: usos da história na luta por reconhecimento e legitimidade. *Topoi*, v. 10, n. 19, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2009, p. 156.

²¹¹ O bloco Filhos de Gandhy surgiu na década de 1940, em Salvador, devido a um movimento carnavalesco de estivadores do porto daquela cidade. Logo após sua fundação, abriu filiação para outras classes de trabalhadores, tornando-se em pouco tempo um dos maiores blocos de carnaval soteropolitano. Atualmente, os estivadores compõem não mais do que uma pequena parcela dos Filhos de Gandhy por abrigar as mais diversas classes sociais e profissões. Cf. SANTOS, José Adelison dos. História do afoxé: Filhos de Gandhy. *Repertório*, n. 19, Salvador, 2012, p. 215-220.

²¹² O MNU se autodefine como um movimento social que se propõe a formar uma cultura política de massa, na busca da conquista de espaço no campo político, apresentando-se como agente de uma nova realidade social para a população negra. Cf. SILVA, Maria Auxiliadora Gonçalves da. *Arqueologia da memória: resgate da mãe África*. Tese (doutorado em Antropologia) – UFPE, Recife, 2007, p. 138.

²¹³ Depoimento de Gilmar Bola Oito. In: *Chico Science: um caranguejo elétrico*. Dir.: José Eduardo Miglioli. Produção: Globo Nordeste, RTV e Globo Filmes, 2016.

²¹⁴ Nas palavras de Paula Tesser, a lama está intimamente ligada à literatura de Josué de Castro, destacada no primeiro capítulo, o que nos leva a estabelecer, com base na autora, uma analogia com a função biológica dos manguezais, citada também no manifesto Caranguejos com cérebro, que implica troca de nutrientes,

movimentação de “uma parabólica enfiada na lama”, a renovação que a música pernambucana precisava para se reinventar por intermédio de suas próprias tradições, numa espécie de retorno a si mesma. A lama se integra ao cenário recifense, é parte do fluxo urbano juntamente com os carros e as pessoas, ou melhor, deve ser entendida como um alicerce sobre o qual a capital pernambucana foi assentada, uma “Manguetown”:

*Estou enfiado na lama
é um bairro sujo
onde os urubus tem casas
e eu não tenho asas
mas estou aqui em minha casa
onde os urubus tem asas
vou pintando segurando as paredes do mangue do meu quintal
Manguetown
andando por entre becos
andando em coletivos
ninguém foge ao cheiro sujo
da lama da Manguetown
andando por entre becos
andando em coletivos
ninguém foge à vida suja dos dias de Manguetown
esta noite sairei
vou beber com os meus amigos
e com as asas que os urubus me deram
ao dia eu voarei por toda periferia
vou sonhando com a mulher
que talvez eu possa encontrar
ela também vai andar
na lama do meu quintal
Manguetown²¹⁵*

Novamente o modo como Chico e Jorge percorriam a cidade na fomentação do que viria a se tornar o MangueBit reverbera nessa composição quanto mais nos

berço de fertilidade na origem da vida marinha: Pensamos a lama como uma alegoria da fecundidade cultural que a cidade estuário produz. “Chico Science reconstruiu um Recife onde os caranguejos saem da lama para se integrarem socialmente através da música. Ele vai buscar a força em meio aos carentes, simbolizados pelo caranguejo. Ele vai se inspirar fortemente no texto (O ciclo do caranguejo) escrito pelo geógrafo Josué de Castro nos anos 60, conhecido por sua obra humanista e política A geografia da fome, um clássico para os estudos sociais. A obra de Josué de Castro será a referência do movimento Mangue Beat. A ideia da lama como meio sujo mas regenerador que encontramos na obra do geógrafo, por exemplo, vai servir como uma analogia entre a relação de Recife, cidade decadente, e as suas novas impulsões criadoras. A lama será a grande metáfora empregada por Chico Science, ela é a matéria fértil para a criação, representando um instrumento de renovação. O universo do Mangue, com a lama e o caranguejo, está presente em diversas letras de suas músicas. Isso vai servir como um modelo de identificação para os adeptos da nova música feita em Recife”. TESSER, Paula. Mangue Beat: húmus cultural e social. *Logos*, ano 14, n. 26, 1. sem. 2007, p. 74.

²¹⁵ “Manguetown” (Chico Science, Dengue e Lúcio Maia), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia, op. cit.*

percebemos envoltos no mergulho na cultura dos tambores dos afoxés e maracatus. Estabelece-se aí um elo entre as rimas da *rap music* e o repique das alfaias. Se, antes, foi preciso sair de Rio Doce com a Legião Hip Hop, a Orla Orbe e a Loustal, nesse momento, com o regresso à comunidade de Peixinhos por meio do amigo de trabalho Gilmar Bola Oito e das constantes visitas aos ensaios do Lamento Negro no Centro Daruê Malungo, houve o *insight* da busca da batida perfeita²¹⁶, ou melhor, o *groover*²¹⁷ naquilo que Chico denominaria “mangue”.

A união musical de Chico e do Lamento Negro rendeu frutos para todos os envolvidos nesse processo. Os jovens do Lamento Negro, notadamente Gilmar Bola Oito, Toca Ogan e Gira, responsáveis diretos pela percussão da banda em apresentações pelo Grande Recife, alimentaram-se, produtivamente, do estreitamento desses contatos.

²¹⁶ Tais operações têm, inclusive, provocado, nos dias de hoje, um questionamento da posição do próprio “autor” e de sua “autoridade” sobre a obra, questão que não examinaremos aqui, mas que ocupa uma posição central nas atuais relações entre arte e tecnologia. A “originalidade”, dentro desse tipo de produção musical, parece estar bem mais relacionada à capacidade que teria cada “indivíduo”, que seria o próprio “artista”, de construir novos resultados com o reagrupamento de sons já existentes e já registrados em outras “obras” do que à glorificação daquele artista que logrou produzir a obra mais “auténtica”, imutável, intocável ou “eterna”. A procura da “batida perfeita” traduz-se em um empreendimento coletivo, em uma busca permanente em que cada um participa dando sua própria contribuição “original”, a qual se encontra automaticamente disponível para expropriação por parte de outros criadores engajados nessa mesma busca. De resto, importa frisar que ninguém ainda chegou ao final da linha e, provavelmente, nunca vai chegar. Cf. RIBEIRO, Getúlio, *op. cit.*, p. 177.

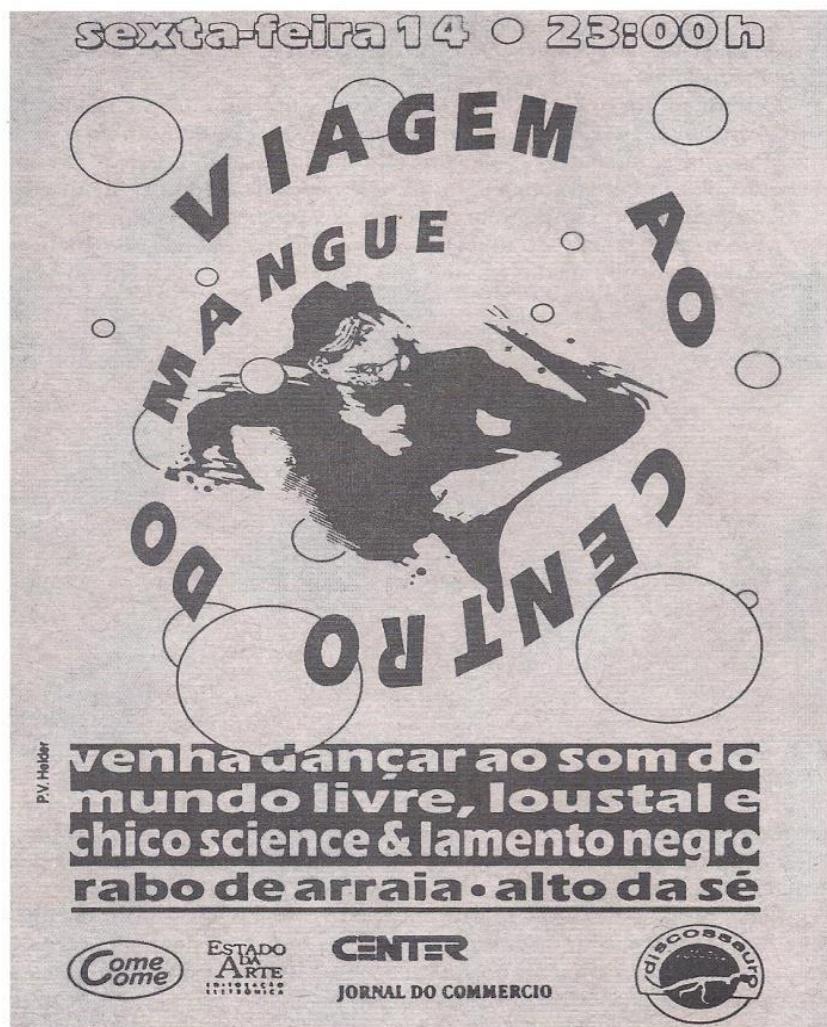
²¹⁷ Segundo o glossário contido na tese de doutoramento de Damasceno, a levada ou *groover* denomina-se pela “forma de cantar, ou mesmo de entonar específica do *rap*”, que é “variável de acordo com cada rapper”. DAMASCENO, Francisco José Gomes. *Sutil diferença: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – grupos mistos no universo citadino contemporâneo*. Tese (Doutorado em História) –PUC-SP, São Paulo, p. 386.

Figura 20. Cartaz do show de lançamento de *Chico Science & Lamento Negro*, 1991.



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Figura 21. Cartaz do show *Viagem ao centro do mangue*. 1992.



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Essas aproximações resultaram na necessidade de criação de um estilo próprio, que conduziu a uma guinada do local para o global, o que abriu caminho para a projeção nacional e internacional. Isso impulsionou uma nova trilha que, na visão de Michel Zaidan, se conectou a uma “produção cultural urbana, agressiva, experimental, crítica, avessa aos encantos da ‘indústria cultural’, produzida por grupos periféricos e marginais, cheia de sonhos e imagens do desejo, mas profundamente refratária às formas de sociabilidade do Brasil institucional”.²¹⁸

O passo adiante consistiu no surgimento da banda Chico Science & Nação Zumbi. Jogou a favor disso, entre outros fatores, o fato de o grupo de batuqueiros do Lamento

²¹⁸ ZAIDAN, Michel. *O fim do Nordeste e outros mitos*. São Paulo: Cortez, 2000, p. 24.

Negro haver se tornado enxuto e fixo em razão das apresentações que se sucediam conforme os *shows* e o apoio da imprensa local²¹⁹ aumentavam. Outro ponto importante foi a definitiva incorporação da Loustal ao grupo, em especial de Lucio Maia e Dengue, além do nome forte escolhido por esses jovens, com referência à cultura africana e às nações de maracatu pernambucanas: Nação Zumbi.

²¹⁹ Dentre os veículos de comunicação locais que apoiaram o MangueBit em seus primórdios, a ponto de elevar o *release* Caranguejos com cérebro à categoria de manifesto, figuram os prestigiosos periódicos *Jornal do Comercio* e o *Diário de Pernambuco*. Sobre um volume considerável de reportagens acerca do MangueBit, em particular de 1991 a 1997 (ano da morte de Chico Science), ver NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante do, *op. cit.*, p. 16. Ao todo, nesse período, localizamos 162 matérias no *Jornal do Comercio* e 87 no *Diário de Pernambuco*.

CAPÍTULO III
O SALTO ESPETACULAR
OU O CONTRAESPETÁCULO DOS MANGUEBOYS

*O ser humano tem também a necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo. Tem a necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num “mundo”. A essas necessidades antropológicas socialmente elaboradas (isto é, ora separadas, ora reunidas, aqui comprimidas e ali hipertrofiadas) acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas. Trata-se de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas.*²²⁰

“Posso sair daqui pra me organizar, posso sair daqui pra desorganizar”.²²¹ O verso entoado por Chico nunca fez tanto sentido, quando nos deparamos com aquilo que entendemos caracterizar um contraespetáculo na sociedade espetacularizada do Recife entre as décadas de 1980 e 1990, mais especificamente entre 1984 a 1994, período que cobre o recorte temporal proposto inicialmente.

“A história deve ser dividida em pedaços?”²²² Eis uma questão relevante discutida por Le Goff e que agora levamos em conta ao tentarmos elaborar uma análise plausível das práticas culturais no âmbito individual e no coletivo, mesmo que elas não indiquem ações necessariamente intencionais. O termo “periodização”²²³ integra toda uma cadeia de significados que nos instiga a problematizar nosso ofício como historiadores, principalmente quando nosso objeto nos sugere alguns traços marcantes da vida cultural recifense entre 1980 e 1990, como também as rupturas que concebemos como o contraespetáculo fomentado pelos jovens Chico Vulgo e Jorge dü Peixe.

²²⁰ LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Itapevi: Nebli, 2016, p. 113 e 114.

²²¹ “Da lama ao caos” (Otto, Fred 04 e Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994.

²²² LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* São Paulo: Editora Unesp, 2014.

²²³ *Idem, ibidem*, p. 12.

3.1 – A acumulação de espetáculos na sociedade moderna

Embora o Grande Recife tenha sido exposto mais especificamente no primeiro capítulo, por meio de números, tabelas, gráficos, taxas e censos de ordem diversa, (demográfica, econômica, urbanização, migração) publicados pelo IBGE, neste capítulo nos propomos a considerar o Recife da década de 1980 como uma cidade espetacularizada, segundo algumas ideias sustentadas por Debord, sem deixar de atentar para as suas particularidades e suas respectivas temporalidades.

Temos consciência de que não cabe aqui uma comparação, em sentido restrito, entre o Recife desse período e a França dos anos 1960, ambiente no qual foi plasmado o conceito de sociedade do espetáculo, visto que se trata de conjunturas sociais bastante distintas. Todavia compreendemos que há uma interseção entre ambas naquilo que reputamos como fundamental em nosso estudo, ou seja, a cultura, principalmente ao analisá-la sob a perspectiva de um campo simbólico mais sensível aos impactos da cultura contemporânea transnacional, em meio a práticas que operam constantemente ressignificações.

Percebemos, no desdobramento do nosso estudo, que o termo “sociedade do espetáculo” foi utilizado sob diferentes prismas.²²⁴ Na ótica de Jappe, “o espetáculo não é, pois, uma pura e simples adjunção ao mundo como poderia ser uma propaganda difundida pelos meios de comunicação”.²²⁵ Por essa via, ele aponta que há uma vinculação quase que imediata e exclusiva da expressão debordiana aos meios midiáticos de massa, em especial à televisão, e ao alcance de seus meios análogos, o que, a nosso ver, a definiria apenas como uma representação, incorrendo, nas palavras do próprio Debord, numa “manifestação superficial mais esmagadora”.²²⁶

A rigor, em períodos anteriores ao examinado pelo autor francês, em certa medida já emergiram traços de uma sociedade do espetáculo. Nessa linha de raciocínio, Charle defende a ideia de que o teatro era o entretenimento coletivo do século XIX, não só porque

²²⁴ Sobre múltiplas leituras empreendidas no campo da Pedagogia, da Comunicação, da Arte, ver, por exemplo, COELHO, Claudio Novaes Pinto e CASTRO, Valdir José de. *A comunicação na sociedade do espetáculo*. São Paulo: Paulus, 2006, BELLONI, Maria Luíza (org.). *A formação na sociedade do espetáculo*. São Paulo: Loyola, 2002, CHARLE, Christophe, *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, e NASCIMENTO, Priscilla Porto. *A relação ética da arte na sociedade do espetáculo*. Niterói: Eduff e Benício Biz Editores Associados, 2007.

²²⁵ JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 20.

²²⁶ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 20

alcançava um número considerável de pessoas devido à diversidade de preços, estilos e locais de apresentação, como também pelo nível cultural do público, que poderia variar dos mais letrados aos recém-alfabetizados, ou mesmo aos analfabetos, “na esteira dos espetáculos de feira do *Ancien Régime*, da *commedia dell’arte* e das formas próximas do que se tornaria o circo ou o music hall”.²²⁷ Especialmente nas capitais da Europa, na segunda metade do século XIX, começou a estruturar-se uma sociedade que, no decorrer dos anos, passou a reunir características de um processo irreversível no que se refere ao espetáculo em termos artísticos, englobando público, patrocinadores, espaços para espetáculos, revistas, jornais e profissionais da área.

Dando um salto no tempo, convém salientar que o conceito de sociedade do espetáculo elaborado por Debord e difundido desde a segunda metade da década de 1960 constituiu-se em um eixo de ideias bem mais elástico do que as referências comumente associadas a ela. Por isso, agrada-nos uma concepção ampliada do seu significado, na medida em que nos interessa buscar a atualidade do termo, pois “a atividade social inteira é que é captada pelo espetáculo para seus próprios fins”.²²⁸ Sob esse aspecto, a encenação e a representação apoderaram-se por completo da sociedade contemporânea. Numa analogia com a visão marxista sobre a sociedade capitalista como o reino das mercadorias²²⁹, Debord, ao enunciar sua primeira tese, ressalta que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”.²³⁰

Sem nos aprofundarmos, aqui, na análise das implicações da concepção debordiana, destacamos que, para Jappe, “o espetáculo do qual fala Debord é um estágio no desenvolvimento da mercadoria”.²³¹ Nesse contexto, as imagens tomam proporções colossais nas sociedades contemporâneas. Nem mesmo Marx poderia ter analisado essa situação, haja vista que em seu tempo a mercadoria não havia ainda atingido o grau de transubstanciação que verificamos na contemporaneidade: a mercadoria não possui apenas valor, ela o concentra, e sua circulação ressignifica seu sentido.

²²⁷ CHARLE, Christophe, *op. cit.*, p. 20.

²²⁸ JAPPE, Anselm, *op. cit.*, p. 20 e 21.

²²⁹ Ao discorrer sobre a mercadoria, Marx frisa que nas sociedades essencialmente capitalistas a riqueza aparece como uma enorme coleção de mercadorias. Ver MARX, Karl. *O capital*: livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 113.

²³⁰ DEBORD, Guy, *op. cit.*, p. 13.

²³¹ JAPPE, Anselm. O reino da contemplação passiva. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senatec, 2005, p. 269.

Nessa perspectiva, o espetáculo se apresenta como uma representação ou, nas palavras de Debord, “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”.²³² Na esteira dessas observações, julgamos que o Recife de meados da década de 1980 e início dos anos 1990 reunia as condições de uma sociedade do espetáculo moderna, inserindo-se em um processo particular de acumulação de espetáculos, como esperamos evidenciar a seguir.

3.1.1 – Na trilha do progresso econômico e da crise social

No caso do Recife, há aspectos que, guardadas as devidas proporções, são consoantes aos de uma sociedade espetacularizada. Na realidade, durante o desenvolvimento do nosso projeto, verificamos que o Recife da década de 1980 era deveras complexo para ser classificado como uma sociedade do espetáculo como um todo diante de seus indicadores econômicos e governamentais. Pesquisas extraoficiais realizadas por institutos independentes ou ligados às universidades apresentavam números extremamente desfavoráveis à capital dos pernambucanos, a despeito de ela se diferenciar, em termos desenvolvimentistas, se comparada com o restante do Nordeste do Brasil naquele período. No fundo, o Recife era como que uma cidade espetacularizada para poucos e um escarcéu para a maioria da população.

Recuemos um pouco, dando um mergulho até as primeiras décadas da segunda metade do século XX, que exibia um composto de desenvolvimento, estagnação e retrocessos. Nos anos 1960 e 1970, o estado de Pernambuco – graças a incentivos fiscais voltados para o desenvolvimento regional, como os propiciados pela Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, a Sudene – alcançou uma significativa diversificação industrial, se bem que restrita basicamente à capital e à região metropolitana. Em termos numéricos, entre 1963 e 1969, os investimentos da Sudene direcionados exclusivamente a Pernambuco foram da ordem de 36,9% do total destinado à região.²³³ É de se notar, entretanto, que, ao longo do tempo, os recursos foram diminuindo até chegarem ao patamar de 16,6% entre 1975 a 1984.

²³² DEBORD, Guy, *op. cit.*, p. 25

²³³ Cf. LIMA, João Policarpo Rodrigues, SICSÙ, Abraham Benzaquem e PADILHA, Maria Fernanda Freire Gatto. *Economia de Pernambuco: transformações recentes e perspectivas no contexto regional globalizado*. Revista Econômica do Nordeste, v. 38, n. 4, Fortaleza, out.-dez. 2007.

Mesmo com essa diminuição de entrada de capital, o PIB pernambucano cresceu em média 10,5% ao ano.²³⁴ Num quadro comparativo com outros estados da região, Pernambuco, Bahia e Ceará²³⁵, foram os estados que mais receberam suporte público de investimentos, principalmente por sua longa tradição comercial, com facilidade de logística, capacidade técnica operacional e melhores condições gerais de produção. Sublinhe-se, portanto, o protagonismo do estado de Pernambuco no que tange ao montante de capital canalizado, o que contribuiu para alavancar o crescimento econômico regional. Segundo Gomes²³⁶, entre 1960 e 1989, o Nordeste cresceu a uma taxa média anual de 6,4%, enquanto a economia brasileira atingiu a porcentagem de 6,0%.

Esses números foram considerados positivos não apenas para Pernambuco, mas para toda a região nordestina, repercutindo em diversas matérias dos periódicos da época. Eles demonstravam em suas edições que havia uma ampliação da oferta de serviços essenciais, dentre eles a produção e o consumo de energia elétrica. Destacavam-se como causas do aumento do dispêndio com energia o avanço das atividades da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf); o crescimento dos setores secundário e terciário da economia, que, segundo os especialistas, demandam um gasto maior da produção energética, e a concentração da população nas áreas urbanas, onde se registrava maior consumo de produtos e serviços.

Figura 22. A expansão do consumo de energia.

²³⁴ Cf. *idem, ibidem*.

²³⁵ Assistiu-se, então, à concentração de atividades produtivas, em nível regional, nos estados da Bahia, de Pernambuco e do Ceará. Uma ideia dessa concentração é dada pelos valores das liberações de incentivos fiscais via Sudene. De um total de US\$ 6,7 bilhões, liberados entre 1963 e 1990, foram alocados 29,4% na Bahia, 17,5% em Pernambuco e 16,0% no Ceará, ou seja, 62,9%. Cf.: LIMA, Policarpo. Economia do Nordeste: tendências das áreas dinâmicas. *Análise Econômica*, ano 12, n. 21 e 22, Porto Alegre, mar. e set. 1994, p. 58.

²³⁶ GOMES, Gustavo Maia. *Uma estratégia para acelerar o desenvolvimento do Nordeste*. Recife: CME/PIMES/UFPE, 1991.

Consumo de energia no Nordeste teve evolução de 41,96%

O consumo de energia pelo setor industrial do Nordeste aumentou de 41,96 por cento em 1960 para 54,71 por cento em 1978, conforme dados compilados pelo Departamento de Serviços Básicos da Sudene, que registrou, também, uma redução no consumo de energia no setor residencial.

Em 1960, a participação do setor residencial no consumo de energia, era de 28,73 por cento, caindo, em 1978, para 18,62 por cento. No setor comercial, também houve redução do percentual, que passou de 13,42 por cento, em 1960, para 11,66 em 1978. No mesmo período, houve um acréscimo no setor rural, que era de 0,03 por cento e atingiu 1,29 por cento.

CAUSAS

Para os técnicos da autarquia regional, além do crescimento do consumo traduzido pela expansão do sistema econômico, várias outras causas podem, também, ser apontadas como responsáveis pelas elevadas taxas do consumo, como por exemplo a modificação na composição setorial da economia, com os setores secundários e terciários — maiores consumidores de energia elétrica — passando gradativamente a ter maior peso na formação do PIB (Produto Interno Bruto).

As frequentes ampliações do Sistema Chesf, modificação nos hábitos de uso de energia elétrica e gradual aumento da concentração de habitantes em aglomerados populacionais também são apontados como fa-

tores que influiram no crescimento do consumo que, em números absolutos, era de 807.037 MWh em 1960, e, em 1978, registrou 11.149.336 MWh.

Segundo os dados do mesmo Departamento da Sudene, embora a estrutura do mercado consumidor de energia, no Nordeste, se aproxime dos padrões de regiões com maior grau de desenvolvimento — em São Paulo, no ano de 1975, o consumo industrial representou 55,7%, o residencial 19,5% — os níveis de consumo no Nordeste ainda são extremamente baixos, como se pode constatar pelo consumo "per capita" (em 1978, Nordeste: 353,2 KWh; Brasil: 828 KWh) e pela parcela da população que dispõe do serviço de energia elétrica, também relativamente pequeno.

Quanto as outras classes de consumo (comercial, iluminação pública, rural e prédios públicos) a que mantém maior peso na composição do mercado e o comercial que, por ser função do grau de concentração de populações em centros urbanos, da dimensão, densidade e nível de renda desses núcleos populacionais, se correlaciona fortemente com o consumo residencial, também função dessas variáveis.

Segundo, ainda, a Sudene, os Estados com maiores crescimentos foram o Piauí, o Maranhão e a Bahia, que tiveram o seu consumo multiplicado por 29,22 e 4 vezes, respectivamente, em 1978 em relação a 1964.

Diário de Pernambuco, 9 jan. 1980.

Entretanto, a situação vivida por Pernambuco na década de 1980 estava longe de ser rósea. O estado experimentou um período de turbulência relativa à prosperidade industrial e econômica, se comparado com as décadas anteriores, quando os índices estaduais estavam acima da média regional e nacional em diversas áreas de produção. Mais do que isso, como ressaltaram alguns estudiosos, "tal perda de ímpeto relativo acentua-se na primeira metade dos anos 1980, vale notar, tendo a média de crescimento anual caído para 2,4% em Pernambuco, contra 4,4% no Nordeste entre 1980 e 1985".²³⁷ Com esses números desalentadores da economia, avolumaram-se os problemas sociais que marcaram secularmente a história pernambucana de maneira negativa. As manifestações artísticas que se seguiriam no Grande Recife não ficaram insensíveis diante disso.

²³⁷ LIMA, João Policarpo Rodrigues, SICSÙ, Abraham Benzaquem e PADILHA, Maria Fernanda Freire Gatto, *op. cit.*, p. 527.

3.2 – A lama chega até o meio da canela²³⁸: o lado B do espetáculo

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 aterrinar 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.²³⁹

Este trecho do “manifesto” “Caranguejos com cérebro” nos fornece uma ideia da dimensão dos problemas pelos quais a capital pernambucana passava no final dos anos 1980 e início da década de 1990. A crise econômica e industrial não gerou apenas a falência de empresas ou o aprofundamento das desigualdades sociais; ela trouxe a reboque uma diversidade de mazelas expressas numa cadeia de pobreza e violência urbana incomensuráveis. A tríade violência, concentração de renda, e empobrecimento adquiriu proporções alarmantes para boa parte da população, conforme exposto por Saldanha Neto: “Caos, exclusão social, mão de obra em excesso e desqualificada, infraestrutura urbana falida e violência serão os sintomas mais gritantes da mudança do modo de produção arcaico-moderno para o pós-moderno”.²⁴⁰

Certamente, um dos espetáculos vivenciados na Grande Região Metropolitana do Recife foi o vultoso número de homicídios ocorridos entre 1979 e 1995. Para sermos mais preciso, registrou-se um aumento de 601,3% de assassinatos nesse período, com o agravante de que a imensa maioria das vítimas eram jovens entre 20 e 29 anos²⁴¹, números comparáveis aos de países em guerra.

Isso tudo nos permite questionar o destino dos investimentos maciços da parceria público-privada capitaneada pela Sudene, que habitualmente, no nosso mundo capitalista, se reverte na privatização de recursos públicos. Afinal, a face contraditória do

²³⁸ “Maracatu de tiro certeiro” (Jorge dü Peixe), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

²³⁹ Trecho de Caranguejos com cérebro, *release* sobre a cena musical do Recife, mais conhecido como “Manifesto caranguejos com cérebro”, escrito por Fred 04 e Renato L em 1991 e publicado nesse mesmo ano na imprensa pernambucana e no encarte do CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*, em 1994.

²⁴⁰ SALDANHA NETO, Manuel Romário. *Caos e pós-modernidade na cultura pernambucana: a estética do mangue*. Dissertação (Mestrado em letras) – UFPE, Recife, 2004, p. 12.

²⁴¹ Cf. *Mapa da violência de Recife*. Disponível em <<http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/about-this-office/unesco-resources-in-brazil/studies-and-evaluations/violence/violence-map/>>. Acesso em 21 out. 2017.

desenvolvimento econômico desigual pode ser claramente percebida uma vez mais. Mesmo com a concentração de recursos na capital e na região metropolitana, constatamos, na tabela abaixo, que entre 1980 e 1991, se deu uma concentração de crimes justamente nas áreas mais beneficiadas pelo pretenso progresso, algo que fica ainda mais evidente ao examinarmos a média dos índices nacionais.

Tabela 3. Porcentagem de assassinatos para cada 100 mil habitantes.

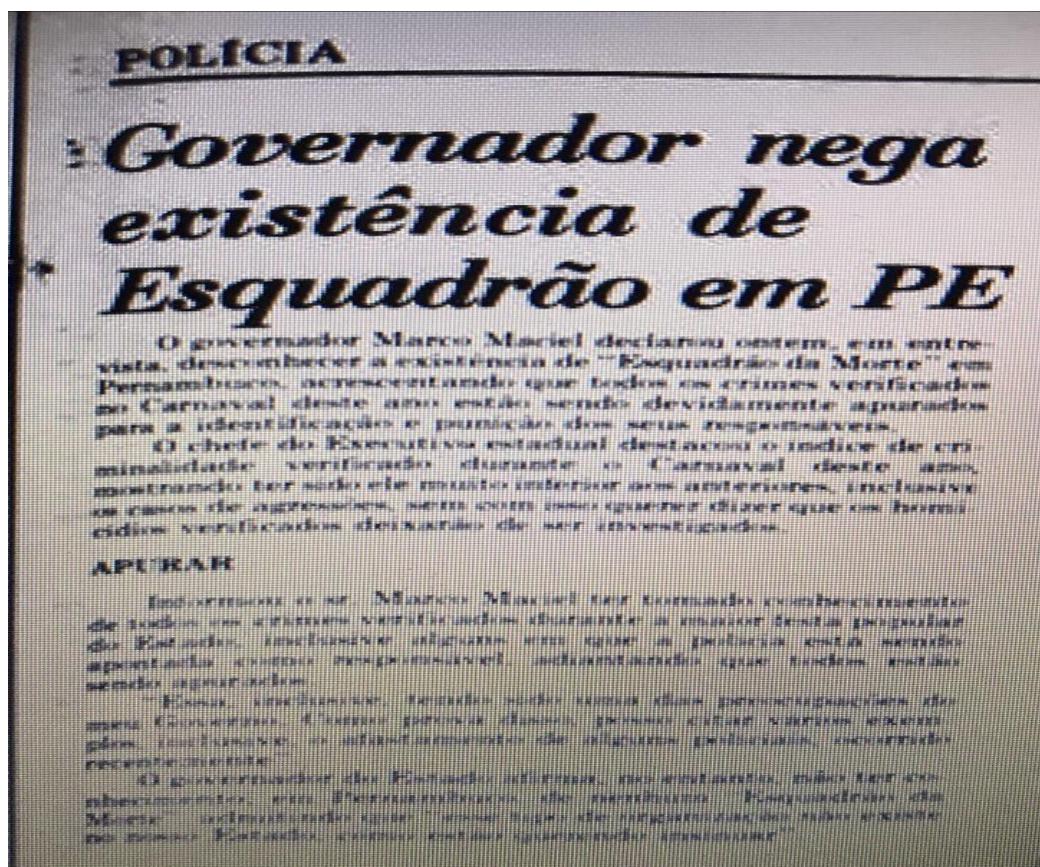
Ano	Pernambuco	Recife e Região metropolitana	Brasil
1980	18,2	25,1	11,7
1981	22,6	29,1	12,6
1982	23,9	28,3	12,6
1983	25,7	32,6	13,8
1984	28,7	36,8	15,3
1985	30,4	40,1	15,0
1986	30,7	40,0	15,3
1987	32,4	42,4	16,9
1988	32,7	41,6	16,8
1989	36,6	48,2	20,3
1990	39,1	52,5	22,2
1991	38,7	50,4	20,8

Fonte: *Mapa da violência do Recife*.

Diante desses indicadores se comprehende melhor a informação já veiculada no primeiro capítulo, segundo a qual o *Population Crisis Committee*, sediado em Washington (EUA), apontou Recife como a quarta pior cidade do mundo para se viver. As incongruências de um crescimento econômico que beneficiava segmentos minoritários da sociedade se escancaravam. E a violência imperava, seja durante a ditadura militar (1964-1985), seja no período dito democrático, no pós-1985, no qual persistia a convivência de práticas políticas e policiais repressivas. Não custa lembrar a existência, sob a cumplicidade do regime ditatorial, de grupos de extermínio formados por policiais

militares – os tristemente célebres esquadrões da morte – que desenvolviam suas ações por toda a região metropolitana, eles que recheavam o noticiário dos maiores periódicos do estado, transformando-os em verdadeiros jornais da morte²⁴², tamanha a quantidade de chacinas noticiadas quase diariamente.

Figura 23. Negando o óbvio.



Fonte: *Diário de Pernambuco*, 27 fev. 1980

²⁴² Aludimos, aqui, à composição de mesmo nome de Miguel Gustavo, interpretada primeiramente por Roberto Silva, em 1961, e regravada com guitarras distorcidas e tambores de alfaia pela Nação Zumbi em 2001: “Vejam só este jornal/ verdadeiro hospital/ porta-voz do bangue-bangue/ 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/ pra sair/ sangue, sangue, sangue”. “Jornal da morte” (Pixel 3.000/Tocaia), Nação Zumbi. CD Rádio S. Amb. A: serviço ambulante de afrociberdelia. YBrazil, 2000.

Houve outros fatores que levaram à derrocada da economia pernambucana nos anos 1980, entre eles a forte concentração espacial da produção, que gerou uma urbanização descontrolada, já discutida no primeiro capítulo, bem como uma polarização dos fluxos econômicos na região metropolitana e um aumento exponencial dos abismos sociais regionais. Sem irmos mais longe, o cenário que então se descontou serviu para embasar discussões da maior importância sobre as falácia e os mitos do desenvolvimento.²⁴³ Daí a crítica formulada ao tipo de desenvolvimento incensado pelos governos brasileiros: “O Estado desenvolvimentista conservador no Brasil concentrou suas energias no patrocínio do desenvolvimento econômico centrado na industrialização e relegou a segundo plano o papel de promotor do desenvolvimento social”.²⁴⁴

Mais: com o agravamento da crise econômica na década de 1980, buscou-se incentivar em Pernambuco a ampliação da indústria local mediante políticas pautadas em produtos tradicionais como a cana-de-açúcar (v. figura 24), em uma tentativa desesperada de suprir o mercado em virtude da crise do petróleo oriunda da década anterior. Uma parcela das classes dominantes pernambucanas apostou suas fichas no álcool combustível.

Figura 24. A aposta no álcool combustível.

²⁴³ Como diz Bernardo Kliksberg, os indicadores econômicos não demonstram, contudo, a real profundidade das catástrofes sociais produzidas pelo acúmulo de capital das elites financeiras. Ver KLIKSBERG, Bernardo. *Falácia e mitos do desenvolvimento social*. São Paulo: Cortez, 2001.

²⁴⁴ ARAÚJO, Tânia Bacelar de e ARAÚJO, Tarcísio Patrício de. Recife: desenvolvimento e desigualdade. In: *Atlas Municipal: desenvolvimento humano no Recife*, 2005, p. 4.

Rui apóia a alcoolquímica

Ao presidente João Figueiredo e a vários ministros de Estado o presidente da Cooperativa dos Produtores de Açúcar e Álcool de Pernambuco, sr. Rui Carneiro da Cunha, solicitou, através de sucessivas mensagens enviadas a Brasília, apoio para a criação de um conjunto alcoolquímico no Nordeste, sugestão apresentada pelo governador Marco Maciel, com o respaldo dos demais chefes de Executivo da região.

O empresário pernambuco salienta que a proposta, feita oficialmente em Brasília, considerou, conforme expressou ao presidente João Figueiredo, "a proximidade e segurança do abastecimento da matéria-prima, a abundância de mão-de-obra, além das dimensões do nosso parque alcooleiro cujo desdobramento se processa agora sob a patriótica ação do Proálcool".

TELEGRAMA

O telegrama do empresário Rui Carneiro da Cunha ao presidente João Figueiredo é o seguinte, na íntegra: "Desejamos expressar a vossa exceléncia o grande incentivo que se dará à economia do nordeste com a criação do pólo alcoolquímico, objeto de um memorial endereçado a vossa exceléncia pelo governador Marco Antônio Maciel que, com outros governadores nordestinos, sugere a localização daquele novo conjunto industrial. Certamente o pleito dos governadores considerou os vários fatores de produção aqui instalados, a proximidade e segurança do abastecimento da matéria-prima, a abundância de mão-de-obra, além das dimensões do nosso parque alcooleiro cujo desdobramento processa-se agora sob a patriótica ação do Proálcool, pessoalmente enfatizado por vossa exceléncia. Ao levarmos nossos aplausos e total apoio à iniciativa do governador Marco Antônio Maciel, cabe-nos repetir a declaração de nossa confiança nos desti-

nos da nação brasileira, entregues à lucidez do estadista que se vem revelando em vossa exceléncia. Muito respeitosamente. Rui Carneiro da Cunha, presidente da Cooperativa dos Produtores de Açúcar e Álcool de Pernambuco".

No telegrama ao ministro Delfim Neto, o empresário Rui Carneiro da Cunha afirma que a instalação do pólo alcoolquímico no Nordeste elevará "o valor do produto bruto regional, com evidentes consequências sócio-económicas. Assim, repetimos, seu apoio nos parece decisivo para que alcancemos uma melhor posição na comunidade brasileira".

"O pleito do governador Marco Antônio Maciel revela lucida compreensão dos problemas nordestinos visando criar maiores oportunidades de mão-de-obra na região", disse o empresário Rui Carneiro da Cunha em seu telegrama ao ministro Camilo Pena, da Indústria e Comércio.

IMPORTÂNCIA

No telegrama ao ministro de Minas e Energia, sr. César Cals, o presidente da Cooperativa dos Produtores de Açúcar e Álcool de Pernambuco disse: "Julgamos da maior importância o apoio que vossa exceléncia possa trazer à sugestão dos governadores nordestinos, não apenas como ministro mas também como homem público a quem muito já deve a nossa agro-indústria regional". No telegrama ao ministro do Interior, sr. Mário Andrenza, o empresário Rui Carneiro da Cunha afirma: "Sabe vossa exceléncia da nossa secular convivência com a agro-indústria canavieira hoje convocada para cumprir o mais relevante papel na produção de álcool, para o que nos estamos aprestando com entusiasmo, respondendo aos apelos do Governo".

Fonte: *Diário de Pernambuco*, 6 jan. 1980

No entanto, políticas dessa natureza geraram um aumento substancial da mão de obra informal. Em meio a um setor terciário dilatado, presenciou-se uma explosão demográfica entre os anos de 1960 e 1980 no Recife e na região metropolitana. Nesse contexto, "o impacto desses fluxos populacionais e o modelo de crescimento econômico posto em prática consolidam de forma indelével as desigualdades sociais. [...] Essa situação não é nenhuma novidade, ela se acirra com a implantação e o predomínio do caráter oligopólico-industrial da economia".²⁴⁵

A propósito, em sua tese de número 14, Debord acena com uma dimensão plausível para nosso estudo do que representa o espetáculo no Grande Recife: "A sociedade que se baseia na indústria moderna não é fortuita ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente espetaculoísta. No espetáculo, imagem da economia

²⁴⁵ SANTAGADA, Salvatore. A situação social do Brasil nos anos 80. *Indicadores econômicos FEE*, v. 17, n. 4 Porto Alegre, 1990, p. 133 e 134.

reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo".²⁴⁶ O espetáculo, em sua versão mais perversa, com sua encenação em uma sociedade com profundos ranços coloniais e uma desigualdade social aguda, assegura a manutenção do *status quo* secular, atende, acima de tudo, aos reclamos de um público restrito e privilegiado. Em suma, na realidade o espetáculo representa uma aparência de uma sociedade bem organizada.

No que nos interessa de perto, a trajetória artística dos jovens Chico Vulgo e Jorge dü Peixe artífices configurou-se, a nosso ver, como a expressão de inconformismo com a cidade espetaculoísta do Recife. Eles derramaram sobre o Recife toda a sua verve poética por meio de uma compreensão própria da cultura popular e de sua utilização, da apropriação de elementos estéticos como o *break*, a música e suas técnicas (*scratch*, *sample* e *mixes*), assim como de uma indumentária alusiva às simbologias elaboradas e difundidas pelo MangueBit. No bojo disso, as letras que embalaram as canções proporcionaram a sustentação social e o reconhecimento junto a determinados segmentos da juventude recifense. A mensagem trazida por músicos oriundos das periferias funcionaram como legítimas estratégias de um contraespetáculo perpetrado por quem não se reconhecia como protagonista no processo de produção e difusão da cultura local.

²⁴⁶ DEBORD, Guy, *op. cit.*, p. 17.

3.3 – O contraespetáculo entra em cena: a indumentária mangue

Para nós, o contraespetáculo representa a antítese do espetáculo, encarnada, por exemplo, pelo “curupira que já têm seu tênis, pelo Nordeste que não conseguiu acompanhar o motor da história, mas foi batizado batuque”.²⁴⁷ Ele remete, de algo a baixo, a um mundo encharcado de contradições: “Pernambuco nos pés (a lama, a tradição) e as mentes na imensidão (a parabólica, o exterior, o moderno)”.²⁴⁸ É um contraespetáculo além dos meios de comunicação de massa, que foi articulado e posto em prática mesmo antes das grandes gravadoras e dos canais de televisão admitirem que no Recife havia um sopro de renovação da música brasileira.

Pensando de uma maneira mais direta nos artistas que nos propusemos a analisar, podemos considerar sua indumentária, sua linguagem, sua *performance* e suas composições como momentos de criação de uma personagem, como um “espetáculo do eu”²⁴⁹, no afã laborioso de produzir um contraespetáculo. Especificamente sobre a indumentária de Chico Science, o espanto inicial de DJ Dolores ao vê-lo metido naqueles trajes é suficientemente eloquente:

Figura 25. *Chico Science*, de Demétrio Albuquerque. 2007.

²⁴⁷ “Enquanto o mundo explode” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.

²⁴⁸ Alusão ao manifesto “Caranguejos com cérebro”, *op. cit.*, e a “Matheus Enter” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, *op. cit.*

²⁴⁹ SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.



Fonte: Memorial Chico Science.

Quando eu vi Chico vestido de Chico Science a primeira vez foi muito engraçado, foi quando eles vieram fazer Mundo Livre & Chico Science, primeira entrevista pra MTV. A gente olhou assim, aí eu e Fred: "meu irmão, que roupa horrível véio, tu vai dar entrevista pra MTV, velho, tu vai desse jeito?", E ele kkkk, ele se abrindo o tempo inteiro, rindo da gente e a gente profundamente embaraçado, envergonhado. Tava combinado dele jantar na casa de Fred. Aí Fred disse: "não, desse jeito num vai entrar em casa, não" risos. Foi o momento em que ele

*construiu o personagem que seria duradouro, que tá até hoje naquela estátua horrorosa da Rua da Moeda. Mas que a molecada até hoje copia. Enfim, ele tinha essa visão de futuro, de comunicação, de marketing, que a gente num tinha, né? A gente não foi capaz de perceber naquele momento como aquilo era brilhante.*²⁵⁰

Mais do que uma vestimenta, a indumentária mangue era de fato um ato estético e comunicacional; o popular e o contemporâneo habitavam um só corpo. Marshall Sahlins já afirmou que “há nas roupas vários níveis de produção semântica. A vestimenta como um todo é uma manifestação, desenvolvida a partir da combinação específica de partes de roupas e em contraste com outras vestimentas completas”.²⁵¹ No caso de Chico Science, ela configura uma referência ao verão quase constante do Recife, com os óculos de sol harmonizados com o chapéu de palha, as calças de chita, as meias compridas dos caboclos de lança, o tênis importado e os colares multicoloridos das feiras populares. Como declarou, em tom bem humorado, Jorge dü Peixe, “com esse enfeite se pode até entrar no céu”.²⁵²

Nessa composição visual aparentemente esdrúxula, acontece uma espécie de comunhão dos elementos icônicos da cultura popular das ruas do Recife com itens da moda hegemonic dos grandes centros internacionais, uma negociação realizada no campo invisível das simbologias fomentadas e nutridas pelas influências culturais que nossos jovens artistas receberam e traduziram durante suas trajetórias. Em tal reinterpretação promovida pelos mangueboys, nota-se uma relação comunicativa no que tange à construção de significados, com destaque para a incorporação de componentes populares em uma sociedade de consumo efêmero. Refletindo Com base em Lipovetsky²⁵³, constatamos a utilização, em um contexto diverso, de elementos da cultura popular que, por séculos afora, sempre possuíram em sua gênese um caráter marcadamente utilitário e muito menos figurativo, como o chapéu de palha.

Mais instigante ainda é pensar que a regra geral do mercado da moda reside em uma variação mínima do estabelecido. Mesmo que seja apregoada a busca incessante de inovação²⁵⁴, assistimos à afirmação do arquétipo, ou a uma multidão formatada por um

²⁵⁰ Depoimento de DJ Dolores. In: *Chico Science: um caranguejo elétrico*. Direção: José Eduardo Miglioli. Produção: Globo Nordeste/RTV/ Globo Filmes, 2016.

²⁵¹ SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 179.

²⁵² Alusão à música “Do mote do doutor Charles Zambohead” (Pixel 3.000/Tocaia), Nação Zumbi. CD *Rádio S. Amb. A*: serviço ambulante de afrociberdelia. YBrazil, 2000.

²⁵³ LIPOVETSKY, Giles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 242-244.

preceito bastante discutível de individualidade e modernidade, a um eu submerso em uma caudalosa avalanche padronizada em que o formato supera o estilo. Nesse panorama, as vestimentas usadas por nossos sujeitos sociais se afiguram como uma interlocução de estilos que, em uma primeira mirada, poderiam ser considerados antagônicos. Isso nos possibilita compreender o alcance das reflexões de Martín-Barbero: “Daí a necessidade de uma concepção não reproduzivista nem culturalista do consumo, capaz de oferecer um marco para a investigação da comunicação/cultura a partir do popular, isto é, que nos permita uma compreensão dos diferentes modos de apropriação cultural, dos diferentes usos sociais da comunicação”.²⁵⁵

Assim, o vestuário dos mangueboys é tomado por nós como uma mediação entre o hegemônico e o popular, na qual se observa uma tradução das linguagens presentes no Recife do período estudado. Nessa simbiose proposta pelo MangueBit entre indivíduo e vestuário, a indumentária funciona como uma ponte de comunicação entre o homem e o meio que o cerca. Por essa via, como salienta Tupã Corrêa, que a questão do vestir-se diferente para os integrantes do movimento *hip hop*, fazia parte da inserção em um grupo, era uma maneira de pertencimento visual, “o que vale dizer, em outras palavras, que nem tanto a roupa que se usa tem todo o vigor da expressão simbólica, quanto o modo e as circunstâncias mediante as quais se a usa”.²⁵⁶

Efetivamente, os jovens do MangueBit, impulsionados pela vontade de transmitir uma “linguagem estética”²⁵⁷, expressavam-se por intermédio de uma comunicação visual complexa. E identificamos nela conexões estilísticas que remetem a uma espécie de código estético de autopromoção livremente inspirado nos *punks*, representando no mesmo corpo a novidade e o secular, “pois autonomia e diversidade e contraste também podem produzir uma riqueza incrível”.²⁵⁸ Não seria absurdo definirmos sua indumentária como a materialização das músicas e dos ideais por eles acalentados.

Disso se depreende a importância de uma leitura comparativa dos seus estilos de vestimentas durante sua trajetória artística, fossem eles dançarinos de *break* da Legião

²⁵⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, p. 289 e 290.

²⁵⁶ CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural*. Campinas: Papirus, 1989, p. 78

²⁵⁷ Para o conceito de linguagem estética, apoiamo-nos em Damasceno, que a define, em linhas gerais, como a formação de padrões de vestir, andar, portar-se e marcar o próprio corpo a fim de se igualar aos de seu grupo e de se diferenciar dos outros, o que envolve a “comunicação visual”. DAMASCENO, Francisco José Gomes. *O Movimento Hip Hop Organizado do Ceará/MH2O-CE (1990-1995)*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 1997.

²⁵⁸ CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1996, p. 98.

Hip Hop ou mesmo integrantes do movimento *punk*, visto que ambos serviram de inspiração para a constituição do cenário musical do Recife posteriormente. Desse modo, foi possível a criação de uma roupagem híbrida pelos mangueboys, o que resultou em um indumento híbrido entre o local e o global. E, do nosso ponto de vista, as singularidades da indumentária mangue constituem uma das vertentes do contraespetáculo. Por isso, partimos das experiências acumuladas no período das gangues de dança da década de 1980 e da influência do movimento *punk* na construção da cena recifense.

Chegando mais próximo do que nos interessa, detectamos algumas similitudes entre os *bboys*, os *punks* e os mangueboys. Essas três categorias representam manifestações eminentemente urbanas, enraizadas na leitura da realidade vivida pelos seus integrantes, em que avultavam problemas sociais, econômicos e culturais prementes. A reboque disso, irmanava-os um sentimento de afirmação social perante a sociedade, que não os entendia devidamente, quando mais não seja porque certo potencial contestador se delineava nas três situações (*punks*, *hip hoppers* e mangueboys) em maior ou menor medida. Esses sujeitos pautavam-se por práticas sociais por meio das quais sentiam a necessidade de exprimir a angústia vivenciada por eles, permeada pelo desencantamento e pela distopia.

O elemento alegórico estava, de alguma maneira, presente nas vestimentas dessas três experiências juvenis, seja pelo choque visual e pela agressividade característica dos *punks*, pela plasticidade e pelo despojamento dos *breakers* ou pelo caráter marcadamente híbrido dos mangueboys, principalmente de seu percussor (Chico Science). Tanto os *punks* como os *breakers* procuravam, desde os seus primórdios, uma diferenciação visual além da socialização perante seus equivalentes, ou, como frisou Kênia Kemp, “esses grupos de estilo jovem se diferenciam em relação a outros grupos de suas mesmas classes sociais não apenas pela peculiaridade de suas roupas e adornos corporais, mas ainda pelo que significam essas escolhas”.²⁵⁹

Com relação ao MangueBit, verificou-se, em nosso entendimento, uma difusão do contraespetáculo indumentar. Seus participantes realizaram uma leitura sagaz do secular e do contemporâneo, que desaguou na composição imagética de uma parábólica enfiada na lama. Movia a indumentária deles o poder de gerar uma identidade relacional na qual coexistissem as tradições e as práticas sociais locais com elementos globalizados. E essa representação não era totalmente surpreendente, pois “as sociedades da periferia têm

²⁵⁹ KEMP, Kênia. *Grupos de estilo jovens: o “rock underground” e as práticas (contra)culturais dos grupos “punk” e “trash” em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Unicamp, 1993, p. 70.

estado sempre abertas às influências culturais ocidentais [...] a periferia está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual”.²⁶⁰ Pôs-se em funcionamento um processo em que

*O movimento exibiu uma representação em que o símbolo da cultura popular deixa de ser apenas o folclórico e abre a noção panorâmica do sincretismo harmônico, ou até mesmo dissidente, de elementos da tradição cultural com referências sintonizadas com a modernidade urbana. A estética mangue ofereceu um elenco capaz de influenciar um novo modelo visual de moda e o comportamento dos jovens seguidores ou simpatizantes do movimento.*²⁶¹

Não é demais tornar a ressaltar que o que interessava era uma produção estética própria, cruzada por músicas, cores, materiais, símbolos, acessórios, uma materialidade assentada na obra desses jovens artistas, “com as roupas sujas de lama”.²⁶²

Traçou, então, uma linha de continuidade entre a indumentária mangue e a *performance* dos nossos sujeitos sociais, visto que a “obra” mangue, em todo o seu arcabouço (músicas, bandas, cena e artistas), demandou uma participação direta do corpo em que o próprio ato de vestir-se, movimentar-se e cantar implicou uma arte performática do estilo. Havia no palco uma retórica de incorporações corpóreas vivenciais, uma semântica intelectual e, nessa simbiose entre corpo, música e alegoria, a indumentária tornou-se algo maior e mais complexo, que “vestir as obras não é simplesmente fazer do corpo um suporte”²⁶³; é, na realidade, uma tradução bem pessoal do artista e do ambiente que o circunda. Daí ser cabível, por exemplo, uma analogia entre Chico, Jorge, a indumentária mangue no Recife entre as décadas de 1980 e 1990 e o artista Hélio Oiticica e seus “parangolés”²⁶⁴, imersos em um Brasil ditatorial do fim da década de 1960.

²⁶⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 79 e 80.

²⁶¹ SANTOS, Geni Pereira dos. *A linguagem do vestuário, expressão de culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2003, p.44.

²⁶² “Corpo de lama” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos, op. cit.*

²⁶³ TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Um olhar sobre os parangolés de Hélio Oiticica. *Arteriais*, n. 4, Belém, jul. 2017, p. 57.

²⁶⁴ Tomamos, aqui, parangolé por aquilo que ele carrega de algo vivo, espontâneo, dinâmico, uma *performance* constante que articula corpo, indumentária e público. Na ótica de Wally Salomão, o parangolé é uma espécie de alvo em movimento que muda de direção com a velocidade do vento, havendo uma simbiose entre o artista e a obra, o morro e os seus moradores. A despeito da multiplicidade de sentidos que possam habitar tal expressão – originalmente uma gíria do morro tipo “qual é a parada?” ou “como vão as coisas?” –, interessa-nos o seu significado de “um feitiço fugaz, uma firula, uma propensão gingada para dribles e embaixadas, aparece, agita e serve como acionador de seus giros. Descoagulação e fluidez de

Nessa linha, e enfatizando a indumentária, tal analogia envolve uma experiência que não se limitou à visão, abrangendo toda uma escala sensorial, promovendo uma subjetividade renovada, marcadamente poética, um ato de vestir-se além do material (corpo).

O artista carioca reportou-se aos morros cariocas, sobretudo ao Morro da Mangueira com suas cores vívidas, músicas e pessoas; já no Recife, houve uma leitura simultânea do avanço tecnológico nas décadas estudadas e a dinâmica das feiras populares e das manifestações culturais. Apoiada nessas realidades não tão distintas e por intermédio dos caminhos imagéticos propostos pelos artistas, a dança promoveu a interseção dessas duas expressões culturais pela via do samba/parangolés e do *break* /MangueBit.

Figura 26. Os parangolés de Hélio Oiticica.



Fonte: Projeto Hélio Oiticica.

sentido.” SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* E outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 37 e 38.

3. 4 - A *performance* do contraespetáculo: roteiro escrito, hora de atuar

*O que a gente levava para o palco era nossa adolescência em Rio Doce, os rolês pra Casa Caiada, era a Legião Hip Hop, as rodas de break, eram os maracatus em que Chico se amarrava, era o povo, os ambulantes do Mercado São José. Então, cara, nós e o Recife subíamos no palco sempre, tava tudo ali. O que a gente fez foi juntar tudo isso do jeito da gente, da maneira que a gente vivia e sentia a cidade. Era uma coisa até meio que natural.*²⁶⁵

A *performance* é um aspecto central do contraespetáculo dos jovens que pesquisamos. Segundo Renato Cohen, “a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la²⁶⁶”.

A expressividade de Chico Science no palco era uma referência às suas influências, como pontuou Jorge dü Peixe. Era possível identificar ali o Recife de corpo e alma ou de corpo e lama, uma poesia corporal por meio da constituição de uma narrativa, uma ode ao sujeito performático (corpo, voz e indumentária). Como observou Deborah de Oliveira, “no que diz respeito especificamente ao papel do cantor na performance, o seu corpo aqui terá, portanto, dois papéis cruciais relacionados à expressão: um enquanto instrumento sonoro e outro enquanto instrumento (plástico) visual”.²⁶⁷ E foi por intermédio da poesia urbana e das expressões populares das ruas do Recife que as pessoas se reconheceram e se conectaram com a mensagem dos jovens músicos do mangue. A palavra cantada, entoada performaticamente, era não apenas compreendida, mas compartilhada entre músicos e boa parte do público. Paul Zumthor já pontuou, noutro contexto, que

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si –, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através

²⁶⁵ Entrevista concedida por Jorge dü Peixe a este pesquisador em Olinda, em 12 jan. 2015.

²⁶⁶ COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espacó de percepção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 28.

²⁶⁷ OLIVEIRA, Deborah Moraes Gonçalves de. *A expressividade do corpo na performance vocal*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016, p. 108.

*dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia, mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta.*²⁶⁸

Com uma *performance* caracterizada pelo estilo na criação de personagens de um espetáculo não às avessas, mas de um contraespetáculo a seu modo, com uma relação forma-*performance* baseada num estilo, assim o MangueBit tomou forma e se espalhou por fronteiras além-Pernambuco. Diante disso, é fundamental pensar o processo performático dos mangueboys, sobretudo seu jeito de cantar, calcado num complexo processo de apropriação. Trata-se, para nós, de refletir sobre o MangueBit como obra musical que produziu um estilo, que transitou por dois mundos, o oficial e, principalmente, o “real”²⁶⁹, dando vida aos marginalizados da história, dos quais nos ofereceram uma interpretação própria, com a reapropriação dos sentidos históricos antes cristalizados pela história oficial, tal qual se ouve em “Banditismo por uma questão de classe”:

*Há um tempo atrás se falava de 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 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, muitos hoje ainda falam
 eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala
 em cada morro uma história diferente
 e a polícia mata gente inocente
 e quem era inocente hoje já virou bandido*

²⁶⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 139.

²⁶⁹ “Existe o Brasil real e o Brasil oficial”. Essa foi uma frase amplamente utilizada por Ariano Suassuna citando Machado de Assis, em diversas entrevistas e em suas famosas aulas-espetáculo. Era, na realidade, uma crítica ao Brasil oficial dos privilegiados, em que não havia espaço para os excluídos, os invisíveis da nossa história; em suas próprias palavras: “o quarto Estado”. Informação disponível em <<https://www.senado.leg.br/noticias/TV/Video.asp?v=266488&m=269627>>. Acesso em 13 abr. 2018.

*pra poder comer um pedaço de pão todo fudido
 banditismo por pura maldade
 banditismo por necessidade
 banditismo por uma questão de classe (4x)*²⁷⁰

O ato performático dos jovens mangueboys originou-se de um estilo estruturado em uma espécie de antiestética, uma estética do paradoxo, na qual as figuras do herói e marginal nunca estiveram tão próximas. Lampião saiu da caatinga dos anos de 1930 e subiu o morro com a mesma vitalidade de 60 anos atrás, munido de coragem, dinheiro e balas, nada muito diferente da saga dos desvalidos das comunidades pobres do Grande Recife. Épocas distintas, realidades semelhantes.

Inevitavelmente, isso nos permite evocar Hélio Oiticica, em particular sua obra *Seja herói, seja marginal*, para pensarmos justamente o ato do artista ao aludir àqueles que estão à margem da sociedade. Esse tipo de ação artística denota, em nossa concepção, traços legítimos de um contraespetáculo, uma negação aos padrões convencionais dos ditos “estabelecidos”.²⁷¹

²⁷⁰ “Banditismo por uma questão de classe” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

²⁷¹ Referimo-nos ao grupo dos estabelecidos, conforme Norbert Elias e Scotson, por entendermos que, mesmo guardando as devidas proporções, existem consideráveis semelhanças entre os estabelecidos de Winston Parva e os estabelecidos da sociedade pernambucana do período estudado, notadamente quando levamos em conta os estigmas que afetam as classes ditas subalternas, o sentimento de superioridade dos segmentos privilegiados ou “o carisma grupal distintivo”. ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 19.

Figura 27. *Seja marginal, seja herói*²⁷², de Hélio Oiticica. 1968.



Fonte: Projeto Hélio Oiticica.

Acrescente-se que tanto Hélio Oiticica como os mangueboys recorreram à música para suas manifestações, seja de maneira indireta, no caso do primeiro, seja diretamente. Oiticica como que “descobriu” o samba carioca na década de 1960 em meio às tensões

²⁷² *Seja marginal, seja herói* é uma das obras de Hélio Oiticica que se refere, mesmo que indiretamente, ao assassinato, em 1964, do bandido carioca Cara de Cavalo, morto pelo esquadrão Le Cocq, um grupo policial de extermínio. Ela consiste em uma serigrafia em forma de bandeira que mostra o corpo do bandido estendido no chão. A inspiração para esse trabalho veio da relação entre Oiticica e o submundo do crime do Rio de Janeiro. O artista e Cara de Cavalo tornaram-se amigos na época em que Oiticica visitou e posteriormente morou no Morro da Mangueira. Informação disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=seja+marginal+seja+her%C3%B3i>>. Acesso em 12 fev. 2018.

entre as elites e os moradores das comunidades pobres do Rio de Janeiro. Associado a isso, buscou inspiração no ambiente no qual ele florescia para conceber uma espécie de enredo da arquitetura do impossível, das pessoas simples do morro e dos marginais.

*Oiticica despertou para um mundo que o atraía profundamente. Outras pessoas, em contato com as favelas do Rio, as vêem de maneiras diferentes: para muitos elas nada mais são do que comunidades repugnantes e caóticas que devem ser banidas do espaço urbano. Para outros, parecem cenas pitorescas. Oiticica, em lugar de visitante, passou a ser um habitante de lá, e apesar de não saber em detalhes de suas experiências, creio que existem três aspectos de Mangueira que vieram influenciar sua arte e seu pensamento. Primeiro o samba, que é o mito coletivo de Mangueira, uma dança “praticada” durante todo o ano em lugar específico, a quadra, pelo prazer de sambar e isto basta; a relação social do povo de Mangueira entre eles mesmos e com a sociedade lá fora; e a arquitetura de Mangueira, as casas que as pessoas constroem para elas mesmas, feitas com sobras de material industrial recolhido (muitas vezes anúncios inteiros de Coca-Cola), aos quais elas adaptam livremente suas necessidades e imaginação.*²⁷³

Foi com o choque de realidade do artista, formado nas bases da arte europeia, que Oiticica contrastou o Rio de Janeiro oficial com as comunidades nos morros dos descendentes de alforriados, ou melhor, o Rio de Janeiro “real”, secular. Nesse momento, de acordo com Hermano Vianna, “a mediação asfalto-morro de Hélio Oiticica é realizada, então, como uma missão salvacionista, em prol de uma outra modernidade construtiva – não mais europeia (pois digeriu ‘antropofagicamente’ a cultura europeia) – interessada em ‘escolhas de participação’ (‘a participação de cada um é que dá sentido à sua obra, sem ideia ou moral preconcebida’).²⁷⁴

A analogia que propomos entre a arte dos mangueboys e a obras de Oiticica aponta, em síntese, justamente para os trânsitos por esses terrenos movediços das culturas latino-americanas dos tempos atuais em que se registram interações por vezes inimagináveis entre o popular e o contemporâneo.

²⁷³ Escrito de BRETT, Guy. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1996, p. 124.

²⁷⁴ VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de otário!”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 58.

3.5 – A superação de um paradoxo ou o contraespetáculo em seu auge

Falamos, aqui, em superação de um paradoxo quando movimentações culturais como o MangueBit, oriundo de uma periferia latino-americana, emergiram em longínquos conjuntos habitacionais do Nordeste e a seu modo reivindicaram um protagonismo no *mainstream*. Nessa operação o popular foi alçado à categoria de nota fundamental nos acordes que seriam executados pelos jovens músicos. A modernidade vista como “supremacia” foi desconstruída. Assim, o que MangueBit projetou foi o desenvolvimento de um diálogo entre os elementos seculares e modernos. Nessas intersecções pluralizadas se constituiu o ápice do contraespetáculo, implicando, na realidade, uma desconstrução do popular como subalterno e uma leitura peculiar da cultura estrangeira.

Na esteira disso, os jovens do MangueBit perceberam o “outro”²⁷⁵ de forma particular. Com os pés fincados na lama fértil das tradições, ao mesmo tempo eles estavam voltados para o moderno, não como um paradoxo, mas instigados pelo modo como essas culturas inicialmente antagônicas poderiam se interligar na fecundação do contraespetáculo.²⁷⁶

Seja como for, no embalo da valorização e da reapropriação do popular pelos mangueboys, criou-se uma atmosfera favorável à formação e difusão dos grupos de maracatus, afoxés, caboclinhos, bem como à revitalização dos grupos tradicionais de maracatus rurais da Zona da Mata e Agreste. Prova disto foi o reconhecimento dessas coletividades, que, espontaneamente, compareceram em massa ao funeral de Chico Science.

²⁷⁵ O “outro” alude à ideia de Spivack de problematização do sujeito considerado de terceiro mundo diante da cultura hegemônica europeia. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

²⁷⁶ A propósito das interações entre o popular e o moderno, é pertinente a afirmação de Spivack em seu estudo sobre o nacionalismo e as elites indianas: “o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”. *Idem, ibidem*, p. 57

Figura 28. O funeral de Chico Science.



Fonte: *Jornal do Commercio*, Caderno C, 3 fev. 1997.

Essas reações dos setores artísticos populares desconstruíram todo o discurso sobre a “degradação” da cultura popular assumido pelos “puristas”, em especial os “armoriais²⁷⁷ ou os inconformados em geral com as transformações que revitalizam as

²⁷⁷ Nas palavras de seu mentor, Ariano Suassuna, “A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo romanceiro relacionados”. Sua postura era fundamentalmente conservadora e repudiava a assimilação do elemento cultural estrangeiro. As discordâncias de Suassuna iam além da música composta pelos jovens pernambucanos. Ele não admitia sequer o nome artístico de Francisco de Assis França (Chico Science): “Pois é, o líder deles, eu gostava muito, o Chico. Ele chegou junto de mim dizendo ‘mestre’, ele me chamava de mestre, e me disse que era um armorial. E respondi, então por que você se chama Chico Science? Eu dizia a ele: gosto muito da sua parte Chico, mas com a sua parte Science eu não quero negócio, não (risos). Mude o nome para Chico Ciência que eu subo com você no palco”. Respectivamente,

manifestações culturais populares. Aliás, a propósito de situações como essas, García-Canclini enfatizou que, “se a cultura popular se moderniza, como de fato ocorre, isso é para os grupos hegemônicos uma confirmação de que seu tradicionalismo não têm saída; para os defensores das causas populares torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos”.²⁷⁸

De fato, assistiu-se ao fortalecimento dessas expressões e um maior reconhecimento do poder público em relação aos artistas que viviam no ostracismo como Lia de Itamaracá, Dona Aurinha do Coco e Mestre Salustiano. Além disso, os maracatus de baque solto e baque virado continuaram a se expressar como sempre fizeram, porém, a partir de então, convidados a apresentar-se em variados palcos não apenas como coadjuvantes, mas como protagonistas dos seus próprios enredos. E o trânsito desses artistas pelos palcos do *mainstream* só reforça a concepção de García-Canclini de que “o popular não é monopólio dos setores populares”.²⁷⁹ Desse modo, tais interações entre o moderno e o secular indicam a constituição de intersecções entre esses domínios.

Nesse contexto, o MangueBit foi um rio que cortou toda a cidade, uma torrente de água e lama, o húmus²⁸⁰ que contribuiu, nas palavras de Luís Tatit, para uma “nova configuração”²⁸¹ da música brasileira, atuando à margem dos canais de veiculação de ritmos mais palatáveis ao gosto do grande mercado fonográfico na década de 1990, em especial o sertanejo, a axé *music* e o pagode. Esses foram os desdobramentos da ação dos mangueboys, para a qual concorreram decisivamente Chico Vulgo e Jorge dü Peixe. Saindo dos subúrbios de Olinda, eles, de maneira despretensiosa, escreveram um capítulo importante da música brasileira do século XX. Foram dançarinos de *break*, *rappers*, músicos, *performers* e, acima de tudo, criadores de suas próprias histórias a partir de uma semântica inovadora, autores de um *script* nada ortodoxo, plural. É admissível, por isso, estabelecer, aqui, certa analogia com movimento *hip hop* de Fortaleza, estudado por

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974, p. 7, e <https://www.revistaforum.com.br/so_nos_dao_o_osso_-entrevista_com_ariano_suassuna>. Acesso em 23 abr. 2018.

²⁷⁸ GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *idem*, *ibidem*, p. 206.

²⁷⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 220.

²⁸⁰ Húmus, no registro de Maffesoli, devido à profunda ligação dos seres humanos com a terra, um enlace atemporal entre homem e natureza. Cf. MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 67. Na mesma linha se situa Paula Tesser, para quem o MangueBit foi um movimento que, “diferentemente das outras expressões musicais brasileiras, vai assumir sua realidade que é a do húmus, com suas feiúras e sua fertilidade. O artista do Mangue Beat afirma a sua condição e se serve da arte como um grito de inserção”. TESSER, Paula. Mangue Beat: húmus cultural e social. *Logos: Comunicação e Conflitos Urbanos*, Ano 14, n. 26, 1. sem., 2007, p.74.

²⁸¹ TATIT, Luís. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 237.

Damasceno, ao procurar resposta para a questão relativa ao que é ser um jovem de periferia no Nordeste brasileiro:

Articulados em um campo utópico por excelência, longe de esvaziarem ou causarem uma descompressão do campo político, o que realizam é um redimensionamento dele, propondo sua tradução em termos de particularidades e peculiaridades, em relação a que se lançam no desafio de uma articulação maior, no mesmo sentido global, ou seja, de uma articulação que garanta a internacionalização de suas traduções, práticas e propostas, numa verdadeira contra-prática ao sistema.²⁸²

O salto espetacular do *break* ao mangue executado por Chico Vulgo e Jorge dü Peixe mantém ligações com outros momentos históricos da música popular brasileira, como a Bossa Nova e, principalmente, o Tropicalismo.²⁸³ Afinal, essas três vertentes musicais impulsionadas por jovens abriram ainda mais as janelas do Brasil para o mundo, além de possibilitarem um mergulho em sua própria história musical. Nessa caminhada, o que o MangueBit propôs foi justamente a comunicação entre a tradição e o Recife moderno que acreditava em um sepultamento coletivo das tradições. Para tanto, ele atravessou fronteiras solidamente estabelecidas e encenou um contraespetáculo que agitou as águas estagnadas.

²⁸² DAMASCENO, Francisco José Gomes. *Sutil diferença: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – grupos mistos no universo citadino contemporâneo*. Tese (Doutorado em História) – PUC-SP, São Paulo, 2004, p. 363.

²⁸³ Por sinal, as críticas disparadas contra o MangueBit por suas conexões com a produção musical internacional guardam relação em determinada medida, com as acusações desfechadas contra o “entreguismo musical” supostamente representado pela Bossa Nova e pelo Tropicalismo. Ambos foram objeto de contundentes contestações de pesquisadores ortodoxos, como o hipernacionalismo Tinhorão. Ver TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: da modinha ao tropicalismo. 5. ed. São Paulo: Art, 1986, p. 230-270. Sobre o assunto, com destaque particular às críticas à internacionalização do samba produzida pela Bossa Nova. Ver PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, 1990, e A cruzada da purificação nacional contra a Bossa Nova: ecos de um debate. *Revista de Estudos de Cultura*, v. 4, n. 1, São Cristóvão, jan.-maio 2018. Disponível em <<https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/9507/7401>>. Acesso em 25 dez, 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiro ato

*Maternidade
 salinidade
 diversidade
 fertilidade
 produtividade
 mangue, mangue, mangue, mangue, mangueee
 Recife, cidade estuário
 Recife, cidade
 maternidade
 salinidade
 diversidade
 fertilidade
 produtividade
 mangue, mangue, mangue, mangue, mangueee
 água salobra, desova e criação
 matéria orgânica, troca e produção, produção
 Recife, cidade estuário
 és tu...
 Recife, cidade
 mangue injeta, abastece, alimenta, recarrega as baterias da Veneza
 esclerosada, destituída, depauperada, embrutecida ... (2x)
 mangue Manguetown
 cidade complexo
 caos portuário
 berçário
 caos
 cidade estuário²⁸⁴*

Este é o Recife representado neste estudo, que foi percorrido e poetizado pelos mangueboys, como uma crônica escrita por muitas mãos. De Peixinhos para o mundo, o caminho coberto pelos artífices do mangue e por nós extrapolou as fronteiras do Recife noventista. Ao longo dos capítulos desta tese, partimos do pressuposto de que o MangueBit foi o contraespetáculo, na capital progressista e moderna dos pernambucanos, que produziu um enredo insólito, com personagens pouco prováveis, contexto adverso e um palco nada amistoso.

A Manguetown converteu-se no epicentro, um chamariz para jovens músicos suburbanos, a cidade que foi definida como “o umbigo do mundo”²⁸⁵ Nela emergiram os

²⁸⁴ “Cidade estuário” (Fred 04), Mundo Livre S/A. CD *Samba esquema noise*. Banguela Records, 1994.

²⁸⁵ Como disse Roger de Renor, o icônico proprietário da extinta Soparia, no longa-metragem *Amarelo manga*. Evocar tal afirmação sugere uma analogia com a importância que o Recife sempre possuiu para os artífices do MangueBit, visto que, para eles, tudo o que se realizou em termos de cultura no período deveria passar pela capital, polo do qual emanava o que se considerava como novo, local de concentração do

nossos protagonistas desde os primeiros passos do *break* até a internacional Nação Zumbi. E em nenhuma das bandas que então se constituíram o Recife passou despercebido. Pelo contrário, a urbe atravessou os versos de boa parte das suas composições, como também esteve presente, de modo pungente, nos três capítulos deste trabalho.

Nessa escalada, o MangueBit foi uma recomposição bem-sucedida da trilha sonora urbana, surgido de suas entranhas, uma movimentação que irrompeu de um casulo há muito tempo gestado, com uma sonoridade própria. Para além do barulho ensandecido das sirenes, buzinas e transeuntes da cidade, fez-se ouvir, assim, um experimento exitoso dos seus compositores.

Segundo ato

Pensando numa escala de observação ampliada, o MangueBit representou no Brasil o que ocorria na cultura ocidental do período em questão, que era ágil, transnacional, plural, mas que ia, ao mesmo tempo, algo além do elemento hegemônico anglo-saxão, fluido e com uma complexa teia de significados.

*Na década de 90 é estabelecida, ainda, uma certa mudança de paradigmas estéticos no que se rotulava de pop. Além de ter sido difundido o conceito de world music, estilos étnicos vindos dos quatro cantos do globo, o pop chegou, enfim, a voltar seus holofotes para a produção musical surgida fora do circuito fonográfico norte-americano, de onde ele se originou juntamente com o termo e a sociedade pós-moderna. Uma nova linguagem se formara. Híbrida, heterogênea, multicultural. Não apenas em cidades como o Recife ou Bangladesh. Mas em metrópoles como Paris e Londres foi sendo observada essa forma de comunicação que trazia elementos da cultura popular (folk) a cada região do globo e os mixava/misturava a outras informações obtidas via meios de comunicação. Mano Negra em Paris; Massive Attack em Bristol; Chico & Nação Zumbi no Recife. Em comum: a relação da política com a cultura tendo como mediadora a arte, ou melhor, a cultura pop.*²⁸⁶

público que se interessava pelas bandas. *Amarelo manga*. Brasil, 2003. Dir.: Cláudio Assis. Parabólica Brasil/Olhos de Cão Produções Cinematográficas.

²⁸⁶ LEÃO, Carolina Carneiro. *A maravilha mutante: batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2002, p. 14.

Ao se organizarem culturalmente como habitantes de um determinado espaço geográfico no interior de uma metrópole, nossos sujeitos sociais, antenados com o mundo globalizado, traduziram seus anseios de modo personalizado, e seus versos nos conduziram a uma cartografia cultural do Recife, ao relacionarmos as características de cada banda com a maneira como a urbe foi sentida, absorvida e, principalmente, percorrida pela música de Chico Vulgo (Science) e Jorge dü Peixe.

Como exemplo disso temos a forma paulatina como os jovens músicos se espalharam pela cidade, deixando traços marcantes nas suas composições, seja pelo *sample* do Bom Tom Rádio, da Orla Orbe e do Loustal; seja pela africanidade dos tambores de maracatu da comunidade de Peixinhos ou do Lamento Negro, que tornou ainda mais evidente a importância do grupo para o surgimento da Nação Zumbi; e, notadamente, pelos meios utilizados por nossos protagonistas para ocupar lugares esquecidos pela maioria dos recifenses, o que nos permitiu perceber a sensibilidade dos malungos.

Terceiro ato

Um ponto crucial que destacamos consistiu no contraespetáculo encenado por nossos sujeitos sociais, cuja poesia adquiriu um cunho performático. O vestir-se, por exemplo, extrapolou o corpo dos mangueboys, traduzindo-se como uma poesia performática que se tornou um símbolo visual. Nesse sentido, a indumentária mangue preconizou uma comunicação entre ideias, indivíduos, imagens e música, na qual o MangueBit propiciou o diálogo entre o secular e o contemporâneo.

Por isso tudo, compartilhamos as conclusões de Graciela Ravetti. De acordo com ela,

Podemos pensar a difusão do performático como uma das vias privilegiadas de materializar os fluxos criativos que atravessam a contextualização contemporânea em vias de se assumir como uma sociedade da diferença, onde todas as posições laterais ou periféricas vão construindo lugares, espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu que lhes deu forma, nos quais confluem imagens e palavras que lhes dão existência, ainda que participem da natureza do

*simulacro, mas que podemos visitar e voltar a edificar no plano simbólico.*²⁸⁷

Diríamos ainda que o MangueBit foi, à sua maneira, um espelho do Recife. Ele foi uma tradução perspicaz da metrópole afogada no húmus cultural do secular e do contemporâneo, exteriorização da música, do caos, da tecnologia, da beleza de sua ancestralidade e da estranheza com a novidade. O MangueBit e o Recife coexistem desde a década de 1990 e são como a trilha sonora de um filme em cartaz desde os tempos coloniais, como uma peça teatral encenada há séculos em que o grande ato foi o público conhecer o seu próprio enredo.

Os mangueboys passaram, mais do que nunca, a se conhecerem como produtores de cultura. É bem verdade que as manifestações culturais de Pernambuco sempre estiveram lá, subalternizadas pelo Brasil oficial. O que o MangueBit propôs foi retirar essa cortina do esquecimento tecida há séculos – o maracatu, por exemplo, sempre esteve em voga na Zona da Mata, na Bomba do Hemetério ou representado por agremiações como o maracatu Nação Elefante fundado em 1800 no bairro Ribeira da Boa Vista.

Situação análoga à da relação do MangueBit com os maracatus se verificou com a música sertaneja tocada pela viola e pela sanfona de oito baixos de Luiz Gonzaga no Nordeste do Brasil, conforme declarou seu parceiro Humberto Teixeira:

*Nem eu, nem Luiz inventamos o baião. O baião é, bem, o baião, alguns não sabem disso, né Luiz?, mas o baião é velho como o sertão que deu berço a ele. Ele tem três, quatro séculos de existência. O que eu fiz com Luiz foi urbanizar, citadinizar, estilizar, dar características sulinhas àquelas coisas, àquelas coisas e àquele ritmo da viola sertaneja e, dentro desse ritmo, desse ritmo uniforme, comercial que o público aceitou tão bem, nós trouxemos os modismos, trouxemos o protesto livre, trouxemos a ‘Asa branca’, trouxemos os retirantes, trouxemos a seca, trouxemos, enfim, a história dos nossos irmãos do Norte, para que nossos irmão do Sul conhecessem.*²⁸⁸

²⁸⁷ RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Pós-Lit./Depler/Fale-UFMG, 2002, p. 58.

²⁸⁸ Declaração do compositor Humberto Teixeira disponível em <<https://globosatplay.globo.com/globonews/v/7259477>>. Acesso em 26 dez. 2018.

De fato, o baião percorreu um longo caminho do sertão à cidade, ao universo citadino das gravadoras e dos palcos, ganhando, segundo o depoente, uma formatação mais palatável para o grande público do Sul do país. Com o MangueBit aconteceu uma coisa mais ou menos parecida. Mas é preciso sublinhar uma diferença. É interessante observar que, embora a maioria das manifestações da cultura popular utilizadas nas composições de Chico e Jorge possuam profundas raízes na Zona da Mata, no Agreste e no sertão pernambucanos, elas, no entanto, são praticadas há décadas nos bairros periféricos do Grande Recife, a despeito de, no período estudado, continuarem invisíveis aos olhos do grande público, cristalizadas no panteão da preservação purista armorial.

O cerne do contraespetáculo proposto pelos jovens mangueboys trouxe justamente para os holofotes a cultura popular que habitava a urbe, porém mantida à distância do Recife oficial, o que reforçava em certa medida a perspectiva funesta como a periferia e as parcelas pobres da juventude eram representadas diariamente nos periódicos, repletos de sangue e violência. O Recife conheceu os *outsiders*, que proclamaram, em alto e bom som: “Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda restou de fertilidade nas veias do Recife”.²⁸⁹

²⁸⁹ Fred 04 e Renato L. Caranguejos com cérebro. Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994 (encarte).

FONTES

Bibliográficas

- ARAÚJO, Tânia Bacelar de e ARAÚJO, Tarcísio Patrício de. Recife: desenvolvimento e desigualdade. *In: Atlas Municipal: desenvolvimento humano no Recife*, 2005
- BARRETO, Silvia Gonçalves Paes. *Hip hop na Região Metropolitana do Recife: identificação, expressão cultural e visibilidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2004.
- BENSON, Daniel. *A satellite Dish in the Shantytown Swamps: musical hybridity in the “new scene” of Recife, Pernambuco, Brazil*. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of Texas, Austin, 2001.
- BITOUN, Jan. O que revelam os índices de desenvolvimento humano. *Atlas Municipal: desenvolvimento humano no Recife*, 2005.
- LEÃO, Carolina Carneiro. *A maravilha mutante: batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFPE, Recife, 2002.
- LEITE, Rogério Proença. Contrausos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, fev. 2002. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092002000200008>
- MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Manguetown: a representação do Recife (PE) na obra de Chico Science e outros poetas do movimento mangue*. Recife: Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPE, Recife, 2003.
- MOURA, Luciana Ferreira. *Do mangue para o mundo: o local e global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Unicamp, Campinas, 2004.
- NASCIMENTO. Francisco Gerardo Cavalcante do. *MangueBit: mutação da cultura popular na contemporaneidade musical – uma antologia rítmica no Recife da década de 90*. Monografia (Graduação em História) – Uece, Fortaleza, 2006.
- _____. *MangueBit: diversidade na indústria fonográfica brasileira da década de 1990*. Dissertação (Mestrado em História) – Uece, Fortaleza, 2011.
- NASCIMENTO, Eliane Maria Vasconcelos. *Olinda uma leitura histórica e psicanalítica da memória sobre a cidade*. Tese (Doutorado em História) – UFBA, Salvador, 2016.
- OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. *Artífices da manguetown: a constituição de um novo campo artístico na cidade do Recife (1991-1997)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRPE, Recife, 2012.

- PAULA, Zuleide de. *Peixinhos: um rio por onde navegam um povo e suas histórias*. Recife: Bagaço. 2000.
- PONTUAL, Virgínia. Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas. *Revista Brasileira de História*, v. 21, n. 42, São Paulo, 2001. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882001000300008>
- _____. *Uma cidade e dois prefeitos: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950*. Editora Universitária da UFPE, 2001.
- _____. Urbanismo no Recife: entre ideias e representações. *Revista Brasileira de Estudos urbanos e regionais*, n. 2, Recife, nov.1999.
- RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical mangue, Recife – 1984/1991*. Dissertação (Mestrado em História) - UFU, Uberlândia, 2007.
- SALDANHA NETO, Manuel Romário. *Caos e pós-modernidade na cultura pernambucana: a estética do mangue*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPE, Recife, 2004.
- SANTOS, Geni Pereira dos. *A linguagem do vestuário, expressão de culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2003.
- SOUZA, Cláudio Moraes de. “*Da lama ao caos*”: a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - UFPE, Recife, 2002.
- TEIXEIRA, Paulo César Menezes. “*Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar*”: a geração mangue e a (re)construção de uma identidade regional. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - UFPE, Recife, 2002
- TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TESSER, Paula. Mangue Beat: húmus cultural e social. *Logos: Comunicação e Conflitos Urbanos*, ano 14, n. 26, 1. sem. 2007.
- VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê, 2007.

Digitais

Ariano Suassuna (entrevista). Disponível em

<https://www.revistaforum.com.br/so_nos_dao_o_osso_entrevista_com_ariano_suassuna>.

Atlas do Desenvolvimento Humano do Brasil. Disponível em

<<http://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/library/idh/relatorios-deesenvolvimento-humano/relatorio-do-desenvolvimento-humano-20001.html>>.

Corto Maltese. Disponível em <<https://cortomaltese.com/en/>>.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=seja+marginal+seja+her%C3%B3i>>.

Globosat. Disponível em <<https://globosatplay.globo.com/globonews/v/7259477>>.

IBGE. *Sinopse do Censo Demográfico Brasileiro de 2010*. Disponível em

<<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?uf=26&dados=1>>.

Jacques de Loustal. Disponível em <www.loustal.com>.

Kraftwerck. Disponível em <<http://www.allmusic.com/artist/kraftwerk-mn0000104714/biography>>.

Loustal. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1o4koOMZBnE>>.

Population Crisis Committee. Disponível em <<https://www.popline.org/node/573872>>.

Rede Globo de Televisão. Disponível em

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/partido-alto/galeria-de-personagens.htm>>.

Revista Estudos de Cultura. Disponível em

<<https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/9507/7401>>.

Senado. Disponível em

<<https://www.senado.leg.br/noticias/TV/Video.asp?v=266488&m=269627>>.

The Fall. Disponível em <<https://pitchfork.com/artists/1445-the-fall/>>.

Toque Musical. Disponível em <<http://www.toque-musicall.com/?cat=334>>.

Unesco. *Mapa da violência IV*. Disponível em

<<http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/about-this-office/unesco-resources-in-brazil/studies-and-evaluations/violence/violence-map/>>.

Discográficas

- Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force. LP *Planet Rock*. New York: Tommy Boy Records, 1986.
- Break time*. LP RGE, 1984
- Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994.
- Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.
- Ivinho. *Ivinho ao vivo*. LP WEA, 1978.
- Malcolm McLaren. Single *Soweto*. Charisma Records, 1983.
- Mundo Livre S/A. CD *Combat samba*. Deck Disc, 2008.
- Mundo Livre S/A. CD *Samba esquema noise*. Banguela Records/ Warner Music, 1994.
- Nação Zumbi. CD *Rádio S. Amb. A*: serviço ambulante de afrociberdelia. YBrazil, 2000.
- Partido alto* – nacional. LP Som Livre, 1984.
- Partido alto* – internacional. LP Som Livre, 1984.

Músicas:

- “A cidade” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994.
- “Antene-se” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994.
- “Banditismo por uma questão de classe” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994.
- “Boa Noite do Velho Faceta – Amor de criança” (Velho Faceta), O pastoril do Velho Faceta. LP *O Pastoril do Faceta vol.2*. Bandeirantes Discos, 1979.
- “Cidade estuário” (Fred 04), Mundo Livre S/A. CD *Samba Esquema Noise*. Banguela Records, 1994.
- “Construção” (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Construção*. Phonogram/Philips, 1971.
- “Corpo de lama” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.
- “Da lama ao caos” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994.

- “Do mote do doutor Charles Zambohead” (Pixel 3.000/Tocaia), Nação Zumbi. CD *Rádio S. Amb. A*: serviço ambulante de afrociberdelia. YBrazil, 2000.
- “Enquanto o mundo explode”. (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.
- “Enredo do meu samba” (Dona Yvone Lara e Jorge Aragão), Sandra de Sá. LP *Partido alto – nacional*. Som Livre, 1984.
- “Etnia” (Chico Science & Nação Zumbi), Loustal (1989). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1o4koOMZBnE>>.
- “Etnia” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.
- “Jornal da morte” (Pixel 3.000/Tocaia), Nação Zumbi. CD *Rádio S. Amb. A*: serviço ambulante de afrociberdelia. YBrazil, 2000.
- “Maço” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.
- “Manguetown” (Chico Science, Dengue e Lúcio Maia), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.
- “Maracatu de tiro certeiro” (Jorge dü Peixe), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994.
- “Matheus Enter” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.
- “Rios, pontes e overdrives” (Otto, Fred 04 e Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*. Chaos/Sony, 1994.
- “Samba de lado” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.
- “Um passeio no mundo livre” (Chico Science, Dengue, Lucio Maia, Gira, Jorge dü Peixe e Pupilo), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. Chaos/Sony, 1996.
- “Zulus on a time bomb” (Malcolm McLaren), Malcolm McLaren. Single *Soweto*. Charisma Records, 1983.

Entrevistas

DJ Dolores. Fortaleza, 12 mar. 2010.

Fábio Luna (DJ Spider). Recife, 10 jan. 2015.

Fred 04. Fortaleza, 1 out, 2009.

Gilmar Bola Oito. Olinda, 27 nov. 2017.

Jorge dü Peixe. Olinda, 12 jan. 2015.

Mabuse. Recife, 28 nov. 2017.

Renato L. Recife, 12 jan. 2006.

Sandro Pontes. Olinda, 17 jan. 2006.

Zé Brown. Recife, 10 fev. 2012.

Iconográficas

Capa do LP *Partido alto*. Som Livre, 1984.

Cartaz de show da banda *Orla Orbe* no espaço Arte Viva, 4 fev. 1988.

Cartaz do show de lançamento de *Chico Science e Lamento Negro*, 1991.

Cartaz do show *Viagem ao centro do mangue*, 1992.

Chamagnatus granulatus sapiens. Hélder Aragão de Melo (DJ Dolores). In: Chico Science & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. CD Chaos/Sony, 1994 (encarte).

Foto de *Chico Science, Mabuse, Jorge dü Peixe* em Olinda, 1988.

Foto do ensaio da banda *Loustal* no Centro Daruê Malungo, 1989.

Meninos do Recife. Abelardo da Hora, 1962.

Parangolés, de Hélio Oiticica, 1967.

Somtrês, n. 73, abr. 1985.

Terra nua, ser mutante (cartaz de show), 1982-1983.

Jornalísticas

Diário de Pernambuco, 1980-1997.

Jornal do Commercio, 1980-1997 e 9 ago. 2015.

Matérias:

A explosão da música e da dança break. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 29 set. 1984.

Break time agora é moda. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 17 ago 1984.

Break dance, o filme. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 19 set. 1984.

Consumo de energia no Nordeste teve evolução de 46,91%. *Diário de Pernambuco*, 9 jan. 1980.

Governador nega a existência de esquadrão em Pernambuco. *Diário de Pernambuco*, 27 fev. 1980.

Lemos, Antonina. Chico Science faz turnê internacional. *Folha de S. Paulo*, 19 jun. 1995.

MC Chico Science é o vocalista da banda Loustal. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 1 jun. 1991.

Médico diz os perigos do break. *Diário de Pernambuco*, Caderno Viver, 18 out. 1984.

Na onda do break. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 24 nov. 1984.

O preto no branco. *Jornal do Commercio*, Caderno C, 11 jun. 1989.

Rui apóia a alcoolquímica. *Diário de Pernambuco*, 6 jan. 1980.

Vieira, Felipe. Palafitas voltam com tudo ao Recife. *Jornal do Commercio*, 9 ago. 2015.

Visuais

A lama, a parabólica e a rede. Brasil, 2008. Dir.: Rejane Calazans e Cláisse Vianna. Iaiá Filmes.

Amarelo Manga. Brasil, 2003. Dir.: Cláudio Assis. Parabólica Brasil/Olho de Cão Produções Cinematográficas.

Beat street: a loucura do ritmo. EUA, 1984. Direção: Stan Lathan. Orion.

Brazil, tale of four cities: Mangue Beat. Inglaterra, 2007. BBC.

Break dance: breakin. EUA, 1984. Direção: Joel Silberg. Cannon/Golan Globus

Chico Science: um caranguejo elétrico. Direção: José Eduardo Miglioli. Produção: Globo Nordeste/RTV/Globo Filmes, 2016.

Fim de semana especial: Chico Science. Brasil, 1997. MTV.

O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas. Brasil, 1999. Dir.: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Raccord/RioFilme/Consórcio Europa 1999.

Partido alto. Brasil, 1984. Rede Globo de Televisão. Dir.: Roberto Talma, Jayme Monjardim, Carlos Magalhães, Luís Antônio Piá e Helmar Sérgio.

Rio Doce-CDU. Brasil, 2013. Dir: Adelina Portugal e Chica Mendonça (independente).

Outras fontes

Chico Science. *Longevidades* (poema), s./d.

Fred 04 e Renato L. *Caranguejos com cérebro* (release – orig. 1991). In: Chico Science & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. CD Chaos/Sony, 1994 (encarte).

Manuscrito original de Chico Science da música “A cidade. 1988

LOCAIS DE PESQUISA

- Acervo digital do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.
- Arquivo pessoal de Fábio Luna (DJ Spider).
- Arquivo pessoal de Jorge dü Peixe.
- Arquivo pessoal do DJ Elcy Oliveira.
- Arquivo pessoal do pesquisador.
- Biblioteca do Centro de Arte e Cultura (CAC) da UFPE.
- Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH) da UFPE.
- Biblioteca Pública de Pernambuco.
- Memorial Chico Science.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta, 1994.

_____. O uso das noções de adolescência e juventude no contexto brasileiro. In: FREITAS, Maria Virgínia de (org.). *Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais*. São Paulo: Ação Educativa, 2005.

ALVIM, Rosilene e GOUVEIA, Patrícia (orgs.). *Juventude anos 90*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita. In: AYALA, Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos. (orgs). *Cocos alegria e devoção*. 2. ed. Crato: Edson Soares Martins, 2015

ALVES, Adjair. *O rap é uma guerra e eu sou o gladiador: um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoperes e suas representações sobre a violência e a criminalidade*. Tese (Doutorado em Antropologia) – UFPE, Recife, 2008.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação (Mestrado em Educação) – USP, São Paulo, 1996.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BASTOS, Pablo Nabarrete. *Ecos de espelhos: movimento hip hop no ABC paulista: sociabilidade, intervenções, identificações e mediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e políticas*. São Paulo: Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 2008.

BECKER, Caroline Valada. A crônica e suas molduras, um estudo genológico. *Estação literária*, v. 11, jul. 2013.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005.

BELLONI, Maria Luíza (org). *A formação na sociedade do espetáculo*. São Paulo: Loyola, 2002. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782003000100011>

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. Nova Iorque chamando. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 11, n. 18, Uberlândia, jan.-jun. 2009.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

- BLOCH, Marc. *Apologia da história*: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BORGES, William Antônio e ROCHA, Márcio Mendes. A compreensão do processo de periferização urbana no Brasil por meio da mobilidade centrada no trabalho. *Geografia*, v. 29, n. 3, Rio Claro, set.-dez. 2004.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETT, Guy. [Escrito sobre Hélio Oiticica] In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.
- BRITTO, Fabiana Dultra e JACQUES, Paola Berenstein. Cenografia e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, v. especial, Salvador, 2008.
- BURAK, Solum Donas. Adolescencia y juventud: viejos y nuevos desafíos em los albores del nuevo milênio. In: BURAK, Solum Donas. (org.). *Adolescencia y juventude en América Latina*. Cartago: Libro Universitário Regional, 2001.
- CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. *O contraespetáculo da era neoliberal: estratégias artísticas e midiáticas da resistência jovem no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.
- CAIAFA, Janice. Produção comunicativa e experiência urbana. Rio de Janeiro: V Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e política*: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos*: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- CAPELATO, Maria Helena R. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CASTRO, Josué de. *Geografia da fome* – o dilema brasileiro: pão ou aço. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 14. ed., 2001.
- _____. *Homens e caranguejos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CHARLE, Cristophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- COELHO, Claudio Novaes Pinto e CASTRO, Valdir José de. *A comunicação na sociedade do espetáculo*. São Paulo: Paulus, 2006
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural?* São Paulo: Brasiliense, 1989.

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espacô de percepção. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock, nos passos da moda*: mídia, consumo x mercado cultural. Campinas: Papirus, 1989.
- DAMASCENO, Francisco José Gomes. *Sutil diferença*: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – grupos mistos no universo citadino contemporâneo. Tese (Doutorado em História) – PUC-SP, São Paulo, 2004.
- _____. *O Movimento Hip Hop Organizado do Ceará/MH2O-CE (1990-1995)*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 1997.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock*: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência*: gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume, 1998.
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.
- FREITAS, Maria Virgínia de. *Juventude e adolescência no Brasil*: referências conceituais. São Paulo: Ação Educativa, 2005.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *Consumidores e cidadãos*: conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- GOMES, Gustavo Maia. *Uma estratégia para acelerar o desenvolvimento do Nordeste*. Recife: CME/PIMES/UFPE, 1991.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *História Cultural*: experiências de pesquisa. Porto Alegre: UFGRS Editora, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX (1914-1991). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e terra, 1990.
- JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. *Arqtexto*, n. 7, 2005.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira. *Heavy metal: o universo tribal e o espaço dos sonhos*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Unicamp, Campinas, 1994.

_____. Entrevista - Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *E-compós*, Brasília, v. 15, n. 2, maio/ago. 2012

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

<https://doi.org/10.30962/ec.v15i2.812>

_____. O reino da contemplação passiva. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senatec, 2005.

KEMP, Kênia. *Grupos de estilo jovens: o “rock underground” e as práticas (contra)culturais dos grupos “punk” e “trash” em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Unicamp, Campinas, 1993.

KONG, Lily. Música popular nas análises geográficas. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROPSENDAHL, Zeni (orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica do tempo histórico*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC Rio, 2006.

KLICKSBERG, Bernardo. *Falárias e mitos do desenvolvimento social*. São Paulo: Cortez, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Itapevi: Nebli, 2016.

LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* São Paulo: Editora Unesp, 2014.

LEÓN, Oscar Dávila. Adolescência e juventude: das noções às abordagens. In: LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *História dos jovens: da antiguidade à era moderna*, v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Afoxés em Pernambuco: usos da história na luta por reconhecimento e legitimidade. *Topoi*, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009. <https://doi.org/10.1590/2237-101X009019009>

LIMA, João Policarpo Rodrigues, SICSÙ, Abraham Benzaquem e PADILHA, Maria Fernanda Freire Gatto. *Economia de Pernambuco: transformações recentes e perspectivas no contexto regional globalizado*. *Revista Econômica do Nordeste, Fortaleza*, v. 38, n. 4, out.-dez. 2007.

LIMA, Policarpo. Economia do Nordeste: tendências das áreas dinâmicas. *Análise Econômica*, ano 12, n. 21 e 22, Porto Alegre, mar. e set. 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

- _____. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- _____. *A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social*, v. 17, n. 2, São Paulo, nov. 2005. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702005000200008>
- _____. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- MARGULIS, Mario. Juventud: una aproximación conceptual In: BURAK, Solum Donas. (org.). *Adolescencia y juventude en América Latina*. Cartago: Libro Universitário Regional, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008
- MARX, Karl. *O capital*: livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.
- NASCIMENTO, Priscilla Porto. *A relação ética da arte na sociedade do espetáculo*. Niterói: Eduff e Benício Biz Editores Associados, 2007.
- OLIVEIRA, Deborah Moraes Gonçalves de. *A expressividade do corpo na performance vocal*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.
- OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros*. Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2016.
- PAIVA, Carlos Eduardo Amaral. *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Unesp, Araraquara, 2015.
- PAIVA, Fábio da Silva. *Educação e violência nas histórias em quadrinhos de super-heróis: a percepção dos leitores de Batman*. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFPE, Recife, 2011
- PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, 1990.
- _____. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

- _____. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010.
- _____. A cruzada da purificação nacional contra a Bossa Nova: ecos de um debate. *Revista de Estudos de Cultura*, v. 4, n. 1, São Cristóvão, jan.-maio 2018. <https://doi.org/10.32748/revec.v4i1.9507>
- PEDRAZA GÓMEZ, Zandra. Corpo, pessoa e ordem social. *Projeto História*, n. 25, São Paulo, dez. 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Pós-Lit./Depler/Fale-UFMG, 2002.
- ROCHA, Janaína, DOMENICH, Mirella e CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- ROLNIK, Suely. *Transformações contemporâneas do desejo: cartografia sentimental*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*, tomo 2. Rio de Janeiro-Aracaju: Imago/Universidade Federal de Sergipe
- ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHEMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. Tese (Doutorado em Música) – Unicamp, Campinas, 2008.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SAMUEL, Raphael. História local e história oral. *Revista Brasileira de História*, v. 9, n. 19, São Paulo, set. 1989-fev. 1990.
- SANTAGADA, Salvatore. A situação social do Brasil nos anos 80. *Indicadores econômicos FEE*, Porto Alegre, v. 17, n. 4, 1990.
- SANTOS, José Adeilson dos. História do afoxé: Filhos de Gandhy. *Repertório*, Salvador, n. 19, 2012.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese (Doutorado em Antropologia) – UNB, Brasília, 2009.
- SCHARTZENBERG, Roger-Gérard. *O estado espetáculo*. São Paulo: Difel, 1978.

- SEEMANN, Jörn. Cartografias culturais na Geografia Cultural: entre mapas da cultura e a cultura dos mapas. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 21, n. 2, Goiânia, jul.-dez. 2001. <https://doi.org/10.5216/bgg.v21i2.4214>
- _____. O espaço da memória e a memória do espaço: algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas. *Revista da Casa da Geografia de Sobral*, v. 4-5, Sobral, 2002/2003.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SIGILIÃO, Cláudia Couto. *Duas tendências de re-africanização: Rio de Janeiro e Salvador*. Tese (Doutorado em Sociologia) – UNB, Brasília, 2009. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922009000300013>
- SILVA, Maria Auxiliadora Gonçalves da. *Arqueologia da memória*: resgate da mãe África. Tese (Doutorado em Antropologia) – UFPE, Recife, 2007.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STRAW, Will. Cultural scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*, v. 27, n. 2, 2004. <https://doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657>
- SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.
- TATIT, Luís. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.
- TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Um olhar sobre os parangolés de Hélio Oiticica. *Arteriais*, n. 4, Belém, jul. 2017. <https://doi.org/10.18542/arteriais.v3i4.4863>
- TEPERMAN, Ricardo Indig. Improviso decorado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, jun. 2013. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p127-150>
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: da modinha ao tropicalismo. 5. ed. São Paulo: Art, 1986.
- VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de otário! ”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs). *Mediação cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2012*: a cor dos homicídios no Brasil. Rio de Janeiro-Brasília: Cebela/Flacso/Seppir-PR, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ZAIDAN, Michel. *O fim do Nordeste e outros mitos*. São Paulo: Cortez, 2000.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO: PERFIL DOS ENTREVISTADOS

1 - Entrevistado: DJ Dolores (Hélder Aragão de Melo).

Atualmente excursiona pelo país e pelo exterior com a sua banda Orquestra Santa Massa. É um dos artistas que participou ativamente da movimentação do MangueBit desde seu início, como também é um dos responsáveis pela concepção da capa do primeiro álbum de Chico Science & Nação Zumbi, *Da lama ao caos*.

- Profissão: músico e designer gráfico.
- Local da entrevista: Fortaleza.
- Data da entrevista: 12 mar. 2010.
- Tempo de gravação: 38 minutos.

2 - Entrevistado: Fábio Luna (DJ Spider).

Foi um dos precursores das gangues de dança de *break* do Grande Recife, considerado por muitos integrantes do movimento *hip hop* recifense como um dos grandes divulgadores da *break dance* no estado de Pernambuco.

- Profissão: bancário, dançarino e promotor de eventos de *break*.
- Local da entrevista: Recife.
- Data da entrevista: 10 jan. 2015.
- Tempo de gravação: 1 h e 46 minutos.

3 - Entrevistado: Fred 04.

Jornalista por formação acadêmica, vocalista e líder da banda Mundo Livre S/A desde sua fundação, constitui-se numa das principais expressões da movimentação MangueBit.

- Profissão: músico.
- Local da entrevista: Fortaleza
- Data da entrevista: 1 out. 2009.
- Tempo de gravação: 54 minutos.

4 - Entrevistado: Gilmar Bola Oito.

Foi integrante da Nação Zumbi desde sua fundação até 2015. Trabalhou com Chico Science numa empresa de processamento de dados do Recife no início da década de 1990. Responsável por apresentar o grupo de afoxé Lamento Negro (do qual fazia parte) a Chico Science. Atua como músico e produtor da banda Combo X.

- Profissão: músico e produtor cultural.

- Local da entrevista: Olinda.
- Data da entrevista: 27 nov. 2017.
- Tempo de gravação: 1 h e 5 minutos.

5 - Entrevistado: Jorge dü Peixe.

Atual vocalista da Nação Zumbi, está na banda desde sua formação original e assumiu os vocais após a morte prematura de Chico Science em fevereiro de 1997. Participou do movimento *hip hop* em Recife na década de 1980 juntamente com Chico Science na gangue de dança Legião Hip Hop.

- Profissão: músico, compositor e grafiteiro.
- Local da entrevista: Olinda.
- Data da entrevista: 12 jan. 2015.
- Tempo de gravação: 1 h e 5 minutos.

6 - Mabuse (José Carlos Arcoverde).

Foi integrante da banda Bom Tom Rádio, a primeira experiência de Chico Vulgo (Science) e Jorge dü Peixe em termos de composição, gravação e utilização de recursos musicais como o *scratch* e o *sampler*. Considerado pelos componentes das bandas Chico Science & Nação Zumbi, bem como pelo Mundo Livre S/A, como uma grande fonte de informação do mundo musical, dos gibis e da tecnologia dos computadores na época do MangueBit.

- Profissão: professor, *designer* gráfico, produtor cultural.
- Local da entrevista: Recife.
- Data da entrevista: 28 nov. 2017.
- Tempo de gravação: 1 h e 12 minutos.

7 - Entrevistado: Renato L (Renato Braga Lins).

Renato L foi produtor de programas de rádio como “Décadas” e “New Rock” na década de 1980. Produziu e apresentou de programas como o “MangueBeat” e o “Manguetronic”, na internet. Atualmente trabalha como DJ no Recife.

- Profissão: jornalista e DJ.
- Local das entrevistas: Recife.
- Datas das entrevistas: 12 jan. 2006 e 25 jul. 2007.
- Tempo das gravações: 2 h e 12 minutos.

8 - Entrevistado: Sandro Pontes.

Sandro Pontes foi amigo de infância e adolescência de Chico Science e acompanhou toda sua carreira artística até sua morte.

- Profissão: representante comercial.
- Local da entrevista: Olinda.
- Data da entrevista: 17 jan. 2006.
- Tempo de gravação: 58 minutos.

9 – Entrevistado: Zé Brown.

Arte-educador. Foi dançarino de *break* no Recife no início dos anos de 1990 e vocalista da banda Faces do Subúrbio. Atualmente se apresenta em carreira solo como *rapper* e embolador.

- Profissão: músico, compositor, dançarino e cabeleireiro
- Local da entrevista: Recife.
- Data da entrevista: 10 fev. 2012.
- Tempo de gravação: 1 h e 9 minutos.