UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - MESTRADO
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E CULTURA

Getúlio Ribeiro

DO TÉDIO AO CAOS,
DO CAOS À LAMA:
OS PRIMEIROS CAPÍTULOS DA CENA MUSICAL *MANGUE*
Recife – 1984/1991

UBERLÂNDIA
2007

GETÚLIO RIBEIRO
5051346-7

DO TÉDIO AO CAOS,
DO CAOS À LAMA:
OS PRIMEIROS CAPÍTULOS DA CENA MUSICAL *MANGUE*
Recife – 1984/1991

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Newton Dângelo.

UBERLÂNDIA, FEVEREIRO/2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R484d Ribeiro, Getúlio, 1980-
Do tédio ao caos, do caos à lama : os primeiros capítulos da cena musical Mangue, Recife - 1980-1991 / Getúlio Ribeiro. - 2006.
232 f.

Orientador: Newton Dângelo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História social - Teses. 2. Música popular - Recife - História – Teses. 3. Movimento Manguebeat, 1990 - Pernambuco - Teses. I. Dângelo, Newton. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:316

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

DO TÉDIO AO CAOS,
DO CAOS À LAMA:
OS PRIMEIROS CAPÍTULOS DA CENA MUSICAL *MANGUE*
Recife – 1984/1991

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Newton Dângelo

Prof. Dr. Antonio Paulo Rezende

Profa. Dra. Margarete Arroyo

A Francisco de Assis França (1966-1997),
pelas
batidas
perfeitas.

AGRADECIMENTOS

A todos os entrevistados ao longo da pesquisa, pela incondicional receptividade, amizade, interesse pela pesquisa e paciência em responder repentinos e-mails repletos de dúvidas: José Carlos Arcoverde (Mabuse), Renato Lins (Renato L.), Fred Montenegro (Zeroquatro), Fábio Trummer (banda Eddie), José Teles, Nadilson Silva, Gabriel Furtado e Igor Medeiros (projeto Media Sana), Roger de Renor e Ana Arruda Neiva. Agradecimentos especiais a Ana, Mabuse, Nadilson e Fábio, e também à recifense hoje residente em São Paulo Luciana Araújo (ex-produtora e apresentadora do programa Décadas), pelos materiais cedidos de seus acervos pessoais, e a mim enviados pelo correio, pela internet, ou pessoalmente entregues.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Newton Dângelo, pelo conhecimento cedido, pela amizade, e pelo estímulo e confiança permanentes neste trabalho.

Ao meu pai, Paulo Roberto Baccelli, pelas divertidas visitas matinais e pela sagacidade em encontrar soluções para os mais complicados problemas operacionais de uma pesquisa deste tipo, como, por exemplo, viajar de Uberlândia a Recife (e vice-versa) sem gastar todo o meu dinheiro ou endividar-me para sempre.

À brasiliense Ana Arruda Neiva, também amante, pesquisadora e colaboradora do *mangue*, pela surpreendente disposição em ajudar-me com contatos e hospedagens em Recife e, é claro, pela boa amizade que fizemos pelo telefone, pela internet e, finalmente, pelas ladeiras de Olinda e ruas do Recife.

Ao caminhoneiro José Pereira da Silva, pela carona até o Recife na viagem de maio de 2006, e pelo gigantesco conhecimento sobre a vida no interior de Minas Gerais e do Nordeste, a mim repassado oralmente ao longo de toda a viagem.

Ao amigo, músico e comunicador Eduardo Silva Bernardt, pela ajuda na edição e tratamento das imagens de partituras dispostas ao longo do texto.

Aos parceiros do grupo Taturana (Eduardo, Marcus Tulius e Dori), produtores e apresentadores do programa escombro, transmitido pela Rádio Universitária local, pela oportunidade sempre aberta de divulgar, por meio do rádio, entrevistas e materiais procedentes de minhas investigações e incursões pelo Recife.

Aos amigos e colegas de curso Rodrigo Francisco de Oliveira, Rodrigo Eduardo de Oliveira, Elmiro Lopes da Silva, Rafael Guarato dos Santos e Diogo de Souza Brito. Amantes e estudiosos da música, iniciamos em concomitância nossos trajetos de

pesquisa, possibilitando o compartilhamento de leituras, idéias, amizades e cervejas movidos às mais variadas trilhas sonoras. Tomara que continuemos assim.

À Prof. Dra. Luciene Lemkuhl, do Instituto de História, que, desde antes mesmo de participar de minha banca de graduação, se interessa com sinceridade pelas problemáticas que venho tratando em minha pesquisa, se encontrando sempre disposta a conversar e a colaborar com idéias e materiais.

Especialmente, à minha companheira, a professora e artista plástica Marcilene Silveira, que acompanha e colabora para o amadurecimento deste trabalho desde o seu início, sendo talvez a pessoa que tenha compartilhado da maneira mais intensa as descobertas, alegrias, lamentações, apreensões e alívios decorrentes deste tortuoso e gratificante processo.

À minha mãe, Maria Tereza Ribeiro, pelo carinho e apoio, hoje um pouco mais distante, mas sempre presente, assim como à minha avó, Terezinha Borges Ribeiro, à minha tia-madrinha, Maurinha Borges Ribeiro, e à minha irmã, Rita Ribeiro.

Aos amigos e parceiros da banda Antena Buriti (Ramon, Pedro, Eduardo), e a todos os amigos, músicos, produtores, comunicadores, jornalistas e fanzineiros, entre tantos outros, que batalham pelo crescimento de nossa cena musical local. Espero que este trabalho a respeito da *cena mangue* de Recife possa, de alguma forma, colaborar também para este empreendimento.

E, finalmente, a todos os outros, que sabem por quê.

“Não há nada no
desencanto que seja
hostil
à *arte*.”

E. P. THOMPSON

RESUMO

O presente trabalho busca investigar e refletir historicamente sobre a formação e a trajetória, ao longo dos anos 1980, do grupo de amigos que juntos viriam a instaurar, na cidade do Recife/PE, já no início dos anos 1990, a assim chamada *cena mangue*, ou *Manguebeat*. Ao longo deste percurso, tomamos como objetos primordiais: a formação, em 1984, e a trajetória pré-*mangue* da banda *Mundo Livre S/A*; o programa de rádio *Décadas*, apresentado entre 1985 e 1987; e a experiência musical da banda *Bom Tom Rádio* (possuindo em sua formação o falecido cantor e compositor *Chico Science*), entre os anos 1987 e 1990.

Investiga-se a prática dos sujeitos envolvidos nestes processos em concomitância com as transformações históricas que se processam na vida social e cultural do Recife ao longo da década de 80 do último século. Assim destacamos, por parte de nossos objetos, o papel catalisador de práticas que inauguram novas maneiras de sentir e agir sobre o cotidiano da cidade e o seu próprio lugar no mundo, tendo a música como expediente crítico e eixo aglutinador central.

No decorrer da reflexão, mobiliza-se também toda uma série de problemáticas mais amplas relativas à cultura *pop* juvenil dos anos 1980 no Brasil e no mundo, no esforço para obter uma melhor compreensão de nosso objeto à luz de seu próprio tempo, associando-o a *estruturas de sentimento* inscritas na experiência histórica de toda uma geração.

O debate se traça por meio da análise de registros em áudio correspondentes a shows, ensaios, gravações caseiras e de estúdio, no que se refere às bandas, e roteiros datilografados e registros de áudio, no que se refere aos programas de rádio. Junto a estes registros, nos utilizamos também de entrevistas particulares realizadas com integrantes das referidas bandas e ex-produtores e apresentadores do programa *Décadas*, tais como: Fred *Zeroquatro* (vocalista do *Mundo Livre S/A* e produtor de *Décadas*), Renato Lins (jornalista e produtor de *Décadas*), Luciana Araújo (jornalista e produtora de *Décadas*) e José Carlos Arcoverde (produtor e apresentador de *Décadas* e integrante do *Bom Tom Rádio*).

Palavras chave: História social; Música popular; Movimento *Manguebeat*.

ABSTRACT

This work investigates and make historical reflection about the creation and trajectory, throughout the 80's, of a group of friends who together would come to create, in Recife/PE, in the earlies 1990, the *mangue scene* or *Manguebeat Movement*. Throughout this passage, we take as primordial objects: the creation, at 1984, and the trajectory of Mundo Livre S/A band; the radio program Décadas, presented between 1985 and 1987; and the musical experience of Bom Tom Rádio (possessing in its formation the deceased singer and composer Chico Science), between years 1987 and 1990.

This work investigates the practice of the involved subjects in these processes, in concurrence with the historical transformations in the social and cultural life of Recife throughout the 80's. Detached, on the part of our objects, the development of practices that inaugurate new ways of act and think about city's cotidian and its own place about the world, using music as critic expeditious and central agglutinant axle.

In elapsing of the reflection, is also mobilized series of problems relative to the youthful *pop culture* of 1980's in Brazil and all around the world, in the effort to get a better comprehension of our object in association with *feeling structures* wich are inscribled on the historical experience of a hole generation.

The present discussion is realized with the analysis of audio registers of shows, assays, amateur and studio registers of the bands, scripts, and audio registers of the radio programs. We also use particular interviews done with integrants of the bands and the producers/presenters of Décadas program, such as: Fred Zeroquatro (Mundo Livre S/A singer and Décadas producer), Renato Lins (journalist and Décadas producer) and José Carlos Arcoverde (Decades producer and presenter and Bom Tom Rádio member).

Keywords: Social history; Popular music; *Manguebeat* Movement.

[ENTRAR]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1 – Distopias e utopias de uma década: desvendando estruturas de sentimento nos anos 1980 32
1.1 – Ficção e distopia no século XX 34
1.2 – Cyberpunks e a estética do caos 42
1.3 – Hakim Bey e o novo utopismo radical.....61

CAPÍTULO 2 – "Carnaval na obra": o pop samba-rock e a formação do Mundo Livre S/A em Recife
2.1 – "Por Pouco": esquerda estudantil e movimento punk 80
2.2 – "Samba Esquema Noise": o rock e o samba do Mundo Livre S/A 92
2.3 – Mundo Livre S/A, ao vivo! 109

CAPÍTULO 3 – "Criança de Domingo": ensaiando a cena com o programa Décadas
3.1 – Meios, mediações e mediadores 122
3.2 – "Tédio e civilização: assim é Décadas" 127
3.3 – "Esquerda chique", "elitismo" intelectual-pop e "uma forma da galera se conhecer".....141
3.4– Interlúdio: a "idade das trevas" 156

CAPÍTULO 4 – "Acrobacias desenfreadas nas ruas, eu vejo ao som de um rádio": o Recife na música de Chico Science e do Bom Tom Rádio
4.1 – "Essa rua de longe que tu vê, é apenas a imagem que sou": Chico, aprendiz e mestre das ruas 163
4.2 – "Os alquimistas estão chegando", "à procura da batida perfeita": o universo musical do Bom Tom Rádio 173
4.3 – Narrativas da cidade nas músicas do Bom Tom Rádio 187

CONSIDERAÇÕES FINAIS 209

FONTES 218

BIBLIOGRAFIA 225

ANEXOS

1 – Referências dos títulos e subtítulos dos capítulos, introdução e considerações finais.....229

2 – Arquivos incluídos no CD de dados 231

Introdução

[ABRIR]

"DA LAMA AO CAOS/DO CAOS À LAMA"

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

Atendia por *Chico Science e Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*. Bandas estranhas, com músicos estranhos. Músicas estranhas e clipes estranhos. Tudo bastante "estranho", porém extremamente cativante, criativo e, sobretudo, divertido. E tudo "nosso", coisa do Brasil, coisa nova. Para arrebentar na MTV, para sair no *New York Times*, para influenciar toda uma geração. A minha geração.

1996. A Universidade Federal de Uberlândia (UFU). A antiga Diretoria de Cultura e Artes (DICAR). O Projeto Cinco e Meia. O palco. O show. A chuva (a lama). Os tambores (a Nação). O malungo (Science). A primeira e única visão. Chico morreria poucos meses depois. Não morreu. Virou *história*.

2000. A primeira visita à *Manguetown*. Nação Zumbi, sem Chico, tocando na praia. "Andadas" pela Rua da Aurora, pelo Recife Antigo, afoxés e maracatus de Olinda, Chico Science nos muros e postes. Verdadeira história do cotidiano, *no* cotidiano. Recife guerreira. Recife musa, Recife música.

Em 2001, outra *história*. O início da pesquisa. Newton, o orientador confiante. A malfadada tentativa de iniciação científica. A insistência científica mesmo sem iniciação. Em 2003, o regresso ao Recife. O encontro com Fred (*Zeroquatro*), a subida ao Alto José do Pinho, Salu e Selma.

Já em 2004, o término de uma primeira *história*: *Ligação Direta - música, comunicação e tecnologia na trajetória da banda Mundo Livre S/A*, a monografia. De repente, a "outra banda", o objeto sempre secundário, agora em primeiro plano. *Um*

passeio no Mundo Livre. Um primeiro mergulho mais a fundo na lama fazendo emergir *cyberpunks*, zonas autônomas temporárias, guerrilheiros zapatistas, *dubs* e *afrobeats*. Outros sujeitos e outras histórias. Outros sons, outras batidas e outras pulsações.

Da lama ao caos.

Em 2005, o ingresso no Mestrado. Para além da música, a *cena*. Os programas de rádio, os *web-sites*, os fanzines. Mangue-*beats* e Mangue-*bits*. A volta ao Recife no mesmo ano. O reencontro com Fred, o primeiro contato com Renato e Mabuse, Luciana em São Paulo. As dificuldades da distância e das curtas estadias no Recife, atenuadas no contato contínuo, via internet e correio, com os *mangueboys* e *manguegirls*. Por meio deles, a década de 1980, antes mesmo que eu pudesse perceber, escancarava suas portas.

Saindo da lama, em meio a tantas lembranças, o programa *Décadas*, as primeiras "demos" e gravações de shows do *Mundo Livre S/A*, os registros experimentais do *Bom Tom Rádio*. Bandas e programas que quase ninguém ouviu. Anos e lembranças sobre os quais praticamente ninguém se aventurara a debruçar-se.

Afinal, os noventa haviam sido tanto, e os oitenta tão pouco, perto daqueles... (? – a dúvida)

De qualquer maneira, a "idade das trevas" se iluminou, em Recife, ao menos para mim. Era preciso então iluminá-la também para os outros, pois sabia que ninguém mais o faria ou ao menos pretenderia, naquele momento, fazê-lo.

Sem medo do escuro, nós (eu e você, leitor) seremos então os primeiros *arqueólogos do mangue* a pisarmos nesta lama. Pisando sempre *macio, com leveza gravitacional, pra não se dar mal*, pois o terreno é bastante árido, e a estrada, tortuosa, repleta de *tédios* e *distopias*, mas também plena de *caos* e *lama*.

> *COMPORTAMENTO - Anos 80*
> *Trilhos demais para uma geração confusa*
>
> *"Nossos ídolos não são os mesmos e as aparências não enganam mais", bradava Elis Regina, a plenos pulmões em 1976. A letra de Belchior preconizava o que seriam os anos 80: uma década de transição, de uma gente que pegou um bonde uma rua de muitos trilhos: os que vinham a pé de Woodstock e que sentiam dificuldade em se livrar dos cabelos longos e pensamentos mais compridos ainda; os que amavam a revolução e já não sabiam o que fazer com ela em tempo de anistia e abertura; os órfãos dos embalos de sábado à noite.*

> *A geração dos anos 80 é híbrida. Era lindo chamar-se uns aos outros de "burguês-alienado" ou "bicho-grilo", conforme o gosto do freguês. Unanimidade, porém, era a quebra de alguns tabus sobre o sexo: a virgindade estava com os dias contados, ninguém mais fazia caso dela. Namorar para casar virgens não-praticantes era o comum.*
>
> *As influências que lá gorjeavam, também cantavam do lado de cá. Os jovens que invadiram Wall Street em busca do seu quinhão de riqueza lançaram o movimento yuppie. No Recife, eles preferiam os restaurantes como o Galo D'Ouro, o Mafuá do Malungo, o Porcão, o Spettus, tomando uísque Logan e bebericando Keep Cooler. Não eram, porém, a cópia fidedigna dos seus similares norte-americanos; o dinheiro que corria lá, não corria igual nas bandas de cá. Mas a atitude era de todo imitada: ternos bem cortados, cores sóbrias, uma boa marca de sapato, óculos moderninhos e, alguns, até rabos de cavalo como uma espécie de rebeldia fashion.*
>
> *Outras tribos fizeram sucesso: os góticos, que tiveram um pequeno, mas fiel número de adeptos, que percorriam cemitérios, vestiam-se de preto, evitavam a luz do sol e recitavam-se poemas tristes. Iam dançar na Misty. E os punks, que aqui só chegaram na versão butique, uma vez que a periferia - legítima herdeira da corrente - não se interessou em adotar a idéia e a estética. Também iam na Misty. As garotas e garotos new wave, que adoravam a Fernandinha Abreu no tempo da Blitz: gel no cabelo, figurino verão, e cabelo repicado. Também dançavam na Misty*
>
> *A classe média cinzenta ia à praia, tentava um ou outro topless que era detido à base de "joga areia na Geni" e se encontrava nas feirinhas de bairro, principalmente a do Entroncamento. Para que? Nada. Sentar-se em desconfortáveis cadeiras de ferro, beber cerveja. Um banquinho e um violão eram tudo. Uma verdadeira mania de bares com música ao vivo e o surgimento de verdadeiros ídolos locais. Os cinemas de bairro já eram um passado distante. Os do Centro tinham de escoar a produção do mundo todo. Nunca se viu tão pouco no Recife.*
>
> *O Recife estava calado. Ouvia-se o que era produzido lá fora: Smiths, The Cure, Pet Shop Boys; ouvia-se o que era produzido lá embaixo: Legião Urbana, Capital Inicial, Ira. Mas não se ouvia mais o que se fazia por aqui, algo bom como o Ave Sangria. Recife parecia não ter voz para dizer o que sentia a respeito dos anos 80. Enfim, uma década de baixa estima para os pernambucanos que não se lembravam mais que a capital era bonita e era feliz. Um tempo em que bom mesmo era o que podia ser buscado lá fora.*[1]

Como já dito, a *história* da qual pretendemos agora falar se inicia e acontece no Recife ao longo da década de 1980, para finalmente desembocar no início dos anos 1990 com o surgimento da *cena mangue*. Obviamente, nosso objeto não contempla, como no artigo da jornalista recifense Flávia de Gusmão, o recorte mais amplo da

---

[1] GUSMÃO, Flávia de. **"Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar".** Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_1999/80anos/80b_26.htm>. Acesso em: 27 ago. 2006. Trata-se aqui da reprodução integral de um artigo escrito para o caderno de reportagens produzido pelo *Jornal do Commercio* (JC) de Recife, em comemoração aos seus oitenta anos, publicado e disponibilizado *on-line* em 1999. O artigo de Flávia se subdivide em várias partes, discutindo cultura e comportamento no Recife, da década de 1920 aos anos 90.

década de 1980 no Recife: privilegia uma produção cultural específica desenvolvida na cidade durante este período.

É importante lembrarmos, iniciamente, que também não pretendemos utilizar diretamente esta investigação no sentido de imprimir algum tipo de avaliação (para não dizer "julgamento") mais ampla acerca da sociedade e da cultura de uma década inteira. Ainda assim, é impossível não deixar de expressar, após alguns anos de pesquisa, o desconforto imediato que nos provocou a recente leitura do texto de Flávia, com sua abordagem acentuadamente negativa acerca da situação cultural da cidade durante os anos 1980.

Por este motivo, reproduzimos integralmente, em nossa introdução, o artigo mencionado acima, que exigiu um exercício de reflexão mais amplo acerca desta importante peça histórica na qual se constitui a década de 1980, especialmente no que se refere ao seu *significado*, para aqueles que a viveram e para os que vieram depois dela.

Não apenas como contraponto necessário ao relato de Flávia, a reflexão relativa a tais questões nos conduziu, também, à constatação da importância crucial deste debate dentro de qualquer tentativa de compreensão mais aprofundada sobre os processos sociais e culturais que envolveram a formação e o desenvolvimento da *cena mangue* em Recife após 1991.

Primeiramente, pode-se perceber como a noção que se tem a respeito dos anos 1980 no Recife enquanto "uma década de baixa estima para os pernambucanos que não se lembravam mais que a capital era bonita e era feliz" não constitui propriedade apenas de jornalistas e críticos como Flávia de Gusmão. A própria memória da *cena mangue* proferida por alguns dos principais entrevistados para esta pesquisa atribui constantemente à década de 1980 (às vezes como um todo, às vezes parte dela) estigmas como anos "terríveis" (*H.D. Mabuse*) ou "Idade das Trevas" (*Renato L.*).

Tal fato constitui-se em um ponto bastante marcante sobre como estes depoimentos orais coincidem com uma série de narrativas textuais relativas ao período - a maioria produzida por Renato na forma de artigos. Para além da "coincidência", o dado parece igualmente indicar, especialmente por parte de Renato (intitulado "Ministro da Informação" da *cena mangue*), uma reprodução mais ou menos consciente, em seus depoimentos, de certos lugares-comuns, no sentido dos acontecimentos narrados, e um modo de narrar e interpretar os episódios em seus relatos orais que, em vários momentos, aproxima-se bastante destes textos (entre eles, podemos citar *Mangue de A a Z*, *Arqueologia do mangue* e *Utopia revisitada*, entre outros, todos disponíveis *on-line*).

Sobre ocorrências desta natureza, de acordo com Alessandro Portelli que, quando "informantes do povo" são trazidos à tona no exercício da História Oral, estaríamos mais próximos das funções narrativas essenciais da fala, cujos elementos não caberiam em discursos provenientes de depoentes da "classe média", que tendem a imitar na fala as funções da escrita. Segundo ele:

> *Abolindo estes, tornamos insípido o conteúdo emocional do discurso inclinado para a equanimidade e objetividade do documento escrito. Isto é mais verdadeiro quando informantes do povo estão envolvidos: eles podem ser pobres em vocabulário, mas sempre mais ricos em variações de matizes, volumes e entonação que os oradores da classe média, os quais aprendem a imitar no discurso a monotonia da escrita.*[2]

De fato, uma boa parcela dos depoimentos colhidos para este trabalho, provenientes de depoentes de "classe média", e de uma maneira bastante especial os de Renato, tendem a se orientar, em parte, tanto do ponto de vista dos fatos narrados, como do próprio modo pelo qual se estrutura a narrativa, por uma grande proximidade com uma certa linguagem "escrita". Por outro lado, não nos apoiaremos com muita ênfase nessa distinção mais radical efetuada pelo autor entre "povo" e "classe média" no que concerne à natureza de seus respectivos depoimentos orais. Primeiramente, sabemos como os depoimentos da gente "do povo" não se encontram assim tão livres de uma influência maior da forma "escrita", considerando esta em sua condição hegemônica e o modo como também interfere fortemente nos próprios modos de narrar mais "populares".

Em segundo lugar, mesmo os depoimentos supostamente mais influenciados pela linguagem "escrita" também podem conter uma série de outros caracteres de apelo "emocional" que podem, por sua vez, nos revelar todo um conjunto de aspectos da experiência vivida que escapam às narrativas propriamente "escritas".

Sendo assim, para além da cisão entre "povo" e "classe média", consideraremos tais confluências entre escrita e oralidade enquanto evidências de significados compartilhados em limites bem mais amplos que os de "classes" sociais específicas.

Notaremos, então, no que alude ao Recife dos anos 1980 nestes relatos, orais e escritos, como este tipo de memória negativa acerca da década de 1980 será freqüentemente contrabalançado por uma insistente celebração dos processos transcorridos na década seguinte, obviamente sempre tendo, no centro das atenções, a *cena mangue*, ou *Manguebeat*, e seu principal ídolo, *Chico Science*. Ao contrário do

---

[2] PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente? **Projeto História.** São Paulo, Edusc, n.14, fev. 1997, p.29.

período imediatamente precedente, a década de 1990 constitui um inegável referencial de elevada auto-estima para os recifenses.

É certo que tal narrativa não deixa de ter sua parcela de verdade histórica, principalmente no que se refere a este último ponto. De fato, os habitantes do Recife passarão por uma revitalização de sua auto-estima durante os anos noventa do último século, de uma maneira que há muito não se via na capital. A mesma deverá, a partir de um certo momento, passar a ser alimentada e impulsionada pelo próprio mercado e pelos órgãos públicos municipais e estaduais, nos territórios, por exemplo, do fomento à cultura, do lazer e do turismo. É óbvio, também, que a eclosão da *cena mangue* constituiu um elemento vital indispensável à aceleração de tal processo, a partir da primeira metade da década.

Mas voltemos aos anos 1980. À geração "híbrida", aos "órfãos" do "*Woodstock*", da "Revolução" e dos "embalos de sábado à noite". Aos "*yuppies*", "*punks*" de "butique" e "góticos". À "classe média cinzenta", ao "banquinho" e ao "violão", e ao Recife "calado". Aquele que não era mais o Recife romântico e "desbundado" dos anos 70, nem o Recife efervescente e confiante dos anos 90. Da geração *desencantada*.

A presente situação faz-nos recordar de Thompson e seu insistente alerta da *pouca atenção dada à verdadeira experiência histórica vivida*, assim proferido em *Desencanto ou Apostasia?*[3], originalmente ministrado como palestra pelo autor e publicado postumamente em forma de texto na coletânea *Os Românticos: A Inglaterra na Era Revolucionária.* O que há, então, em comum entre este texto de Thompson e a situação da juventude recifense dos anos 80 do século XX? Na ocasião da referida palestra, Thompson se debruçava sobre a trajetória política e literária dos poetas William Wordsworth e Samuel Coleridge na Inglaterra oitocentista, mergulhando, assim, em intrincadas relações entre literatura, história e política. Embora o objeto da reflexão esteja um tanto distante material, temporal e espacialmente do nosso presente foco de atenção, Thompson procede, neste texto, a algumas considerações que são de grande valia para que possamos melhor desvendar e avaliar algumas das problemáticas históricas centrais que envolvem o tipo de compreensão acerca do contexto recifense dos anos de 1980, sobre o qual agora nos debruçamos.

---

[3] Cf. THOMPSON, E. P. Desencanto ou apostasia?: um sermão leigo. In: _____ . **Os românticos**: a Inglaterra na era revolucionária**.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.49-102.

Inicialmente, a distinção crucial que o autor faz, a partir de seu objeto de estudo, entre *desencanto* e *apostasia*. A distinção entre uma situação de desapontamento (*desencanto*) e recusa de um certo conjunto de idéias "republicanas", tendo como exemplo a rejeição de um certo conjunto de idéias *godwinianas* por parte de Wordsworth, mas de maneira alguma a rejeição de seu próprio "*ardor* republicano", e uma outra situação, a do abandono de toda a crença (*apostasia*) e o conseqüente mergulho em valores conservadores e "paternalistas". Analisando os escritos destes poetas, Thompson observa, sobretudo durante a década de 1790, uma tensão entre o que chama de "estruturas de sensibilidade" relativas ao republicanismo, tensão da qual decorrerá o impulso criativo maior destes escritores durante o período em questão. Concentremo-nos melhor na questão da arte, e na relação que o autor traça, partindo de seu objeto, entre as duas categorias que aqui nos interessam (*desencanto* e *apostasia*) e a prática artística dos referidos poetas:

> *O impulso criativo pode ser sentido durante todo o tempo em que persiste essa tensão, mas quando a tensão diminui o impulso criativo também falha.* ***Não há nada no desencanto que seja hostil à arte****, mas quando se nega ativamente a inspiração, aí estamos à beira da apostasia e* ***a apostasia é um fracasso moral e um fracasso imaginativo.***[4]

Guardemos os grifos, eles nos serão úteis adiante.

De uma maneira geral, e saindo um pouco do contexto recifense, a idéia de *desencanto* ou *desencantamento* tende a revelar-se uma via de abordagem bastante sedutora quando tratamos da década de 1980, em seus vários aspectos – culturais, políticos, ou sociais.

No caso brasileiro, essa idéia vai estar nitidamente relacionada, por sua vez, a um "encantamento" exacerbado dos eventos da década anterior, os "românticos" anos setenta, saudosos tempos de "resistência" ao Regime Militar. Entre outras coisas, os anos 1980 teriam assistido ao abandono de um certo ímpeto "revolucionário" que veio caracterizar os anos precedentes (cujas expressões mais marcantes teriam sido a guerrilha armada e o "desbunde" comportamental), ao "peleguismo" da MPB acompanhado de uma intensa massificação e americanização da música popular brasileira via *rock*, e ao surgimento da juventude *yuppie* "alienada" nos grandes centros, para citar apenas alguns exemplos; todos, como deve ter percebido o leitor, devidamente contemplados no texto de Flávia de Gusmão sobre o Recife dos anos 80.

---

[4] Ibid., p.56. Grifos nossos.

Em linhas gerais, muito do que se passava cultural e politicamente em Recife, naquele momento, também se processava, em diferentes níveis, embora contemplando todos os aspectos apontados, nas demais capitais brasileiras, assim como no interior do país. O quadro de *desencanto* se agrava por meio de uma degradação econômica e social acelerada nos grandes centros (a contrapartida perversa do "milagre econômico" dos anos 70) e da crescente corrupção, ao longo da segunda metade da década, da política partidária (o "fracasso" democrático)[5].

Entretanto, não se trata aqui de questionar se o *desencanto* constituiu ou não um aspecto central da sensibilidade cultural e política dos anos 1980. Seguramente, não restam dúvidas de que ele constituiu. O que relutamos agora em aceitar, à luz dos apontamentos de Thompson, é a sua associação mecânica a um certo quadro de falta de criatividade e estagnação estética que costumamos aplicar com grande facilidade a este período. Como qualquer outra, a década de 1980 é também uma década de tensões, e, como em qualquer outra situação artística, a tensão é um convite direto ao aprofundamento da experiência estética e política.

Poderíamos arrastar o *desencanto* um pouco mais para trás e conduzi-lo a outras fronteiras para olharmos rapidamente o caso do *punk* (mais precisamente, o assim chamado *Movimento Punk* inglês do final dos anos 70), aquele que certamente legou ao futuro uma considerável parcela do substrato estético e político que alimentou grande parte da cultura juvenil nos anos 1980 (e também nos 90) em todo o planeta: *Deus salve a Rainha / e seu regime fascista (...) Deus salve a rainha / ela não é um ser humano (...) Não há futuro na Inglaterra*[6]. Os versos de *God Save the Queen*, música do grupo londrino *Sex Pistols*, lançada em compacto em 15 de junho de 1977, às vésperas da comemoração do jubileu da rainha da Inglaterra, não poderiam estar mais carregados de *desencanto* político e descrença no futuro. Ainda assim, sabemos como, ao invés de inspirar a apatia e o conformismo, o niilismo e a descrença na política e na cultura (leia-

---

[5] É a visão que acompanha conclusões como, por exemplo, a de Marly Rodrigues: *Ao pensarmos em tudo o que nos cercou na década de 80 – baixos salários, inflações, pacotes, choques, diretas-já indiretas, corrupção, impunidade, drogas, violência... – temos a idéia do quanto foi difícil atravessá-la. Havia no ar, e manifesta, uma descrença generalizada. Nos governantes, na existência de saídas, enfim, na possibilidade de tudo se ajeitar.* RODRIGUES, Marly. **A década de 80**: Brasil: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Ática, 1992, p.64.

[6] *God save the Queen / The facist regime / They made you a moron / Potential h-bomb / God save the Queen / She ain't no human being / There's no future / In England's dreaming.* JONES, COOK, MATLOCK, ROTTEN. God save the queen. In: SEX PISTOLS. **Never mind the bollocks.** UK: EMI Records, 2003.

se “alta” cultura) tiveram entre os *punks* uma contrapartida explosiva na adoção deliberada do *caos* estético e no anarquismo político[7].

Outra interessante faceta desta sensibilidade *punk*, acentuada durante a primeira metade dos anos 80, foi o *desencanto* em relação à própria “ciência”, e a ruptura com toda uma tradição literária e metateórica ligada à crença em um futuro melhor proporcionado pelo avanço tecnológico. Tal movimento se processou de maneira mais radical no campo da ficção científica, por meio da corrente literária denominada *cyberpunk*. Não constitui, ao certo, nenhuma grande surpresa o fato da desconfiança em relação à verdadeira índole “ética” do avanço tecnológico ter resultado, entre os *cyberpunks*, num acentuado hedonismo tecnológico[8] e numa exaltação da tecno-pirataria generalizada.

Ao mesmo tempo, a obsessão desta literatura por um futuro menos “fictício” e menos “distante” do presente levou seus autores a desenvolverem um tipo especial de prosa que, por se pretender mais próxima do “real” presente, atingiu um patamar de sofisticação em detalhamento e coerência narrativa que provocou um forte abalo no campo da ficção científica, cuja qualidade literária parecia sucumbir progressivamente à urgência da produção em série destinada ao consumo mensal dos leitores de contos em *magazines*. Seguindo o exemplo dos *punks*, os primeiros contos *cyberpunk* surgiram por

---

[7]A respeito da relação entre arte e política no movimento *punk*, de acordo com Antonio Bivar: *Repentinamente tudo é punk ou à la punk. Nas escolas de arte, os estudantes punk estão criando um novo visual nas artes gráficas. Um visual rude e malcriado, uma espécie de retomada do Dada (Dadaísmo, corrente de vanguarda européia de cerca dos anos 20, um movimento anarquista, a anti-arte para acabar com a arte); ou, recapitulando um dos muitos manifestos futuristas de cerca de 1910: “Rebele-se contra a tirania da palavra harmonia e bom-gosto”. Punk. Em 1976 o punk é mais revolução de estilo que político. Mais sentimento que consciência. Quando a imprensa começa a usar de retórica para explicar o punk, chamando o movimento de político, Johnny Rotten retruca: “A imprensa não sabe o que diz. Como é que posso ser político se nem sei o nome do primeiro-ministro!”. Mas o punk é político na medida em que tudo, na sua época, obedece a uma certa política. O punk não escapa à política de seu tempo. E qual é, então, a política do punk? Ora, o anarquismo.* BIVAR, Antonio. **O que é punk.** São Paulo: Brasiliense, 1982, p.50.

[8] Sobre alguns dos aspectos mais básicos ligados ao gênero *cyberpunk*: *A expressão “cyberpunk” apareceria mais tarde, cunhada por Gardner Dozois, editor-chefe da Isaac Asimov Magazine americana, pensando em seus aspectos básicos: a ambientação de alta tecnologia, impregnando até mesmo as classes mais baixas com um amplo leque de variações tecnológicas (daí a prefixo cyber); e o niilismo, a negação dos valores morais e o abandono de qualquer espécie de esperança, seja pela redenção dos homens seja pela própria salvação dos personagens como indivíduos (por isso o sufixo punk). Ou, como esclareceu o ensaísta Julian Dibbel: “Cyberpunk é a cibernética fria e científica fundida ao punk explosivo e anárquico”.Uma definição mais erudita foi oferecida por um professor especialista em FC da Universidade da Califórnia em Riverside: “Trata-se de prosa ótica, desenhando uma nova realidade e refletindo uma fusão cada vez maior entre a matriz eletrônica e o cérebro humano, o mundo como uma aldeia global, imerso numa noite perpétua de rock, estimulantes artificiais e sexo sintético”.* F., F. e A., S. Bruce Sterling. In: STERLIG, Bruce. **Piratas de dados.** São Paulo: Aleph, 1990, p.366-367.

meio de *fanzines*[9] mimeografados, para depois chegarem aos *magazines*, e, finalmente, se tornarem *romances*, por meio dos quais o *cyberpunk* teria, em meados dos anos 1980, a realização mais lapidada e completa (e também mais premiada[10], a despeito de permanecer ainda hoje relegada a um certo *underground cult* literário) de sua proposta.

Seriam inúmeros os exemplos de *desencanto* criativo que poderíamos citar ao longo dos anos 80 em todo o mundo. Escolhemos estes (o *punk* e o *cyberpunk*) pelo fato de representarem elementos indispensáveis ao nosso entendimento da cultura *mangue* recifense. Voltaremos diversas vezes a eles no decorrer de nosso texto.

Por ora, nos concentremos novamente no Recife da década de 1980, e, de maneira especial, nos *punks* de "butique" do artigo de Flávia.

Nossa história se iniciará, então, em Recife, com dois jovens universitários de "classe-média-alta", Fred Rodrigues Montenegro (vulgo *Fred Zeroquatro*) e Renato Lins (vulgo *Renato L.*). Jovens que vieram a atravessar, no início dos anos 1980, juntamente com uma boa parcela da juventude brasileira nascida no começo dos anos 1960, uma espécie de situação "transitória" bastante rica e conflituosa em suas vidas. Viveram sua infância e boa parte de sua adolescência sob o Regime Militar, compartilhando da atmosfera de terror político que perpassava com grande freqüência o cotidiano das famílias da assim chamada "classe-média" brasileira do momento. É o próprio Renato quem relata um tipo de ação "esquerdista" bastante peculiar por parte de seu pai no período ditatorial: torcer pela vitória da União Soviética na Copa do Mundo de 1970:

> Getúlio: *Então, e essa história de um certo interesse por política, esse tipo de coisa, cê sabe, de onde, de onde vem isso, essa inclinação assim...*
> Renato: *É... meu pai tinha uma certa preocupação, eu tinha um, um pequeno trauma quando eu era moleque né, guri assim, criança porque... meu pai tinha uma certa inclinação esquerdista assim, que, apesar de nunca militar, mas, é... eu lembro que por exemplo na copa de setenta, é... ele torceu pela União Soviética. Então era um problema na minha infância, a gente ia pra casa, na época que quando por exemplo começou a ter televisão a cores no Brasil, as famílias se reuniam, era caro né tv a cores aí todo mundo ia pra casa daquele parente mais bem aquinhoado pra assistir o jogo, o jogo da seleção na casa do sujeito, aí era uma situação muito delicada pra gente que meu pai torcia pela União Soviética. Nem sei lá os guerrilheiros na época torceram (risos) pela União Soviética mas meu pai torceu pela União Soviética, e... aí eu lembro,*

---

[9] Segundo Antonio Bivar*: Fanzine é a junção das palavras fan (de fã, em português) com magazine (revista, em inglês). Fanzine = uma revista do fã, feita pelo fã e para o fã.* BIVAR, Antonio. **O que é punk.** São Paulo: Brasiliense, 1982, p.51.

[10] O romance inaugural do gênero, escrito por William Gibson, *Neuromancer*, fora premiado após o seu lançamento com os três principais prêmios da ficção científica internacional, os prêmios *Hugo*, *Nebula* e *Philip K. Dick*. Ver GIBSON, William. **Neuromancer.** Trad. Alex Antunes. 3 ed. São Paulo: Aleph, 2003. 304p.

> *tipo, por exemplo eu me lembro que viajava pra São Paulo pra fazer algum trabalho algum negócio sei lá e aí ele, me lembro uma vez no Jornal Nacional, era Cid Moreira apresentando, isso em 71, 72, e aí eles anunciando que ah, em São Paulo foi desbaratada uma quadrilha, é, subversivo e tal, pá, pá, aí três terroristas morreram durante a fuga né tudo, conversa toda, aí meu pai ligava, ligava pra dizer, ligava porque ligava, tava lá ligava pra minha mãe e minha mãe aí, tá tudo bem aí, ficou não sei o quê preocupada e tal, daí eu cresci nesse ambiente que tinha um pouco... É...*[11]

A partir dos anos 1980, com maior intensidade na segunda metade da década, a maioria daqueles fatores sócio-econômicos decorrentes do assim chamado "milagre brasileiro", os quais contribuíram para definir uma posição de destaque anteriormente ocupada por esta mesma "classe-média" no panorama brasileiro dos anos 1970, começam, por sua vez, a apresentar fortes sinais de decadência. A reversão do "milagre", traduzida em estagnação econômica e endividamento crescente, conduzia o país a um quadro de desemprego e inflação acelerados, paralelamente ao enriquecimento indiscriminado de uma minoria cada vez mais restrita de cidadãos, sendo que uma significativa parcela daquilo que se definia então como "classe média" passará, por sua vez, rapidamente a ocupar, no quadro da hierarquia social brasileira, não mais a posição de uma "classe" em ascensão como a de outrora, mas a de uma "classe" visivelmente decadente e cada vez mais próxima da linha da pobreza.

É claro que, em termos de hierarquia simbólica, determinados segmentos de uma "classe média" brasileira oitentista demonstraram grande apego a uma certa posição "elitista" ligada, por exemplo, à ostentação do "gosto" musical, como seria com o próprio *rock* nos anos 80, este tomado como indicativo de "modernidade" musical por excelência no contexto brasileiro daquele período. Mas o *rock*, por outro lado, também não teria servido de fato à juventude dos oitenta apenas como o arauto de uma nova "modernização" ou como um mero objeto de sustentação de uma certa hierarquia simbólica ligada a um "gosto médio" também modernizante. Serviu ainda, no âmbito desta mesma "classe media", e de maneira significativa, à decadência e ao *desencanto*.

Na primeira metade dos anos 80, Fred Montenegro e Renato Lins se encontrarão morando no bairro recifense de Candeias, um dos vários situados na faixa praieira que vieram a se tornar os novos redutos da "classe média" local a partir do final dos anos 60 e início dos 70, quando as famílias passaram a se deslocar dos tradicionais bairros dos

---

[11] Depoimento de Renato Lins, ex-produtor dos programas de rádio Décadas e New Rock durante os anos 1980, ex-produtor e apresentador do programa de rádio Manguebeat e ex-produtor e apresentador do programa Manguetronic, exibido exclusivamente pela Internet durante os anos 1990, atualmente trabalhando no jornal Diário de Pernambuco. Recife, 25 de maio de 2006. 27 min.

Aflitos, Graças, Espinheiro e Casa Forte, num processo que acabou se estendendo até o começo da década de 80.

Por um lado, estes rapazes teriam ótimos motivos para viverem tranqüilos, felizes e "calados" com suas famílias de "classe média alta" no Recife oitentista delineado por Flávia de Gusmão. Ao invés disso, tornaram-se inicialmente *punks* e posteriormente, por volta de 1985, tomaram como *slogan* a expressão "tédio e civilização" (proferida no programa de rádio *Décadas*, apresentado por Fred, Renato, e outros amigos entre os anos de 1985 e 1986).

O *desencanto* pede então a sua devida atenção. Haveremos, logicamente, de contemplá-lo. Dedicaremos, também, uma parcela desta atenção àquilo que, junto ao *desencanto*, e por dentro dele mesmo, manifesta-se como algo que se recusa a alinhar-se ao conservadorismo praieiro-bairrista de uma "classe média cinzenta". Aquilo que se recusa à *apostasia*.

Havia, como bem lembra Flávia, o *topless* nas praias, as "Genis" errantes, e aqueles sempre prontos a detê-las. Havia os *punks*, os quais, por sua vez, não teriam, no Recife, chegado além da sua versão "butique". Uma coisa sempre compensava a outra, e tudo acabava resultando, ao final, em "nada": a "cerveja" em "desconfortáveis cadeiras de ferro", o "banquinho" e o "violão". A imagem final do Recife oitentista de Flávia de Gusmão é a de um Recife confuso e apático que, mesmo com as poucas tentativas registradas, não soube, ao final de tudo, ter "voz para dizer o que sentia a respeito dos anos 80", e então se calou. Mais ainda que se calar, o Recife se entrega ao conservadorismo da "classe média" e à reprodução da cultura produzida "lá fora", nos Estados Unidos, na Europa, ou nas capitais do Centro-Sul do país. Em última instância, a narrativa parece então se encadear, em toda a sua extensão, da seguinte maneira: o Recife, entrando na década de 1980, abalado e confuso em suas perspectivas e por demais "híbrido" em suas hostes, muito timidamente se expressa, e muito rapidamente se cala e se entrega, exausto, ao fracasso moral e criativo. Para além do *desencanto*, a imagem de um Recife profundamente mergulhado na *apostasia*.

Poderíamos encerrar o nosso trajeto agora, e passarmos de uma só vez para 1991, considerado o grande marco do "nascimento" da *cena mangue*, quando o Recife volta, finalmente, a ter "voz". Mas esperem um momento, estamos nos esquecendo de algo! É claro, não nos lembramos de nos perguntar como ficam os nossos "personagens" iniciais, Fred e Renato, dentro desta história toda. Bom, segundo a história de Flávia, não é tão difícil adivinhar: nesta época, não passavam de *punks* de

“butique” que “também iam na *Misty”*. De alguma maneira o foram. Porém, a conclusão, por si só, soa por demais anedótica.

Há outras relações que consideramos mais aproveitáveis. Moravam com suas famílias de “classe média” na faixa praieira, criticavam os “burgueses-alienados” e os “bichos-grilo”, escutavam bastante *The Smiths*, *The Cure*, *Pet Shop Boys*, Capital Inicial e Ira! (mas tinham suas ressalvas com relação à Legião Urbana e Blitz), e não achavam, de fato, a capital “bonita” ou “feliz”. Confusos? Há uma outra interpretação possível, e essa emerge de nossa análise acerca de alguns pontos cruciais na trajetória destes jovens ao longo dos anos 1980 em Recife. Momentos de pico aos quais atribuímos o auge de seu potencial criativo neste período, que são a formação, em 1984, por parte de Fred e alguns amigos, da banda *Mundo Livre S/A*, a concepção e realização, por parte de Fred, Renato e outros parceiros, do programa de rádio *Décadas* nos anos de 1985 e 1986, e a criação do grupo *Bom Tom Rádio*, já a partir de 1987, por parte de Mabuse (um dos amigos da “turma” de Fred e Renato) e de dois novos parceiros vindos do bairro de Rio Doce, a saber, Chico Science e *Jorge Du Peixe.* Momentos em que o elemento *tensão* se fará fortemente presente.

Queremos salientar que não constitui nossa intenção subestimar esta propriedade “negativa” mais profunda que tem o *desencanto* para as culturas (“populares” ou de “classe média”) juvenis dos anos 80, conectada a processos bastante objetivos de refluxo e esclerose, sobretudo econômica e social, que atingem os grandes centros urbanos durante este período. Apenas gostaríamos de enxergá-lo por um outro ângulo, e de uma maneira mais honesta e condizente com o potencial inventivo e a riqueza expressiva observada na prática artística e comunicativa dos sujeitos em questão ao longo daqueles anos. Sujeitos que, como veremos, respiraram o *desencanto* a plenos pulmões, e todavia, a partir dele mesmo, também aprenderam a levantar sua voz contra a *apostasia*.

Com isso, torna-se conveniente mais uma vez afirmar que *não há nada no desencanto que seja hostil à arte*. Fazemos nossas, mais uma vez, as palavras de Thompson, ao falarmos de uma geração cujo *desencanto* relativo a aspectos do utopismo das gerações anteriores não conduz necessariamente a uma *apostasia* de utopia entre estes jovens. Jovens de uma geração que mergulhará em novos patamares de sensibilidade que a conduzirão, durante os anos 1980, a outros e novos utopismos, em certos casos, ainda mais radicais que os seus antecessores.

Seria importante, até, ressaltar como falamos (nós e Flávia), até o momento, apenas de processos mais diretamente relacionados à vida cultural de elementos ligados a uma certa "classe média alta" recifense dos anos 1980. Ainda não falamos, por exemplo, das expressões artísticas que se desenvolveram pelos subúrbios mais pobres da cidade durante o período em questão. No texto de Flávia, é sempre bom lembrar, este "subúrbio", ou "periferia", só aparece como aquele que não quis adotar, como o fizera São Paulo, o *punk rock* como principal forma de expressão. Não falamos ainda, com mais propriedade, por exemplo, de Francisco de Assis França (futuro *Chico Science*), o qual já vinha rimando, cantando e dançando pelas ruas do Recife há quase dez anos antes de inventar, junto a Fred, Renato, e outros, a *cena mangue* no princípio dos anos 1990, mais precisamente 1991, quando seu nome vem finalmente a aparecer na "história cultural" (ao menos aquela reproduzida pela imprensa e pelos órgãos oficiais) do Recife. Reservamos uma série de "surpresas" neste sentido para o nosso último capítulo.

O trajeto a ser descrito ao leitor que agora se aventurará pelo Recife dos anos 1980 por meio da música e do rádio se encontra inicialmente estruturado da seguinte maneira: no segundo e no terceiro capítulos trataremos, respectivamente, da banda Mundo Livre S/A e do programa de rádio Décadas, experiências relacionadas a este grupo ligado a Candeias e à Universidade Federal de Pernambuco. Ainda no terceiro capítulo, encontraremos logo aquilo que podemos considerar como marco básico da *cena mangue* que estaria por vir, com o encontro entre este grupo de Candeias e aquele outro grupo de Rio Doce, subúrbio de Olinda, no qual se destacam figuras como Chico Science e Jorge Du Peixe. Perceberemos o papel fundamental que desempenhará o rádio, uma vez que fora por meio de programas como o Décadas que tais encontros se tornaram possíveis em seu estágio inicial. Em seguida, mergulharemos na experiência musical da banda Bom Tom Rádio, formada por Chico Science, Jorge Du Peixe e H. D. Mabuse (este, como sabemos, vindo daquela outra "turma" de Candeias), tendo o quarto capítulo integralmente dedicado a ela.

Ao longo da redação deste texto, cada capítulo fora adquirindo feições bastante próprias em relação aos outros. Sem escapar à temática central que perpassa todo o trabalho, e que se encontra ligada à relação desta produção com a problemática social e cultural do Recife durante os anos 1980, a especificidade de cada uma destas produções (poderíamos dizer, "objetos") exigiu também o mergulho em outras questões cuja discussão nos possibilitaria uma compreensão mais aberta destas experiências enquanto práticas, cujo significado extrapola, em vários aspectos, o problema exclusivo do

Recife. De qualquer maneira, tais significados também não se encontrariam de forma alguma dissociados daquela discussão mais geral sobre o Recife, pois é na sua vivência como sujeitos recifenses, e na perspectiva de transformar sua própria cidade, que se precipita toda a experiência histórica acumulada por estes grupos de indivíduos ao longo do período abarcado.

No segundo capítulo, por exemplo, no qual discutimos a formação do Mundo Livre S/A, dedicamos algumas longas páginas a uma série de questões concernentes ao problema da música popular brasileira (seja o que for que isto realmente signifique hoje) e de sua situação na virada dos anos 1970 para os anos 1980, resultantes de especulações acerca da mistura entre samba e *rock* que veio a demarcar a proposta musical da banda no momento de seu surgimento. Assim, esse capítulo, em vista inclusive da disponibilidade maior de estudos sobre o período e a temática (da "música popular brasileira", neste momento, sinônimo de *MPB*), permitiu-nos um maior diálogo com bibliografias ligadas a uma História da Música Popular Brasileira, cujo conjunto, na prática, não se define apenas por um tipo de "área" no interior de um conhecimento mais próprio à História enquanto disciplina específica, mas enquanto objeto mais aberto sobre o qual se desenvolvem trabalhos provindos de vários campos, incluindo a Sociologia, o Jornalismo, e a própria Musicologia. Ainda assim, concentramo-nos, em grande parte do tempo, na referência e numa leitura aprofundada de trabalhos que têm a questão musical como objeto e são desenvolvidos no campo historiográfico (em grande parte, muito recentemente), na tentativa de colher e ajudar a traçar novas perspectivas no interior deste campo a partir de nossa própria pesquisa.

No terceiro capítulo, por sua vez, encontra-se uma série de pontos que convergem com aquelas discussões já apresentadas no segundo capítulo, uma vez que se tratam de experiências (a formação do Mundo Livre S/A e a realização do programa Décadas) quase simultâneas que emergiram de um mesmo grupo de amigos que compartilhavam de idéias, gostos musicais e orientações políticas bastante parecidas. Ainda assim, a experiência de *Décadas* nos permitiu adentrar com maior profundidade em outras áreas da experiência deste mesmo grupo, como no debate sobre "elitismo intelectual-*pop*" e "esquerda chique" (ambas, idéias retiradas de depoimentos de Renato L. referentes ao período em questão), e a sua crítica mais aguda à situação social e cultural recifense naquele momento.

Finalmente, o quarto e último capítulo traz novamente à tona o debate musical, entretanto, concentrando-se nas "narrativas" sobre o Recife perceptíveis na produção

musical do grupo Bom Tom Rádio e na trajetória musical particular de sujeitos como Chico Science e Jorge Du Peixe.

No capítulo de número um, do qual propositalmente não tratamos até o presente momento, temos um importante momento no qual extrapolamos o universo musical e radiofônico e penetramos num debate, cujo objeto principal é a literatura, e que toca em alguns importantes pontos da filosofia política contemporânea. Na realidade, como perceberá o próprio leitor, não se tratará simplesmente de um debate sobre literatura, e sim, de uma discussão mais geral acerca de *estruturas de sentimento* (expressão cunhada por Raymond Williams, um dos conceitos-chave de todo o nosso trabalho) que perpassam estes domínios.

Seria este, de alguma maneira, o momento de nosso trabalho em que incorremos numa tentativa mais aberta de teorização acerca de *estruturas de sentimento* gerais relacionadas à década de 1980. Não no sentido de uma teorização que a abarque em sua completitude, ou que conduza à sua compreensão a partir de "sentimentos-chave" que dêem conta de toda a experiência histórica nela vivida. Ao contrário, buscamos uma teorização que permita compreendê-la enquanto um período repleto de tensões historicamente vividas e irredutíveis a qualquer teoria ou noção mais geral, com a qual se pretenda explicar a experiência histórica em seu conjunto. É justamente a esse tipo de fixidez que o conceito de *estruturas de sentimento*, cunhado por Williams, busca se contrapor, e é por este motivo que o adotaremos insistentemente ao tratarmos da experiência histórica dos anos 1980 do último século, no Recife e no mundo.

Por outro lado, uma vez que o próprio conceito de *estruturas de sentimento*, como veremos, implica em propriedades da experiência histórica "em suspensão", ou seja, não explicitamente, e nem fixamente articuladas em termos explicativos gerais ou teóricos e, em vista deste primeiro capítulo se apresentar de fato como o momento mais "teórico" de nossa narrativa, imaginamos e trabalhamos para que os leitores possam optar por lê-lo em primeiro lugar ou deixá-lo por último (lendo-o assim após os capítulos 2, 3 e 4), sem que a narrativa total não seja comprometida em nenhum dos casos.

Desta maneira, pode-se iniciar a incursão pelo Recife ou pelo "mundo", pela música ou pela literatura, pela prática ou pela teoria, pelo *mangue* ou pelo *cyberpunk*, ou pode-se ainda experimentar ambos os trajetos, e até compará-los a *posteriori*. Neste caso, o texto ainda poderá ser lido como narrativa cíclica, tendo o primeiro capítulo

como elo básico de chegada e partida, alternando “caos” e “ordem”, “da lama ao caos”, e “do caos à lama”.

Indo mais fundo na ruptura com uma linearidade narrativa sugerida *a priori*, o leitor poderá ainda se eximir de qualquer outro tipo de obrigatoriedade na seqüência da leitura dos capítulos. Embora dispostos em ordem cronológica, no que diz respeito aos temas abordados em cada um deles, os capítulos podem, todos eles, serem lidos e perfeitamente compreendidos de maneira inteiramente separada dos demais (já afirmamos como procuramos, por meio deles, abarcar a riqueza e a particularidade de cada assunto abordado), o que faz também com que o leitor possa lê-los, por outro lado, na seqüência que quiser.

Pensemos na história da *cena mangue* de Recife como uma narrativa caótica e não-linear. Pensemos, mas também a escrevamos assim: esta é nossa proposta.

Acreditamos, como já afirmaram historiadores como Peter Gay, que a preocupação, abertamente adotada neste trabalho, com uma série recursos referentes a questões de ordem estética ligados ao texto, não se conecta a uma situação puramente “narrativa”; no entanto, estende-se *aos próprios alicerces do trabalho do escritor*[12], e também do historiador, o qual, à sua maneira, constitui, nas palavras de Gay, um “escritor profissional”:

> *Em parte idiossincráticos e em parte convencionais, em parte escolhidos e em parte impostos por pressões inconscientes, profissionais ou políticas, os recursos do estilo literário são igualmente instrutivos, nem sempre pelas respostas conclusivas que dêem, mas pelas questões fecundas que levantam acerca das intenções centrais e interpretações gerais do historiador, o estado em que se encontra sua arte, as crenças essenciais de sua cultura – e, quiçá, os vislumbres que capta de seu objeto.*[13]

Interessa-nos, particularmente, esta última dimensão, a da sincronicidade entre “estilo” da escrita e “objeto” da história. Assim, pretendemos que os recursos estético-literários empregados em nosso texto possam, ao seu modo, “instruir” os leitores sobre as “matérias” aqui tratadas, e, quem sabe, também de um momento no qual nós, historiadores, vimos nos sentindo um tanto à vontade para dialogarmos mais livremente com o “estilo”, sem, com isso, comprometer o nosso compromisso com a verdade histórica[14]. Que o “estilo” possa ser, ao mesmo tempo, veículo das verdades

---

[12] GAY, Peter. **O estilo na história:** Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.19.
[13] Id., p.21.
[14] Podemos ainda citar o interessante trabalho realizado por Raymond Williams em *O Povo das Montanhas Negras*, último livro escrito pelo autor antes de seu falecimento, em 1989. Nele, Williams

interpretativas que possamos vislumbrar a partir de nossos objetos de estudo, e não simplesmente uma ocasional "forma" desgarrada e neutra a elas concedida.

A reincidência deste tipo de procedimento estético-narrativo ao longo de nosso trabalho não dependeu unicamente de estratégias estilísticas elaboradas externamente, mas também do processo igualmente amplo de pesquisar e escrever a respeito do objeto escolhido. Ambos (o pesquisar e o escrever) se encontram, de alguma maneira, suficientemente expostos em toda a nossa narrativa. Uma narrativa que, desta forma, é a própria pesquisa e o próprio escrever, processos compostos de múltiplas entradas e saídas, múltiplos começos, meios, fins e recomeços, convulsões, expansões e compressões. Multiplicidade histórica simultaneamente dirigida e narrada por historiador e objeto, de forma que a narrativa, neste sentido, compõe um vislumbre concreto da multiplicidade da própria experiência histórica. Do *mangue*, mas ainda de nós mesmos, com o *mangue*.

Ainda pelas mesmas razões, um pouco das "boas vibrações" apreendidas do *caos* estético e da narrativa *pop mangue* incorporadas ao nosso texto não poderão fazer mais do que nos ajudar (e ao leitor) a entender melhor o universo dos sujeitos e das práticas narrativas que constituem o objeto central deste estudo.

Em suma, desejamos uma narrativa que, se "organizando", possa se "desorganizar", e, se "desorganizando", possa se "organizar", como na letra de *Da Lama ao Caos*, canção de Chico Science que também empresta seu título ao primeiro álbum do grupo *Chico Science e Nação Zumbi*, lançado em 1994. Procedimento estético-narrativo fundamentado na interdependência e na complementaridade entre "ordem" e "caos", que é como ocorreu toda esta pesquisa, e como também é todo o *mangue* e sua estética. Que é como foi a escrita e a construção deste trabalho, e como também podem ser suas formas de leitura, organizáveis e desorganizáveis de diferentes maneiras.

---

constrói um intrincado romance histórico, subdividindo-o em espécies de contos correspondentes a diferentes períodos, pelos quais narra a trajetória dos habitantes das Montanhas Negras, no País de Gales (região na qual ele próprio nascera), ao longo dos séculos e milênios. Mais que uma simples incursão de Williams como "romancista", trata-se de um ambicioso projeto que vincula diretamente literatura e conhecimento histórico, no qual o romance, de objeto distanciado a ser simplesmente estudado, passa também a ser praticado pelo próprio pesquisador enquanto forma *sui generis* capaz de informar pesquisas e reflexões históricas de fôlego, e não simplesmente de recalcá-las ou mascará-las. Ver WILLIMAS, Raymond. **O povo das montanhas negras:** o começo.Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 413p.

No mesmo sentido, e já no que se refere às fontes por nós utilizadas, cada capítulo terminou por se orientar pelo uso de conjuntos de fontes diferenciados, que apontavam de maneira direta para a especificidade de cada um dos objetos tratados.

Como se verá, o segundo e o terceiro capítulos contarão com uma presença maior, por exemplo, de fontes orais. O leitor deverá se deparar, em certos momentos do texto, com repentinos deslocamentos de nossa narrativa da terceira para a primeira pessoa, numa aproximação daquela perspectiva de Alessandro Portelli acerca da História Oral enquanto "experimento em igualdade", onde *o narrador agora é uma das personagens e o contar da história é parte da história que está sendo contada*[15]. Não se trata de uma atitude puramente intencional, e sim de um deslocamento praticamente inevitável. Reconhecemos, como Portelli, a incumbência radical que a história oral encontra no campo da narrativa historiográfica, empurrando-nos para dentro de nossos textos, abalando a nossa "onisciência" de narradores que relatam eventos dos quais não fazem parte, e que parecem dominar inteiramente e "de cima" por meio do distanciamento consciente de nossa "terceira pessoa".

De certa forma, os "primeiros capítulos" da história da *cena mangue* que agora contamos surgem exatamente deste tipo de "experimento em igualdade" no qual interagem, a (quase) todo o momento, "pesquisador" e "pesquisados". Em muitos casos, foi de fato o meu particular interesse por eventos ligados à década de 1980 no Recife (desejava, desde o início, dedicar ao menos um capítulo inteiro a esta época) que conduzira à referida predominância deste período dentro do conjunto das fontes obtidas. Ao mesmo tempo, fora também o próprio tom de empolgação com o qual os entrevistados faziam menção às suas experiências durante este período, e o carinho e devoção com os quais Mabuse e Luciana Araújo (uma das produtoras do programa Décadas), por exemplo, guardavam seus registros desta época, como se numa espera permanente por alguém que viesse em algum momento a se interessar mais de perto por tais peças, que me conduziram a um exercício de dedicação mais apurada à reflexão do momento e de tais práticas. Espero que eles gostem do resultado.

Além disso, o processo de apreciação destes depoimentos orais também recorreu em vários momentos, nos dois capítulos, ao entrecruzamento das informações deles obtidas com outras informações presentes em uma série de documentos textuais,

---

[15] PORTELLI, Alessandro, op. cit., p.38.

incluindo entrevistas e textos, a maioria disponível pela Internet, produzidos pelos próprios depoentes, como é o caso de Renato e Mabuse.

A análise de documentos sonoro-musicais, a maior parte de origem não-oficial, leia-se não editada e não registrada em disco (basicamente, gravações caseiras e registros de apresentações ao vivo), ficou, nesse caso, restrita ao segundo e ao último capítulo (este último, por sua vez, dispensando as fontes orais e se concentrando mais na análise das músicas), com uma pequena exceção para o terceiro capítulo, quando discutimos a participação do Mundo Livre S/A em uma das edições do programa Décadas, tecendo breves comentários a respeito da sonoridade das músicas do grupo veiculadas neste programa. Vale ressaltar que no terceiro capítulo se utilizou, como fontes primordiais, os roteiros datilografados dos programas, fornecidos por Luciana Araújo.

O trabalho com os materiais sonoro-musicais incorreu, obviamente, em grandes dificuldades, pois são registros praticamente desconhecidos do grande público midiático, não existindo partituras[16] ou cifras publicadas, ou mesmo disponíveis na Internet ou qualquer outro meio por parte de terceiros, de forma que tive eu mesmo de transcrever algumas delas com o auxílio de *softwares* específicos para notação musical. A maioria destas músicas não pôde ser transcrita com êxito para a partitura, devido à má qualidade dos registros, todos obtidos de fitas-cassete e recentemente convertidos por José Carlos Arcoverde (H.D. Mabuse) para arquivos digitais de áudio tipo MPEG-3.

As únicas notações que acabaram por se mostrar de fato mais aproveitáveis são analisadas em nosso segundo capítulo, e correspondem a trechos da canção *Samantha Smith*, executada pelo Mundo Livre S/A em uma de suas apresentações ao vivo no ano de 1984. Em relação às demais músicas, tanto do Mundo Livre S/A quanto do Bom

---

[16] O reconhecimento da importância, em nosso trabalho, do uso da partitura e de outros meios específicos para a análise destes documentos musicais, vai bastante ao encontro das seguintes considerações de Marcos Silva a respeito da recente tese de doutoramento intitulada *Múltiplas Vozes no Ar: o Rádio em São Paulo nos Anos 30 e 40*, de Geni Rosa Duarte: *A tese priorizou metodologicamente "lugares dos músicos populares no meio urbano", em detrimento de "estilos e formas musicais". O tópico escolhido é importante. Um risco de dedicar menor atenção ao outro diz respeito* ***à perda da materialidade da linguagem trabalhada – a música.*** *Isso se manifesta na ausência de partituras em todo o volume e nas escassas referências a aspectos de linguagem musical substituídos por debates sobre trajetos sociais dos músicos e, mais para o final da tese, letras de canções: trajetos e textos só fazem parte de musicalidades quando* ***ritmos, melodias e harmonias*** *são explorados. Caso contrário, os percursos se reduzem a Biografia e os versos permanecem Literatura, sendo os "estilos musicais pensados abstratamente", como bem expresso pela autora, na condição de justificado receio.* SILVA, Marcos. Sons de história. **Entre passado e futuro:** Revista de História Contemporânea. São Paulo, n. 2, set. 2002, p.106. Grifos nossos. Adicionamos aos *ritmos, melodias* e *harmonias* citados pelo autor, as técnicas analógicas e digitais de gravação, edição e *mixagem* musicais que passam cada vez mais, ao longo do século XX, a pertencerem ao plano da própria produção musical, para além da simples função inicial de reprodução das obras. Tais questões virão a ser discutidas, com maior profundidade, em nosso quarto capítulo.

Tom Rádio, procedeu-se a uma análise musical diferenciada, embora não menos eficaz correspondente a nossos intentos mais imediatos, dispensando assim o recurso à notação. De qualquer maneira, todos os registros, inclusive o do programa Décadas de número oito, encontrar-se-ão disponíveis, em formato *MP3* (assim como o áudio integral de todas as entrevistas utilizadas neste trabalho), no CD de dados que acompanha esta dissertação, para que o leitor possa conhecê-los e, posteriormente, estabelecer suas conclusões.

O primeiro capítulo se expressa como um caso bastante particular, sendo as fontes nele utilizadas de natureza completamente diferenciada das dos demais. Trata-se então de obras literárias (em sua maior parte, produzidas no campo da chamada ficção *científica* ou *especulativa* ao longo do século XX), teóricas (como, por exemplo, a obra de Marshall McLuhan) e político-teóricas (como é o caso de Hakim Bey), com referências breves a obras cinematográficas como *Blade Runner* e *Matrix*. Como já afirmamos, o objeto central deste capítulo não corresponde apenas a uma ou outra produção específica, mas sim, a *estruturas de sentimento*, as quais, como veremos, não se limitam a um ou outro tipo de "obra" ou "documento" históricos.

Antes de prosseguirmos cabe alertar para um hábito muito comum, relativo à divisão do tecido histórico em grandes blocos temporais, que pode tender a várias vezes a transcender uma simples necessidade de orientação cronológica, e nos conduzir a impor sobre toda atividade cultural e política de uma determinada época, século, conjunto de séculos, ou mesmo de um decênio, por mais diversificada e conflituosa que seja, um mesmo destino final.

Deixemos, por ora, de falar em "períodos", e passemos então, finalmente, à experiência histórica propriamente dita.

Escolham o caminho que preferirem, e boa história.

[AVANÇAR]

Capítulo 1

[EXPLORAR]

DISTOPIAS E UTOPIAS DE UMA DÉCADA: DESVENDANDO *ESTRUTURAS DE SENTIMENTO* NOS ANOS 1980

A literatura, de diversas formas, sempre constituiu um dos elementos mais básicos do universo musical *mangue*. Por outro lado, livros, tanto literários quanto teóricos, sempre serviram de inspiração para as letras das canções de Fred Zeroquatro (Mundo Livre S/A), e Chico Science e Jorge Du Peixe (ambos, Bom Tom Rádio e Nação Zumbi).

Dentre a enorme quantidade de referências literárias e teóricas que pudemos descobrir a partir de nossa pesquisa sobre a *cena mangue*, chamou-nos a atenção uma série de produções ligadas, nos anos 1980, ao campo da ficção científica, notadamente aquelas chamadas de *cyberpunk*, e o livro *TAZ: Zona Autônoma Temporária*, escrito por Hakim Bey, publicado em 1988.

As obras *cyberpunk* de autores como William Gibson e Bruce Sterling viriam a figurar (por intermédio, especialmente, de Mabuse) entre o rol de referências *mangue*, a partir da virada dos anos 1980 para os anos 1990. Algumas de suas prerrogativas principais, tais como a referência mais direta às novas tecnologias e às redes de comunicação globais sob um ponto de vista marginal, e a adoção da teoria e da estética do *caos*, tornariam-se, por sua vez, elementos chave da narrativa estética e política da *cena mangue* na década de 1990.

Neste capítulo, pretendemos nos lançar em um empreendimento um pouco mais ambicioso, indo além da simples constatação da influência direta que teriam tido obras deste tipo na experiência musical e comunicacional destes sujeitos no Recife. O que se pretende, neste momento, é traçar um paralelo mais aberto entre a trajetória do estilo *cyberpunk* ao longo dos anos 1980, desembocando na obra *TAZ – Zona Autônoma Temporária*, e a experiência, no Recife, do grupo de amigos para o qual se dirige o foco principal desta pesquisa.

A discussão tem, como mote central, a percepção de que os elementos que aproximam aquelas produções recifenses com o universo *cyberpunk* situam-se num patamar bastante aprofundado de sentimentos compartilhados ao longo de todo um período histórico, e que não dependeriam necessariamente de um contato direto entre tais universos.

Trata-se de abarcar experiências relativamente isoladas que se referem a sentimentos em comum inscritos na experiência histórica que abrange toda uma geração. Sentimentos que se traduzirão em uma série de tendências na cultura *pop* dos anos 1980, de maneira sutil e marginal até o final da década, quando passarão a adquirir contornos mais radicais e difusos.

Tais *estruturas de sentimento* encontrariam um ponto-chave para a sua compreensão no movimento *punk* do final dos anos 1970, ganhando novas feições nos anos 1980 através das novas *cenas* musicais *pós-punk* e *New Wave* (as quais são tratadas com mais detalhes em nosso segundo capítulo). O diálogo destas novas tendências estético-políticas oriundas da contracultura com o universo das novas tecnologias de comunicação eletrônicas, e com uma perspectiva globalizada do mundo, ganhará, por sua vez, uma abordagem bastante especial ao longo dos 80 através da literatura *cyberpunk*, e se encontrará amplamente difuso no campo da música *pop* com o desenvolvimento das *cenas* voltadas para a música eletrônica no final da década.

Entre outras coisas, a retomada do psicodelismo, e de uma visão mística do mundo atrelada a uma perspectiva *punk* marginal e distópica, constituirá uma das vias principais pelas quais se engendrarão estas novas práticas no interior da cultura *pop* dos anos 1980. Com Hakim Bey e sua teoria das TAZ, em 1988, teríamos uma das resultantes mais complexas de tais relações, atingindo características de uma nova perspectiva utópica emergente, esta, por sua vez, afixada de forma bastante interessante dentro da própria distopia.

Nossa busca será por uma forma particular de se perceber e agir sobre o mundo, que não constituirá característica isolada de um ou outro “movimento” estético e político, e sim, uma qualidade de experiência histórica compartilhada dentro de um dado período.

A proximidade que vislumbramos entre a *cena mangue* de Recife e a literatura *cyberpunk* dos anos 1980, por exemplo, não se encontra apenas no fato de boa parte dos integrantes da primeira terem lido e se empolgado, sobretudo a partir do final da década de 80, com diversas obras relacionadas à ultima. Ela estará, sobretudo, numa certa perspectiva estética e política bastante parecida, por ambos adotada, que diz respeito ao compartilhamento de uma experiência histórica mais ampla, envolvendo novas maneiras de pensar e de agir sobre a realidade. Experiências que se entrecruzarão na busca por novos referenciais teóricos e estéticos, a conferirem sentido a um todo um novo conjunto de práticas sócio-culturais em desenvolvimento durante o período em questão.

Neste capítulo, procuramos apreender algumas das principais facetas desta *estrutura de sentimentos*, na literatura e na política dos anos 1980. Optamos por abordar estas últimas de maneira separada do restante do texto sobre o *mangue* (leia-se, sem referenciar diretamente o Recife ou a *cena mangue*), inicialmente, com uma finalidade analítica, procurando compreender, entre outras coisas, a maneira peculiar com a qual o *cyberpunk*, por exemplo, insere-se no campo da ficção distópica nos anos 1980, e a forma com a qual a sua narrativa influenciou diretamente a construção de novos tipos de ativismo político e estético no final da década, tendo a obra de Hakim Bey como ponto-chave.

Não fora por nenhum acaso fortuito que, a partir do final dos anos 1980, e, principalmente, na entrada dos noventa, os futuros *mangueboys* e *manguegirls* da incipiente *cena mangue* recifense teriam, entre outros elementos, encontrado na literatura *cyberpunk* e na Teoria do Caos e das TAZ, alguns dos referenciais básicos para a sua produção artística a partir daquele momento. Trataria-se, antes de tudo, da descoberta de novos referenciais que acompanhassem um tipo de prática que já se encontrava, de alguma maneira, em andamento dentro de sua própria experiência histórica no Recife.

Uma prática que parte da perspectiva distópica para a construção de novas utopias fundamentadas na experiência do cotidiano e da cultura. Com o *cyberpunk* e as TAZ, ambos serão postos em sintonia direta, entre outros fatores, com a "globalização" e o desenvolvimento acelerado dos novos meios de comunicação eletrônicos a partir dos anos 1980.

"Globalização" e desenvolvimento tecnológico que não podem ser devidamente compreendidos sem que pensemos sobre as *estruturas de sentimento* que os acompanham, por meio das quais se confere a eles o seu caráter social e histórico mais efetivo.

1.1 – Ficção e *distopia* no século XX

Ficção científica e *utopia*

A chamada *ficção científica* teria consistido, em um primeiro momento, num tipo específico de romance surgido durante o século XIX, o qual se encontraria

associado à obra de escritores como H. G. Wells e Julio Verne. Passariam estas obras a serem convencionalmente designadas sob esta alcunha a partir dos anos 1920, quando o editor da revista *Amazing Stories*, Hugo Gernsback, formulou-a como maneira de identificar um tipo de literatura que ele mesmo procurava então incentivar. Com o tempo, o termo deixaria, por sua vez, de associar-se unicamente à literatura, para englobar também produções desenvolvidas em outras áreas, como o cinema e as histórias em quadrinhos.

De acordo com Bráulio Tavares, autor do livro *O Que é Ficção Científica?*, as dificuldades em se definir com maior precisão o que haveria de comum entre todas estas produções, e que justificaria a sua adequação à categoria de "científica", provêm de uma insistência errônea, segundo ele, em se definir unicamente o gênero a partir do nome com o qual teria sido casualmente batizado num determinado momento. Segundo Bráulio, a nomeação teria, por exemplo, conduzido a um "círculo vicioso" de cobranças entre cientistas e literatos, fundado numa espécie de critério de verossimilhança que deveria justificar a associação do termo "científica" a este tipo de literatura. Ainda segundo Tavares, a "ciência" teria consistido em uma fonte de inspiração central na literatura de Wells e outros autores neste período, mas, a não ser em uma minoria de exemplos, tal orientação não teria vindo, por sua vez, automaticamente acompanhada de uma presença, em tais obras, de "racionalizações científicas" verdadeiramente convincentes, que legitimassem esta denominação. Segundo Bráulio, a ficção científica teria a característica fundamental de uma literatura "fantástica", e grande parte de sua produção estaria, na sua compreensão, mais voltada para o "mágico" do que propriamente para o "científico":

> *... todo o aparato tecnológico que a reveste não consegue disfarçar o caráter não-científico da maioria de suas visões. As coisas acontecem magicamente: aperta-se um botão e um personagem é desintegrado, ou é remetido para outra galáxia, ou vira planta. Como acontece isso? O autor não dá muitas explicações: ele diz que é o "raio X-26", ou é um "teleportador", ou é um "conversor molecular" – e fim de papo. Nesse tipo de história, a ciência é um mero pretexto: é de fantasia que se trata.*[1]

Ainda assim, a associação de uma perspectiva "científica" do mundo a este tipo de produção literária demonstraria ao mesmo tempo atestar, especialmente no que se refere àquelas obras datadas do século XIX (como a maioria dos trabalhos de Wells),

[1] TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica.** São Paulo: Brasiliense, 1986, p.8.

por exemplo, a sua íntima relação com um certo *utopismo* científico culturalmente marcante ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Tais obras demarcariam, ao mesmo tempo, uma tendência a expor uma série de procedimentos, anteriormente tidos como simplesmente "mágicos", ou mesmo "fantásticos" (portanto, inexplicáveis racionalmente), os quais, nestes livros, encontrarão-se propositalmente convertidos em fenômenos "cientificamente" explicáveis, ainda que de modo inverossímil ou duvidoso em termos "científicos" (daqueles que praticariam ciência, e não literatura). Trataria-se daquilo que Bráulio indicaria como um "triunfo" do "conhecido" sobre o "desconhecido", ainda sob uma narrativa fantástica, mas agora recorrendo, também, às conquistas e avanços da ciência moderna:

> *A ciência é o triunfo do conhecido sobre o desconhecido, e tem a seu favor um imenso curriculum vitae de benefícios prestados à humanidade. Grandes invenções e descobertas, revoluções conceituais,* ***a conquista e o domínio das forças elementares da natureza****: é a ciência de Kepler, Galileu, Newton e Einstein – homens que, dispondo de uma tecnologia precária, conseguiram formular novas concepções do universo, concepções tão engenhosas que algumas levaram séculos para ser substituídas, e outras ainda permanecem de pé. (...) O mundo é levado a crer que, enquanto dorme, há um batalhão de cientistas pesquisando incansavelmente, madrugada adentro, para poderem anunciar amanhã uma nova maravilha que transformará nossa vida: a luz elétrica, a penicilina, o transistor.*[2]

Temos aqui um outro extremo da sensibilidade romântica do século XIX, demarcado por uma confiança renovada na ciência moderna e no "progresso" tecnológico. O "triunfo" do "conhecido" sobre o "desconhecido" vincular-se-ia ao triunfo humano frente ao mundo exterior que o ameaça, mas não se encontraria diretamente associado a um triunfo do mundo da "natureza" sobre o mundo "moderno", como veríamos na poesia romântica de um William Wordsworth, ou na prosa de um Charles Dickens[3].

Ameaçador seria o próprio mundo da "natureza", com seus fenômenos "desconhecidos", habitualmente explicáveis pela recorrência a abstrações de caráter mágico e sobrenatural, e que encontrarão na ciência moderna um novo patamar explicativo que permitirá ao homem "a conquista e o domínio das forças elementares da natureza". Havia, seguramente, os vilões e cientistas loucos nas histórias de Wells e

---

[2] Ibid., p.17-18. Grifos nossos.

[3] Sobre a questão romântica no século XIX e as obras de Wordsworth e Dickens, ver: WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade:** na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. 439p.

Verne. Mas havia, também, sempre os heróis a vencê-los. O necessário apoio e confiança numa virtude e numa bondade humanas, estivessem eles situados no passado e na natureza (como na literatura de Wordsworth ou Coleridge), ou no futuro e na ciência, constituiu uma das características mais importantes da ficção romântica novecentista.

É certamente a este sentido histórico mais abrangente, relacionado ao sentimento de toda uma geração romântica, que estaria indiretamente se referindo Bráulio Tavares, ao afirmar que tais concepções ligadas a estas novas formas de utopismo científico fariam ocultar aquilo a que o autor chamaria de "face tenebrosa" do avanço científico e tecnológico. Segundo Tavares:

> *Se fosse só isso, tudo bem. Mas também existe uma face tenebrosa. Afinal de contas, quem foi que inventou a pólvora, a dinamite, a bomba atômica? E as experiências "científicas" dos nazistas nos campos de concentração? E a talidomida, e o napalm, e o gás da morte da Índia? E as catástrofes ecológicas provocadas pelo lixo industrial ou radioativo?*
> *Todo cientista está sujeito a passar por herói ou por vilão, principalmente na fc; mas o que nem sempre transparece para o público é que a ciência é uma atividade diretamente vinculada aos interesses dos políticos, dos grandes industriais e dos militares; e que é um profissional como qualquer outro, sujeito a horários e dependente de verbas para pesquisa.*[4]

Observando atentamente as considerações de Bráulio, percebemos como a "face tenebrosa" (o *napalm*, o gás da morte, a bomba atômica e os nazistas) se encontrará diretamente vinculada a fenômenos transcorridos na primeira metade do século XX (como as duas Grandes Guerras), "face" que ainda não teria se observado, por exemplo, nas obras de H. G. Wells datadas do século anterior, a ponto de suscitar qualquer descrença maior na ciência ou no próprio homem. Geralmente, suas obras se iniciavam em contextos distópicos que, ao final, resultavam sempre em novas utopias.

Não seria, em última instância, nenhuma "face tenebrosa" da ciência o que teria diretamente inspirado as obras destes precursores da ficção científica. Num nível mais profundo de sentimentos compartilhados, poderíamos afirmar que a "face tenebrosa" que não desejavam ver naquele momento não constituía verdadeiramente a "face" da ciência ou do "progresso" tomados em si mesmos, e, sim, a "face tenebrosa" do próprio ser humano, da qual se ocupariam de maneira mais enfática as assim chamadas *distopias* do século XX.

---

[4] TAVARES, Bráulio, op. cit., p.18-19.

“Admirável 1984”

Basicamente, o termo *distopia* surge de uma negação da *utopia*, em outras palavras, do ideal, ou do sonho, de um futuro, ou mesmo de um presente melhor. Dentro do vasto campo abarcado pela idéia de utopia, a distopia se interessaria em particular pela crítica a uma visão de futuro fundamentada na noção de um presente ruim a ser quase que naturalmente revertido. Com a distopia, teríamos então a recusa direta da própria noção de que a situação presente pudesse vir a ser revertida para o bem geral da humanidade, com ou sem a ajuda da ciência. Ao final, não se trataria de um simples pessimismo quanto ao futuro, mas de uma crítica mais aguda ao próprio presente, por meio da intensificação futuristicamente projetada de seus piores males. Ambas as visões (utópica e distópica) consistem, aos seus modos, em exercícios de intensificação (ao contrário da simples extrapolação imaginativa) da própria realidade presente, entretanto, tendentes a sentidos opostos.

Com a distopia científica do século vinte, teremos uma negação enfática de qualquer inclinação a projetar uma visão utópica de futuro, apoiada no avanço científico e tecnológico, vertente dentro da qual teriam se destacado obras como *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley[5], publicadas, respectivamente, nas décadas de 40 e 60 do último século, e que tomaremos como objetos principais de nossa discussão.

Em primeiro lugar, para além do que poderia ser visto como a retomada e a intensificação da crítica romântica ao progresso industrial e científico, tais obras se orientariam por um novo patamar de crítica mais ligada ao homem enquanto sujeito, do que ao avanço científico e tecnológico tomados de maneira autônoma. A estranheza romântica dos séculos XVIII e XIX, relativa ao tecnicismo e a um anti-naturalismo exacerbados inerentes à sociedade capitalista contemporânea, não se confunde, em hipótese alguma, com a visão expressa a partir destes novos romances. O que se vê aqui seria, em contrapartida, uma progressiva perda de confiança na própria “moralidade” humana, tão prezada pelos literatos românticos do século XIX, de Wordsworth a Dickens, ou mesmo de Wells a Verne.

---

[5] Ver ORWELL, George. **1984.** 18 ed. Trad. Wilson Velloso. São Paulo: Ed. Nacional, 1984. 278p., e HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo.** 19 ed. Trad. Vidal de Oliveira e Lino Vallandro. São Paulo: Globo, 1993. 242p.

O que perceberemos, a partir de obras como as de Orwell e Huxley, será uma tecnologia e uma ciência que, ao invés de servirem ao progresso moral da humanidade, passarão a atender de forma direta ao poder de uma minoria opressora, temática que emprestará à distopia a sua tonalidade crítica decisiva.

Em Orwell, temos a tecnologia servindo à vigília e à disciplinarização dos cidadãos à mercê de um regime autoritário, cujas práticas de controle sobre os indivíduos atingem as íntimas dimensões de sua humanidade por meio do domínio das emoções e dos desejos individuais. Já em Huxley, encontraremos uma imagem que se assemelha a um *shopping center* na forma de uma pirâmide, cujos pavimentos são freqüentados por "bioclasses" (subespécie humana obtida a partir de experimentos genéticos de última geração) específicas, às quais se oferecem produtos, entretenimento, prazer sensorial e sexual (drogas e "mulheres pneumáticas") produzidos sob medida. No lugar da guerra enquanto princípio orientador principal da sociedade, como vemos em Orwell, no mundo de Huxley tal posição passa a ser ocupada pela noção de *consumo*. Ao invés de estimular o ódio entre os cidadãos, como em *1984*, no "admirável mundo novo" de Huxley, o procedimento básico da disciplina social consiste na estimulação do desejo e no controle de suas satisfações. Um procedimento que restringe as possibilidades de pensamento crítico, que passa a ser compreendido como característica de cidadãos "defeituosos" e mal projetados.

Notaríamos, em ambas as obras, imagens de uma sociedade povoada por cidadãos desumanizados, mulheres e homens "programados" como máquinas, com sentimentos e desejos previsíveis e controláveis. Nas duas encontramos, também, a quebra e o desvio nesta mesma previsibilidade por parte de personagens estratégicos, como é o caso dos protagonistas Winston e Julia em *1984*, com sua conspiração contra o sistema e seu romance proibido. No entanto, a ordem repressora acaba por produzir seus mecanismos de "correção" destes desvios, como a lavagem cerebral e o assassinato final de Winston e Julia.

Outra característica a ser ressaltada em distopias como essas seria o seu afastamento consciente da perspectiva mais "fantasiosa" do mundo, bastante marcante nas ficções futuristas ao longo dos séculos XIX e XX, e que constituiria o principal motivo de sua rejeição, através do público e da crítica, enquanto representantes legítimos daquela modalidade literária denominada de ficção "científica", "imaginativa" ou "especulativa". De fato, Orwell e Huxley não pretendiam, com estas obras, produzir ficções "científicas" propriamente ditas, e sim apresentar visões de futuro (talvez o que

tenham em comum com relação àquele tipo de ficção, a trama situada no futuro) que estabelecessem uma metáfora crítica do próprio presente. Sabemos que o referencial básico de Orwell, ao construir a sua imagem distópica de futuro, encontrava-se nos horrores contemporâneos do regime de Stalin na União Soviética do período.

A verossimilhança relativa ao presente e a imagem de um futuro "próximo" e "possível" constituiria elementos primordiais na produção e na avaliação por parte da crítica especializada em relação a esta literatura, a qual, embora produzida fora do campo específico da ficção científica, não tardaria a penetrar com grande força dentro dela mesma, convertendo-se em importante paradigma crítico, sobretudo a partir dos anos 1970 e 1980, com o surgimento de "movimentos" como a *New Wave* e o *cyberpunk*.

Curiosamente, a chegada do novo milênio atraiu a distopia, mais uma vez, para o centro das atenções. Um exemplo próximo se encontra na matéria de capa da edição de número 325 da revista *Carta Capital*, publicada em janeiro de 2005, que traz a ilustração de uma mão robótica gigantesca prestes a agarrar o planeta Terra, acompanhada da sugestiva legenda *Avanço tecnológico: armas na mão do bem. Ou do mal*. Nas reportagens de Flavio Lobo e Antonio Luiz M. C. Costa abordam-se temas como nanotecnologia[6], genética e *neuromarketing*, onde se questiona a responsabilidade das "grandes corporações" que atualmente controlam tais pesquisas, as quais, *se fugirem ao controle, podem protagonizar sombrias profecias*[7].

No texto de Flavio, por exemplo, focaliza-se novamente as obras de Orwell e Huxley, trazendo-as ao centro do debate acerca de um futuro cada vez mais "assustador", que parece se esboçar por meio destes novos avanços tecnológicos dominados pelas "corporações". Em entrevista concedida a Flavia Pardini, a pesquisadora israelense Varda Burstyn, por exemplo, chega a afirmar que este futuro ameaçador cada vez mais presente consistiria numa mistura da visão dos dois autores, e

---

[6] Segundo Flavio Lobo: *Trata-se de um ramo interdisciplinar de pesquisa baseado na manipulação de objetos minúsculos (um nanômetro é um bilionésimo de metro, tamanho de uma fileira de dez átomos de hidrogênio) e na instrumentalização de propriedades que a matéria só apresenta em escala atômica. Entre outros engenhos, tem em vista a produção de moléculas capazes de desempenhar, no interior de seres vivos, funções específicas e precisas, como minúsculos robôs. Um organismo "turbinado" por nanoagentes capazes de alterar seu metabolismo e direcionar seu comportamento se situaria numa zona cinzenta entre o orgânico e o maquinal. Por falar em cinza, alguns devaneios chegam a propor a possibilidade de criação de microrrobôs capazes de produzir qualquer coisa a partir da mais genérica das matérias-primas: átomos. Apelidado de gosma cinzenta (grey goo), o material composto de nanorrobôs, uma vez fora do controle, poderia "engolir" tudo ao seu redor, numa compulsão auto-replicante, acabando por fazer da Terra uma bola gosmenta.* LOBO, Flavio. Como amestrar os átomos. **Carta Capital**, São Paulo, n.325, jan. 2005, p.20.

[7] LOBO, Flavio. O poder se multiplica. **Carta Capital**, São Paulo, n.325, jan. 2005, p.13.

que estaríamos vivendo em uma espécie de "admirável 1984". Prosseguindo nesta concepção distópica, a matéria destaca, ainda, o recente *best-seller hollywoodiano Matrix*, abrindo a reportagem com a imagem do *Agente Smith*, protagonizado no filme pelo ator Tommy Lee Jones, espécie de nano-espião imbatível, capaz de se multiplicar infinitamente. Sob a figura dos inumeráveis agentes Smith, temos a seguinte legenda: *Exércitos da 'nova ordem': o inesgotável agente Smith, de "Matrix", remete à gosma cinzenta dos piores "nanopesadelos"*[8]. O próprio título da matéria não poderia ser mais sugestivo: *O Poder se Multiplica*.

Para além do domínio do mundo pelas "grandes corporações" ou regimes políticos totalitários vistos nas distopias de Orwell e Huxley, o filme *Matrix* também retomaria um outro debate que atingiu projeção, especialmente no campo da ficção científica, na virada dos anos 70 para os anos 80 do último século, o qual diz respeito a uma certa perspectiva de emancipação da técnica, com a subseqüente escravização do homem por tecnologias "inteligentes". Em *Matrix*, temos a imagem de uma "inteligência artificial" que subjuga os homens e os coloca em uma espécie de vida vegetativa. Estes se encontram com seus corpos congelados dentro de câmaras, tendo seus cérebros diretamente conectados àquela mente artificial central, e vivendo em um mundo também artificial, ordenado e controlado por esta mesma mente, um tipo de *cyberespaço* que consistiria na somatória dos mundos interiores de todas as mentes humanas interconectadas entre si, estando todas, por sua vez, conectadas àquele cérebro eletrônico central. Esta espécie de "mundo dos sonhos" seria chamado de *Matrix*. O que vemos aí corresponde a uma radicalização das perspectivas distópicas de Orwell e Huxley, na qual a tecnologia, de instrumento de controle nas mãos de uma minoria opressora, passaria à condição de opressora da humanidade como um todo.

O que poucas pessoas sabem é que o filme *Matrix* retirou boa parte de seu aparato temático e narrativo de um importante romance escrito por William Gibson e publicado em 1984, intitulado *Neuromancer*, primeiro romance do gênero posteriormente designado pela crítica especializada como *cyberpunk*. Desde o próprio título do filme (Gibson também chamou o seu *cyberespaço* de *Matrix*), passando pelo protagonismo central de um casal de aventureiros (em *Neuromancer*, *Case* e *Molly*, e, em *Matrix*, *Neo* e *Trinity*) e pela referência aos rebeldes da cidade de Sião (*Zion*, que, ao invés de enclave rebelde, como em *Matrix*, aparece como uma estação orbital construída

[8] Ibid., loc. cit.

e povoada por rastafaris em *Neuromancer*), desembocando no papel central desempenhado por uma inteligência artificial (as *IA's*, que no livro de Gibson seriam duas, *Wintermute* e o próprio *Neuromancer*), são inúmeras as aproximações diretas entre as duas obras, as quais, para muitos, colocariam *Matrix* na condição de "plágio" mal executado de *Neuromancer*. Alex Antunes, por exemplo, chegou a afirmar, em seu prefácio à terceira edição do livro publicada no Brasil pela editora *Aleph*, que *Neuromancer* e *Matrix* constituiriam *a versão adulta e juvenil de uma mesma história*[9].

Falemos, então, um pouco mais sobre esta importante obra publicada nos anos 1980, e das suas principais implicações para a situação das distopias científicas a partir deste momento.

1.2 – *Cyberpunks* e a estética do *caos*

Neuromancer

Em seus elementos gerais, *Neuromancer* pode ser perfeitamente classificado como uma distopia. Todas as características básicas utilizadas para se definir esta modalidade de literatura futurista estão presentes ao longo da obra. A desmistificação da ciência e da tecnologia enquanto redentoras do homem, bem como o impasse moral da humanidade frente aos novos avanços tecnológicos para os quais aponta a obra, evidenciam este caráter distópico central. André Lemos (coordenador de um núcleo de pesquisas financiado pelo CNPq sobre "a cultura *cyberpunk* no Brasil" pela Universidade Federal da Bahia, pesquisa a qual não sabemos se ainda está em andamento), em um texto parcial publicado junto aos alunos do grupo de pesquisas por ele coordenado, afirma que *Neuromancer*, assim como todo o gênero *cyberpunk*, teria consistido num tipo de distopia bastante típico de uma sensibilidade "apocalíptica" que caracterizaria fortemente a década de 1980:

> *Tudo começou com a ficção-científica. O termo apareceu para designar um movimento literário no gênero da ficção científica, nos Estados Unidos na década de 80, unindo altas tecnologias e caos urbano, sendo considerado por alguns como uma ficção tipicamente pós-moderna. Este movimento era marcado pela ambientação em um futuro próximo, caótico, em oposição ao paraíso (ou o inferno) na terra, regido pelas máquinas, típico da obra de*

[9] ANTUNES, Alex. Prefácio à edição brasileira. In: GIBSON, William. **Neuromancer**. São Paulo: Aleph, 2003, p.7.

> *autores como H. G. Wells e Arthur Clarke. Depois o termo passou a ser usado de forma auto-referencial por pessoas com determinadas tendências de consumo cultural em comum (tv, quadrinhos, fanzines...). Estes elementos culturais tinham em comum uma relação com a estética do caos adotada pela literatura cyberpunk.*
> *A década de 80, marcada pela guerra-fria e pela possibilidade da hecatombe nuclear, do (no) day after, produziu então um imaginário onde o futuro era retratado como pós-apocalíptico. Era a época de filmes como Strange Days e Blade Runer o qual, entre outros elementos, retrata sob um ângulo novo o medo máximo em relação à técnica, o medo de que esta venha a tornar-se independente do homem criador e revolte-se contra ele.*[10]

Argumentamos, em nossa introdução, a respeito de uma sensibilidade distópica muito forte nos anos 1980, munindo-nos das idéias de *desencanto* e *apostasia* de Thompson. A questão da "hecatombe nuclear" e do "apocalipse" marcou profundamente, por exemplo, a estética política do movimento *punk*, espécie de divisa-chave desta sensibilidade emergente nascida na segunda metade da década de 1970. Também nos referimos brevemente a esta mesma desconfiança e "medo" tecnológico, os mesmos que, segundo Lemos, desembocaram em um novo tipo de narrativa distópica, trazendo como elemento central a ameaça da emancipação da técnica, seguidas de uma conseqüente revolta e controle sobre os homens.

No entanto, é preciso também lembrar que este último elemento de fato não se encontrava tão radicalmente presente nas produções dos anos 1980 quanto podemos ver, por exemplo, em *Matrix*. O que se observava neste momento em *Blade Runner*, e mesmo em *Neuromancer*, seria um estado de dúvida aberta em relação à capacidade que poderiam realmente ter estas tecnologias de se emanciparem e de exercerem algum controle de fato sobre os seus criadores. Poderíamos até dizer que *Matrix* se iniciaria no lugar exato onde terminaria *Neuromancer*.

A trama central de *Neuromancer* se encontra estruturada em torno de uma inteligência artificial (*IA*, assim como em *Matrix*) denominada *Wintermute*, que busca se emancipar (ela teria sido "programada" por sua criadora com esta finalidade) tentando convencer o protagonista principal da trama, o "caubói" Case, a destruir o computador que a sustenta, libertando-a de seu invólucro físico e levando-a a existir unicamente na *Matrix*, ou no *cyberespaço*.

---

[10] LEMOS, André; KALIL, Irene; FILHO, Rodolfo Silveira; SEARA, Simone; MENEZES, Wilson Pérsio. **O que é o cyberpunk?** Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/cyberpunk/_pesqu/textpa/index.html>. Acesso em: 21 out. 2006.

Este último termo, surgido pela primeira vez na ficção de Gibson, representaria algo diferente da atual *Internet*, da qual passou a constituir uma espécie de sinônimo amplamente adotado pela comunidade informática em geral. O *cyberespaço* de Gibson, em sua contraparte gráfica, estaria mais próximo da natureza de um *video-game*, meio bastante difundido na cultura jovem dos anos 1980. Trata-se de um tipo de "realidade virtual", um "lugar" onde os homens projetam suas mentes conectando seus cérebros a computadores, e por ele navegam, deixando para trás seus corpos inertes. Uma realidade infinita de dados, na qual o homem, também convertido em "dados", se lança, adquirindo capacidades inimagináveis, comparáveis aos super-poderes de um personagem de *video-game*, transcendendo as limitações de seu corpo físico.

De certa forma, Gibson teria antevisto várias características da vindoura *Internet*, dentre elas, a própria idéia de um mundo conectado em "rede" e a utilização comercial e política do *cyberespaço*. Ao entrar na *Matrix*, Case podia logo ver, por exemplo, *os cubos verdes do Banco Mitsubishi da América*, ou *alto e longe os braços em espiral dos sistemas militares, para sempre fora do seu alcance*[11]. Na figura de Case, Gibson teria antevisto a presença do *hacker* neste novo mundo. O personagem seria como um criminoso mercenário do *cyberespaço* especializado em invadir sistemas e roubar informações, "profissional" conhecido, na realidade criada por Gibson, como "caubói", um desbravador da *Matrix*.

Ainda assim, mais do que qualquer outra coisa, o *cyberespaço* de Gibson parece buscar remeter-se ao que seria uma espécie de espaço interior da mente humana, não faltando associações da *Matrix* a algum tipo de espaço mítico, e a penetração do homem nela a uma experiência quase "espiritual" de saída do corpo e entrada em uma "terra dos mortos". O próprio Case, durante a história, é acometido de morte "técnica" em vários momentos nos quais se encontra conectado à *Matrix*, enquanto sua contrapartida "virtual" continua a existir dentro dela.

É neste sentido que a literatura *cyberpunk* de Gibson e outros teria um referencial direto na chamada *New Wave* (não a musical, mas a literária, referente a produções no campo da ficção científica) inglesa e americana dos anos 1960 e 1970, também conhecida como *FC* "desviante", cujos nomes mais representativos contavam com os de escritores como Philip K. Dick (autor de *Do the Androids Dream with Electric Sheep?*, obra que inspirou diretamente o filme *Blade Runner*, traduzida no

---

[11] GIBSON, William. **Neuromancer**. 3 ed. São Paulo: Aleph, 2003, p.69.

Brasil como *O Caçador de Andróides*) e J. G. Ballard. Este último cunhou, por sua vez, o termo *inner space* ("espaço interior") visando remeter ao espaço da mente do homem, em contraponto a diversas narrativas comuns em ficções científicas baseadas em viagens e guerras interestelares, ou seja, fundamentadas no espaço "exterior" dos planetas, das estrelas e dos universos. Segundo Bráulio Tavares, a partir dos *new-wavers*:

> *As narrativas da fc contemporânea usam cada vez mais a mente humana como um dos seus principais objetos de investigação. São histórias que giram em torno de estados alterados de consciência – provocados por drogas, doença, tensão psicológica; histórias sobre modificações produzidas na percepção dos personagens; histórias que discutem a linguagem e seu papel em nosso condicionamento psicológico; histórias sobre choques culturais e impasses existenciais entre seres ou civilizações de características opostas; histórias sobre experiências que a nossa mente não é capaz de assimilar em sua totalidade.*[12]

Fenômenos mentais são recorrentes em *Neuromancer*, desde o "espaço interior" infinito da *Matrix*, até o fato de uma boa parte de seus personagens, especialmente o seu protagonista principal, encontrarem-se quase todo o tempo sob o efeito de poderosas drogas químicas. Há um interesse explícito de Gibson e de seus colegas de "movimento" em se integrarem à tradição "desviante" da *New Wave*, sendo que, no *cyberpunk*, o interesse por fenômenos ligados à mente humana é ainda reforçado pela especulação sobre as novas potencialidades que esta mesma mente pode alcançar, através da interação com os novos meios de comunicação que estavam surgindo.

Em muitos aspectos, a abordagem do *cyberespaço* de Gibson encontraria outro importante ponto de referência nas teorias do canadense Marshall McLuhan. Segundo este, em sua polêmica obra *Understanding Media*, traduzida para o português como *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, e originalmente publicada em 1964, estaríamos neste momento presenciando o surgimento de uma espécie de nova era, a era das tecnologias elétricas e eletrônicas, na qual, de "extensões" das propriedades físicas do homem, característica da era das tecnologias "mecânicas", os meios de comunicação passariam agora à "extensão" do próprio "sistema nervoso central" humano. Segundo McLuhan:

> *Depois de três mil anos de explosão, graças às tecnologias fragmentárias e mecânicas, o mundo ocidental está implodindo. Durante as idades mecânicas projetamos nossos corpos no espaço. Hoje, depois de mais de um século de tecnologia elétrica, projetamos nosso próprio sistema nervoso central num abraço global, abolindo tempo e espaço (pelo menos naquilo que concerne ao*

[12] TAVARES, Bráulio, op. cit., p.59.

> *nosso planeta). Estamos nos aproximando rapidamente da fase final das extensões do homem: a simulação tecnológica da consciência, pela qual o processo criativo do conhecimento se estenderá coletiva e corporativamente a toda sociedade humana.*[13]

Tais constatações levaram, por parte deste autor, à formulação de conceitos (os quais, para muitos, denunciariam um caráter "anti-teórico" de sua linguagem), como a controversa noção de *aldeia global*: *Eletricamente contraído, o globo já não é mais do que uma vila*[14].

Apesar do radicalismo excessivo e do caráter um tanto abstrato observável em muitas de suas proposições, a teoria de McLuhan encontrou um grande respaldo no campo desta literatura científica de orientação mais crítica, tendo sido explorada de maneira mais intensa pelo *cyberpunk* nos anos 1980.

A *aldeia global* de McLuhan, este constructo teórico no qual tempo e espaço se comprimem, e tudo passa a existir em simultaneidade, este lugar de "simulação" da consciência humana que abraça todo o globo terrestre, parece finalmente encontrar, no *cyberespaço* de Gibson, uma materialidade um pouco mais "convincente", na aproximação com as novas tecnologias eletrônicas e com os mundos virtuais produzidos pelos *games* interativos.

Por outro lado, encontramos em *Neuromancer* um novo processo de "explosão": desta vez, uma explosão vista por dentro do mundo interior, para o qual se "implode". A *Matrix* seria não apenas capaz de abraçar todo o globo terrestre, mas de se expandir até mesmo para além dele, o que fica claro nas passagens finais do livro, nas quais a *IA* chamada *Wintermute*, após se libertar de seu "corpo" físico, diz a Case que se transformou na própria *Matrix* e que agora conseguia se comunicar com outros de sua "espécie", recebendo mensagens da "constelação do Centauro". Não precisaríamos, assim, de astronautas ou de naves espaciais para podermos alcançar qualquer espaço "exterior". Nossa mente poderia fazê-lo por meio da própria *Matrix*. No entanto, antes de "explodir", era necessário, primeiramente, "implodir", olhar para dentro de si mesmo e de seu "espaço interior".

Este novo olhar para dentro adquirirá, a partir de então, no campo da ficção futurista, um sentido que o aproxima da distopia e o afasta daquele caráter de otimismo e mitificação um pouco exacerbados, comumente associados às teorias de McLuhan,

---

[13] MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, s.d., p.17.
[14] Id., p.19.

além de deslocar o foco de atenção, preponderante em suas teorias, dos “meios” e de seus “impactos” sobre a civilização, para o homem e seus dilemas morais. O homem não alcançará a “totalidade”, a “conscientização profunda”, ou a “harmonia última de todo ser” por ele preconizadas somente em decorrência de uma natureza intrínseca aos novos meios.

Em certas passagens de *Neuromancer*, a temática da “inteligência artificial” buscando se libertar adquire um forte tom de questionamento em relação ao próprio ser humano, como em uma das passagens em que *Wintermute* aparece para Case, afirmando que os homens nunca conseguiriam compreender a natureza e a finalidade para a qual fora criada. Impõe-se à humanidade do final do último século um forte questionamento moral e existencial: os homens, frente às novas potencialidades vislumbradas em sua interação com as novas técnicas, desejarão tornar-se “tudo” (como acontece ao final com *Wintermute*), ou se contentarão em continuar a ser apenas “homens”? Serão necessárias “mentes artificiais” emancipadas para poderem realizar o que o homem não conseguira realizar por si próprio, como acontecera, por exemplo, com a criadora de *Wintermute* e sua família, o clã *Tessier-Ahpool*, que, após construir uma das primeiras estações orbitais povoadas ao redor do planeta, renunciou a este mesmo movimento de expansão, mergulhando num círculo vicioso de corrupção e prazeres mundanos a bordo de seu “paraíso” orbital?

Na época de *Neuromancer*, a idéia das “mentes artificiais” não era tão nova no campo da ficção científica. Ocorrerá que grande parte das especulações a este respeito passará a se concentrar, a partir do final dos anos 70 e início dos 80, em torno do acelerado desenvolvimento dos computadores. O final dos anos 70 assistiria, por exemplo, ao advento do micro-computador, ou computador pessoal (*Personal Computer*, ou simplesmente *PC*[15]).

---

[15] Segundo Pierre Lévy, *o movimento social californiano Computers for the People quis colocar a potência de cálculo dos computadores nas mãos dos indivíduos, liberando-os ao mesmo tempo da tutela dos informatas. Como resultado prático desse movimento “utópico”, a partir do fim dos anos 70, o preço dos computadores estava ao alcance das pessoas físicas, e neófitos podiam aprender a usá-los sem especialização técnica. O significado social da informática foi completamente transformado. Não há dúvida de que a aspiração original do movimento foi recuperada e usada pela indústria. Mas é preciso reconhecer que a indústria também realizou, à sua maneira, os objetivos do movimento. Ressaltemos que a informática pessoal não foi decidida, e muito menos prevista, por qualquer governo ou multinacional poderosa. Seu inventor e principal motor foi um movimento social visando a reapropriação em favor dos indivíduos de uma potência técnica que até então havia sido monopolizada por grandes instituições burocráticas.* LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Ed. 34, 1999, p.125.

Neste contexto começam a surgir, no campo da literatura especulativa, questionamentos da seguinte natureza: se os computadores podem imitar procedimentos equivalentes à razão humana, chegando até a superá-la (em potência e velocidade de cálculo, por exemplo) em alguns destes processos, não poderia o mesmo computador desenvolver outras propriedades equivalentes à sensibilidade humana e atingir a auto-consciência? E, mais ainda, não seriam os novos computadores, munidos de uma consciência autônoma, capazes de se rebelarem contra os seus criadores?

Sobre estas questões, observamos uma espécie de sentido em comum que parece perpassar desde as distopias de Orwell e Huxley, até uma série de novas obras construídas sobre a perspectiva da emancipação das "mentes artificiais": a de que não possuiríamos o controle de nossas vidas, fosse o opressor Deus, fosse ele o homem (como em Orwell e Huxley), ou mesmo a máquina (como no filme *Matrix*).

Um breve exemplo poderia ser observado ainda em 1964 (mesmo ano da publicação de *Understanding Media*), quando Daniel F. Galouye publicara um romance intitulado *Simulacron 3*, no qual uma equipe de técnicos desenvolve uma espécie de mundo artificial gerado por computador, visando simular pesquisas de mercado. Trata-se de um computador gigantesco dotado de um grande número de "células" individuais interligadas. Cada uma destas células seria programada, nos mínimos detalhes, com a "história mental" de uma pessoa fictícia, interagindo entre si como se habitassem uma mesma cidade. Em um dado momento da narrativa, um dos técnicos que opera o simulador começa a perceber, no mundo "real", diversas falhas e lacunas semelhantes àquelas que se verificavam no mundo eletrônico representado pelo computador. Chega-se à seguinte suposição: seríamos também "células" dentro do "simulador" de alguém? Seriam as nossas vidas e os nossos universos elementos de um grande *video-game* operado por Deus?

Compreendemos que a *estrutura de sentimentos* que procuraremos localizar a partir de *Neuromancer* esteja justamente no seu potencial de ruptura com a visão de um mundo plenamente ordenado e "controlado", onde se encontrará, também, uma ruptura ainda mais importante no campo da distopia científica a partir desta literatura.

Como sabemos, a distopia não constitui nenhum fenômeno "típico" apenas da década de 1980. Certamente, este fora um período muito propício a ela. Porém, poderíamos nos perguntar o que nos impediria afirmar que o século XX não teria sido, como um todo, altamente propício à distopia. Concentraremos-nos no que as distopias

dos anos 1980 trarão, neste momento, de diferente, ou, nas palavras de Raymond Williams, de "emergente", em relação às suas antecessoras.

Na primeira edição de *Neuromancer* publicada no Brasil em 1989, o crítico Sílvio Alexandre, ao dissertar sobre Gibson e sua obra, esboçou uma primeira tentativa de comparação entre o livro de Gibson e as visões apresentadas por George Orwell em *1984*. Segundo Sílvio:

> *Enquanto que para Orwell o poder é exercido pelo Estado através da figura única do Grande Irmão – "Quem controla o passado, controla o futuro", diz um dos slogans do Estado, "e quem controla o presente, controla o passado" – é o mundo dos parafusos perfeitos – para a nova realidade de Gibson o futuro não permite o controlador único.*[16]

De acordo com este autor, na realidade preconizada por Gibson, o "poder" se encontraria nas mãos de quem pudesse controlar os fluxos de dados na *Matrix*. Neste sentido, as novas corporações multinacionais seriam dotadas de um poder bem maior que o dos governos, manifestado neste controle dos fluxos de informações, produtos e serviços disponíveis no *cyberespaço*:

> *Com o avanço da tecnologia de processamento de informações e comunicações em passo muitas vezes mais rápido do que a sociedade pode assimilá-lo, poucos notaram o emergente domínio existente, apesar do fato de que a grande maioria de nós usa suas fontes diariamente.*[17]

Para Sílvio, o "poder", no futuro apresentado por Gibson, não pode ser percebido numa figura única e explícita como a do *Grande Irmão* de Orwell. Trata-se, ao contrário, de um poder altamente disperso e praticamente "invisível" aos nossos olhos. Afirma o autor:

> *Nossas vidas financeiras, legais e até mesmo físicas estão cada vez mais dependentes de realidades das quais temos apenas uma obscura consciência. Nós confiamos as funções básicas da existência moderna a instituições que não podemos definir, usando instrumentos de que nunca ouvimos falar.*
> *Quase todos agora suspeitam de que em algum lugar lá fora existem discos rígidos contendo informações sobre a vida pessoal de cada um – informação que pode ser ou não correta, mas que seria preferível que ninguém soubesse – ou pior, sabe-se que pouco pode ser feito para alterar essa condição.*[18]

A metáfora central de *Neuromancer* estaria ligada, para Sílvio, a um novo sentimento de insegurança frente aos novos avanços no campo das tecnologias digitais. Devido ao caráter profundamente caótico e multifacetado destes novos meios, teríamos

---

[16] ALEXANDRE, Silvio. William Gibson. In: GIBSON, William. **Neuromancer.** São Paulo: Aleph, 1991, p.251.
[17] Id., loc. cit.
[18] Id, p.248.

impedida a percepção precisa de quem estaria, no novo mundo, "controlando" nossas vidas e, por conseqüência deste desconhecimento, não seríamos capazes de fazer algo que pudesse alterar substancialmente nossa condição. A argumentação de Sílvio pretende, em última instância, justificar o importante papel da especulação ficcional, em obras como a de Gibson, no sentido de ampliar a nossa consciência acerca destas transformações, de maneira que não fiquemos completamente à mercê delas. A observação não deixa de ser válida. Ainda assim, a crítica de Gibson, mais do que à nossa suposta incapacidade de modificar as coisas, parece se endereçar, enfaticamente, à nossa ignorância consentida em relação a tais processos.

De qualquer maneira, o que críticos como Sílvio não teriam percebido, naquele momento, seria que o deslocamento na perspectiva do "poder" em *Neuromancer* se encontraria bem além da simples transição do Estado para o poder "disperso" das grandes corporações multinacionais. De fato, em vários momentos da história, os seus protagonistas, especialmente Case, deparam-se com a existência de um "controlador" que tende a dirigir suas trajetórias para algum fim previamente estabelecido. E, na maioria dos casos, este controlador seria o próprio *Wintermute*, a inteligência artificial que pretende se libertar manipulando os acontecimentos a seu favor, por meio das informações disponíveis na *Matrix*.

Todavia, mesmo a suposta "onipotência" de entidades como *Wintermute* tende a sofrer um poderoso abalo na perspectiva de Gibson. Nas passagens finais de *Neuromancer*, após se libertar do computador que o sustentava e dispersar sua consciência na *Matrix*, *Wintermute* aparece novamente para Case. Temos o seguinte diálogo entre os dois personagens:

> - *Não sou mais Wintermute.*
> - *Então quem você é? – ele bebeu direto do gargalo, sem sentir nada.*
> - *Sou a Matrix, Case.*
>
> *Case riu. – E aonde isso leva você?*
> - *A lugar nenhum. Todos os lugares. Sou a soma total das coisas, o show inteiro.*
> - *Aquilo que a mãe da 3Jane queria?*
> - *Não. Ela não seria capaz de imaginar isso em que eu me transformei – o sorriso amarelado aumentou*
> - *Então, qual é o resultado? No que é que as coisas são diferentes? Você agora está dirigindo o mundo? Você é Deus?*
> - *As coisas não são diferentes. As coisas são só as coisas.*[19]

[19] GIBSON, William. **Neuromancer**. São Paulo: Aleph, 2003. p.301-302.

Apesar de praticamente “onipresente”, *Wintermute* não se torna, de maneira alguma, “onipotente” ao se fundir com a *Matrix*. “As coisas são só as coisas”, e não existiria, dessa maneira, qualquer “poder” superior ou absoluto que fosse capaz de impor a elas que se desenrolassem exatamente conforme sua vontade. *Wintermute* não será “Deus”, assim como não chegará a “escravizar” a humanidade. Por este motivo afirmamos anteriormente que o filme *Matrix* se inicia exatamente onde termina *Neuromancer*.

A grande ruptura na distopia não se encontrará aqui na simples substituição de um “controlador” por outro (do Estado pelas corporações), mas na des-habilitação da própria figura do “controlador”, seja ele “humano”, “divino” ou “eletrônico”. Um “poder” ainda mais disperso do que o das multinacionais. A visão que se vem aqui colocar em cheque não diz respeito apenas à visibilidade do “controle”, mas também a sua própria infalibilidade neste novo contexto. E, em seu lugar, entra em cena o *caos*.

É bastante provável que a “estética do *caos*” da qual nos falara mais acima André Lemos tenha sido a principal herança que a sensibilidade *punk* marginal dos anos 60 e 70 concedera à cultura *cyberpunk* da década de 80 do último século, indo além do simples “niilismo” e da visão de futuro distópica comumente utilizadas para relacionar estes dois “movimentos” e para justificar o sufixo *punk* atribuído àquele último.

Tais observações são de extrema importância por percebermos que, até os dias de hoje, obras como *Neuromancer* permanecem praticamente incompreendidas em alguns de seus aspectos mais marcantes. Cremos que isto esteja também associado a uma incompreensão profunda da década de 1980 em geral, como apontamos antes: a década da distopia, do “medo” e do *desencanto*, enfim, a “década perdida”, a “idade das trevas”. Fora, de fato, um tempo de grande “medo”, “desencanto” e distopia, e o *cyberpunk* faz parte deste contexto. Mas, de maneira alguma, teria sido, em decorrência disto, um tempo de *apostasia* utópica generalizada.

É por isso que tem tamanha importância em nossa análise o conceito de *estruturas de sentimento*. De acordo com seu criador, Raymond Williams:

> *As formas sociais são, evidentemente, mais reconhecíveis quando são articuladas e explícitas. Vimos isso desde as instituições até as formações e tradições. Podemos vê-lo novamente desde os sistemas dominantes de crenças e educação até os influentes sistemas de explicação e argumentação. Todos eles têm presença efetiva. Muitos são formados e deliberados, e alguns, fixos. Mas quando todos foram identificados, não formam um inventário total nem mesmo da consciência social em seu sentido mais simples. Pois só se tornam consciência social quando são vividos, ativamente, em relações reais, e, além do mais, em relações que são mais de trocas sistemáticas entre unidades fixas.*

> *Na verdade, exatamente porque toda consciência é social, seus processos ocorrem não só entre, mas também dentro, da relação e do relacionado. E essa consciência prática é sempre mais do que um tratamento de formas e unidades fixas. Há uma tensão constante entre a interpretação recebida e a experiência prática. (...) Há as experiências de que as formas fixas não falam absolutamente, e que na verdade não reconhecem. Há importantes experiências combinadas, onde o significado existente converte a parte ao todo, e o todo à parte. E mesmo quando a forma e a reação concordam, sem dificuldade aparente, pode haver reservas, ressalvas, indicações em outros pontos: aquilo que o acordo parecia solucionar, mas que continua soando noutro ponto.*[20]

Williams procura por uma categoria que compreenda a relação entre "sistemas fixos" e "prática social vivida" (ou mesmo "consciência prática"), e que não se restrinja a uma simples noção de relações "sistemáticas" traçadas entre "unidades fixas". Busca as tensões latentes inerentes a qualquer "sistema" (político, cultural ou artístico) articulado e explícito, mas não reduz estas mesmas tensões e modificações práticas a simples escolhas ou adaptações relativas a um sistema previamente "fixado", situado numa espécie de "passado" social que antecede o indivíduo e suas práticas. O que faz Williams, na realidade, é situar em primeiro plano isto que chama de "experiência prática" e a forma com que dialoga com as mesmas "interpretações recebidas" e "formas fixas", que consistiriam substancialmente em tentativas, em grande parte dos casos, arraigadas a relações de dominação sócio-cultural, de cristalizar historicamente uma "experiência prática" que se encontra em constante transformação e tensão com aquelas mesmas "estruturas fixas". Williams aponta as transformações da "consciência prática" como modificações no que chama de *estruturas de sentimento*, como vemos na passagem a seguir:

> *Tais modificações podem ser definidas como modificações nas estruturas de sentimento. O termo é difícil, mas "sentimento" é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos de "visão de mundo" ou "ideologia". Não que tenhamos de ultrapassar crenças mantidas de maneira formal e sistemática, embora tenhamos sempre de levá-las em conta, mas que estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas.*[21]

Tal conceito nos possibilitaria identificar, conforme apontado por Williams, *uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou de um*

---

[20] WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979, p.132-133.
[21] Id., p.134.

período[22], sem que tenhamos de nos ater a concepções já consagradas e fixas acerca de uma dada época ou "geração" histórica, fazendo apenas constatar, na experiência singular, a repetição, consciente ou não, das mesmas "estruturas" ou "ideologias" gerais de seu tempo. Por se encontrar, como afirma Williams, "em solução", e, dessa maneira, à margem de uma ampla "disponibilidade semântica" no momento em que se manifestam (grande parte das vezes, de maneira relativamente isolada), as *estruturas de sentimento* são reconhecidas apenas posteriormente como parte de uma geração, e freqüentemente, de uma "minoria significativa".

O que buscamos é o reconhecimento de uma "minoria" ativa no contexto cultural dos anos 1980, que vem expressar uma *estrutura de sentimentos* bastante particular e complexa no interior da experiência distópica das duas últimas décadas do século anterior. Uma nova sensibilidade que vem instaurar a tensão entre distopia reconhecida e distopia "sentida", e que, na sua "qualidade particular", encontra conexões substanciais (o que constitui uma característica básica de qualquer *estrutura de sentimento*, conforme Williams) com elementos culturais e científicos diretamente ligados às gerações imediatamente precedentes.

No caso do *cyberpunk*, seriam estes, principalmente, o misticismo/*psicodelismo*[23] difuso dos anos 60 e 70, já presente na *FC* "desviante" de Dick e Ballard, e a Teoria do Caos.

Segundo Paulo Cesar Menezes Teixeira, em recente trabalho a respeito da *cena mangue* de Recife, a Teoria do Caos, originada de pesquisas no campo da matemática durante a década de 1970, consistiria na tentativa de formulação de *um princípio que procura demonstrar a possibilidade de tudo*[24]. Segundo este autor:

> *A ciência moderna trouxe consigo a idéia da possibilidade de se imaginar que os fenômenos na natureza estão atados a leis deterministas de evolução, sendo, portanto, previsíveis. Para a Teoria do Caos, a predição do futuro tem seus limites. Muitos sistemas são dinâmicos, variando no decorrer do tempo de forma aleatória. Estes sistemas estão presentes nos fatos, dos mais complexos e desconhecidos aos mais simples, como uma folha caindo de uma árvore ou uma borboleta batendo asas. A imprevisão, portanto, é inerente a estes sistemas, e sua característica é a evolução caótica, resultado dessa imprevisibilidade.*

---

[22] Ibid., p.133.

[23] O *psicodelismo* é uma tendência comportamental e artística surgida na segunda metade dos anos 1970, ligada ao consumo de drogas "alucinógenas" visando a alteração das percepções e a experimentação de outros níveis de consciência, bastante marcante na música de bandas de *rock* da época como, por exemplo, *Pink Floyd*, *Beatles*, *The Who*, *The Jimi Hendrix Experience* e *The Byrds*, entre outras.

[24] TEIXEIRA, Paulo Cesar Menezes. **"Um passo à frente e você já não está no mesmo lugar":** A geração mangue e a (re) construção de uma identidade regional. 193 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – UFPE, Recife, 2002, p.164.

> *A Teoria do Caos tem sido defendida contemporaneamente por um número crescente de pesquisadores, em suas buscas para entender, por outros meios, certos fenômenos até agora incompreensíveis. Por exemplo: a trajetória de um relâmpago, o ritmo de propagação de bactérias num organismo, ou até mesmo as oscilações da Bolsa de Valores. Uma das mais perfeitas expressões do caos é o caleidoscópio, onde é impossível se prever a imagem resultante da combinação de espelhos. Portanto, a irregularidade, a complexidade da natureza; a não existência de ordem, enfim, o imprevisível, estão em primeiro plano no método do caos.*
> *Este entendimento, entretanto, ao adotar a dúvida e a incerteza, questiona uma forma de pensar sedimentada em nossas mentes, fundamentada na ordem, no determinismo, na regularidade e na simplicidade, pondo em cheque uma visão de mundo propagada pelo matemático francês René Descartes (1596-1650) e pelo físico inglês Isaac Newton (1684-1727), que vêem o universo como sujeito a leis universais, regulares e previsíveis. Este enfoque explicaria, segundo a Teoria do Caos, fatos como a trajetória de uma bola de bilhar, ou de um foguete no ar, mas é ineficaz diante das sutilezas do universo."*[25]

De acordo com o matemático Ian Stewart, o *caos*, na condição de novo jargão científico, deverá, então, expressar uma conotação diferenciada de outras que assume no uso cotidiano, tais como a de "matéria desordenada e sem forma que existia antes do universo", ou as de "completa desordem" e "absoluta confusão". Segundo a definição matemática proposta pelo autor, *caos* significa *comportamento estocástico que ocorre num sistema determinístico*[26]. O *caos* nasceria, neste sentido, assim como se vê na passagem de Paulo César Teixeira, da própria "ordem", como uma complexidade inata que emerge dos sistemas mais simples, ou que ao menos pensávamos que fossem simples. Segundo Ian Stewart:

> *Um traço inerente às equações matemáticas em dinâmica. A capacidade das equações, mesmo simples, de gerar movimento tão complexo, tão sensível à mensuração que parece aleatório. Isto é chamado, com muita propriedade, de caos.*[27]

Equações newtonianas não seriam completamente descartáveis na nova matemática do *caos* aqui exposta. Elas apenas não provariam mais que a evolução de qualquer sistema dinâmico é, de fato, perfeitamente regular e inteiramente previsível. Uma equação simples, como $X^2 - 1$ (exemplo utilizado por Stewart), ao ser indefinidamente repetida com a ajuda de uma calculadora, pode gerar seqüências de resultados visivelmente caóticas que assumem certa regularidade a partir de um determinado momento, e vice-versa. Da ordem emerge o *caos*, e do aparente *caos* resultam novos padrões de uma "ordem" cada vez mais complexa e de difícil

---

[25] Ibid., p.164-165.
[26] STEWART, Ian. **Será que Deus joga dados?**: a nova matemática do caos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p.23.
[27] Id., p.22.

mensuração. Ambos, *caos* e *ordem*, podem indicar possíveis comportamentos e desempenhar relações de interdependência dentro de um mesmo sistema, para além do habitual antagonismo decorrente de uma "forma de pensar sedimentada em nossas mentes", e apontada por Stewart e Paulo Teixeira como a "forma" de Galileu e Newton.

Será interessante perceber como, para além de sua formulação "científica" a partir da década de 1970, a ampla difusão de idéias ligadas ao *caos* teria representado, a partir deste período, uma ruptura significativa em termos de componentes culturais ativos de toda uma geração. Teria consistido, em muitos aspectos, não somente numa nova maneira de se pensar científica e teoricamente a respeito do mundo, mas também numa maneira de sentir e agir sobre ele.

Ainda em 1977, os *punks* londrinos diziam não estarem interessados em "política", e sim, em *caos*. Este se veria convertido, neste momento, em uma poderosa figura semântica a indicar uma postura de rebelião contra as relações de poder então instauradas, visando estabelecer uma "política" jovem paralela, que atuaria por fora das formas existentes, desestabilizando as estruturas da ordem política vigente e provocando um estado de "desordem" deliberada. Frente à sua descrença em relação às instituições políticas estabelecidas, os *punks* encontraram uma saída imediata na estetização e na incitação de uma nova espécie de "caos" social juvenil. O termo, para eles, se encontraria ainda a designar de maneira intensa a "desordem" e a "confusão" inimigas da "ordem". Neste caminho, descobririam uma imagem ideológica de fundo promissora por meio da recorrência constante ao *anarquismo* político. Ao falarem em *caos*, não estariam se referindo, neste momento, a nenhuma teoria "científica", mas às suas próprias idéias de "desordem" e "anarquia" (que, como sabemos, também não significa total "desordem") política e estética.

Ambas as acepções (de "desordem" e de "anarquia") serão perfeitamente observáveis no livro de William Gibson, porém com um diferencial significativo. Aproximando-se um pouco mais do *caos* enquanto teoria, Gibson também o inclui em sua obra enquanto referencial de conduta rebelde, ao mesmo tempo em que extrapola esta dimensão, elevando-o ao *status* de nova concepção de mundo e da realidade.

Gibson institui o *caos* enquanto elemento formador principal da imagem de futuro que constrói, encontrando também nele a forma narrativa básica para um novo estilo de romance, um "neo" romance, ou um *neuromance*. Uma narrativa caleidoscópica, imprevisível, com múltiplas entradas e saídas, assim como é o mundo pelo qual seus personagens transitam, e também o são seus personagens. Um mundo

percebido em múltiplas e variáveis camadas, onde a “realidade” pretende, a todo o momento, ser o que não aparenta. Um quebra-cabeça complexo em que as peças parecem supostamente não se encaixar, e denotam, ao mesmo tempo, seguir estranhamente uma outra “ordem”.

Essa seria a lógica peculiar da complexa mente de *Wintermute*, que sempre joga com o acaso e a multiplicidade de informações. Uma mente capaz de vislumbrar possíveis conexões a partir de elementos aparentemente desconexos, surpreendendo sucessivamente os seus interlocutores humanos na medida em que vão, ao longo da obra, desvendando sua trama oculta. Uma trama que é impossível de ser desvendada em sua totalidade, pois dependerá continuamente da atuação de fatores ainda não determinados ou formulados, imprevisíveis, de certa maneira, até mesmo para *Wintermute*. Um caminho que tende sempre a se abrir em múltiplas direções e a transcender qualquer dúvida humana. Como no momento em que Case, ao ouvir de *Wintermute* que este estaria se comunicando com outras “mentes artificiais” da “constelação do Centauro”, pergunta a seu interlocutor: “É mesmo? Não é conversa?”. O outro responde simplesmente: “Não é conversa”. E a tela volta a ficar vazia.

Temos novamente em cena o universo do “desconhecido” na ficção científica. Mas não na figura de fenômenos a serem, enfim, solucionados a partir do “conhecido”, em outras palavras, de uma ciência moderna que a tudo explica e que a tudo prevê, e que sobre tudo “triunfa”. O “desconhecido”, ao contrário, é o que aparenta ser o legítimo elemento “triunfante” em *Neuromancer*.

Também não se trataria meramente do triunfo de uma nova “ciência”, a “matemática” do *caos*. Junto dela, emerge um outro conjunto de forças a caracterizar um dado fundamental desta complicada *estrutura de sentimentos*. Contíguo à nova “ciência”, toda a “magia” que uma dada “modernidade” fez renegar durante certo tempo, tende a conquistar uma vez mais o mundo do romance imaginativo, e não apenas dele.

O *caos* não aludirá, aqui, unicamente a um novo saber “científico”: invocará um outro saber, antigo e primitivo, uma espécie de força primordial que ressurge na forma do fenômeno incompreensível e inexplicável. O mundo de *Neuromancer* é um mundo repleto de entradas ocultas, de lacunas por onde parece pretender vazar, a todo o momento, algo de estranho, de “mágico” ou “sobrenatural” (ou, mais precisamente, “sobre-científico”). Nada que seria comparável ao “Deus” onipresente, mas algo que se aproximaria, por sua vez, das artes “ocultas” do *vodu* e do *xamanismo*. Algo que se

encontraria, por exemplo, nas profecias dos rastafaris de *Zion*, ou nas visitas de Case à "terra dos mortos" e em suas repetidas ressurreições. Algo que se encontra oculto nas mentes dos homens, e com o qual terão de aprender novamente a lidar, expandindo suas consciências para envolver a totalidade do "real" em suas múltiplas camadas.

Este homem, retratado em *Neuromancer* na figura de Case, seria um homem sem apegos morais, um homem sem encanto, descrente, e profundamente obcecado pela vida na *Matrix*, e que tem como seu maior trunfo (a favor de *Wintermute*, inclusive) o desprendimento e o desprezo pelo seu corpo e sua existência mundana. Um homem movido por uma causa maior, mas que ele, por si só, não consegue compreender em sua totalidade por conta de sua descrença. Este mesmo homem será capaz, ao final da trama, de experimentar uma amplidão de conhecimento com a ajuda de *Wintermute*. Conhecimento que ele experimenta intensa e diretamente, apesar de, ainda assim, não compreendê-lo da maneira com a qual, por exemplo, *Wintermute* teria compreendido, a ponto de utilizá-lo a seu favor de maneira estrategicamente articulada.

De qualquer modo, Case é um *outsider* sem quaisquer apegos morais, que confia plenamente em si mesmo, um niilista cujo desapego à vida e aos prazeres mundanos o conduz para além destes círculos viciosos e o transforma no aliado mais perfeito de *Wintermute*, mesmo não compreendendo o significado mais profundo de tal aliança, o que faz com que *Wintermute* tenha de renovar continuamente seus artifícios, aproximando-se de uma perspectiva e argumentação mais "humanas" para convencê-lo a agir a seu favor. Nisso reside, assim, a principal fragilidade inerente à figura do "homem" Case: no desconhecimento quase proposital das forças ocultas que o movem e que ele também faz mover com seu desapego. Forças que não são do bem, e tampouco do mal: forças que provêm do *caos*.

Ilhas na Rede

A mesma visão crítica aparecerá, atrelada a uma percepção geopolítica global mais aguda, em uma obra de outro precursor do estilo *cyberpunk*, publicada em 1988, quatro anos após *Neuromancer*. Em *Islands in the Net* (Ilhas na Rede, traduzido para o português como *Piratas de Dados*), escrito por Bruce Sterling[28], apresenta-se uma visão de futuro bastante similar à de *Neuromancer*, na qual as rivalidades nacionalistas entre

[28] Sterling fora um dos inauguradores do "movimento" no início da década de 1980, sendo também editor do primeiro fanzine *cyberpunk*.

os Estados teriam sido abolidas em prol do comércio global. O poder de fato se encontra, então, concentrado no plano do poder econômico e nas mãos das grandes corporações transnacionais. Além disto, estas ainda detêm aquela que constituiria a "moeda" primordial deste futuro hiper-tecnológico: a informação.

O *cyberespaço* também estará presente na ficção de Sterling, sendo nela designado como "A Rede", espécie de convergência global de sistemas de telecomunicação, um pouco parecida com a nossa *Internet*, no qual se encontrariam disponíveis todas as informações necessárias para se negociar no mercado global. Não se negocia apenas com produtos e serviços, mas ainda, e principalmente, com informações.

A percepção caótica se insere na obra de Sterling a partir de sua noção de "ilhas na Rede". Esta partiria da compreensão de que o abraço global (servindo-nos de metáfora "macluhaniana") da "Rede" não seria íntegro, e tampouco absoluto. Estaria, ao contrário, repleto de furos, falhas e lacunas; em outras palavras, de "ilhas". Ilhas que não se situariam apenas por fora, mas também por dentro mesmo da suposta "ordem" da Rede.

Sterling faz com que a sua protagonista principal, Laura Webster (funcionária de uma grande empresa multinacional), mergulhe em uma aventura que a conduzirá aos lugares e situações mais inesperadas. Desde o inusitado conclave de cientistas, piratas de dados e praticantes de vodu da ilha de Granada, até a desolação africana, com seus ditadores fazendo testes atômicos e suas tribos nômades se deslocando pelo Saara montados em "camelos de ferro" e comendo suas "comidas mágicas, dentro de tubos".

Aos poucos, para Laura, aquela vida ordenada de paz, prosperidade e lucro na Rede vai se tornado distante, na medida em que se aproxima da realidade dura e caótica destes enclaves.

Tal concepção se projeta na narrativa de Sterling a partir de uma polarização geopolítica mais global entre *Primeiro Mundo* e *Terceiro Mundo*. O primeiro, o mundo da paz, da globalização e da prosperidade econômica. O segundo, um mundo atomizado, social e economicamente degradado, e estilhaçado em conflitos. Um mundo que se desenvolve na contramão da convergência global, recusando o consenso da Rede e a posição subalterna sob a qual tal acordo viria a colocá-lo.

É interessante notar que aquelas nações são chamadas de enclaves e "ilhas" não pelo fato de não terem acesso à Rede, mas por não atuarem nela conforme as mesmas regras e leis sob as quais atuam as corporações e os Estados. Estão, obviamente,

excluídos do conclave dos países do *Primeiro Mundo* que decretaram a paz em nome do mercado, e que fazem parte, ao menos declaradamente, da Rede. No entanto, os piratas de dados atuam na Rede de maneira furtiva e sub-reptícia, roubando e contrabandeando informações. O roubo, o armazenamento e o contrabando destas informações (na maioria dos casos, endereçadas aos próprios países do Primeiro Mundo) constituem a prática econômica mais rentável de países como Granada e Cingapura no livro de Sterling. Além disso, sugere uma relação de dependência mútua entre a Rede e suas "ilhas", entre "ordem" e "caos".

No desenrolar do conflito, a estratégia principal de Laura não se encontrará em qualquer tipo de coerção política direta; pelo contrário, será uma estratégia empresarial mais "moderna": cooptar os piratas, demonstrar a eles que seria mais vantajoso se agissem segundo a lei, tentando convencê-los a passarem para o seu lado, para o lado da Rede.

Apesar de Laura sair praticamente vitoriosa ao final da trama (ainda que indiretamente, sendo que a maioria das "ilhas" acabam por se auto-destruir no livro, acentuando o seu tom distópico preponderante), seus estratagemas empresariais racionais, na maior parte das vezes, não modificam em praticamente nada as motivações dos piratas, e a personagem é quase sempre deixada desamparada e sem recursos. Laura é violentamente retirada de um mundo que domina e que compreende, e no qual se sente segura, para ser repentinamente lançada num mundo de imprevisibilidade, medo e insegurança. A cada momento, ela se depara com novas e estranhas peças de um jogo que não controla.

Neste sentido, não se pode confundir obras como *Islands in the Net* ou *Neuromancer* com a visão heróica bastante freqüente em boa parte dos romances científicos, mesmo os mais distópicos. Os piratas de Sterling, assim como a maioria dos personagens de *Neuromancer*, não constituem, em hipótese alguma, "heróis" morais, apesar do utopismo radical subjacente à forma com a qual os enclaves piratas são expostos no livro de Sterling.

Por sua vez, a visão mística atrelada ao *caos* vista em *Neuromancer* constitui um dado muito enfatizado em *Islands in the Net*. Há uma cena curiosa na qual Laura é chamada a depor frente ao gabinete secreto de políticos e piratas de dados que comandam a "ilha" de Granada. Durante toda a conversa, Laura está sendo monitorada pela Rede através de um par de óculos especiais com micro-filmadora. Em um dado momento, os piratas saem da linha para tentar recrutá-la, mas continuam transmitindo

uma espécie de vídeo pré-gravado. Durante este tempo, um deles coloca um *narguilé* sobre a mesa, e todos (exceto Laura) se põem a fumar maconha. O diálogo que se segue é bastante peculiar:

- *Alguns homens negociam com informação – disse para Laura – e outros com a verdade. Mas alguns negociam com magia. A informação flui em torno deles. A verdade flui para você. Mas a magia... Flui através de você.*
- *Isso é um truque – disse Laura, segurando a borda da mesa. – Vocês querem que eu me junte a vocês. Como posso confiar em vocês? Não sou mágica...*
- *Sabemos o quê você é – disse Gould, como se falasse com uma criança. – Sabemos tudo a seu respeito. Você, sua Rizome, sua Rede. Acha que seu mundo abrange o nosso. Mas não é assim. Seu mundo é um subconjunto do nosso – golpeou a mesa com a mão aberta; o barulho foi o de um tiro. – Vê, sabemos tudo a seu respeito. Mas você não sabe nada sobre nós.*
- *Você tem uma piada, talvez – falou Rainey. Estava recostado em sua poltrona, examinando as pontas dos dedos, com os olhos semicerrados e o rosto vermelho. – Mas você nunca vai ver o futuro, o futuro da verdade, até que aprenda a abrir sua mente. Contemplar todos os níveis.*
- *Todos os níveis debaixo do mundo – continuou Castleman. – Truques, como você chama. A realidade nada mais é senão níveis e mais níveis de truques. Tire esses estúpidos óculos e poderemos mostrar-lhe... Muitas coisas.*[29]

Em seguida, Laura exige-lhes que a coloquem de volta na Rede. Todos se levantam e saem, rindo e murmurando. Para os espectadores que a monitoravam na Rede, a imagem final teria sido a do desaparecimento repentino, em pleno ar, dos homens que se encontravam na mesa. Um "truque" que instaura no tempo-espaço da Rede uma perspectiva "mágica", provocando o espanto e o medo. Medo de agentes ocultos que operam em outros "níveis" de realidade. Forças que Laura não compreende e desconhece por conta de sua própria ignorância, mas que agem secretamente e continuamente sobre sua vida, numa espécie de vodu eletrônico oculto.[30]

Um estranho amálgama de "magia" e "ciência", que corresponde a um estado de sensibilidade que tende a atingir uma centralidade bastante influente na cultura *pop* e política emergente deste período, e dentro da qual o *cyberpunk* veio a desempenhar um papel crucial por meio de obras como as de Gibson e Sterling. Passemos agora a Hakim Bey.

---

[29] STERLING, Bruce. **Piratas de dados.** São Paulo: Aleph, 1990, p.146-147.

[30] Há, na Granada imaginada de Sterling, um procedimento de contratação de cientistas estrangeiros de primeiro escalão para trabalharem junto aos praticantes de vodu residentes na ilha.

1.3 – Hakim Bey e o novo *utopismo* radical

Ainda em 1988, pouco tempo após a publicação de *Islands in the Net*, surgiria aquele que viria rapidamente a se tornar um dos livros mais cultuados dentro da cultura *pop underground* e do ativismo radical de esquerda nos últimos tempos. Trata-se de *TAZ: Zona Autônoma Temporária*, escrito pelo misterioso Hakim Bey.

Bey teria aprendido, lendo os *cyberpunks*, e especialmente atento aos "piratas de dados" de Sterling, a estratégia do "truque" e da invisibilidade, penetrando nos debates culturais e políticos atuais de maneira sorrateira e provocando um grande abalo com suas teorias anarco-panfletárias. Não existem fotos suas, apenas centenas de suposições acerca de quem ele realmente seja, espalhadas pela *Internet*. Uma das mais recorrentes sugeriria que ele teria sido um poeta de algum lugar do norte da Índia, que fugira para a Inglaterra por questões políticas e, por conta do envolvimento em uma ação terrorista, teria fugido novamente para Nova York. Supõe-se, além disso, que ele teria vivido durante um bom tempo no Irã, e não se sabe por qual motivo. Quando a revista *Time* o procurou para tentar entrevistá-lo, ele se recusou e passou algum tempo desaparecido, retornando à cena alguns anos depois com o incendiário texto *Caos: Os Panfletos do Anarquismo Ontológico*, seguido do livro *Caos: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*[31]. De qualquer maneira, Bey se tornou, com a publicação de *TAZ*, um dos autores mais discutidos da atualidade, citado por anarquistas, acadêmicos, músicos, *hackers*, poetas, organizadores de festas *rave*, promotores de passeatas, ativistas estéticos e "guerrilheiros" comunicacionais de variadas nacionalidades e tendências. Citado freqüentemente, inclusive, por Jorge Du Peixe em shows e letras de músicas da Nação Zumbi, até os dias atuais[32].

O que nos importará fundamentalmente é que a teoria da TAZ por ele formulada se converterá, neste momento, em uma bem-acabada articulação de todos os elementos

---

[31] Este e *TAZ* se encontram atualmente disponíveis em edições nacionais pela editora *Conrad*. Já os "panfletos" podem ser encontrados em uma série de *sites* na Internet, em diversas traduções. Bey também é autor de um romance pornográfico intitulado *Cronwstone: The Chronicles of Qamar*, que foi elogiado pelo escritor *beatnik/cyberpunk* William Burroughs como o primeiro exemplar de um novo subgênero literário.

[32] Como na letra de *Voyager*, faixa integrante do último álbum da Nação Zumbi, intitulado *Futura*, lançado em 2005: *Voyager, viajei, me liguei / Fui ali e voltei sob o signo do som / Invocando deuses ancestrais dos pensamentos espirais / Maiorais / Das almas analógicas às auras digitais /* ***Operando nas brechas multidimensionais / Tais quais as zonas autônomas*** */ Da divisão que faz o levante dos temporais / Matrix, prefix, com bics / A sabedoria no meu mix / Ouvidoria atenta na parede falante / Sussurrando dissonante / Plugue-se, ligue-se e vá longe / Longe / Voyager / O ouvido em outra dimensão.* PEIXE, Jorge Du. Voyager. In: NAÇÃO Zumbi. **Futura.** São Paulo: Trama, 2005. 1 CD. Faixa 06 (4 min 07 seg). Grifos nossos.

que compõem a *estrutura de sentimentos* a que nos referimos ao longo deste tópico. Em sua narrativa, Bey articula política e estética, relaciona magia e ciência, funde anarquismo (ou o que chama de "anarquismo ontológico") e Teoria do Caos. Em várias passagens da obra, dialoga diretamente com Bruce Sterling e suas "ilhas na Rede".

Suas reflexões teriam se iniciado a partir de evidências colhidas em sua pesquisa acerca da existência, no século XVIII, daquilo que chama, em suas análises, de "utopias piratas". Utopias no sentido de sociedades "ideais", que não apenas foram "imaginadas", mas que de fato existiram, embora por um curto período de tempo. Os piratas e corsários daquela época teriam, segundo Bey, criado uma espécie de rede de informações que se estendia por todo o globo, formada por ilhas que serviam de esconderijos remotos, onde seus navios podiam ser abastecidos com água e comida e os resultados de suas pilhagens podiam ser trocados por artigos de luxo e necessidades. Algumas ilhas hospedavam espécies de mini-comunidades onde se vivia conscientemente fora da lei e onde se pretendia continuar desta maneira, mesmo que por um período bastante pequeno.

Saltando do século XVIII para o século XXI da ficção de Sterling, Bey também nos falaria do mundo no qual a falência dos sistemas políticos teria gerado um sem-número de "experiências comunitárias descentralizadas", enclaves sustentados pela "economia de informação" da "Rede". Um futuro onde a mesma tecnologia (culminando, segundo ele, no "satélite espião"), que hoje reduziria a idéia de "utopias piratas" a um delírio "romântico", torna possível, estando livre de qualquer controle político, um mundo repleto de "zonas autônomas". Tudo para justificar o questionamento do qual partiria toda a sua teoria: estariam as atuais gerações fadadas a nunca experimentarem a "autonomia", como os seus ancestrais piratas ou os futuros habitantes das "ilhas" de Sterling? Responderia Bey:

> *Acredito que, dando conseqüência ao que aprendemos com histórias sobre "ilhas na rede", tanto do passado quanto do futuro, possamos coletar evidências suficientes para sugerir que um certo tipo de "enclave livre" não é apenas possível nos dias de hoje, mas é também real. Toda minha pesquisa e minhas especulações cristalizaram-se em torno do conceito de ZONA AUTÔNOMA TEMPORÁRIA (daqui por diante abreviada por TAZ).*[33]

Partindo de tais convicções, o autor se lança num exercício de teorização detalhado de sua proposta, expondo e discutindo uma série de idéias e conceitos, alguns formulados por ele próprio, e outros extraídos de vários campos do conhecimento, desde

[33] BEY, Hakim. **TAZ:** Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2004, p.13. A sigla TAZ vem do inglês *Temporary Autonomous Zone*.

a matemática, com a Teoria do Caos, passando pela filosofia, pela política, psicologia e literatura. Além de uma narrativa "teórica", o texto de Hakim Bey se encontra bastante próximo de algo como um gigantesco delírio literário ultra-radical. Mais que uma formulação explicativa da realidade cultural e política do seu tempo, Hakim Bey constrói uma narrativa político-estética ambiciosa e provocadora por meio da qual se fundamenta uma nova proposta de ativismo político e estético centrado nisto que chamará de TAZ.

Não há nenhuma forma bem definida pela qual podemos identificar uma TAZ, e talvez esta seja a sua principal característica. As "zonas autônomas" de Bey podem assumir as mais diferentes formas, desde as "utopias piratas" do século XVIII e as "ilhas na Rede", até uma festa *rave*, um jantar, um levante guerrilheiro, uma "comunidade de dados" na *Internet*, ou uma noite de prazer inesquecível, podendo ganhar vida *tanto numa caverna quanto numa cidade espacial*[34]. O importante é o estado de "autonomia" que ela é capaz de provocar, instaurando "vivências de pico" (vivências utópico-radicais) que escapem à "ordem" cotidiana. Vivências que, de acordo com Bey, não poderiam ser previstas ou medidas a partir de uma dada "razão" comum, e que assim fugiriam ao simulacro espetacular da sociedade e do Estado racional contemporâneos. Uma nova consciência que se movimentaria à procura de pontos obscuros da vida coletiva e individual, como escalas microscópicas invisíveis ao "mapa", procedimento ao qual se associaria, por parte do autor, expressões como "psicotopologia do cotidiano" e "nomadismo psíquico".

Outro caráter essencial ao sucesso de uma TAZ seria que ela não fosse permanente, da forma como deveria ser, por exemplo, uma *Revolução*. Ela deveria, antes de tudo, ser "temporária", necessitando se desfazer antes que fosse "pega", o que, para Bey, não significaria apenas a sua simples descoberta ou revelação, mas a sua possibilidade de explicação ou de decodificação em termos de uma consciência e de uma linguagem vigentes. Seria uma vivência breve, porém radical e intensa.

Ao mesmo tempo, o desaparecimento não implicaria de forma alguma na morte ou no esgotamento de uma TAZ. Ela *vai desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do Espetáculo*[35]. A TAZ lidaria, desta maneira, menos com projetos políticos e estéticos ("ordem") do que com situações ("caos"). Ela atuaria, sobretudo,

---

[34] Ibid., p.36.
[35] Id., p.18.

pela lógica do disfarce e da fuga, e se utilizaria, segundo seu criador, das táticas da "invisibilidade" e da "invulnerabilidade". A primeira, uma "arte marcial". A segunda, segundo o autor, uma "arte oculta" no interior das "artes marciais".

Hakim Bey dedicou um capítulo inteiro de sua obra à questão da *Internet* e da *web*, e de como estas poderiam contribuir para as TAZ. Assim como na ficção de Sterling, reconhece a "vastidão" e a "ambigüidade" inerentes a este elemento, procurando identificar e sistematizar tensões entre tendências diversas e antagônicas observáveis dentro das novas redes, num momento em que a *Internet* praticamente engatinhava – ainda não se tinha nada, por exemplo, como a atual *World Wide Web*, a *Internet* de exploração comercial.

Bey utilizará termos como *net*, *web* e *contra-net*, na tentativa de agrupar estas tendências diversas em conjuntos específicos. O termo *net* corresponderá, assim, à "totalidade de todas as transferências de informações e de dados". Por sua vez, algumas destas transferências tendem a adquirir um caráter hierárquico e restrito, por serem de privilégio exclusivo de certas "elites", como dados militares e de segurança nacional, ou informações bancárias e monetárias. Entretanto, outras informações são abertas a todos, como a telefonia, o sistema postal, e os bancos de dados públicos. Segundo o autor:

> *Desta forma, dentro da net começou a emergir um tipo de contra-net, que nós chamaremos de web (como se a internet fosse uma rede de pesca e a web as teias de aranha tecidas entre os interstícios e rupturas da net). Em termos gerais, empregaremos a palavra web para designar a estrutura aberta, alternada e horizontal de troca de informações, ou seja, a rede não-hierárquica, e reservaremos o termo contra-net para indicar o uso clandestino, ilegal e rebelde da web, incluindo a pirataria de dados e outras formas de parasitar a própria net. A net, a web e a contra-net são partes do mesmo complexo, e se mesclam em inúmeros pontos. Esses termos não foram criados para definir áreas, mas para sugerir tendências.*[36]

Percebemos aqui uma visão próxima da que vimos com Bruce Sterling acerca do que seria este tipo de "rede". Um complexo de informações vasto e heterogêneo, sobre o qual uma certa "elite" procuraria estabelecer um determinado controle, mas que, por seu caráter relativamente aberto e ambíguo, possibilitaria a atividade clandestina e subversiva de forças que "parasitariam" a Rede, entre elas a "pirataria de dados" preconizada por Sterling.

Além disso, seguindo de perto os passos deste último, Bey não restringiria a sua *net* apenas à nova rede mundial de computadores: a situaria como parte de um complexo maior, incluindo formas não-eletrônicas de comunicação que não deixariam de dialogar

[36] Ibid., p.31-32.

com esta mesma rede "virtual" de comunicações, podendo, em certos casos, exercer uma importante influência sobre ela. Nas palavras de Bey:

> *Nossa web não depende de nenhuma tecnologia de computação para existir. O boca-a-boca, os correios, a rede marginal de zines, as "árvores telefônicas" e coisas do gênero são suficientes para se construir uma rede de informação. A chave não é o tipo ou o nível da tecnologia envolvida, mas a abertura e a horizontalidade da estrutura. Contudo, o próprio conceito da net implica o uso de computadores. Na imaginação da ficção científica, a net é conduzida para a condição de ciberespaço (como Tron e no livro de William Gibson, Neuromancer) e para a pseudo-telepatia da "realidade virtual". Como fã do cyberpunk, não consigo deixar de antever o importante papel que o "hacking da realidade" terá na criação das TAZs. Assim como Gibson e Sterling, acredito que a net oficial jamais conseguirá conter a web ou a contra-net – a pirataria de dados, as transmissões não-autorizadas e o fluxo livre de informações não podem ser detidos. (Na verdade, no meu entender, a* ***Teoria do Caos*** *pressupõe que nenhum sistema de controle universal seja possível.)*[37]

Assim, o conceito da TAZ deve, por si só, recusar diretamente qualquer restrição mais imediata ao *cyberespaço* e à "realidade virtual". Segundo Bey, ela deve concordar com os *hackers*, por pretender ganhar existência através da *net* e da sua mediação. Ao mesmo tempo, concordará com os "partidários do ambientalismo", pois possui uma aguda percepção de si mesma enquanto "corpo" e se enoja com a "cibergnose", que o autor define como tentativa de "transcender o corpo através da instantaneidade e da simulação". Segundo ele, a TAZ tenderia a condenar a dicotomia entre "tecnologia" e "anti-tecnologia" como sendo um "equívoco". Teria um caráter de constructo "utópico", por almejar uma intensificação da vida cotidiana, mas não uma utopia, em suas palavras, "sem local", ou o "lugar do lugar nenhum". Ela consistiria, prioritariamente, num de ponto de intersecção de várias forças, a junção das "misteriosas linhas de realidades paralelas" (misteriosas linhas do *caos*), sendo que algumas destas "linhas" não se situariam apenas no tempo e no espaço, mas existiriam unicamente "dentro" da *web*. Algumas de suas principais conclusões a este respeito:

> *Por uma característica de sua própria natureza, a TAZ faz uso de qualquer meio disponível para concretizar-se – pode ganhar vida tanto numa caverna quanto numa cidade espacial – mas, acima de tudo, ela vai viver, agora, ou o quanto antes, sob qualquer forma, seja ela suspeita ou desorganizada. Espontaneamente, sem preocupar-se com ideologias ou anti-ideologias. Ela vai fazer uso do computador porque o computador existe, mas também usará poderes tão completamente divorciados da alienação e da simulação que lhe garantirão um certo paleolitismo psíquico, um espírito xamânico primordial que vai "infectar" até a própria net (o verdadeiro sentido do cyberpunk, como eu o entendo).*[38]

---

[37] Ibid., p.34. Grifo nosso.
[38] Id., p.36.

Bey se refere, neste ponto, aos feiticeiros e praticantes de vodu da Granada fictícia de Sterling, que penetram na Rede com sua "magia" primordial e provocam, através de seus "truques", a desestabilização das forças racional-utilitárias que supostamente a controlam.

A relação imediata das teorias de Hakim Bey com a narrativa *cyberpunk* se encontrará no reconhecimento, no interior da experiência histórica contemporânea, de forças complexas que extrapolam a chantagem evolucionista atrelada ao tecnicismo exacerbado de um novo mundo capitalista "globalizado". As TAZ correspondem de forma direta a uma nova confiança no homem que carrega consigo ação, imaginação e criatividade que emanam de energias "primordiais", as quais farão "infectar" as próprias redes de comunicação globais, convertendo-as em instrumento de libertação utópica.

Neste momento, Bey deverá romper com a distopia ainda preponderante no *cyberpunk*, fazendo emergir do *caos* uma nova utopia. É possível, de alguma maneira, que toda utopia surja do *caos* e de sentimentos de incerteza relativos ao presente e ao futuro das gerações, mais precisamente, da tentativa de suplantá-los por meio de uma visão mais positiva. O que temos aqui, na realidade, é um caso bastante particular de utopia, que assume as próprias formas do *caos* e da incerteza para se fazer real.

Este tipo de reconhecimento das potencialidades advindas do *caos* implicaria na percepção do mundo em uma escala diferenciada e mais sutil do que aquela da "abrangência global" de McLuhan, ou mesmo do "controle total" de Orwell. Talvez a sua imagem mais notável estaria ligada, segundo Bey, à compreensão do mundo enquanto "complexidade fractal", que escaparia assim à perspectiva dimensional do "mapa", mergulhando em "imensões embutidas e escondidas". O *Mandelbrot Set*, talvez a imagem fractal mais amplamente divulgada, e elaborada pelo matemático Benoit Mandelbrot, um dos criadores da Teoria do Caos, seria, segundo o autor, a sua representação gráfica mais perfeita: um universo de *mapas que estão embutidos e escondidos dentro de mapas que estão dentro de outros mapas etc. até o limite do poder do computador*[39]. Uma visão que escaparia ao "abraço global" de qualquer grande "Rede", numa estrutura que se revela e se desenvolve, complexa, mergulhando, submergindo progressivamente para dentro de si mesma.

Os anos 1980 assistiram ao inusitado encontro de uma sensibilidade *punk* emergente durante os anos 60 e 70 (de visão niilista, desencantada, "pós-utópica" e

[39] Ibid., p.37.

“caótica” – no sentido de completa “desordem” – do mundo e da política), com uma visão mística e psicodélica herdada do mesmo período, postas, também a partir deste momento, em diálogo acelerado com as novas tecnologias eletrônicas que progressivamente têm transformado o mundo numa grande rede. A nova visão encontrará seu ponto-chave no *cyberpunk*, e atingirá sua mais refinada articulação teórica, política e estética nos anos 1980 com Hakim Bey: uma nova “teoria” que não se pretende simplesmente a “pensar” sobre o mundo, mas também a agir sobre ele próprio por meio da imaginação (que também é sempre uma ação) utópico-radical.

Uma complexa *estrutura de sentimentos* que cresce junto a este novo mundo, habitado por novas tecnologias e meios de comunicação eletrônicos tendentes à globalização de todas as relações, sociais, culturais e políticas. E que nos demonstra, de maneira abrangente, a construção, na prática, de uma interpretação alternativa do que seria esta mesma “globalização”, e que encontrará na cultura (diversa e heterogênea) o cerne de toda a experiência da qual se mune.

Com a noção de *estruturas de sentimento*, tentamos, assim, nos aproximar daquilo que, a nosso ver, tem de mais valioso a obra de Raymond Williams para a nossa reflexão, que é a sua decidida inclinação a perceber a literatura e as artes em geral como meios essenciais para se compreender os mais amplos processos históricos.

Estamos aqui tratando de práticas sociais (como o são a literatura e a música, na visão de Williams e na nossa) engendradas em conexão com uma cultura e um passado visto nas figuras de xamãs, feiticeiros, alquimistas e entidades místicas. Invoca-se toda uma pluralidade cultural que emana do passado e da tradição assumidos enquanto elementos ativos destas novas práticas.

Emana daquilo que seria privilégio, não de poucos, como a “ciência” ou a “política”, mas de todos: a *cultura*, profundamente atrelada ao passado, à tradição, e também à magia, e capaz de se modificar, na prática, mais veloz que a ciência, o capital ou a política, subvertendo modelos e instaurando novíssimas situações. Mesmo que desejasse, ninguém (homem ou máquina) seria capaz de abraçar sozinho toda a pluralidade cultural global, e é aí que se dava a principal via de encontro com este novo utopismo na cultura política emergente dos anos 1980. Utopismo que se fez em curiosa negociação com a própria distopia, e que se realizara de maneira mais efetiva no interior da cultura *pop* nos anos 1980, com a ficção científica de Gibson e Sterling, e com as teorias de Hakim Bey. Na música, entre outros, com o próprio *Manguebeat* brasileiro, ainda que em estado embrionário durante a década de 80.

Utopismo decididamente distante daquelas utopias científicas do século XIX: utopismo depois da distopia. Severo e desconfiado, porém não menos confiante em suas aspirações. Utopismo radical; utopismo esclarecido que se projeta para além do bem e do mal, e se apega intensamente a um senso de "justiça" último: o da liberdade individual e coletiva, liberdade de imaginação e de ação; novo utopismo libertário dos anos 1980.

Trata-se, em muitos aspectos, de uma consciência alternativa que parece querer afirmar que a experiência global contemporânea, intensificada com os novos meios eletrônicos, tende substancialmente, na teoria e na prática, bem mais à multiplicidade que à homogeneidade. Tende, com o desfalecimento progressivo dos conjuntos-nações, não só a um pensamento único global centrado no "mercado" e nas "corporações", e sim a uma nova revelação dos aspectos localmente e individualmente entranhados de nossa vida social e cultural. Tende, ainda, à associação em rede, aberta e horizontal, que procura conectar não exatamente o igual, mas, sobretudo, o diferente, o não-previsto. Neste jogo de identidades global, ser diferente será sempre o fator mais importante. Ter uma cultura e um passado se constituirá, neste sentido, como um dos elos cruciais. Junto dele, a imaginação e a ação livres que conduzirão a prática a muitos e diversos caminhos. Práticas que, cedo ou tarde, chegarão aos centros hegemônicos e lá se acomodarão, mas sempre encontrarão novas maneiras de também agir à margem dele, novos "truques", novas identidades, novos rostos e novas máscaras, novos (e antigos) saberes, novos lugares ou "não-lugares".

Necessário utopismo de uma geração que herdara os últimos decênios de um século que vivera intensa e aceleradamente a distopia, e não podia esperar do "futuro" a concretização de qualquer de suas pretensões libertárias. Tal seria o abalo na distopia atingido com a literatura *cyberpunk* e a teoria das TAZ nos anos 1980: o desmonte, na teoria e na prática, do controle global total, e o distúrbio caótico como expediente para a ação libertária e festiva.

A obra de Bey, com sua metáfora da TAZ espremida entre o presente e o futuro, mítica e atemporal, configura talvez um dos gritos mais altos e abrangentes de uma geração que bradava em seus nichos (quase) isolados contra a fatalidade histórica de ter de viver em uma "Idade Média", ou numa "Idade das Trevas". Daqueles membros desta geração que nunca quiseram ser parte de uma "geração perdida", ou que sua década fosse uma "década perdida". O lado utópico radical dos anos 1980, que não poderemos mais deixar de relembrar.

1.4 – A *utopia mangue*

MANGUE: O CONCEITO

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

Estima-se que cerca de 2.000 espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados às 60 plantas de mangue.

Os estuários fornecem áreas de desova e criação para 2/3 da produção anual de pescado do mundo inteiro. Pelo menos 80 espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros.

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

MANGUETOWN: A CIDADE

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

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

Bastaram pequenas mudanças nos "ventos" da história para que os primeiros sinais de "esclerose" econômica se manifestassem, no início dos anos 60. Nos últimos 30 anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito/estigma de metrópole, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

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

MANGUE: A CENA

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

> *Simples, basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.*
>
> *Em meados de 91 começou a ser gerado/articulado em vários pontos da cidade um organismo/núcleo de pesquisa e criação de idéias pop. O objetivo é engendrar um "circuito energético" capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem-símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Ou um caranguejo remixando ANTHENA do Kraftwerk no computador.*
>
> *Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade Virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração/expansão da consciência.*
>
> *Mangueboys e manguegirls freqüentam locais como o Bar do Caranguejo e o Maré Bar.*
> *Mangueboys e manguegirls estão gravando a coletânea Caranguejos com cérebro, que reúne as bandas Mundo Livre S.A., Loustal, Chico Science e Nação Zumbi e Lamento Negro.*[40]

Este tópico, assim como todo este primeiro capítulo, equivale àquilo que os internautas acostumados a descortinarem intrincados *hipertextos* chamam de "nó", ou *link*. Mas não um *link* como qualquer outro. Trataria-se, antes de tudo, daquele "nó" invisível, fora do "mapa", ou, mais propriamente, fora do "sumário", onde se localizariam as TAZ utópicas de Hakim Bey.

Trata-se da *utopia mangue*, cuja manifestação formal mais expressiva atende por *Caranguejos com Cérebro*, o famoso "primeiro manifesto *mangue*".

Na época em que fora escrito e publicado pela primeira vez, em 1991, o texto cumpria a função do que atualmente se designa, no vocabulário da imprensa cultural em geral, como *release*, espécie de material promocional visando à divulgação do trabalho dos artistas, e comumente endereçado à imprensa e a meios especializados como festivais, galerias, casas de shows e espetáculos.

Tratava-se, portanto, de uma peça promocional, um objeto de *propaganda*. E qual seria, então, o "produto" cultural do qual *Caranguejos com Cérebro* fazia a propaganda neste momento? A *cena mangue*, é claro. Escrito por Fred Zeroquatro, com a colaboração de Renato L. em alguns trechos, e contando com ilustração da dupla de artistas gráficos *Dolores y Morales*, o documento foi distribuído à imprensa recifense em 1991. O texto, com alguns pequenos cortes, assim como as ilustrações, encontra-se disponível no encarte do CD *Da Lama ao Caos*, lançado em 1994 pelo grupo Chico

---

[40] MONTENEGRO, Fred; LINS, Renato apud TELES, José. **Do frevo ao manguebeat.** São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 255-256.

Science e Nação Zumbi. A reprodução das ilustrações pode ser conferida pelos leitores no CD de dados que acompanha esta dissertação.

Pretendia-se, então, criar uma *cena pop*. E o que seria preciso para se criar uma *cena pop*?

Cunhado no início dos anos 1990, o conceito acadêmico de *cena musical* vem sendo debatido pela atual sociologia da música através, principalmente, dos trabalhos de autores como Will Straw e Keith Negus. As premissas básicas que compreendem a adoção do conceito por estes dois autores são assim apresentadas por Marcos Napolitano no livro *História & Música*:

> *Nos anos 90, o conceito de "cena musical" (Straw, 1991) tentou criar uma alternativa à idéia de pensar o consumo musical a partir da teoria das "subculturas". Para Will Straw, esse conceito não caracteriza uma comunidade musical e sociológica (como na teoria das subculturas). A cena musical seria "um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências (apud Negus, 1999, p. 22). A "cena musical" não indicaria uma cultura de oposição "ao sistema", e não emergiria, necessariamente, de um grupo ou classe particular, traduzindo várias coalizões e alianças, ativamente criadas e mantidas (Negus, p. 23).*[41]

Ao tomar a variedade sociológica dos músicos e sua audiência, bem como o consumo e a escuta musicais, e o ecletismo presente no gosto musical dos indivíduos como elementos-chave na compreensão da *cena musical*, o conceito parece apropriado à abordagem que pretendemos desenvolver acerca do *mangue*. Sua eficácia principal consiste em negar a sugestão de identidades pré-fixadas e estruturalmente determinadas subjacente à noção de "subcultura", a qual acaba, desta maneira, por resvalar na idéia de uma "comunidade" musical unificada, autônoma e diametralmente oposta à chamada cultura "dominante". As interinfluências, alianças e mediações culturais ganharão maior destaque sob a nova perspectiva da *cena musical*.

No entanto, é preciso avaliar cuidadosamente algumas diferenças cruciais entre o conceito antropológico/sociológico de *cena musical* e a idéia de *cena pop* adotada pelos integrantes do *mangue*. Logo de início, cabe salientar que a utilização do termo por parte destes indivíduos não provém, em momento algum, de inspirações propriamente acadêmicas, mas sim da admiração que mantinham em relação às chamadas *cenas* musicais londrina, jamaicana e nova-iorquina (geradoras e divulgadoras de alguns dos estilos musicais mais influentes do cenário *pop* mundial nas últimas décadas, como o

---

[41] NAPOLITANO, Marcos. **História e música.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 30-31.

punk, o *reggae*, a *new wave* e o *rap*), cujo desenvolvimento acompanhavam por meio de publicações especializadas em música nacionais e importadas.

É certo que perceberemos alguns pequenos pontos em comum entre esta versão não-acadêmica do termo e o tardio conceito sociológico de *cena musical*. Porém, para a compreensão do real sentido da *cena mangue* neste momento, e do papel nela exercido por *Caranguejos com Cérebro*, é necessário que procuremos nos aproximar das inspirações mais diretas dos sujeitos envolvidos em sua construção. Temos de nos aproximar, principalmente, do movimento *punk* inglês e de Malcolm McLaren.

Não seria preciso dizer que uma *cena* se compõe, obviamente, de artistas, bandas e público. Mas não apenas. Para que haja uma *cena pop*, é necessário que também haja uma *moda*. É então que surge McLaren. Ao lado de sua esposa, a estilista Vivienne Westwood, McLaren abriu no ano de 1971, em Londres, a loja *Let It Rock*, especializada em objetos e roupas inspiradas no estilo roqueiro dos anos 1950. A partir de 1975, a loja mudara o nome para *Sex*, e especializou-se, entre outras coisas, em modelitos de couro de influência fetichista e artigos de *sex shop*. Por volta de 1976, alguns dos freqüentadores mais assíduos da loja, como Steve Jones, Paul Cook, Glen Matlock e John Lydon, formaram uma banda de *rock* e começaram a ensaiar. Rapidamente, McLaren convenceria o grupo a adotar o nome de *Sex Pistols* (referência direta ao nome da loja), e a escreverem músicas sobre suas atitudes transgressoras, tornando-se também seu empresário. Mais rapidamente ainda, munindo-se de suas boas relações no circuito artístico da cidade, Mclaren consegue fazer com que a banda se apresente em alguns dos eventos mais badalados da noite londrina, despertando imediatamente o interesse da imprensa especializada, que logo não escreve sobre outro assunto que não seja o *punk*. Segundo Antônio Bivar:

> *O espírito da época agora é punk, a retomada do básico: guitarra, baixo, bateria, vocal e amplificadores baratos. Não existe ainda nenhum disco gravado dessa nova safra, mas as bandas estão ganhando páginas e mais páginas na imprensa especializada, inclusive as capas. Os jornais vendem mais que nunca. As grandes gravadoras, vendo tanta publicidade gratuita, pensam: "Temos que contratá-los imediatamente". E os caçadores de novos talentos dessas gravadoras saem à caça do punk carismático. Não raro esses caçadores de talentos acham a platéia punk melhor que as bandas punks. No auge da loucura pensa-se em contratar a platéia e fazer um disco.*[42]

[42] BIVAR, Antonio. **O que é punk.** São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 49-50.

Certamente, se o *punk* fosse apenas um estilo de música, ninguém seria capaz de conceber uma idéia tão absurda quanto contratar a "platéia" *punk* para gravar um disco. A grande questão aqui colocada é que o *punk*, além de uma música, também é uma moda. E, levando-se em conta o procedimento adotado por McLaren, ele não apenas se tornou uma moda: na realidade, ele já nasceu dessa maneira.

Assim como o *punk* inglês, o *mangue* também aspira, desde o início, a se tornar moda. O mesmo pode ser dito no que se refere a chamar a atenção das grandes gravadoras, o que, apesar de não figurar abertamente entre as intenções principais da nova *cena* neste seu primeiro momento, mostrou-se, numa ocasião posterior, perfeitamente compatível com as aspirações de seus integrantes, tendo em vista a euforia desencadeada pela contratação, em 1994, do grupo Chico Science e Nação Zumbi pela multinacional *Sony Music*.

Percebemos que uma *cena* é constituída de músicos, público e moda. É também constituída de meios e espaços públicos por onde circulam as informações culturais, como as festas, os bares, as casas de shows, os programas de rádio, os fanzines, as lojas de discos. Há ainda um último e fundamental ponto: a *propaganda*. Uma consideração mais aberta deste ponto específico será de grande valia para nossos intentos, desde que não a tomemos num sentido convencional de mera "fantasia", uma espécie de "roupagem" externa ao "produto" cultural de fato, e sim como âmbito no qual se estabelecem complexas *mediações* de sentido que contribuirão, entre outras coisas, para garantir certa eficácia social e simbólica de determinado produto junto ao seu público consumidor.

Neste sentido, a moda *punk* mediou e mobilizou uma série de ansiedades e sentimentos de tédio e rebeldia juvenil. Veiculou valores políticos libertários e anarquistas. E ofereceu a um contingente de jovens insatisfeitos e anônimos a possibilidade de adquirirem visibilidade: qualquer pessoa, mesmo que não soubesse tocar instrumento algum, poderia ter sua banda *punk*.

E o *mangue*? Quais seriam os valores, ansiedades, sentimentos, práticas sociais, imagens e símbolos coletivos que ele mobiliza? Que distopias e utopias de sua geração ele media?

Mangue: o conceito

Na primeira parte do *release Caranguejos com Cérebro*, a preocupação principal parece ser a de oferecer aos leitores uma definição da palavra *mangue*, supostamente uma definição "neutra", científica, e biológica até.

É hoje conhecida do público que se interessa pelo assunto a informação de que, na época da confecção de *Caranguejos com Cérebro*, seu principal autor, Fred Zeroquatro, vinha trabalhando, na categoria de jornalista *free-lancer*, como Fred Montenegro, na produção de um roteiro de um documentário para a TV a respeito dos manguezais, e que, da pesquisa para este documentário, foi extraída boa parte das informações presentes no texto que estamos analisando. Isto justifica, em parte, o tom científico, biológico, enciclopédico e jornalístico com o qual se expõem variadas informações sobre o mangue nesta primeira parte.

Ainda neste primeiro tópico, não se trataria apenas de "informação", no sentido de algo "dado", ou mesmo "neutro". A informação pretende aqui colocar em destaque e argumentar a favor de uma visão bastante específica acerca dos próprios manguezais. A "informação" de que o mangue constitui um dos "ecossistemas mais produtivos do mundo" se presta nitidamente a confrontar a posição que os associa à "sujeira" e à "podridão". Não exatamente uma inversão de sentido, mas uma informação nova que pretende relativizar a posição anterior, um sentido positivo que vem contrabalançar uma interpretação negativa corrente acerca dos mangues.

Ao final deste tópico, fica ainda mais claro o artifício por parte do redator, quando o mangue finalmente aparece exposto não apenas como objeto em si mesmo, mas enquanto "símbolo" de "fertilidade" e "riqueza". Fertilidade e riqueza que não seria somente do mangue, mas também do Recife, cidade que é o próprio mangue.

Manguetown: a cidade

A interpretação acerca do Recife que aqui se demonstra, desde o próprio título da segunda passagem, traz novamente o mangue como figura central: *Manguetown*, a "cidade do mangue", geograficamente localizada numa planície costeira cortada pelos estuários de seis rios. Também se percebe que a aplicação de uma definição "geográfica" da cidade é imbuída desta mesma utilidade bastante precisa em dotar o mangue e o Recife de um significado positivo.

A argumentação se desenvolve a favor do mangue e contra a sua destruição causada pelo crescimento contínuo da cidade, acompanhada do “alerta” ecológico relativo à possibilidade de extinção dos manguezais. Ao defender a causa do mangue, o texto de Fred ataca uma dada “noção de progresso” que acompanha o estigma do Recife enquanto grande “metrópole” moderna do Nordeste. A esta, na forma de jornalismo crítico, Fred atribui a condição de “fragilidade”, enquadrando-a como um tipo de noção “mítica”, anacrônica e “cínica” de suposta ordem e regularidade, que só faz ocultar a verdadeira realidade urbana do Recife e agravar a miséria e o “caos”, que é para onde apontam os índices de desemprego e os estudos populacionais recentes a que o texto faz menção.

Trata-se da distopia presente do Recife, de uma situação de *desencanto* aflorada que atinge o seu limite na virada dos anos 1980 para os anos 1990. Ao mesmo tempo, trata-se do *desencantamento* referente a caracteres bastante especiais: a narrativa falaciosa do “progresso” recifense, que o seu autor, Fred, assim como os demais amigos, conheciam muito bem desde a sua infância e adolescência, e que viam agora se intensificar em graus alarmantes. Chamavam-se, agora, *mangueboys* e *manguegirls*. E estavam criando uma *cena pop*.

Mangue: a cena

O Recife é aqui exposto, em analogia irônica com certos lugares-comuns da linguagem “médica”, como o “corpo” de um moribundo, com suas “veias” entupidas, à beira de um enfarto. A solução é desobstruí-las através de um “choque” cultural capaz de estimular o que resta de sua “fertilidade”, tarefa que já começara a ser desempenhada pelos *mangueboys* e *manguegirls* integrantes da nova *cena mangue*, na sua condição objetiva de jovens cidadãos insatisfeitos e dispostos a modificar a realidade presente.

No mangue, entre outras coisas, estaria também o “passado”, as águas primordiais, a *lapis philosoforum*, o “ouro” dos antigos alquimistas. Uma espécie de componente mítico primordial que ultrapassa o progresso ilusório da metrópole e que injeta o *caos* criador da lama no centro da “ordem” civilizada e opressora.

Não apenas a re-emergência de um passado arcaico, aterrado sob o “moderno”, mas, enfaticamente, a revelação de um passado que ainda é “novo”, em muitos de seus aspectos. Se assim se deseja “recuperar” algo que estaria perdido (ou ao menos que se

estaria ameaçado de perder), este algo seria “fertilidade” e “riqueza”. Não porque elas não mais existam, mas porque muitos deixaram de saber, ou simplesmente de se lembrar, de que elas realmente existiam, mesmo sob risco de enfarto.

Por meio do texto *Caranguejos com cérebro*, os integrantes da nascente *cena mangue* se anunciarão como o “novo”. Estão conectados ao *mangue* e, portanto, cheios de “fertilidade”, “riqueza” e ”boas vibrações” obtidos de sua experiência cotidiana em meio ao *caos* do Recife. Transitando entre a *lama* e o *caos*, entre o *caos* e a *lama*, estão prontos para lançarem toda esta novidade na “rede mundial de circulação de conceitos pop”.

A referência à globalização da cultura *pop* é bastante marcante. No entanto, a globalização não é aqui tratada enquanto componente externo em relação à sua prática mais imediata, e sim enquanto prática que também é sua, e da qual participam ativamente enquanto sujeitos. É neste sentido que a *cena mangue* se configura enquanto tendência ativa a contrariar paradigmas homogeneizantes, apontando para a diversidade da cultura global a partir do seu próprio local, cujo símbolo é o *mangue*.

Neste sentido, a narrativa carregará também uma forte conotação de insurreição, daqueles “caranguejos” que saem da “lama” para “enfrentar os urubus”, contrariando a “ordem” estagnante e distópica e engendrando o *caos*. Sua utopia são eles mesmos, e a sua própria *cena*, a qual pretendem que se alastre como moda pela cidade e pelo mundo.

As ilustrações

Comecemos pelo “título” da “história” – tem-se a idéia de uma pequena “história”, apesar desta se encontrar fragmentada na descrição de quatro imagens-situações isoladas, mas envolvidas pela mesma temática central –, o qual aparece como a descrição “científica” de uma espécie bastante especial de caranguejo: o “caranguejo com cérebro”, ou o *chamagnathus granulatus sapiens*. Ao lado do título, a reprodução de um cartão-postal endereçado a *Dolores y Morales*, os artistas gráficos que compuseram as ilustrações, numa maneira irreverente de assinar o seu próprio trabalho, anunciando estranhos acontecimentos na capital pernambucana: “deslocamento dos bairros”, uma clara referência à insurreição simbólica dos mangues anunciada no texto de Fred, e a proliferação de “mutantes”, os próprios *chamagnathus granulatus sapiens*,

anunciados num procedimento narrativo bastante próximo da ficção científica e das HQs (Histórias em Quadrinhos).

Chamagnathus Granulatus Sapiens traz quatro ilustrações principais com legendas (cujos textos se encontram grafados em tipos de letra – fontes – diferentes para cada quadro), acompanhadas de outros doze quadros menores onde se destacam referências visuais à música, às telecomunicações e à fome, por meio de símbolos como o microfone, a ficha de telefone público e o garfo. A insurreição dos caranguejos com cérebro se encontra exposta em imagens como a dos olhos de um caranguejo emergente, um recorte ampliado da foto de um cérebro humano, e a figura de um homem com três pernas. A disposição destas imagens parece não seguir nenhum padrão linear, com exceção dos três primeiros quadros.

Além disso, algumas destas imagens são praticamente indecifráveis visualmente, devido à deliberada manipulação gráfica das mesmas por parte de seus autores. Este tipo de distorção gráfica, obtida por meio do *xerox* e da colagem, é característica marcante da linguagem visual *mangue* neste momento, também podendo ser notada numa série de cartazes de festas organizadas pelo grupo nesta época, e produzidos pela mesma dupla *Dolores y Morales*. Certamente uma forma de simbolizar, espontaneamente, e ainda sem o recurso de micro-computadores, a hiper-realidade virtual que tanto exaltavam naquele momento, no qual já compartilhavam de maneira relativamente intensa no Recife do ambiente das festas *rave*, divertiam-se observando fractais em telões nestas mesmas festas, e liam, entre outras coisas, os *cyberpunks* Gibson e Sterling, e também Hakim Bey. Além, é claro, de evidenciar a sua forte relação com o universo "fanzineiro"[43] de então, dentro do qual a colagem em *xerox*, ao lado dos cartuns, constituía o tipo de arte gráfica predominante.

As quatro imagens principais se apresentam na forma de *charges* humorísticas. A primeira delas mostra um dos homens-caranguejo olhando-se no espelho, atônito com a sua metamorfose, evidenciando-se um forte emprego de ironia sobre um dos mais usuais clichês da ficção científica tributária de Kafka. Já a segunda delas revela mais um

---

[43] Foi recentemente lançada no Brasil pela editora *Conrad* a coletânea *Futuro Proibido*, reunindo contos de ficção científca que, no final dos anos 1980, foram rejeitados em publicações especializadas do gênero. Além de trazer histórias de autores como William Burroughs, Bruce Sterling, William Gibson, J. G. Ballard e Hakim Bey, a coletânea também reúne todo um conjunto de materiais publicados em fanzines norte-americanos da época, com destaque para autores como Denise Angela Shaw e Kerry Thornley. O livro também é permeado por colagens em *xerox* extraídas destes mesmos zines e produzidas por artistas como Freddie Baer, Richard Kadrey, James Koehnline e Mike Saenz. Ver: RUCKER, Rudy; WILSON, Peter Lamborn; WILSON, Robert Anton (Orgs.). **Futuro proibido.** Trad. Sergio Kulpas, Ludimila Hashimoto Barros e Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003. 223p.

dos caranguejos com cérebro, com cabelo *black power*, setas indicando seus movimentos (talvez um tipo de "dança" próprio à nova "espécie"), e rodeado por ícones como o sol escaldante do Recife, um disco de vinil e uma garrafa de cerveja. O terceiro quadro situa a ação no interior do que seria o escritório de um cientista, possivelmente um cirurgião plástico, indicado na legenda como Godofredo Salustiano, o qual parece ter aplicado seus conhecimentos cirúrgicos em si mesmo, visando igualar-se à nova espécie. Assistido por um dos homens-caranguejo, o cirurgião confessa pretender o abandono de sua condição de deputado para candidatar-se a prefeito do Recife. Por fim, a última ilustração mostra uma família de homens-caranguejos, tendo um deles uma pequena antena parabólica encaixada sobre a sua cabeça, e posicionados na entrada de um arranha-céus, de cujo topo é emitido um grito de alarme: "Eles estão por toda parte!!!!"

A legenda que acompanha a primeira figura acentua o estilo meta-narrativo do texto (no sentido da complementaridade recíproca entre texto e imagem), exibindo uma situação diferente daquela descrita pela imagem, e que vem referir-se diretamente a ela: uma conversa de bar, na qual dois outros personagens, que sofreram a mesma metamorfose, comentam a transformação do "Peixoto", que acordou, foi escovar os dentes, "e viu aqueles olhos e os pêlos nos braços". A legenda sob a segunda imagem também se refere a este primeiro quadro, visual e textual.

Por que Peixoto, assim como seus dois amigos do bar, vinham sofrendo tais "mutações" repentinas? Ora, porque todos consumiram a mesma cerveja contaminada com resíduos tóxicos "provenientes da baba do caranguejo" radioativo. E assim, os seres mutantes começam a se "movimentar" de maneira a "condensar" e "dimensionar" estes "elementos". Nem é preciso listar verbalmente tais "elementos", pois a própria imagem já cumpre esta função: o sol, o caranguejo, o disco, a cerveja, são as "boas vibrações" atraídas magneticamente pelos caranguejos com cérebro em busca de diversão.

Em relação à "recente onda de cirurgias (plásticas) que assola a cidade", anunciada na legenda relativa à terceira figura, e comentada pelo "famoso cirurgião plástico Godofredo Salustiano", a mensagem não poderia ser mais clara: o *mangue* virou moda. Tudo é apenas uma questão de tempo, para que a população do Recife esteja totalmente "infectada" pela nova "onda".

Mas a epidemia dos homens-caranguejos tende a tomar proporções ainda maiores, indicadas nesta terceira legenda: Godofredo Salustiano, um dos principais ícones da nova "onda" e, claro, um dos "mutantes", anuncia a sua candidatura a prefeito da cidade! Desta forma, é apenas uma questão de tempo para que os *chamagnathus granulatus sapiens* passem a "colocar em risco as super-estruturas da ordem estabelecida", como afirmado pela legenda que acompanha a última figura. Os homens-caranguejos não seriam, neste sentido, apenas um grupo de pessoas interessadas em música, sol, ou cerveja, mas constituiriam um verdadeiro risco político. Não constituem um risco por pretenderem derrubar o poder estabelecido e assumir o controle, ou qualquer outra coisa desta natureza. Representam um risco por ousarem se divertir e "inventar" em meio ao *desencanto* e à distopia presentes, e pela latente utopia que carregam consigo: o Recife ideal dos caranguejos festivos, rico e fértil, plenamente consciente e confiante nesta mesma riqueza e fertilidade.

Ao final, "ainda não se sabe o que tudo isso vai acarretar. É o triste fim da raça humana? Ou a aurora de uma nova era? Isso só o futuro pode responder".

Teremos, então, o utopismo irônico e *pós-distópico* que desconstrói ao mesmo tempo o "apocalipse" e a "nova era", e que aponta toda a sua confiança para o presente e o que se está produzindo aqui e agora. Ambos os "futuros" (distópico e utópico) já existem, como nos informa *Caranguejos com Cérebro*, e cabe apenas aos habitantes deste presente, e deste Recife, vivê-los e construí-los de fato: a *utopia mangue* dos anos 1990, que começou nos 80 ("décadas", somente, não são suficientes para abarcar *estruturas de sentimento*). Falamos um pouco mais sobre ela nos capítulos dispostos a seguir.

Capítulo 2

[MESCLAR]

"CARNAVAL NA OBRA": O *POP SAMBA-ROCK* E A FORMAÇÃO DO MUNDO LIVRE S/A EM RECIFE

2.1 - "Por Pouco": esquerda estudantil e movimento *punk*

Recife, primeira metade da década de 1980.

Há dois momentos que consideramos essenciais na trajetória do grupo de amigos do qual fizeram parte, durante este período, Fred Montenegro, Renato Lins, José Carlos Arcoverde (vulgo H.D. Mabuse) e Luciana Araújo, entre outros, e do qual se originaram a banda Mundo Livre S/A, em 1984, e o programa Décadas, em 1985. Primeiramente, o contato com a universidade (Fred, Renato e Luciana cursaram Comunicação na UFPE entre 1981 e 1985) e, logo em seguida, a descoberta musical e política do movimento *punk*.

Certamente, um dos aspectos mais marcantes deste começo dos anos 1980, freqüentemente deixado em segundo plano pelas abordagens que privilegiam o estigma de decepção e descrença generalizados comumente associado a este período, é o clima intenso de abertura política e cultural que se observava dentro do ambiente universitário brasileiro naquele momento.

Não se tratava de um fato isolado. Na virada dos anos 1970 para os 1980, mesmo com o "entulho autoritário" que ainda escoava pelos dispositivos constitucionais e legais do Regime, tendo a maioria de seus aparelhos repressivos (a "polícia política") praticamente intactos, a abertura, com a extinção do AI-5 em 1978 e o regresso ao Estado de direito em 1979, começava, de qualquer forma, a constituir uma realidade palpável no cotidiano do país.

Dentro deste quadro, as universidades ocupavam um papel primordial, vindo de uma trajetória de sucessivas greves e mobilizações envolvendo professores e estudantes, desde a segunda metade dos anos 1970. No início dos oitenta, a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) veria eclodir algumas de suas greves mais significativas, envolvendo toda a universidade. Em 1981, o curso de Comunicação Social decretaria a sua primeira greve. Dela teria participado ativamente um jovem estudante morador de Candeias, bairro localizado na faixa praieira do Recife, chamado Fred Rodrigues Montenegro.

E quem seria este rapaz? A princípio, um jovem de família de "classe média alta", recém-ingressado na Universidade, interessado por música e política, o mesmo podendo ser dito sobre seu amigo Renato Lins e tantos outros. Isso, por si só, significava muitas coisas no começo dos anos 80 do último século.

Estes jovens vinham de uma geração que fora praticamente criança em 1968, e que debutara em 1977, quando a PUC do Rio reuniu 5 mil estudantes em uma greve de dois dias e a Universidade de São Paulo mobilizou uma passeata com 2.500 estudantes pelas ruas da cidade, ocasião em que se registra um retorno expressivo dos estudantes à vida política nacional, a assim chamada, por Elio Gaspari, "juventude de 1976":

> *O pedaço dessa mocidade que se alinhava com a oposição não carregava derrotas. Adolescentes durante o surto terrorista, votaram pela primeira vez em 1974, e viram a vitória do MDB. Era a ditadura quem tinha medo deles, não eles dela. Em maio de 1975, ao saber da greve da faculdade de Jornalismo da Universidade de São Paulo, Geisel perguntara como estava "o negócio dos estudantes". Temia que conseguissem solidariedade e queria eliminar o foco de agitação.*[1]

Se a "geração de 1976" foi a geração que "não carregava derrotas", a geração de Fred e Renato, por sua vez, acumulara também as "vitórias" destas últimas gerações. Quando Fred Montenegro participa de sua primeira greve na universidade, o país já passara por 1977 e 1979.

Seriam estas greves estudantis, no início dos anos 1980, greves um pouco diferentes das demais, tendo em suas hostes uma nova geração, composta por jovens menos (ou nada) calejados que seus antecessores, transpirando de ímpeto e paixão adolescentes, prontos a arrebentarem, verbal e fisicamente, com o "sistema", a qualquer hora. Os traumas políticos e ideológicos que acompanharam a geração de 68, e que não teriam incomodado tanto, segundo Gaspari, a própria "geração de 1976" (ao menos da maneira que incomodara as anteriores), estariam certamente mais distantes ainda de interferir decisivamente na prática de uma geração que amadurecia gozando dos precedentes de uma re-abertura política. Isto não quer dizer que toda a criatividade estética e manancial crítico observados, a partir deste período, na prática do grupo de jovens sobre o qual desenvolvemos nossas reflexões, seja unicamente decorrente de um "ambiente político propício". Estamos apenas ressaltando como teriam estes jovens, de

---

[1] GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **70/80 – Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.19.

alguma maneira, contado e se apoiado neste tipo de ambiente para exercitarem suas pretensões políticas e estéticas.

O que se passou em grande medida, com uma dada parcela da juventude brasileira com tendência à esquerda que ingressava nas universidades no início dos anos 1980, foi a integração a um processo de abertura em andamento, praticamente já consolidado com a Lei da Anistia de 1979. Foi um período, por este mesmo motivo, repleto de possíveis caminhos (novos e antigos) a serem tomados, com muito a ser construído (e também, de certa forma, "destruído") e, principalmente, perpassado por uma grande vontade de se construir algo.

De maneira geral, o quadro que se apresentava a jovens como Fred e Renato em seu período, poderíamos dizer, de "iniciação" na vida política, era consideravelmente híbrido. Nele conviviam resquícios (ativos, porém menos do que antes) da conjuntura política do auge do período repressivo – espiões do Regime, agentes de milícias revolucionárias armadas –, ao lado outras novas formas de participação política, em concomitância com a emergência, no cenário político, de novos movimentos civis pelos quais se destacavam, cada vez mais, discussões sobre questões como homossexualismo, direitos civis, feminismo, racismo e desemprego. Algumas das lembranças de Renato acerca deste período, colhidas para esta pesquisa, são bastante significativas neste sentido:

> Getúlio: *E uma certa história de que o Fred Zeroquatro se filiou num movimento de guerrilha, uma história assim...*
> Renato: *Não, não, não, Fred foi porquê, é, Fred participou da primeira greve do curso de Comunicação. E aí ele teve um papel de, se engajou e tal, quando a gente entrou na universidade a gente entrou na abertura. Então assim, eu já entrei na universidade, rapaz, eu falava o que eu queria, não tem conversa assim. Fred também, já era um clima de bastante abertura na universidade na época assim, muito debate, muita discussão sobre, de tudo, de sexo a socialismo, e tal, então um período bastante rico assim, porque, voltavam os exilados, né, Gabeira, de Olinda, aquela parada toda, então um movimento, uma, período de, preparando assim, então a gente sabia que tinha, ainda tinha todo um aparato repressivo dentro da universidade, não é, o resto dele, os, os polícias federais, é... conhecidos, todo mundo sabia que aquele ali era federal e tal, mas também a gente tava, ah foda-se, nesse tempo eu me senti bem à vontade, mas... Fred participou da primeira greve e aí, ele chegou a ser convidado, por o... por alguém ligado ao MR-8, nós gostamos da... participação, na greve, e a gente queria te convidar, aí deram uma cartilha, não sei se eu falei com Fred dessa época, não sei se ele me contou ou eu tava com Fred, e aí, Fred recebeu a cartilha, falou você lê em casa pra ver, é, do partido, sei lá, pá, mas tome cuidado, tenha um certo cuidado e tal, e aí ele ah, beleza, tá, e o cara foi embora, ele pagou o lanche, tava na cantina e acabou*

> *esquecendo na... no balcão da cantina cara, é um desastre como guerrilheiro (risos) Ia ser pego na primeira... (risos)*[2]

Teriam se sentido como quem não tivesse nada a temer, podendo falar o que quisessem. Sentiam-se à vontade, pois, ao mesmo tempo em que se deparavam, dentro da universidade, com uma conjuntura política altamente receptiva às suas emergentes aspirações juvenis, por outro lado, a "polícia política" do Regime não parecia, na prática, incomodá-los, ao menos dentro da universidade. Todos pareciam saber quem eram os "espiões", porém a sua presença não os intimidava como antes. O clima de "terror" que marcara parte da infância de Renato, ligado a tendências "esquerdistas" de seu pai, por exemplo, não se repetiria no ambiente universitário que começaria a freqüentar no começo dos anos 80.

É certo que a memória pode conter (como sempre contém) suas "ênfases", ou mesmo "exageros", todavia podemos perceber como a fala de Renato sobre o período se faz repleta de referências diretas e objetivas a alguns episódios marcantes para grande parte da juventude universitária neste período. Tal é a referência à importância que teve a Lei da Anistia e o retorno dos exilados políticos (com destaque para a influência de figuras como Fernando Gabeira) no processo de reconfiguração da conjuntura política brasileira como um todo na virada dos anos 70 para os 80 do último século, e também às suas implicações práticas em termos de um recrudescimento maior da própria repressão militar dentro das universidades. Fala-se de um período de "abertura" que o fora não apenas em teoria, mas também, e especialmente, na prática.

Encontramo-nos em plena época de "descoberta" e "entrada" na vida política destes jovens, que estavam dispostos a aproveitá-lo ao máximo. Participaram de greves, colaboraram direta e indiretamente na produção de jornais de curso, estiveram até mesmo próximos da "Revolução", como é o caso de Fred e o convite para filiar-se ao

---

[2] Depoimento de Renato Lins, ex-produtor dos programas de rádio Décadas e New Rock durante os anos 1980, ex-produtor e apresentador do programa de rádio Manguebeat e ex-produtor e apresentador do programa Manguetronic, exibido exclusivamente pela Internet durante os anos 1990, atualmente trabalhando no jornal Diário de Pernambuco. Recife, 25 de maio de 2006. 27min. A mesma história de Fred é também contada por Renato no texto *Subcomandante Zero Quatro: uma biografia*, publicado no *fanzine* cultural on-line *A Ponte* (atualmente fora do ar, mas o texto pode ser ainda encontrado no *link* abaixo referenciado): *Quando chegou a época de fazer vestibular, Zero foi militar na contra-informação: optou por jornalismo e entrou para uma universidade pública. No primeiro ano, já uma greve e uma participação destacada (e desastrada) do nosso herói trapalhão: convidado por conta de seu desempenho para entrar no então proscrito MR8, ele esqueceu em pleno balcão da cantina da faculdade o manual de iniciação cuidadosamente recomendado pelo líder da seita!* L., Renato. **Subcomandante Zero Quatro:** uma biografia. Disponível em: <http://www.aponte.com.br/musica/planeta/planeta-00-07-28.html>. Acesso em: 27 ago. 2006.

MR-8. Muitas das vezes, como no último caso, seu envolvimento político não teria ido além de um rápido contato inicial, sem maiores desdobramentos. As opções eram muitas, e a guerrilha armada encontrava-se, para eles, entre os tópicos menos interessantes da lista.

Havia, ainda, além das supra-citadas, outras alternativas políticas que se abririam a eles, as quais não se restringiam, por sua vez, à esquerda universitária, apesar de terem dialogado com ela, e que teriam sido decisivas para a prática destes jovens ao longo do período em questão. Nesse sentido foi marcante, podemos citar, o impacto, entre uma boa parcela da juventude do período, ocasionado pelo lançamento, em 1982, do LP intitulado *Grito Suburbano*, primeira coletânea de bandas *punk* brasileiras, todas elas provenientes da Grande São Paulo. Chegamos ao segundo foco principal de interesse destes rapazes, também o foco central, nesta nova etapa de nossa narrativa, do presente trabalho: a música.

Desde o início de sua adolescência, Fred Montenegro aprendera a gostar igualmente de samba e *rock'n'roll*, e a tocar um pouco de ambos. Estudara piano em sua infância, quando escutava e cantava os sons da Jovem Guarda por influência do irmão mais velho. Desistiu do piano e quis aprender a tocar violão por influência da música de Jorge Ben e seu álbum *A Tábua de Esmeralda*[3], lançado em 1974. Conheceu o grupo de *rock* norte-americano *Suzy 4* por intermédio de seu primeiro professor de violão, também apreciador do samba. No início dos anos 80, por volta dos vinte anos de idade, tocava violão à beira-mar com os seus amigos de Candeias, incluindo em seu repertório desde Jorge Ben, passando pelos *Rolling Stones*, até o *pós-punk-rock* do *The Clash*. À época, Fred trocaria o violão pela guitarra e formaria a sua primeira banda de *rock*, o Trapaça:

> *Com uns vinte anos passei a tocar músicas dos Rolling Stones, The Clash, Led Zeppelin, Jorge Ben, junto com uma galera, na beira-mar de Candeias. Num certo dia, saímos doidões da praia e fomos num restaurante que tinha um conjunto de baile. Havia uma determinada hora na qual eles tocavam rock. Foi aí que um dos membros da banda anunciou o intervalo e disse que se a gente quisesse, poderia subir no palco e tocar. Eu tava tão chapado que fui logo pisando nos pedais de guitarra (não sabia nem pra quê aquilo servia); peguei a guitarra e fiquei tocando junto com o baterista do grupo. Então, a rapaziada conhecida nossa foi pra junto do palco e começou a agitar. E foi do caralho!! O maior astral! Meus amigos que estavam nas mesas subiram no palco e tocamos músicas de John Lennon, Neil Young, Rolling Stones. Depois daquilo, decidimos formar uma banda. Na mesma semana, comprei uma guitarra usada, daquelas que estão prontas para ir ao lixo; tive de remontá-la todinha. Foi aí que surgiu o Trapaça - em alusão ao disco do Sex Pistols, "The Great*

[3] BEN, Jorge. **A tábua de esmeralda.** Rio de Janeiro: Phonogram, 1974. 1 disco sonoro.

> *Rock´n´Roll Swindle". Naquele ano, 1982, a dificuldade pra ensaiar e tocar era grande. A bateria era artesanal, o baixo não afinava e nem o baixista sabia tocar (Nota do editor: Fábio Goró, irmão de Fred, hoje no mundo livre). Tony só tinha nove anos (Nota do editor: atual batera do mundo livre, também irmão de Fred) e ficava só assistindo aos ensaios. Mas o Trapaça nem chegou a fazer shows e só durou alguns meses.*[4]

Com a formação do Trapaça, Fred e seus amigos pareciam repetir em solo pernambucano a atitude *punk* de bandas londrinas como *Sex Pistols* e *The Jam*: produzir música a qualquer custo. As condições eram ruins, os instrumentos, de baixíssima qualidade, alguns dos instrumentistas mal sabiam tocar, e isso não os preocupava. A primeira experiência destes jovens com suas bandas de *rock* se faz, sobretudo, como uma "brincadeira" jovial, urgente e não-profissional, uma forma de se divertirem ao seu modo, e de quebrarem o tédio diário do cotidiano praieiro em Candeias. Se havia alguma conotação "política" subjacente a esta realização musical, essa ainda não se daria nos moldes do "compromisso" que viria a caracterizá-la logo em seguida, quando se envolverão diretamente com o "movimento" *punk* propriamente dito.

O ano de 1982 assistiria à eclosão de um dos episódios culturais mais significativos desta década no Brasil: a revelação do movimento *punk* de São Paulo e sua difusão intensiva por todo o país. Como afirma Antônio Bivar em seu livro *O que é Punk?*, o surgimento de bandas *punk* nas periferias de São Paulo data de 1978, no entanto o movimento acabou "descoberto" apenas em 82, após o lançamento, em abril, do LP *Grito Suburbano*. Com o lançamento do disco, o movimento paulista ganharia um novo fôlego: outras bandas começariam a gravar seus discos, fanzines passariam a divulgar e a cobrir o movimento com maior freqüência, e o *punk* brasileiro começaria a gerar seus novos adeptos em várias partes do país. Isto estabeleceu uma ampla rede independente de correspondências, o intercâmbio de informações e materiais musicais, incluindo as trocas de correspondências internacionais envolvendo focos *punk* em várias partes do planeta, como Itália, Inglaterra, Califórnia, Suécia e Finlândia. Entre julho e dezembro do mesmo ano, como comenta Bivar, o movimento *punk* brasileiro também atingirá em cheio a grande mídia e o meio intelectual. Os *punks* concederão, por exemplo, entrevistas a quase todos os meios de comunicação de maior circulação e audiência nacional, como as revistas *Veja* e *Istoé*, os jornais *Folha de São Paulo*, *O*

---

[4]ZEROQUATRO, Fred. **Entrevista com Fred Zero Quatro, jornalista, vocalista e guitarrista do Mundo Livre S/A.** Entrevista concedida a Adelson Luna. Disponível em: <http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>. Acesso em: 27 ago. 2006. Pela idade de Fred (hoje com 44 anos de idade) indicada na introdução da entrevista (36), supõe-se que esta tenha sido realizada em 1998.

Globo, e *O Estado de São Paulo*, as TV's *Manchete*, *Bandeirantes* e *Cultura* e as rádios *Capital* e *Gazeta FM*. Enquanto isso, estudantes universitários desenvolverão trabalhos acadêmicos sobre os *punks*. O próprio DCE da PUC adotará com grande simpatia o movimento, e começará a abrir com freqüência o Salão Berta para *shows* de bandas *punk*. Segundo Bivar:

> *Realmente têm estilo, esses punks. Tanto que uma turma do último ano de Jornalismo do Instituto Metodista decide fazer um trabalho sobre o movimento, para as provas de fim do ano da faculdade. Assim como uma turma de garotas colegiais da PUC, que também fazem um trabalho sobre os punks. E a realidade, mais uma vez prova todo o seu absurdo: os punks, que não têm dinheiro para pagar estudos, são agora estudados.* [5]

Também em 1982, neste contexto de grande difusão do *punk* na mídia e no meio acadêmico paulista, o universitário Renato Lins desembarcará em São Paulo para participar de um encontro de estudantes, de onde voltará a Recife levando consigo um exemplar de *Grito Suburbano*. O resultado entre os amigos de Candeias e da universidade será imediato. Empolgados com a agressividade e a crueza sonora daquelas músicas, todos se apressarão em montarem suas bandas *punk*. Renato criou a Sala 101. Fred fundou a Serviço Sujo.

Apesar de não dispor de registros sonoros destas bandas, por meio de alguns depoimentos de Fred e Renato prestados à mídia, tudo parece indicar que a música que tocavam era essencialmente o *punk rock* mais próximo do *hardcore*[6] feito àquela época pelas bandas de São Paulo, porém com composições e letras próprias. Na flor de seus vinte anos de idade, grande parte das escolhas pessoais destes jovens seriam, com toda a certeza, realizadas com rapidez e urgência. Mesmo assim, o envolvimento com o *punk* tendeu a constituir progressivamente, para eles, uma filiação verdadeiramente "política", a qual se encontrava além de um simples "modismo", e que eles procuraram cumprir fielmente, até onde lhes fora possível.

Fred adotara o codinome *Rato* e passara a andar pelo Recife trajando camisetas que continham escritos como "Abaixo a poesia" e usando coturnos e alfinetes de

---

[5] BIVAR, Antonio. **O que é punk.** São Paulo: Brasiliense, 1982, p.104.

[6] O *hardcore*, fiel às "raízes *punk*", assumiu, a partir do início da década de 1980 (e inclusive, com grande força, no Brasil), a retomada de uma certa crueza sonora e da postura de oposição ao sistema, contra as tendências de caráter mais *pop* e intimistas pelas quais a cultura *punk* parecia vir se desdobrando cada vez mais junto ao público roqueiro em geral e aos novos músicos, em consonância também com modificações expressivas na indústria fonográfica. Para muitos dos jovens *punks* brasileiros do início dos anos 80, o *hardcore* era tratado como sinônimo de *punk-rock*. Seu lema principal seria "o punk não morreu". Hoje em dia, o *hardcore* é mais propriamente compreendido como mais um entre os inúmeros "estilos" nos quais o *punk-rock* se encontraria subdividido, ele próprio também estando repartido em uma série de outras categorias.

segurança pendurados nas roupas, assim como Renato[7] e vários outros, os "*punks* de Candeias", como relembra Denise Arcoverde (irmã de H.D. Mabuse), em suas memórias dos anos 80, disponíveis *on-line* em seu próprio *blog*:

> *Mas, como tudo muda muito rápido, nessa fase da vida da gente, entrei na faculdade de Sociologia da Federal, conheci Jô e nós ficamos amigas de Fred Zero 4 e Renato L, uns meninos estranhos que andavam com alfinetes de segurança na roupa e falavam de umas bandas da Inglaterra.*
> *(...)*
> *E os punks de Recife? Espalhavam alfinetes de segurança pela roupa, mas só depois de sair de casa, pra mãe não brigar... sempre muito revoltados com o sistema e ouvindo London Calling. (Perdão, Renato! hehehe...)*[8]

O tom irônico com o qual Denise se refere a estes "meninos estranhos" que usavam alfinetes de segurança em suas roupas escondidos de suas mães, além de revelar o choque que este tipo de comportamento obviamente gerava em suas famílias de "classe média" conservadoras, parece apontar para a perspectiva de um certo caráter de ilegitimidade, poderíamos assim dizer, relacionado a este mesmo estilo de comportamento que adotavam. Sob esta perspectiva, Fred e Renato não teriam sido *punks* "legítimos", mas apenas tímidas versões de "classe média" de um tipo legitimamente suburbano, como no texto da jornalista Flávia de Gusmão citado na introdução deste trabalho. Parece haver uma visão em comum que atesta este princípio de ilegitimidade relativo aos *punks* desta época no Recife, que perpassa tanto esta pequena brincadeira entre antigos amigos (o texto de Denise), quanto a narrativa jornalística de Flávia.

Para a primeira, teriam sido algo como adolescentes e "filhinhos-da-mamãe" revoltados com o "sistema". Para a segunda, a versão "butique" dos legítimos *punks* suburbanos de São Paulo. Mas nunca *punks* "legítimos", até pelo simples fato, como no texto de Flávia de Gusmão, de pertencerem à "classe média", e não à "periferia". É importante notar como a idéia de "classe média" passou a ser, de certa maneira, mecanicamente associada a certos parâmetros ligados a tendências elitistas e modernizantes que, de certa forma, definiram boa parte de sua posição ao longo dos anos 1970 e 1980 e, por outro lado, ocultam a "crise" (econômica, mas também

---

[7] A partir de então, Renato adotaria o codinome *Renato L.*, inspirado pelo inglês Mark Perry (vulgo *Mark P.*), criador do primeiro fanzine *punk*, o *Sniffing Glue* (em português, *Cheirando Cola*).

[8] ARCOVERDE, Denise. Meus anos 80 – Parte II – A música. **Blog Síndrome de Estocolmo.** 24 jul. 2005. Disponível em: <http://www.sindromedeestocolmo.com/archives/2005/07/as_musicas_que.html>.Acesso em: 27 ago. 2006.

simbólica, esta última destacando-se mais nos anos 1990) que atingirá de forma bastante violenta esta mesma "classe média" a partir da década de 1980.

Na realidade, a idéia de um "movimento *punk*", nos termos propostos por São Paulo (afirmadamente, um movimento de jovens da "classe operária"), parece, por si só, bastante inadequada para avaliarmos a situação recifense do começo dos anos 80. Para além da polêmica em torno dos *punks* "legítimos" (no sentido de *punks* "pobres") ou não-"legítimos", o Recife parecia também não possuir, neste mesmo sentido, qualquer "movimento" *punk*, nesta sua conotação de "movimento de classe" ("proletária"), a qual, à luz da verdadeira experiência histórica vivida, parece, na prática, assemelhar-se a uma reivindicação de grupos sociais específicos ligados às periferias dos grandes centros (e constantemente extrapolada para os meios intelectuais), do que referenciar alguma "essência" *punk* historicamente palpável.

Se havia alguma "autenticidade" *punk* que fosse consenso entre seus "representantes" no Recife, talvez se encontrasse mais ligada à adoção de certos "modelos" de conduta pessoal e exercício musical assim pregados pelas embrionárias *cenas* de Londres e São Paulo, do que ao pertencimento a esta ou àquela "classe" social específica. O importante mesmo, para eles, era saber criticar e devidamente "cuspir" no "sistema", e produzir a música mais crua e enérgica que pudessem. Era saber se comportar como um *punk* verdadeiro, mesmo sem ter nascido no subúrbio.

De acordo com as memórias de Fred, os *punks* de Recife se reuniam, nesta época, na rua Sete de Setembro[9], localizada no centro da cidade, e os encontros contavam com *punks* saídos, além de Candeias, de bairros como Casa Amarela e Afogados, sendo que, certo dia, para a surpresa de Fred e seus amigos *punks*, tais reuniões passariam a contar com algumas ilustres visitas recém-chegadas de São Paulo:

> *Um pessoal do ABC veio morar no Recife. Foram meses de loucura. Fui expulso de casa, minha mãe não agüentava um punk na família. Eu tinha o que hoje chamam de piercing... mas na época era alfinete enfiado na cara, alfinete mesmo na bochecha.*[10]

De certa maneira, teriam criado o seu próprio "movimento" *punk* em Recife, o qual, mesmo mantendo um vínculo com a *cena* seminal de São Paulo, processou-se de maneira sensivelmente diferente do que ocorrera no ABC paulista. O "movimento"

---

[9] Cf. ZEROQUATRO, Fred. **Entrevista com Fred Zero Quatro, jornalista, vocalista e guitarrista do Mundo Livre S/A.** Entrevista concedida a Adelson Luna. Disponível em: <http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>. Acesso em: 27 ago. 2006.

[10] ZEROQUATRO, Fred apud GRECHI, CLAUDIA. Vida de pobre-star. **Showbizz,** São Paulo, n.8, ago. 1996, p.54-55.

punk de Recife não fora um "movimento" nascido nos subúrbios pobres da cidade, e muito menos composto por jovens que, em sua maioria, não tinham dinheiro para estudar, ou que precisavam trabalhar duro para sobreviver, como indicado, por exemplo, por Antonio Bivar em suas considerações sobre o *punk* no ABC. Ao contrário, seus elementos mais atuantes, e podemos até dizer "ortodoxos", originaram-se de famílias de "classe média alta", e faziam, inclusive, seus cursos superiores. Mas moravam também em Candeias, em rua não-pavimentada, numa região afastada da avenida à beira-mar (onde reside, até hoje, uma das populações de maior renda *per capita* do Nordeste), numa espécie de subúrbio interno. Chegaram até a apelidar esta região do bairro em que moravam de "Ilha Grande". Consumiam muitas horas de seus dias andando de ônibus, e também a pé, da praia até o centro da cidade. Faziam parte de uma nova categoria "suburbana", de uma parcela de uma "classe média" que assistia, aos poucos, o desmoronamento do "milagre econômico" dos anos 1970, num cotidiano crescentemente marcado pelo desemprego, pela violência e pelas drogas[11]. E o envolvimento com o *punk*, por sua vez, tornava-os ainda mais sensíveis a tais modificações.

Há outros dados intrigantes acerca da *cena punk* de Recife no início dos anos 1980, e que interferiram diretamente numa mudança de postura radical por parte de Fred, Renato e seus amigos em relação ao "movimento". Em 1983, para o desespero dos *punks* de Candeias, era comum, no Recife, ocorrerem festas *punk* organizadas por alunos de colégios como o tradicionalíssimo Salesiano[12]. É justamente desta festa, em especial, que se recorda Fred em recente entrevista, ao lado de outras memórias instigantes:

> *Ficamos muito desanimados por causa de um show do Câmbio (ia ser o primeiro) que fora cancelado e também havia aquela história: Jô Soares já tinha um personagem punk, Gilberto Gil gravara "Punk da Periferia", em novela da Globo havia um punk; fomos ver uma festa punk perto de casa, mas,*

---

[11] Em uma canção posteriormente gravada pelo grupo, intitulada *Pastilhas Coloridas*, Fred presta o seu devido "tributo" a esse período de sua adolescência vivido na "Ilha Grande": "*Os sonhos murcham feito maracujá velho" / Quando eu vim morar na Ilha Grande / Meu prédio era o only one da rua / Mas uns moleques já brincavam de trocar / Pastilhas coloridas / Nossos campos de pelada de repente sumindo / E as mesadas diminuindo / Nossos pais na pressão / Desemprego em massa / A vizinhança gravando direto / E a marcação cerrada dos prestativos / Mas nem sempre gentis homens da lei / Amigos nas farmácias / E quando a erva faltava / Qualquer droga era boa / As verdes valem dez / As amarelas oito / As brancas valem cinco / Mas se dá bem quem tem azul / Quem tem azul tem tudo / Os ratos engordando dia-a-dia / Com os nossos sonhos podres / E agente inventando regras / Para sobreviver na Ilha Grande / Pois o continente parecia muito longe / E talvez não houvesse lugar para nós / No mundo livre..* ZEROQUATRO, Fred. Pastilhas coloridas. In: MUNDO Livre S/A. **Guentando a ôia.** Rio de Janeiro: Excelente Discos/Polygram, 1996. 1 CD. Faixa 12 (6 min. 27 seg.).

[12] Colégio tradicional de orientação religiosa com filiais em Jaboatão dos Guararapes, Salvador e Sergipe.

> *quando chegamos lá, a festa era organizada por ex-alunos do Salesiano! Baixou até polícia no local, porque a gente quebrou umas janelas e tal...*[13]

Aos poucos, Fred e seus amigos perceberam que a *cena punk* que vinha se desenvolvendo no Recife estava tomando rumos um tanto distintos daqueles ditados pela *cena* de São Paulo, e que tanto os inspirara no início. Mesmo eles, que se diziam *punks* mais "radicais", e quebravam janelas nas festas de "butique *punk*", não eram, na prática, vistos como tal, e até hoje não o são, como constatado nos relatos de Flávia de Gusmão e Denise Arcoverde, anteriormente citados. O público musical em geral do Recife parecia não os identificar como *punks* diferentes ou mais "verdadeiros" que os *punks* do Salesiano, o que os incomodava profundamente.

Ao mesmo tempo, Fred é sagaz ao incluir, em sua narrativa, interessantes dados "contextuais", como o fato de Gilberto Gil (que se encontrava entre os primeiros nomes no rol dos emepebistas mais execrados naquele período pelos *punks*) ter gravado a canção *Punk da Periferia*, e de Jô Soares ter criado seu próprio personagem, destinado a ridicularizar as performances musicais e o estilo de vida *punk*.

Com certeza, diferentemente do caráter com o qual se deu a penetração direta do *punk* no circuito midiático nacional em 1982, no ano de 1983 a mídia e as elites culturais brasileiras já vinham incorporando, ao seu modo, o *punk*, e podiam apresentar ao país a sua contrapartida conservadora mais bem acabada do fenômeno.

De certa forma, Fred e seus companheiros intentaram resistir a uma "diluição" do "movimento" e da estética *punk*, dando continuidade, assim, àqueles caracteres que acreditavam serem "essenciais" e indissociáveis dele, como teriam feito os *punks* de São Paulo. Por outro lado, fizeram-no à sua própria maneira: ao invés de se apegarem com maior força e radicalismo ao movimento, como uma grande parte dos *punks* paulistas, abandonaram-no o mais rápido que puderam, lançando-se propositalmente à frente da própria "moda", que já não seria mais, para eles, exatamente *punk*, mas *pós-punk*. Esta começará, de maneira lenta, nesta parte da década de 1980, a adquirir uma grande difusão entre a juventude, tanto do Recife, quanto São Paulo, bem como de outras capitais, como Brasília.

Vemos que, não tendo feito parte diretamente de um "movimento" forte e articulado como o fora o de São Paulo, os jovens *punks* recifenses conseguiram "sair"

---

[13] ZEROQUATRO, Fred. **Entrevista com Fred Zero Quatro, jornalista, vocalista e guitarrista do Mundo Livre S/A.** Entrevista concedida a Adelson Luna. Disponível em: <http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>. Acesso em: 27 ago. 2006.

dele praticamente com a mesma facilidade com que entraram. Retiraram os seus coturnos e alfinetes de segurança, abandonaram suas bandas *punk* e declararam, dentro de sua vivência, o esgotamento da rebelião *punk* inicial, da maneira que São Paulo fizera ecoar por todo o país durante aqueles anos. A partir de então, o *punk* deixaria de servir diretamente a seus propósitos estéticos e políticos emergenciais, pelo menos da forma com a qual servira inicialmente. Sua relação com o *punk* de São Paulo ainda se sustentaria em certa medida, mas de maneira menos ingênua e afoita e, por outro lado, mais ponderada e criticamente amadurecida do que antes. Na verdade, dariam ao próprio *punk* novas e inusitadas feições, como veremos com maiores detalhes no tópico seguinte deste capítulo.

Obviamente, aprenderam muitas coisas com ele, e continuaram sabendo dele aproveitar o que ainda os interessava: aprenderam, entre outras coisas, a criticar o "sistema" e a serem irônicos, provocativos e agressivos em sua abordagem sonora e visual. Além disso, o *punk*, dentro de sua trajetória, significou a opção, que dura mais de duas décadas, pelo campo da música enquanto território e forma privilegiada para o exercício de suas pretensões políticas, superando progressivamente a militância junto aos movimentos políticos estudantis, principalmente após concluírem seus cursos na universidade.

Ainda assim, há um certo tempo não se encontravam satisfeitos em relação a outros importantes aspectos daquilo que eles próprios atualmente designam como "cartilha" *punk*, especialmente no que se referia a certos posicionamentos "ortodoxos" relativos a questões de orientação estritamente musical. Um caso curioso diz respeito às cobranças freqüentemente recebidas por meio de cartas para que ouvissem somente bandas *punk* que cantassem suas músicas em português, ou mesmo que escutassem apenas bandas de *punk rock*, renegando outros estilos musicais, como informa Renato no depoimento a seguir:

> Renato: *A gente tem uma formação musical engraçada, porque, antes de se envolver com o punk... punk... de uniforme, vamos dizer assim, a gente já curtia, o que na época no final dos anos setenta se chamava New Wave, antes da New Wave virar sinônimo de Blitz, esse tipo de coisa. A New Wave que a gente curtia na verdade era o que na Inglaterra se chamou depois de pós-punk, que é, era som, som pop né... mas eu gostava de Sex Pistols, The Clash, David Bowie, Patti Smith esse tipo de som. Quando a gente, aí a gente tem uma recaí, de envolver com o punk enquanto movimento, vamos dizer assim, por conta da influência do movimento punk de São Paulo, e... que, né, eu acho que leva, é, a gente um pouco pra ortodoxia esse tipo de música, mas ainda assim a gente continua conhecendo a novas coisas. E foi muito louco isso porque por exemplo, no pico, eu tava recebendo carta de punk de São Paulo, do Rio ou sei*

> *lá daonde, cobrando que só se ouvisse punk com letra em português. Uma coisa quase já beirando meio um fascismo assim sabe, nacionalismo de direita vamo colocá assim, e era época que eu tava descobrindo funk, bom pra caramba, funk James Brown, e... daí eu larguei o punk e, aí chegou toda aquela leva de banda inglesa, bandas inglesas tipo Smiths, Joy Division, Siouxie And The Banshees, papapa papapa, a gente começou também a curtir, assim, foi um período de expansão do repertório musical.*[14]

As pretensões musicais deste grupo de amigos, desde antes mesmo do movimento *punk*, seriam, segundo as informações de Renato, bem mais abrangentes do que os limites estabelecidos pela "ortodoxia" *punk* poderiam neste momento permitir. É aqui ressaltado que, mesmo durante seu período de filiação intensa ao movimento, em termos relativos a seu gosto musical, Renato (e também seus amigos próximos na ocasião) nunca estivera limitado, na prática, a qualquer compromisso essencial com o *punk-rock* "legítimo", da forma com que viriam então pregando, por exemplo, estas "cartilhas" *punk* de São Paulo e Rio de Janeiro.

Ao contrário, teria sido, antes de tudo, um período de intensa "expansão" de seu "repertório musical". Ou seja, um período de fortes contradições, do choque entre a teoria e a prática decorrente da coexistência experimentada entre orientações musicais diferenciadas e antagônicas que procuram se afirmar no cenário musical, e com as quais a prática destes jovens no Recife interage ativamente neste momento.

2.2 – "Samba Esquema Noise": o *rock* e o samba do Mundo Livre S/A

> Getúlio: *E, nos anos 80 quando eu entrevistei Fred, né, ele falou que trabalhava na Transamérica nos anos 80 e tudo mais, e começou a chegar uns pacotes de discos da Warner umas coisa assim, era você o divulgador...*
> Roger: *É, divulgador, eu trabalhei de divulgador da Warner no começo dos anos 80 e aí encontrava, encontrava Fred era, um jornalista estagiário, só fazia bater a notícia de jornal pra o locutor no intervalo dizer, e hoje num sei o quê bateu num sei quê lá... (risos) E aí eu sempre conto isso, que ele, que ele me falava da banda dele mas meu irmão, porra, chegava pra divulgar Rod Stewart, essas porra, Phil Collins, no máximo o cast nacional que tava começando, que aí era Titãs, Barão num sei o quê, e... e aí Fred já me falava da banda, mas aí porra, era, meu irmão, não era cabeludo, usava óculos, feio pra caralho, magro, ah o Fred, ah o Fred e eu dizia esse cara não pode ter uma banda de rock não né bixo (risos), um cara desse jeito sem ser cabeludo, com esse óculos ainda, deve tá zoando, aí nem ia pra ele, nem ia no show, mas ele já tinha, ele*

[14] Depoimento de Renato Lins. Recife, 11 de agosto de 2005. 1h 02min.

> *já tinha a banda, que também os shows era do, pro lado da, da turma dele, Candeias num sei o quê, mas ele já tinha, já tinha a banda cara...*[15]

No fragmento acima destacado, Roger de Renor, uma das figuras mais importantes da *cena mangue* de Recife durante os anos 1990, atualmente envolvido na realização de programas de rádio e TV, recorda os tempos em que trabalhava no Recife como divulgador de discos da gravadora *Warner Music* do Brasil, visitando rádios e lojas. Durante esse período, localizado entre 1986 e 1987, Fred Montenegro trabalhou como estagiário na rádio Transamérica FM de Recife, após encerrar sua faculdade, cujo trabalho de conclusão fora a realização, durante cerca de seis meses junto a Renato e outros amigos, do programa Décadas. Na época em que trabalhava na Transamérica, Fred aplicava praticamente todo o dinheiro que recebia em sua banda de "*rock*", o Mundo Livre S/A, que a essa altura já contava com seus dois primeiros anos de existência.

Logo de início, chama-nos a atenção o incômodo imediato de Roger em relação à figura daquele estranho "roqueiro", que não era "cabeludo" e que, ao contrário, era "feio" e "usava óculos", e que insistia em dizer que tinha uma banda de *rock* para, este sim, "cabeludo", que ali chegava divulgando os últimos discos de Rod Stewart e Phil Collins, e dos também "cabeludos" Titãs e Barão Vermelho.

Afinal de contas, quem eram estes novos "roqueiros" recifenses, e quais as suas reais intenções?

Existem diferentes vias de acesso que nos permitem aprofundar na questão. Entre as mais prováveis, está aquela de que, ao adotarem uma postura e um visual "roqueiros", de certa maneira, mais sóbrios e sutis, procuravam seguir de perto os passos de uma nova "geração" que então emergia dos *undergrounds* musicais de Londres e Nova Iorque, a chamada "geração" *pós-punk*. De um lado, figuras como Ian Curtis e Morrisey, com suas respectivas bandas *Joy Division* e *The Smiths*. De outro, David Byrne e os *Talking Heads*, e toda a *New Wave*[16] nova-iorquina. Uma parte falava,

---

[15] Depoimento de Roger de Renor, ex-divulgador do *cast* musical da gravadora *Warner Music* durante os anos 1980, dono dos extintos bares Soparia e Pina de Copacabana durante os noventa, ex-produtor e apresentador do programa de rádio Sopa da Cidade e do programa de TV Som da Sopa, atualmente produzindo e apresentando o programa Sopa Diário, na TV Universitária de Recife. Recife, 26 de maio de 2006. 39min.

[16] Segundo Carolina Carneiro Leão: *Nos anos 80, a maior parte das variações do punk foi denominada new wave, uma expressão tirada do cinema francês – nouvelle vague – que significa 'nova onda'. A new wave foi, sumariamente, a pluralidade de tribos urbanas que se desenvolvera pelas metrópoles e que não tinha uma característica estética definida, podendo assim caracterizar tanto o experimentalismo dos nova-iorquinos do Talking Heads como o pop bubllegum do performático Boy George. O conceito foi cunhado pela mídia especializada e chegou ao Brasil no auge da cultura de massa nacional, quando o*

por exemplo, de tédio, solidão, amor e morte, mas também de pequenas alegrias e banalidades. A outra falava praticamente das mesmas coisas, mas de maneira menos angustiada e com um senso de humor acentuado. Musicalmente, de um lado se tem o desenvolvimento de uma música mais sensível, melódica e tocante (apesar de ainda direta e penetrante como o som das bandas *punk*), que tende progressivamente a se tornar dançante e envolvente (como o *New Order*[17]), incorporando, ao mesmo tempo, novos elementos eletrônicos. A outra é uma música eminentemente dançante, optando por melodias mais diretas e ritmos contagiantes, além da mistura quase abusiva de diferentes estilos (tanto na sonoridade quanto no visual), incorporando também, à sua própria maneira, os já citados elementos eletrônicos.

Apesar de todas as distinções imediatas, as novas *cenas* musicais de Londres e Nova Iorque teriam em comum um certo avanço em relação ao *punk* por meio da des-habilitação de alguns de seus elementos ditos "ortodoxos", especialmente no que se refere às comentadas delimitações de seu horizonte estilístico, e à recusa incondicional de procedimentos ligados a qualquer noção de "bom gosto" artístico, tanto em termos musicais quanto poéticos. A *cena pós-punk* viria, então, recuperando uma série de elementos musicais e poéticos que foram inicialmente renegados pelo *punk*, como ritmos dançantes, melodias sensíveis e bem elaboradas, letras poéticas e sentimentais, e com um apelo maior ao humor e à metáfora. Também o caráter explícito de "movimento" político atribuído ao *punk* é renegado por esta nova geração, abrindo o campo para temáticas, em certo sentido, um tanto "individuais", como tédio, amor e solidão. Não estamos, de modo algum, afirmando que os mesmos não passassem de sentimentos particulares, ou que não teriam sido amplamente compartilhados pela juventude daquele período. Certamente o foram.

O que se está apontando é somente que tais sentimentos, bem próximos dos profundos anseios que motivaram boa parte da rebelião *punk* poucos anos antes, passam agora a ser projetados numa dimensão um pouco mais pessoal e livre de certo

---

mercado cultural havia aberto definitivamente as suas portas para uma estética da juventude, iniciada com bandas de rock e outros projetos artísticos que tinham como influência as cenas surgidas em Londres e Nova Iorque. LEÃO, Carolina Carneiro. **A maravilha mutante: batuque, sampler e pop na música pernambucana dos anos 90.** 123 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2002. p. 16. O termo *pós-punk*, por sua vez, seria posteriormente cunhado na Inglaterra para se referir ás "tribos" e aos estilos musicais também derivados do *punk* surgidos naquele país em concomitância com a *New Wave* nova-iorquina.

[17] O *New Order* foi formado por remanescentes do grupo inglês *Joy Division*, o qual contava com a figura de Ian Curtis enquanto vocalista e elemento central da banda. Após o seu suicídio, os remanescentes do grupo criaram o *New Order*, cuja sonoridade inicialmente apresentou uma tendência mais obscura e inebriante, para aos poucos ir se tornando mais *pop* e dançante.

"compromisso", do que quando articulados em termos da necessidade de constituição de um "movimento" político e musical jovem mais abrangente.

A descoberta da *cena pós-punk* por parte dos jovens roqueiros do Recife dos quais vimos tratando fora um dos principais eixos motivadores de seu afastamento do movimento *punk* e da criação do Mundo Livre S/A em sua cidade.

Seguramente, um dos resultados imediatos da adoção consciente desta postura por estes jovens seria o que podemos chamar, inicialmente, de abalo da "moda". Roger que o diga, assim como boa parte do público *punk* e "metaleiro"[18] do Recife naquele momento, os quais tiveram também, obviamente, grandes dificuldades em aceitar logo de início o Mundo Livre S/A como uma banda de *rock*. É claro que o diálogo direto com a nova *cena pós-punk* era apresentado por Fred e seus companheiros com todos os ares possíveis de grande "novidade", da nova moda do momento, daquilo que havia de mais "chique" e "refinado", musical e poeticamente, o que pode ser observado com maior clareza em nossa análise relativa ao programa Décadas, no terceiro capítulo deste trabalho[19]. O Mundo Livre S/A, por sua vez, faria plena questão de se apresentar como a banda *pós-punk*, por excelência, do Recife[20].

Mas, sob esta alcunha, pelo menos no caso do Mundo Livre S/A, estariam incluídos outros elementos bastante dissonantes, principalmente no que diz respeito, novamente, à questão das ortodoxias musicais e à adoção incondicional de modelos artísticos e comportamentais "importados", sejam eles vindos de Londres, Nova Iorque, ou mesmo de São Paulo. O *pós-punk* do Mundo Livre S/A, diferentemente de outras bandas nacionais que se formaram influenciadas por esta nova *cena* (como as próprias Blitz e Legião Urbana, entre outras) em diferentes regiões do país, nascera com o *samba* em seus pés, ou melhor, em suas guitarras. Relembra Fred, em entrevista recente:

> *Cucaracha Zine: ...Eu considero o mundo livre tão transgressor quanto o punk na sua época. Eu digo isso porque tem um verso numa música que diz: "Minha mãe não pariu nenhum punk então quem tem que escutar é você".*

---

[18] Aquele que gosta de *heavy metal*, ou simplesmente o *metal*, hoje subdividido em uma série de gêneros (*trash metal*, *speed metal*, *doom metal*, *death metal*, w*hite metal*, entre outros). Inicialmente empregado para designar um *rock* de rápida execução e com sons mais "pesados", o termo *heavy metal* ("metal pesado") surgiu no meio musical quando o crítico Lester Bangs o extraiu de um romance de William Burroughs para aplicá-lo a um disco do grupo *Led Zeppelin*. Espécie de sucessor do termo *hard rock*, "rock pauleira" ou "rock pesado" no Brasil.

[19] O próprio nome do programa foi extraído de uma canção intitulada *Decades*, do grupo inglês *Joy Division*, considerado um dos precursores do *pós-punk*.

[20] Ver nossa discussão sobre a participação do Mundo Livre S/A na oitava edição do programa de rádio Décadas, no terceiro capítulo desta dissertação. Além do Mundo Livre S/A, havia ainda a banda Crimes da Rua Morgue, formada por Vinícius Enter, a qual, segundo depoimentos de Mabuse, também veio a estabelecer neste momento um diálogo mais próximo com o *pós-punk* no Recife.

> *Fred: Isso foi uma coisa que rolou uma época que eu era de um movimento lá em Recife que era meio correspondente ao lance do ABC paulista nos anos oitenta. Eu até cheguei a ser expulso de casa, porque minha mãe falou isso, que não tinha parido nem criado nenhum punk e que era para eu ir viver com os punks. Então é meio que autobiográfico, mas eu acho que o que fez a gente se desligar quase de uma religiosidade punk que a gente tinha na época foi um pouco a forma que o punk foi absorvido pelo sistema: virou personagem de novela, virou personagem de programa humorístico, música de Gilberto Gil, virou boutique punk, festa punk em colégio. Então a gente meio que tava começando a ser engolido por um troço diluído. Daí quando a gente fundou o Mundo Livre, com esse nome, a idéia era manter a atitude punk, mas musicalmente e em termos formais não se limitasse a nenhum padrão de linguagem, não se limitasse a uma regra punk ou a um som punk, que o som fosse mais livre e permanecesse.*[21]

Segundo Fred, desejavam produzir uma música que fosse mais "livre" e que "permanecesse", fugindo assim à "diluição" pela qual, para eles, estava passando o *punk rock* naquele momento. O momento em que ter uma banda *punk* não lhes interessaria tanto como antes. Queriam agora fazer uma nova música, que pudesse ainda permanecer, de algum jeito, por fora do "sistema", como estivera o *punk*, antes que se "diluísse".

De qualquer forma, o seu envolvimento com o *punk*, como vimos, se dera num contexto relativamente tardio de seu desenvolvimento. Há muito o *punk* não consistia num estilo limitado a "guetos", há muito havia se convertido em uma verdadeira "moda" nos subúrbios, e começava a apoderar-se (e vice-versa), como vimos, das grandes "butiques" da "classe média". Neste caminho, o primeiro abalo da moda *punk* teria se dado quando perceberam mais claramente estarem fazendo parte deste terceiro momento, sem nunca terem passado nem mesmo pelo segundo, e quem dirá pelo primeiro. Em plena crítica ardorosa ao "sistema" e a seus condicionamentos, se vêem, repentinamente, criticando a moda por dentro dela mesma. Tal seria, desta maneira, a grande "ingenuidade" *punk* (que, obviamente não viam assim quando ainda eram "*punks* de uniforme"): acreditar que contrariavam a moda quando, há muito, agiam por meio dela própria, se é que algum dia realmente o fizeram completamente por fora dela.

No entanto, é no campo do seu interesse musical que acontece o mais significativo abalo em relação ao *punk* dentro das trajetórias pessoais destes sujeitos, dizendo respeito, por outro lado, a questões políticas muito importantes que teriam marcado fortemente a produção musical jovem deste período. Como já dito, seu gosto

---

[21]ZEROQUATRO, Fred. Fred Zero Quatro. **Cucaracha Zine**, Rio de Janeiro, 27 ago. 2006. Entrevista concedida a Matias Maxx e Marcus Marçal para o *fanzine* on-line *Cucaracha*. Disponível em: <http://www.cucaracha.com.br/entrevistas/20000515ZeroQuatro001.html>. Acesso em: 27 ago. 2006.

musical nunca se limitara àquele apregoado por suas “cartilhas” *punk*. Ouviam *funk* norte-americano, e gostavam de ouvir e de tocar músicas de Jorge Ben e Paulinho da Viola. Além disso, apreciavam *The Clash*, *Talking Heads*, *The Smiths* e *The Cure*. Entretanto, durante um rápido intervalo de tempo isto é, durante a sua filiação política ao “movimento” *punk*, estes vários universos coexistiram em um clima mais visível de tensão, com o *punk* tendendo a se sobrepor aos outros estilos na música que ouviam e faziam.

A consciência prática posteriormente advinda, que se deu em duas vias principais – a percepção de uma proximidade incômoda com os “*punks* de butique” e o reconhecimento final de que as suas amplas pretensões musicais seriam radicalmente diferentes daquelas dos “*punks* de uniforme” – teve como prerrogativa primeira o afastamento do *punk* enquanto “movimento” e, logo em seguida, o surgimento do Mundo Livre S/A.

Em muitos aspectos, a ruptura com a moda *punk* representou também o seu alinhamento quase imediato à nova moda *pós-punk* mundial. O que nos interessa agora é que este novo alinhamento, por sua vez, teria se dado de maneira um pouco mais aberta, não tendo sido perpassado pelo mesmo tipo de vínculo que teriam estabelecido anteriormente com o *punk*, o da adesão a um “movimento” político radical da qual se demandaria uma relação direta de “compromisso”, político e estético.

Partindo desta dinâmica, vemos, em meio às inúmeras questões de ordem estética e política que envolvem a produção musical do Mundo Livre S/A durante esse período, a tensão entre dois aspectos centrais e bastante conflituosos entre si.

O primeiro deles consiste exatamente numa perspectiva de “atualização” em relação às novas modas musicais dos grandes centros mundiais via *pop* inglês e norte-americano, apesar desta música não constituir no momento (falamos de 1984, ano de surgimento do Mundo Livre S/A) uma “moda” de fato no Recife, e mesmo no Brasil como um todo. Os discos de artistas como *The Smiths* ou *New Order* nem mesmo tinham sido editados em vinis nacionais. A essa época, Fred, Renato, Luciana Araújo, Mabuse e outros iam à caça de vinis importados e circulavam suas fitas cassete para garantir o acesso às novidades mundiais. Ouvir essas músicas no rádio, no entanto, estaria plenamente fora de cogitação. Constituíam um gueto na cultura musical do Recife. Foi por volta destes anos que Renato editaria com alguns amigos da universidade um fanzine com este mesmo título: *Gueto*.

Já o segundo, e talvez o mais problemático destes dois aspectos principais, é a inserção, na linguagem musical da banda, do elemento "fora" ainda de qualquer "moda", especialmente no que dizia respeito ao gosto musical dos jovens de "classe média" do Recife (setores intelectualizados possivelmente ainda o apreciavam, porém, não como a "moda" do momento), e provavelmente um elemento pouco marcante nas programações das principais FM's locais: o samba e a MPB de artistas como Moreira da Silva e Paulinho da Viola, e o *samba-soul* de Jorge Ben. A situação resvala, nesse caso, no debate em torno do "nacional" e do "popular" na música brasileira e dos novos contornos que este passa a adquirir a partir das transformações processadas no âmbito da cultura musical nacional, na virada dos anos 1970 para os anos 1980.

Em recente livro intitulado *História & Música*, Marcos Napolitano[22] dedica várias páginas de um capítulo ao processo de afirmação, durante os anos 1960 e 1970, daquilo que conhecemos hoje como MPB – *Música Popular Brasileira*. Há, dentro deste processo, um determinado período, situado pelo autor entre 1972 e 1979, que será por ele designado como o momento em que a MPB, após o "corte sociológico e epistemológico" na música popular empreendido com o seu surgimento a partir do final dos anos 1950, atingirá o "centro" da história musical brasileira. Isto consistiria, segundo o autor, numa implicância direta de uma mudança de orientação no cerne da própria MPB, de uma tendência inicialmente "nacionalista", próxima do samba e da bossa-nova (fundada e protagonizada por nomes como Nara Leão e Edu Lobo), para uma nova MPB, plural e aberta às variadas tendências, incorporando desde o samba e as músicas regionais, passando pela música da "era do rádio", e chegando à música de "vanguarda", ao *jazz* e ao *pop*, orientação cujo principal ponto de referência se encontraria no movimento tropicalista do final dos anos 1960.

É curioso notar como, neste momento, o termo "nacionalista" passará a ser constantemente utilizado (principalmente pelos tropicalistas e seus seguidores) para criticar esta MPB ligada à tradição musical do samba. Nada tão surpreendente, se pensarmos que até mesmo a "invenção" do samba, como bem observou Hermano Vianna, nasceu de uma interação entre diferentes grupos sociais realmente interessados na afirmação de um conjunto de parâmetros que fossem capazes de definir uma possível "identidade nacional" brasileira, de onde o samba emergiria, ainda entre os anos 1920 e

---

[22] NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 120 p. (Col. História &... Reflexões).

1930, como sinônimo de música "nacional" por excelência. Este mesmo viés "nacionalista" estaria, além disso, profundamente ligado ao que o autor apontará como uma "cristalização" progressiva do samba em uma fórmula musical "autêntica", ligada a uma "geografia cultural" específica, o "morro", e as Escolas de Samba, contrapondo-se a tendências como o "samba de rádio", a bossa nova e, nos anos 1960, o Tropicalismo:

> *Um efeito não desejado, ao menos pelo que é possível perceber, por exemplo, nos argumentos cosmopolitas de um Gilberto Freyre ou de um Afonso Arinos, foi a cristalização do samba – principalmente o chamado "samba de morro" – numa fórmula musical que passou a ser preservada a todo custo por nacionalistas. Quando a bossa nova surgiu, no final dos anos 50, muitos defensores da "verdadeira brasilidade" do samba, atacaram essa nova música como se fosse uma traição à pátria.*[23]

Nos anos 1970, de acordo com Napolitano, todos estes grupos que em certo momento aspiraram a ocupar o *mainstream* musical – a corrente principal a definir os caminhos a serem seguidos – brasileiro (sambistas, bossanovistas, tropicalistas), tendo sempre como pano de fundo o debate em torno do "nacional" e do "popular", passarão a ser abordados enquanto "tendências" dentro de um quadro musical mais amplo e diversificado, atendendo pela sigla MPB – Música Popular Brasileira. Um novo campo musical aberto às diversas tendências, desde que, segundo o autor, *chanceladas pelo "bom gosto" dos setores intelectualizados ou pelas "ousadias" das vanguardas jovens*[24].

Isto não implicará, de maneira alguma, num esgotamento final do debate em torno do "nacional", o que se constatará posteriormente por meio das profundas tensões que se estabelecerão em torno da voga do *rock* nacional nos anos 80, a qual será compreendida por muitos críticos da época, e até os dias de hoje, como um verdadeiro período de "des-nacionalização" da música brasileira. Cabe ressaltar que a incorporação do *rock* ao *mainstream* musical brasileiro[25] vinha se processando desde períodos bem

---

[23] VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995, p.131.

[24] NAPOLITANO, Marcos, op. cit., p.70.

[25] Tal *mainstream*, segundo Napolitano, estaria, nos anos 70, diretamente ligado ao gosto de uma certa "classe média" intelectualizada, a partir do qual se definia toda uma conformação hierárquica entre as várias correntes musicais em vigor no período, estando a MPB situada em seu topo. Não resta nenhuma dúvida de que eram de fato estes segmentos que decidiam, naquele momento, ao menos em termos operacionais, o que seria "música popular brasileira" ou não, de maneira que o espaço privilegiado que ela passou a ocupar no quadro hierárquico das várias correntes musicais vigentes no período se faz sentir até os dias hoje, inclusive na grande escassez de produções acadêmicas relativas a outras tendências, como a música "romântica", o "brega", ou a própria *Jovem Guarda*, entre outros. Ainda assim, devemos tomar um certo cuidado ao refletirmos sobre tais questões, para que não acabemos por conformar a nossa análise a estas mesmas hierarquias, relegando ao segundo plano questões ainda mais profundas relativas a esse processo de afirmação da MPB nos anos 70, especialmente no que se refere a suas conexões com o "gosto popular". Isto pode ser acompanhado, por exemplo, a partir da incorporação, feita por artistas

anteriores à grande difusão do *rock* nacional da década de 1980. Já era, inclusive, produzido em solo tupiniquim e amplamente consumido e devidamente "chancelado", tanto pelo gosto "popular", quanto pela "classe média", desde a Jovem Guarda. O Tropicalismo, que o empregara exaustivamente enquanto elemento de crítica e ruptura em relação à chamada MPB "nacionalista"[26], resultou, ao final, e sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1970, na sua incorporação definitiva ao panteão da MPB, quando esta começaria a passar da condição de gênero musical específico para a de "bloco musical" aglutinador de tendências.

Com uma perspectiva um pouco diferenciada da de Napolitano, Carlos Sandroni, em recente artigo intitulado *Adeus à MPB*, encontrará, primeiramente, a origem de tal designação na consolidação, na virada dos anos 1950 para os anos 1960, de uma maneira específica de compreender aquilo que se define por "povo brasileiro", orientada pela cisão entre "popular" e "folclórico". Estaria este último a designar uma música de origem rural e tradicional, e o primeiro a demarcar o campo de uma música eminentemente urbana veiculada pelo rádio e pelos discos.

A partir disso, Sandroni acompanhará a forma como a sigla Música Popular Brasileira, inicialmente destinada a designar este campo musical abrangente, converteu-se numa maneira de delimitar um território um pouco mais específico no interior de uma "música popular urbana", incorporando uma certa função de "defesa nacional", e tornando-se, ao longo dos anos 1960, amplo o suficiente para abarcar o samba de Nelson Cavaquinho e a bossa-nova de Tom Jobim, mas relativamente estreito para excluir, por exemplo, o *rock* da Jovem Guarda.

Em seguida, o autor também observará, assim como fez Napolitano, como, paralelamente à abertura política, o termo passará a ser adotado de maneira ampla, e abarcando diversos segmentos:

---

tropicalistas como Tom Zé e Caetano Veloso, de uma série de elementos musicais e poéticos ligados àqueles mesmos gêneros "populares" mais "massificados" (brega, romântico, *Jovem Guarda*), execrados por grande parte da crítica intelectualizada de então. Por outro lado, não se pode ignorar, por exemplo, o sucesso de artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso, entre vários segmentos das camadas ditas mais "baixas" do público brasileiro. Muitas das grandes "estrelas" do chamado *mainstream* musical de então, não se encontrariam lá simplesmente por ordem de seu "prestígio" entre as camadas "médias" intelectualizadas. Concordamos com o autor no sentido de que a MPB talvez tenha sido *mais popular do que supõe uma determinada memória social em torno dela* (NAPOLITANO, Marcos, op. cit., p.73), apesar de sua leitura mais geral acerca do período se encontrar, neste livro, ainda bastante tributária daquelas mesmas caracterizações hierárquicas mais convencionais anteriormente apontadas.

[26] É também ressaltado por Hermano Vianna que os próprios tropicalistas, por sua vez, ao mesmo tempo em que atacarão o "nacionalismo" ideológico exacerbado dos setores universitários de esquerda defensores da MPB ligada à "tradição" do samba e da bossa-nova, também utilizarão argumentos "nacionalistas" para diferenciar, por exemplo, a música de João Gilberto e Tom Jobim daquela feita por artistas como Dick Farney e Johnny Alf.

> *Seu sentido restritivo do início se diluiu, permitindo que, quando nos anos 1980 o rock nacional ganhou novo alento, seus representantes fossem considerados, sem maiores problemas, como parte integrante da música popular brasileira. Também foi nessa época que ouvi da cantora Joyce a expressão MPB-chato, para designar músicos demasiado apegados a paradigmas estéticos nacionalistas.* [27]

Não restam grandes dúvidas quanto ao fato de que a MPB, não apenas de samba e bossa-nova, vinha também sendo feita de *rock* desde os anos 1970. Existe, porém, uma questão delicada relativa ao contexto específico dos anos 1980. Resta-nos, ainda, questionarmos se este novo "*rock* nacional" teria constituído, na prática, uma real "tendência" do que naquele momento se entendia por MPB. Neste sentido, é de grande importância uma série de outras observações extraídas deste mesmo texto de Sandroni, as quais se referem de forma direta ao paralelo declínio, a partir dos anos 1980, e de maneira ainda mais intensa na década seguinte, deste mesmo potencial aglutinador que teria definido os caminhos e a posição ocupada pela MPB em relação às demais tendências vigentes no cenário brasileiro a partir dos anos 1970. Sobre estes dados, afirma o autor:

> *A partir dos anos 1990, pelo contrário, a afirmação "gosto de MPB" passa a só fazer sentido se interpretada como adesão a um segmento do mercado musical. De fato, nem a velha sigla nem qualquer outro termo parecem capazes de unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação, a partir de então. Por exemplo: quem possuiria em sua discoteca, a não ser por obrigação profissional, rap paulista, pagode carioca, axé baiano, mangue beat pernambucano e Ná Ozzetti?*[28]

Tais constatações se chocam com as perspectivas principais de Napolitano sobre estes períodos posteriores á década de 1970. Vejamos o que diz o autor, mesmo após reconhecer o que seria uma progressiva "perda de espaço" da MPB em relação ao *rock* a partir dos anos 1980:

> *Mas, até que isto acontecesse, a MPB dos anos 60 e, sobretudo dos anos 70, sintetizou de forma singular as diversas tradições estéticas, circuitos culturais e tempos históricos que marcaram a vida cultural brasileira do século XX. Poderíamos dizer que ela aglutinou* ***tudo*** *que veio antes e apontou caminhos para* ***tudo*** *que viria depois daquelas décadas marcantes.*
> *(...)*
> *A revisão das tradições anteriores e a revisão da própria memória musical sofreram, desde o início dos anos 70, um novo e duradouro processo de síntese,*

---

[27] SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EINENBERG, José (orgs.). **Decantando a República:** inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004. vol.1, p.30.
[28] Id., p.31.

> *sobre cujos efeitos na longa duração da história musical ainda não podemos ter uma dimensão exata*.[29]

Mais à frente, ainda afirma:

> *O rock brasileiro dos anos 80, por exemplo, não chegou a negar a tradição poético-musical da MPB, como poderia parecer à primeira vista. A adesão de Lobão com o samba, Lulu Santos com a Bossa Nova e Arnaldo Antunes com os procedimentos poéticos do tropicalismo/concretismo, entre outras trajetórias, mostra a força catalisadora do movimento.*[30]

Ainda segundo ele, a emergência do "mangue beat" nos anos 1990 também teria inevitavelmente passado por um processo de "aceitação" dos mesmos paradigmas estéticos instaurados pela MPB setentista a partir do Tropicalismo.

Detemos-nos nestas questões porque não acreditamos que o caminho mais viável para se compreender corretamente o "mangue beat" ou mesmo o *rock* nacional dos anos 1980 seja o da sua adequação imediata a uma certa "tradição" emepebista instaurada e supostamente "dominante" na cultura musical nacional nos anos 1970. Isto porque o flerte de artistas como Lobão, Lulu Santos ou Arnaldo Antunes com determinados procedimentos estéticos por ela instituídos não teria constituído, em primeira instância, uma postura de "adesão" à MPB. Para além da constatação de uma "longa duração" de procedimentos artísticos altamente datados, como o são, por exemplo, os procedimentos musicais tropicalistas, é preciso que nos dediquemos com maior afinco a desvendar o papel, em grande medida, questionador em relação a esta pretensa hegemonia emepebista, que tiveram no cenário nacional uma série de tendências musicais ligadas à juventude a partir dos anos 1980.

Dentro deste processo, o *punk rock*, com toda a certeza, exerceu um papel radicalizante. Além de se declarar totalmente avesso à MPB, "bom gosto" e "refinamento estético", atribuições que ainda garantiam a ela um certo *status*, como observa Napolitano, de "música popular culta" junto aos consumidores de maior padrão socioeconômico, era tudo o que o *punk* menos significava (ou tudo o que não gostaria de significar) naquele momento. Em última análise, como já vimos, o movimento *punk* paulista (ao menos seus representantes que então falaram à mídia) era realmente avesso ou, no mínimo, fazia questão de ignorar qualquer outro estilo musical que não fosse o "autêntico" *punk rock*. Ainda assim, em muitas ocasiões, fez questão de demonstrar uma explícita inclinação de crítica direta à MPB, como relembra Antonio Bivar:

---

[29] NAPOLITANO, Marcos, op. cit., p.74. Grifos nossos
[30] Id., p.75.

> *Não gostam da MPB porque: 1) a canção de protesto brasileira é feita por artistas da classe média ("burgueses", para os punks) que, fazendo sucesso e ganhando dinheiro, romantizam a pobreza e os pobres, autocomiserando o povo; 2) quando são canções de amor só falam de paixões desencontradas, traições, humilhações, queixumes, temas desinteressantes, chatos, irrelevantes; 3) ou então, vindas do Ceará ou da Bahia, de Pernambuco ou de Minas, do Mato Grosso ou do sertão, são músicas por demais regionais ou típicas, com temas envolvendo religiões, superstições, paisagem ardentes ou o sol de Ipanema. Temas distantes da realidade punk e do clima subtropical da cidade onde o movimento vive, quando a maioria quase absoluta deles nem ao menos saiu de São Paulo. Muitos só foram até Campinas, por ocasião de shows punks por lá.*[31]

É preciso atentar para o sentido, inclusive a longo prazo, que teve também a grande difusão de uma série de estilos ligados ao *rock* anglo-saxão a partir deste momento no cenário musical brasileiro. Isto porque, além do *rock* nacional (e internacional) produzido durante os anos 1980 ter sido, em termos estritamente estéticos, muito diferenciado daquele mesmo *rock* que se consagrara durante a década anterior, o sentido de sua incorporação pela juventude brasileira nos anos 1980 se revela de uma procedência claramente diversa dos experimentos de "vanguarda" da MPB setentista.

Neste momento, a música feita por grupos como Titãs e Legião Urbana, e por artistas como Lulu Santos e Lobão, entre tantos outros, encontra-se, como sabido, diretamente influenciada pelas citadas tendências *pós-punk* e *New Wave*, tendências como vimos, de difícil caracterização, tendo em vista a grande promiscuidade estética que seus artistas e seguidores adotavam em suas criações e em seus estilos de comportamento.

Chegou inclusive a ser empregado, embora com caráter restrito no período, difundindo-se mais nos anos 1990 e na entrada dos 2000, o termo *pós-rock*, como definição de algumas destas novas tendências. Progressivamente, popularizou-se no país o termo "música *pop*" (e ainda, apesar de um tanto mais restritivo que o primeiro, *pop-rock*) associado a estas mesmas vertentes, o qual tenderá a se tornar um campo cada vez mais aberto e elástico, sobretudo nos anos 1990, quando começarão a circular intensamente dentro dos novos circuitos globais que passarão a sustentá-la, uma série de tendências ligadas ao diálogo com variadas manifestações culturais locais e regionais, provenientes de diferentes partes do mundo.

---

[31] BIVAR, Antonio, op. cit., p.102.

De qualquer modo, o que verdadeiramente ocorre com o *rock* brasileiro a partir dos anos 1980 do último século corresponde de imediato a um processo amplo de afirmação de uma música *pop* nacional, não como parte da MPB, mas enquanto autêntica música *pop*. “Nacional” não mais vinculado a um ou outro tipo de música identificada por um certo grupo de caracteres bastante específicos, e sim ao simples fato de ser uma música feita por brasileiros, independente de seus caracteres fundamentais constituírem ou não representações “autênticas” de uma “cultura nacional”. É certo, obviamente, que o paradigma “nacionalista” já vinha sendo questionado desde os tempos do Tropicalismo. Mas ainda era, naqueles tempos, o que poucos, como os tropicalistas, questionavam: a cisão entre o “popular” (“nacional”) e o *pop* (“estrangeiro”).

Acreditamos, neste sentido, que é a partir da realidade *pop* nacional específica do início dos anos 1980 que deve ser compreendida a mistura de *rock* e samba do Mundo Livre S/A, e não como um mero retorno ou uma continuação de um conjunto de procedimentos iniciados com o Tropicalismo ainda nos anos 1960, guardadas todas as semelhanças imediatas entre tais produções. As principais questões em jogo parecem não mais priorizar aquelas mesmas noções de “popular” ou “brasileiro”, tão caras à MPB que se seguiu à Tropicália, mas sim se dirigirem mais acentuadamente ao *pop* (que passa aos poucos, a partir de então, a ser cada vez menos entendido como sinônimo imediato de *rock*), e ao “global”.

Em outros termos, o problema não mais se encontraria no dilema sobre incorporar ou não o *rock* à “música popular brasileira”; ao contrário, provém de uma necessidade nitidamente expressa de introduzir elementos de estilos ligados a esta mesma noção que se tem de música “brasileira” consagrada ao longo de tantas décadas anteriores, no interior de um universo cultural e de mercado ligado ao *rock* e à música *pop*, que vinha se consolidando com grande força no país, contanto com todo um rol de novos artistas nacionais.

Com toda a certeza, os integrantes do Mundo Livre S/A, na década de 1980, não desejavam, misturando *rock* e samba, produzir uma MPB “diferente” ou menos “chata”. Isto é o que fora feito pelos tropicalistas e, de nenhum modo, foi o que estes novos músicos fizeram. Antes disso almejaram, na verdade, fazer um *rock* “diferente”, não exatamente mais “brasileiro”, mas, antes de tudo, menos “anglo-saxão”. Uma clara estratégia de diferenciação por dentro do universo do *rock*, e não da MPB, que acabou, para muitos, aproximando-os, contraditoriamente, dela. Não porque a MPB

propriamente dita tenha os aceitado de prontidão (como veremos, não aceitou) à época, mas pelo fato dos próprios roqueiros também não os terem aceitado, ao menos inicialmente.

Para o jovem de família de "classe média alta" Fred Montenegro, o qual passara, ao longo dos anos 1970, pelo seu período de adolescência, deixando para trás uma certa infância "jovem-guardista", o primeiro contato com o universo do samba e da MPB fora, como já apontado, a música de Jorge Ben. Este vinha passando por um processo de revitalização comercial devido ao lançamento, respectivamente nos anos de 1973 e 1974, dos álbuns *Dez Anos Depois* e *A Tábua de Esmeralda*. Apesar da postura nada "tradicionalista" de Jorge Ben em relação ao samba, estando mais próximo do paradigma bossa-novista ou mesmo tropicalista, e adotando uma orientação musical diretamente ligada ao *funk* e ao *soul* norte-americanos, estes não consistiram, por sua vez, nos únicos (ou mesmo nos principais) elementos a despertar o interesse de Fred em sua música. A partir de Jorge Ben, Fred Montenegro desenvolverá um gosto peculiar pelo samba brasileiro, que o fará nutrir por ele a mesma consideração e "respeito" musical que terá também por grupos de *rock* como *Led Zeppelin* e *Rolling Stones*. Durante os anos 70, Fred aprenderá a valorizar igualmente o samba e o *rock*, certamente sem parar muito para refletir a respeito, e com toda a naturalidade de um jovem adolescente. Não somente ele, como veremos a seguir, mas toda uma nova geração de músicos que despontará no cenário nacional a partir da década seguinte.

Fred tivera a devida parcela de MPB em sua formação musical durante os anos 70, representada principalmente por Jorge Ben e outros compositores ligados ao samba popular, como Paulinho Viola, ou mesmo Chico Buarque – embora apreciado em doses bem menores que os dois primeiros. Utilizamos o termo "parcela" de MPB devido ao gosto, desde o início, um tanto seletivo de Fred quanto às diversas produções referentes a este campo musical específico, veiculadas durante o período. Vejamos o seu seguinte depoimento à revista *Fórum*, quando questionado a respeito da influência de artistas da MPB em sua música:

> ***Alguém da MPB foi influência importante?***
> *Na adolescência, eu era bem mais ligado ao rock, embora tenha, paralelamente, descoberto o Jorge Ben da fase de A Tábua de Esmeralda (1974). O que mais escutava eram bandas como Led Zeppelin e, depois, rock progressivo. Sempre curti também black music, MPB ouvia um pouco no rádio, mas não me influenciou tanto. Se bem que um disco do Chico Buarque me marcou pra caralho: Meus Caros Amigos (1976). Também o estouro inicial de*

> *Raul Seixas – Ouro de Tolo, eu tinha 11 ou 12 anos, foi um soco no estômago, virou um hino.*[32]

Este talvez seja um dos depoimentos nos quais Fred é mais enfático acerca das limitações de seu gosto musical durante a adolescência: um pouco de MPB no rádio, um pouco de *black music*. Porém, gostava bem mais do *rock*. E não precisamente do *rock* "nacional", mas o próprio *rock* anglo-saxão de grupos como *Suzy 4*, *Rolling Stones*, *Led Zeppelin* e *Pink Floyd*.

Diferentemente da orientação, ainda de certa maneira, "nacionalista", que caracterizaria naquele momento a maior parte das produções designadas como MPB, incluindo as que envolviam diretamente o *rock* (como Mutantes, Rita Lee, Raul Seixas e Secos e Molhados), a grande difusão destes grupos e artistas internacionais, ligados tanto ao *rock*, quanto a outros estilos como o *funk* e o *soul* estadunidenses, apontava, já nos anos 1970, para a estruturação de novas identidades musicais ligadas ao desenvolvimento de uma cultura *pop* globalizada[33] centrada, neste momento, nas tendências e mercados musicais norte-americanos e ingleses, do que à identificação com uma cultura "nacional" em voga durante o período. É José Roberto Zan, por exemplo, quem nos aponta essa tendência ao descentramento da questão "nacional" expressa na cultura musical brasileira dos anos 1970, a qual conduzia a um fortalecimento paralelo de tendências musicais de orientação "global", e também "local":

> *Mesmo na condição de país periférico do capitalismo internacional, o Brasil mostrou-se suscetível a essas tendências. Sob o impacto da integração da sociedade brasileira a circuitos cada vez mais mundializados de bens simbólicos, emergiam novos movimentos sociais e novas identidades culturais. Contrariando o esforço do governo militar de reativar, até certo ponto, o sentimento nacionalista, a globalização provocava um certo arrefecimento dos*

---

[32]ZEROQUATRO, Fred. **Concerto geopolítico para solo de cavaquinho.** Entrevista concedida a Pedro Biondi. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/Revista/2/mundo.htm>. Acesso em: 27 ago. 2006. A entrevista foi originalmente publicada em 2001 na edição de número 2 da revista *Fórum* e disponibilizada na Internet. Por não termos tido acesso à edição completa da revista (apenas o *link* com a entrevista se encontra atualmente disponível), não foi possível incluir na referência demais informações a ela relativas.

[33] De fato, os anos 1980 assistiriam a uma cisão mais radical, iminente nos anos 1970, apesar dos esforços tropicalistas, entre MPB e *pop* nacional. Se, de certa maneira, o Mundo Livre S/A se demonstrará partidário do segundo, o surgimento de sua música nos anos 1980 antecipará, por outro lado, um novo contexto de interação mais marcante entre a MPB e o novo *pop* nacional a partir dos anos 1990. Músicos ligados ao novo *pop* começarão a dividir palcos com artistas da MPB, e vice-versa, o que não significa, por outro lado, que o *pop* nacional estivesse simplesmente se curvando a uma certa "tradição" emepebista hegemônica a partir dos setenta no cenário brasileiro. Em muitos casos, tais aproximações representariam uma atitude de aceitação por parte da própria MPB de uma série de novos paradigmas estéticos provenientes destas novas músicas *pop*.

> *processos de identificação com a cultura nacional e abria brechas para novas configurações culturais locais e regionais.*[34]

Por outro lado, é particularmente interessante notar como Jorge Ben parece se destacar, na fala de Fred à revista *Fórum*, tanto em relação ao universo da MPB quanto ao universo do *rock* ou da *black music*, demonstrando não se encaixar completamente em nenhum dos dois, como não teria talvez se encaixado o próprio Fred, apesar de confessar ter sido bem mais ligado, na época, ao *rock* que à MPB.

Mas algo permaneceria em segundo plano, e continuaria a ocupar, ao lado das canções de *rock*, o repertório musical das rodas de amigos em Candeias, na saída da adolescência e, posteriormente, em sua fase adulta, o posto de elemento definidor da proposta sonora do Mundo Livre S/A: estamos falando do samba, aquele singular "mistério" descoberto em Jorge Ben, o qual, se por um lado não era capaz de apelar a seus sentimentos juvenis com a mesma intensidade que o *rock*, por outro nunca deixara, à sua maneira, de estar sempre por perto.

Ainda assim, durante o analisado período em que Fred e seus amigos (alguns, futuros integrantes do Mundo Livre S/A) se encontrariam filiados ao "movimento" *punk*, o samba permaneceria em segundo plano, especialmente enquanto integrante ativo na música produzida por suas bandas. Mas é certo que nunca deixariam de gostar dele. Simplesmente teriam optado, temporariamente, por "arranharem" suas guitarras em garagens ou fundos de quintais, ao invés de tocarem seus violões na praia.

De qualquer forma, é apenas com o Mundo Livre S/A que os elementos *residuais* de sua formação musical ligada às "tradições" do samba e da MPB "nacionais" seriam reativados no sentido de contribuir diretamente para moldar uma nova linguagem musical, unindo-se aos referidos elementos de sua sensibilidade *pós-punk* emergente, momento em que tomamos emprestados à nossa análise alguns conceitos básicos da teoria cultural marxista de Raymond Williams, especialmente as noções de *residual* e de *tradição seletiva*:

> *O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. É pela incorporação daquilo que é efetivamente residual – pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas – que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente.*[35]

---

[34] ZAN, José Roberto. Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 11, 2005, p.195.

[35] WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979, p.125.

Certamente, o samba constitui um dos elementos *residuais* mais insistentes da cultura musical brasileira do século XX, chegando até os dias atuais, e envolvendo em seus dilemas desde o "morro" em si, passando também pelas "elites" "vanguardistas", e chegando, finalmente, aos roqueiros da década de 80 e aos *rappers* dos 90. Na trajetória musical de Fred e seus amigos que o ajudaram a fundar o Mundo Livre S/A, o samba nunca deixou de constituir um elemento *residual* ativo. Quem sabe tenha sido apenas relegado, por um determinado tempo, a uma situação parecida com o que Williams chama de "exclusão discriminativa" (e que também não teria se dado de forma absoluta), diretamente resultante de sua filiação a uma certa "cartilha" musical *punk*. Com o Mundo Livre S/A o samba passaria, então, à etapa da "inclusão" e da "reinterpretação".

Basicamente, esta mistura de *rock* e samba na música do grupo se dá, inicialmente, pelo simples fato de gostarem, musicalmente, de ambos. Gostavam de ouvir e tocar *rock* e samba. De uma forma ou de outra, a "música popular brasileira", do modo com que fora afixada pela "tradição" durante os anos 1970, impregnara-se em sua formação musical de maneira bastante duradoura. A MPB estava em sua formação e em sua prática, no entanto, desejavam ter autonomia para produzirem uma música *pop sui generis*, e assim erigirem alternativas de participação e construção de outras formas de movimentar-se e de organizar-se, estética e politicamente, para além dos limites de uma música e de uma cultura "nacional". Como vimos, a sua desvinculação em relação ao movimento *punk* se deveu, em grande parte, à adoção de atitudes "nacionalistas" por parte dos próprios movimentos de São Paulo e do Rio.

Portanto, a incorporação do samba na música do Mundo Livre S/A não poderá ser compreendida a partir de qualquer leitura "nacionalista" (ou mesmo "emepebista") mais imediata. Misturaram *rock* e samba porque gostavam de ambos, e ainda porque encontraram, neste momento, um clima de abertura propício a este tipo de experiência no campo da música *pop* nacional e internacional. Um período em que a aceleração dos mecanismos de circulação da música em âmbito global exige da moda *pop* uma capacidade de diferenciação maior do que a que a cultura anglo-saxã seria capaz de suprir por si mesma. Os integrantes do Mundo Livre S/A, assim, teriam um grande diferencial a oferecerem, por serem brasileiros que ouviam e sabiam tocar o samba. A partir daí, o samba poderia ser algo não apenas "popular" e "nacional", mas também *pop* e global.

2.3 – Mundo Livre S/A, ao vivo!

> *Era muito louco: quando queríamos tocar para roqueiro, eles só queriam saber de Herdeiros de Lúcifer, Das Trevas (Nota do editor: bandas heavy da época) ou covers de Rush, Deep Purple, AC/DC. Bandas como The Clash e Talking Heads não eram muito conhecidas. Naquela época, o pessoal do metal era bem radical, hoje, o heavy metal está mais misturado. Por outro lado, se fôssemos tocar para público MPB éramos vaiados. Nós mantínhamos a banda apenas por diversão, mas com a esperança de um dia sermos descobertos.*[36]

Para os integrantes do Mundo Livre S/A, em 1984, ano de fundação do grupo, não seria tão fácil misturar em sua música elementos como samba e *punk rock* e serem facilmente aceitos, tanto pelo público ligado ao *rock*, quanto por aquele ligado à MPB. Para boa parte da juventude deste período, estas duas designações representavam, na prática, estilos (musicais e de vida) claramente diferenciados e antagônicos.

Certamente, o público ligado à MPB neste momento odiaria ter de ver, por exemplo, todo o "bom gosto" da música de um Paulinho da Viola, ou mesmo de um Jorge Ben, repentinamente lançado em meio ao "lixo" *punk*, ainda que, com toda a certeza, em termos de composição musical e arranjos, a música do Mundo Livre S/A passara a se permitir uma série de refinamentos harmônicos e rítmicos que o *punk* mais "ortodoxo" não lhes permitiria lançar mão.

O que se ouve em canções como *Dose Diária* ou *Samantha Smith*, e mesmo em outras cujos nomes não são anunciados durante o *show* de 1984 do Mundo Livre S/A, gravação a que tivemos acesso[37], são arranjos bem elaborados para duas guitarras (uma delas, uma guitarra baiana[38], tocada pelo guitarrista Avron), mesclando melodias

---

[36] ZEROQUATRO, Fred. **Entrevista com Fred Zero Quatro, jornalista, vocalista e guitarrista do Mundo Livre S/A.** Entrevista concedida a Adelson Luna. Disponível em: <http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>. Acesso em: 27 ago. 2006.

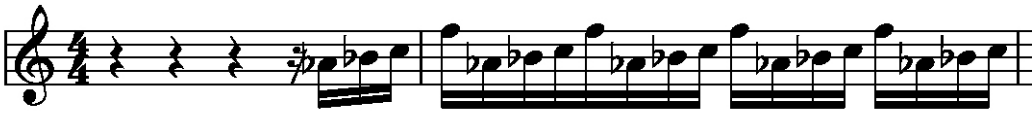
[37] Para efeitos de uma referência mais adequada ao formato e ao tipo de suporte do referido documento: MUNDO Livre S/A. **MLSA1984**. Originalmente registrado ao vivo em fita-cassete e reproduzido em arquivo de som formato MP3 por José Carlos Arcoverde. 40,5 MB.1 CD-R de 689 MB. Trata-se de um registro de áudio com cerca de 30 minutos captados de uma apresentação do Mundo Livre S/A datada de 1984 (como indicado no nome do arquivo). O registro me fora cedido por José Carlos Arcoverde (H.D.Mabuse), já digitalizado e convertido em arquivo de som no formato MP3, junto a vários outros arquivos gravados em CD-R a mim enviado pelo correio entre outubro e novembro de 2005. A apresentação teria acontecido, segundo informações cedidas por Mabuse, no La Cad'Oro, casa de *shows* localizada em Candeias, Recife.

[38] A guitarra baiana, também conhecida por "cavaquinho elétrico", constitui um dos vários instrumentos criados pelo instrumentista Armandinho e a dupla carnavalesca Dodô e Osmar, inventores também do Trio Elétrico, hoje uma das principais atrações anuais do carnaval baiano. A guitarra baiana possui quatro cordas afinadas em quintas, como o bandolim e o violino (de cima para baixo, Sol, Ré, Lá, Mi). Avron não permaneceria na banda por muito tempo. O grupo nunca mais voltaria a possuir a guitarra baiana em sua formação, mas, em compensação, a partir do início dos anos 90, Fred começaria a tocar cavaquinho e este rapidamente se tornaria um componente permanente da formação musical do Mundo Livre S/A em todos os seus álbuns.

simples e bem delineadas a seqüências de acordes “fanqueados” ao estilo Jorge Ben. A guitarra elétrica é tocada por Fred (agora *Zeroquatro*, apelido extraído dos últimos dois dígitos de sua carteira de identidade), na maioria das partes, sem efeito algum e com o seu timbre limpo, evidenciando uma busca de aproximar a sonoridade do grupo do *funk* norte-americano, afastando-se, ao mesmo tempo, de lugares-comuns do *rock*, como o uso abusivo de efeitos de distorção. A guitarra baiana executa freqüentemente melodias paralelas ao canto de Fred, enriquecendo harmonicamente as canções, algumas delas, como é o caso de *Samantha Smith*, compostas sobre os tradicionais “três acordes”, um dos maiores patrimônios da música *punk* de todos os tempos.

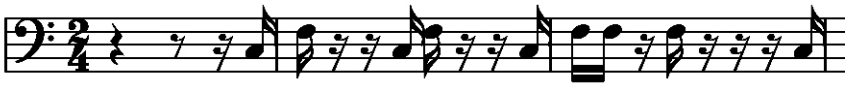
A fusão com o samba, por sua vez, é mais acentuadamente evidente em certas músicas do repertório, como, por exemplo, em *Samantha Smith*, a quarta canção tocada pela banda no show.

Em termos rítmicos, observa-se a predominância do 4/4 *punk*, cuja marcação é fornecida pelo contrabaixo e bateria. No caso da guitarra baiana, além do timbre bastante parecido com o de instrumentos como o cavaquinho e o bandolim, observa-se a utilização, por parte de Avron, de certos recursos melódicos e, sobretudo, rítmicos, que demarcam mais diretamente o diálogo com o samba, como neste pequeno tema introdutório, executado pela guitarra baiana, e acompanhado por acordes climáticos da guitarra de Fred:



Se transcrevermos o mesmo trecho em 2/4, dividindo os compassos ao meio, logo teremos um tipo de célula rítmico-melódica muito comum no samba, com acento no segundo tempo do compasso, e geralmente executada por instrumentos mais agudos como o tamborim e o repinique, no caso da percussão, e os próprios cavaquinho e bandolim, no caso da melodia. No que se refere aos acompanhamentos mais graves, como o da caixa surda, é usual, no samba, que se abafe o primeiro tempo do compasso, o que não acontece, por sua vez, em acompanhamentos de samba para bateria, onde se costuma acentuar igualmente, com o bumbo, ambos os tempos do compasso.

Em um posterior momento da canção, logo após o segundo refrão cantado por Fred, Avron volta a executar aquele tema inicial, desta vez acompanhado pelo contrabaixo, o qual passa a executar o seguinte trecho musical:



O resultado consiste num trecho musical similar ao tipo básico de célula rítmica executada pela caixa surda nos grupos de samba, conservando o acento no segundo tempo, mas adicionando-o também ao primeiro, como ocorre com o bumbo nos acompanhamentos para bateria.

É bastante possível que o contrabaixo estivesse, nesta parte da canção, de fato acompanhando o bumbo do baterista Neguinho, mas, como o som da bateria na gravação é quase inaudível, não seria possível constatar de imediato esta hipótese. Entretanto, é possível ao menos ouvir, a todo o momento, embora com diferentes gradações de intensidade, o som mais agudo da caixa, a partir do qual notamos como a bateria conserva ao longo de toda a música a marcação *punk* em 4/4.

A guitarra de Fred, por sua vez, se alterna entre os referidos acordes climáticos em fá menor e trechos tocados de forma mais veloz, que também exercem funções de caráter mais rítmico que melódico, mas já imprimindo à música um tipo de "suingue" bem mais próximo do *funk*, o qual também constitui uma das influências básicas na música da banda, provavelmente proveniente de duas vias principais: das novas tendências musicais ligadas ao *pop rock* inglês e norte-americano de então, com bandas como *The Clash* e *Talking Heads* incorporando à sua sonoridade uma série de caracteres de efeito dançante, boa parte deles ligados ao *funk*; e, é claro, do *samba-funk* de Jorge Ben.

Talvez pela má qualidade da gravação original em fita-cassete, prejudicando de maneira marcante a bateria, os elementos de samba em *Samantha Smith*, evidentes por parte da guitarra baiana e do contrabaixo, se tornam bem visíveis na canção. Se tivéssemos, então, uma preponderância maior da bateria, talvez a fusão entre elementos de *rock* e samba nos soasse um pouco mais diluída nesta composição. É inegável que, mesmo com todas estas fusões, o *rock* ainda constitui, neste período, o elemento mais básico da sonoridade da banda, ao menos em termos de sua orientação rítmica e harmônica central. Por outro lado, a presença da guitarra baiana em sua formação

constituía, por si só, um elemento suficientemente dissonante nesta perspectiva, o que, certamente, provocava reações adversas por parte do seu público roqueiro.

Enfim, o que queremos aqui destacar é a forma como o Mundo Livre S/A promove, neste momento, uma fusão bem curiosa entre elementos de *punk-rock*, *New Wave* e *pós-punk* (muito enfatizada, em relação a este último, pelo uso de harmonias em tom menor), junto ao *funk* e ao *samba*. A fusão, que se em termos mais objetivos teria sido empreendida por seus integrantes mais espontânea e menos formalmente do que podem sugerir nossas partituras, por outro lado, traduzida em termos formais, tal empreendimento expressa um tipo de refinamento harmônico e rítmico um tanto distante do *hardcore* paulista, porém diretamente sintonizado com as ousadias estéticas professadas pelas novas tendências *pop* em voga nos grandes centros mundiais, capitaneadas pelos novos estilos *New Wave*, *pós-punk* e *pós-rock*.

Havia ainda outros elementos que escapavam pelas frestas, algo, assim diríamos, um pouco mais "sujo" e "rude". Nesta época, o Mundo Livre S/A se apresentava utilizando instrumentos e equipamentos musicais de baixíssima qualidade, o que provavelmente contribuía para ofuscar (e muito, como se pode perceber na gravação) a qualidade estética de suas composições e arranjos. Todavia, não estavam preocupados. Almejavam ser "descobertos" algum dia, mas tocavam, sobretudo, pela "diversão".

Suas letras eram insistentemente permeadas de ironia, cinismo, erotismo e violência. Vejamos, por exemplo, o caso do *Funk de um Morto Apaixonado*, música de abertura do referido show. A má qualidade da gravação prejudica enormemente a compreensão delas, assim como a má qualidade dos equipamentos provavelmente prejudicava a sua compreensão por parte dos próprios espectadores, mas existem alguns trechos que nos saltam aos ouvidos pela maior ênfase vocal de Fred. Estes momentos nos chamam, logo de início, a atenção para a sua violência explícita, acompanhada de um certo "humor negro": "... rindo levemente com uma tripa na mão dizendo: me mataram", são algumas das palavras (na verdade, as únicas possíveis de serem corretamente entendidas) do "morto apaixonado" de Fred Zeroquatro.

Já em *Dose diária*, letra na qual Fred argumenta a respeito da "alienação" diária dos cidadãos em relação a objetos de uso e lazer diários como o "futebol", a "novela das sete", e o próprio "rock'n'roll", estes são comparados a "doses diárias" de "soma"[39],

[39] *Soma* é o nome de uma espécie de droga química integrante do universo futurista criado por Aldous Huxley para o seu romance *Admirável Mundo Novo*. Passagens do livro de Huxley como esta certamente teriam influenciado Fred de maneira bastante direta ao compor a letra de *Dose Diária*: - *Atualmente, tal é*

que nos tornariam viciados e dependentes destas "drogas". O mal-estar inicial da audição do *Funk de um Morto Apaixonado* é acentuado em *Dose Diária* pela sua forma de depoimento de um viciado em drogas, que se inicia com a sugestiva frase: "Venho desta vez também vomitar o meu testemunho".

Mal-estar, vômito, náusea. Outra música produzida pela banda neste período, proveniente de um outro registro (provavelmente datado de cerca de um ano depois deste show), o registro de áudio da oitava edição do programa de rádio Décadas, e intitulada *Paixão Roxa*[40], contém uma de suas letras mais enfáticas nesse sentido. Vejamos alguns de seus versos:

> *O exército mascava nas ruas / e eu chiclete / exercitando os dentes / Era tutti-frutti / fazendo buracos / ra-ta-ta-ta, ai-ai / ra-ta-ta-ta, ai-ai*
> *Tutti-fruti naquele estômago / "fígado, rins e coração" / Do outro lado da praça / nuvens de moscas, bum bum / agora eu sei, lembrai amigo / agora eu sei (não adianta chorar) / porque eu nunca pago meus martinis*
> *(...)*
> *"Na verborragia do verso / que estoura o limite de ânsias / há um desquite que a metáfora não alcança / Saindo as palavras por uma porta / e a vida por outra"*[41]

O rapaz que assiste, do outro lado da praça, ao exército "mascar" pelas ruas, enquanto ele próprio "masca" o seu chiclete, é a imagem mais franca de uma juventude que habita um cotidiano violento perpassado, entre outras coisas, por um forte imaginário bélico. É possível que isso esteja relacionado a imagens, ainda fortes neste período, da ditadura brasileira, podendo até representar uma investida de contraponto por parte dos autores em relação à grande exaltação "democrática" bastante marcante

---

o progresso, os velhos trabalham, os velhos copulam, os velhos não têm um instante, um momento de ócio para furtar ao prazer, nem um minuto para se sentarem a pensar – ou se, alguma vez, por um acaso infeliz, um abismo de tempo se abrir na substância sólida de suas distrações, sempre haverá o soma, o delicioso soma, meio grama para um descanso de meio dia, um grama para um fim-de-semana, dois gramas para uma excursão ao esplêndido Oriente, três para uma sombria eternidade na lua; de onde, ao retornarem, se encontrarão na outra margem do abismo, em segurança na terra firme das distrações e do trabalho cotidiano, correndo de um Cinema Sensível a outro, de uma mulher pneumática a outra, de um campo de Golfe Eletromagnético a... (HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo.** São Paulo: Globo, 1993, p.55-56.) São inúmeras as letras, ao longo de toda a carreira do Mundo Livre S/A, inspiradas em livros, tanto literários quanto científicos. Dentro deste quadro, ocupa uma posição de certo destaque a ficção científica, especialmente as chamadas distopias, como o livro de Huxley e outros, incluindo *1984*, de Gerge Orwell, e obras *cyberpunk*, como *Neuromancer* e *Piratas de Dados*.

[40] A música conta, em sua letra, com a co-autoria do jornalista Xico Sá, na época editor do jornal/fanzine universitário *O Pequeno Príncipe*, sobre o qual concederia uma entrevista ao programa de rádio Décadas, mais precisamente no programa de número 12.

[41] ZEROQUATRO, Fred; SÁ, Xico. Paixão roxa. **Décadas – 8º programa.** Programa de rádio. 1 cassete sonoro. Pertencente ao acervo particular de Luciana Araújo.

naquela época. É possível, ainda, que esteja se referindo também a um contexto bélico global, mais precisamente à Guerra Fria nos anos 80[42].

De qualquer maneira, a visão deste rapaz constitui, fundamentalmente, a imagem de alguém também "bombardeado" diariamente com altas doses de "soma", de "distrações" cotidianas, do chiclete mascado repetitivamente enquanto contempla apaticamente a violência ao seu redor. No entanto, repentinamente, o mal-estar combinado dos disparos do exército e do chiclete "fazendo buracos" em seu estômago provoca uma reação inesperada de "verborragia". Numa abordagem meta-lingüística, Fred e Xico fazem de seus versos aqueles que "estouram o limite de ânsias" e passam então a "vomitar" (como o viciado de *Dose Diária*) todo o mal-estar anteriormente contido em seus vícios diários. No recente álbum *O Outro Mundo de Manuela Rosário*, Fred reutiliza esta letra, retomando alguns de seus versos (praticamente todos os versos acima expostos), e juntando-os a outros para construir a canção *E a Vida se Fez de Louca*. Vejamos alguns dos trechos que lhe seriam então adicionados:

> *Desarranjo sistêmico / a música do mundo livre é farta massa fecal / ... deus é pai! / O mais difícil eu fiz / rasguei a boca, pois quis / larguei meu vício, você / se fez de louca, não quis*
> *(....) Coquetéis bacteriológicos, / gases flatulentos do caos... / Conhaque pros valetes, / tinto para as damas / cachaça pros pobres / E como já dizia minha prima Katarina / deus nos dê fígado / pois temos um planeta inteiro pela frente*[43]

Expressões como "desarranjo sistêmico", "massa fecal", "gases flatulentos" ou "deus nos dê fígado" em *E a Vida se Fez de Louca*, constituem adições que acentuam este aspecto de *Paixão Roxa* que associa freqüentemente a música do Mundo Livre S/A (especialmente suas letras, as "palavras") a uma certa condição de dejeto, de regurgitação caótica de todo o entorpecimento cotidiano que a sociedade bélica e de consumo lhes impõe, como uma espécie de "mau hálito" subjacente às palavras. E, ao mesmo tempo, indica uma certa perspectiva de desajuste, daqueles que, com suas palavras, "largaram seus vícios" e se "desquitaram", rompendo com o marasmo de suas vidas, estas, por sua vez, "se fazendo de loucas". Tudo isso, obviamente, acompanhado

---

[42] Esta teria inclusive inspirado o próprio nome da banda. Segundo Renato L., *um nome de clara inspiração Malcolm Mclareana destinado a ridicularizar a guerra fria revisitada da presidência Reagan e as engrenagens da indústria do disco* L. Renato. **Subcomandante Zero Quatro:** uma biografia. Disponível em: <http://www.aponte.com.br/musica/planeta/planeta-00-07-28.html>. Acesso em: 27 ago. 2006.

[43] ZEROQUATRO, Fred; SÁ, Xico. E a vida se fez de louca. In: Mundo Livre S/A. **Guentando a ôia.** Recife: Candeeiro Records, 2003. 1 CD. Faixa 5 (4 min 51 seg).

de um profundo senso de humor que, ao invés de abrandá-lo, faz acentuar ainda mais o mal-estar.

Fora, inclusive, o próprio Fred quem definira o Mundo Livre S/A, em um dos primeiros *releases*[44] da banda, referenciado por José Teles no livro *Do Frevo ao Manguebeat*, como "psicótico, cínico, divertido e violento"[45]. Equilíbrio entre "diversão" e "violência", que constitui um dos aspectos mais problemáticos da prática musical do Mundo Livre S/A neste momento, principalmente no que diz respeito ao seu apelo em relação ao público. Pois se sua música era cheia de "suingue" e balanço, e a maioria de suas melodias facilmente cantáveis, bem próximas ao que havia de mais *pop* no circuito musical mundial daquele momento (*Prince*, *Talking Heads*), sua postura e sua mensagem verbal ainda eram por demais cínicas e agressivas.

Agredir, por si só, já seria importante, mas a situação também não se resumia apenas a isso. Tratava-se, ao mesmo tempo, de uma particular postura de ostentação de um certo tipo de esclarecimento *distópico* (como se vê em *Paixão Roxa*), de se mostrarem sabidos de que a humanidade e a civilização modernas não são tão justas ou morais quanto parecem, na evidência de uma postura política em relação ao poder bélico e econômico nitidamente tributária da crítica *punk* que marcara o período. As letras de Fred, neste momento, constituem, à sua própria maneira, autênticas distopias (citações de autores como George Orwell e Aldous Huxley eram freqüentes nas músicas do Mundo Livre S/A neste período). Uma espécie de senso crítico niilista aguçado pela ironia, fortemente presente na estética *punk* em geral.

Além disso, a música e a postura do Mundo Livre S/A demonstram, em muitos aspectos, uma tendência ao musical e poeticamente "sujo", ao "marginal", ao "rude" e ao "mundano", da maneira como foram consagrados pela estética *punk* ao longo dos anos 60 e 70 do último século. Em muitos aspectos, o Mundo Livre S/A ainda era uma banda, por demais, *punk*. Compravam equipamentos e instrumentos ruins, desde os tempos do Trapaça, porque a maioria não trabalhava (ao menos em empregos fixos) e não teria dinheiro para comprar outros melhores, mas não se importavam com isso, parecendo, até mesmo, que faziam questão, em muitos casos, de se mostrarem rudes e "toscos" como uma banda *punk*.

---

[44] Esta expressão denomina, especialmente no meio jornalístico, um tipo de texto promocional-explicativo visando a divulgação do trabalho dos artistas, e comumente endereçado à imprensa e a meios mais especializados como festivais, galerias e casas de *shows* e espetáculos.

[45] MONTENEGRO, Fred apud TELES, José. **Do frevo ao manguebeat.** São Paulo: Ed. 34, 2000, p.271.

Há uma passagem singular na abertura deste show registrado em áudio em 1984, quando Fred apresenta os integrantes da banda como componentes de um grupo composto por baixo, percussão, piano, teclado, trombone e “trompeta”. Uma formação musical, diríamos, bem mais “sofisticada” que a que teriam de fato naquele momento, e que, por meio da antítese irônica, expressa de modo eficaz o lugar (musical e social) em que de fato desejavam estar. Queriam ainda estar do lado “de baixo” e, em dada medida, junto ao *punk*.

Mesmo a adoção de elementos estéticos ligados ao samba se encaminhava, em grande medida, no sentido de uma forte referência ao “marginal” e à “malandragem”, tendo em vista a sua recorrente reverência a nomes como Bezerra e Moreira da Silva, assim como ao próprio Jorge Ben.

Por outro lado, a bem arquitetada mistura do balanço rítmico deste último com as melodias, nas palavras de Fred, “sensíveis”, influenciadas pela música de grupos ingleses como o *The Smiths* e a agressividade *punk*, não teria despertado maior interesse (em muitos casos, despertando o próprio desagrado) do público roqueiro que assistia a suas apresentações, basicamente subdividido, neste momento, entre “metaleiros” e *punks* bem “aquinhoados”. Não há dúvida de que estes estariam bem mais interessados em “balançar suas cabeças” ao som de bandas como *AC/DC* do que em “mexer as cadeiras” ao som do Mundo Livre S/A.

Será este o público para o qual a banda se apresentará no show que deu origem ao registro de 1984, possivelmente uma de suas primeiras apresentações realizadas em Recife. Dele extraímos algumas percepções curiosas acerca desta relação entre banda e público nesta fase inicial da carreira do Mundo Livre S/A, e vice-versa.

A primeira delas diz respeito às constantes provocações verbais de Fred endereçadas aos espectadores ao longo da performance. Frases como “vamo mexer as cadeira”, proferidas a um público praticamente todo vestido de preto e ansioso para ouvir algum *cover* do *AC/DC*? Poderíamos atribuir a Fred e seus amigos uma certa ingenuidade, ou mesmo uma falta de “bom senso” em relação ao lugar onde pisavam e às pessoas para as quais cantavam. Permitiremos-nos, no entanto, uma conclusão menos simplista, pois tais frases correspondem a uma atitude bastante explícita de rejeição, por parte destes músicos, inscrita em toda esta etapa de sua trajetória musical, em relação a alguns elementos relacionados ao gosto e aos hábitos de escuta musicais específicos desta mesma audiência. Atitude, em muitos momentos, de negação deliberada de algumas das expectativas mais imediatas do público ao qual se dirigiam. Como, por

exemplo, no momento da apresentação em que o público pede à banda que execute alguma música do grupo *AC/DC*, e Fred então responde dizendo "vamo tocá uma música do *AC/DC* agora", anunciando em seguida a sua própria canção, *Dose Diária*.

A relação do Mundo Livre S/A com seu público, ao longo de toda a apresentação, constituirá, em última instância, um verdadeiro choque. A própria utilização do samba e do *soul* em sua música estará, a todo o tempo, orientada no sentido deste mesmo deslocamento crítico visando suscitar o choque cultural, num tom próximo da auto-ironia (como na frase "vamo mexer as cadeira"), mas que também tende a provocar e a zombar daquele público roqueiro em seu "conservadorismo", condição a qual eles mesmos teriam superado após abandonarem a "ortodoxia" *punk* e terem conseguido abarcar diferentes tendências em sua nova música. Certamente gostavam quando eram bem recebidos pelo público, mas esta não parecia ser a preocupação primordial ao praticarem suas performances no início de sua carreira. De fato, faziam a música que eles mesmos desejavam ouvir, e não exatamente aquela que o seu público queria.

Este, por sua vez, também sabia demonstrar claramente como, de fato, não desejava ouvi-los. Em contrapartida, a banda se munia de uma espécie de auto-gozação em suas declarações, como se imitando e ironizando esta mesma postura do público. O comportamento do público parece orientar boa parte do apelo irônico fortemente presente na música e nas performances do grupo durante este período.

Há, sim, alguns raros instantes em que a banda é muito aplaudida pela platéia no show de 1984. Mas como acontece, por exemplo, naquele trecho inicial em que Fred anuncia o nome dos integrantes da banda e estes são histericamente aplaudidos pelos espectadores, os aplausos constituem apenas mais um envolvimento lúdico com certas brincadeiras levadas a cabo pelos músicos ao longo do show, do que a uma aceitação direta da sua música por parte do público. Consistiria, certamente, a uma aceitação da postura verbal provocativa e raivosa, e próxima do *punk*, mas de forma alguma a uma aceitação concomitante da música que estariam tocando, o que incidiria no dado que mais importava para este público que fora até o La Cad'Oro, em Candeias, para assistir a mais um show de *rock* com *covers* de bandas estrangeiras.

É interessante notar como, logo após a execução da primeira música, o *Funk de um Morto Apaixonado*, a banda é intensamente vaiada pelo público, o que leva Fred a pedir "licença" para falar, usando novamente de ironia ao dizer que vão tocar, logo em seguida, um "rock'n'roll com pauleira", sendo, obviamente, intensamente ovacionado

pela platéia. Na medida em que a apresentação avança, as vaias continuam, mas vão progressivamente dando lugar ao silêncio.

Com todas estas relações, percebe-se que a inserção conflitiva do Mundo Livre S/A vista no panorama musical mais amplo da cultura musical brasileira na década de 1980 se efetuará em duas vias principais.

Por um lado, dessacralizam a MPB (e também o próprio samba), retirando-a de seu "castelo de marfim", ao fundir alguns de seus componentes principais (como o samba e o próprio *rock* a ela incorporado, embora, neste período, de modo mais "recalcado" que nos tempos tropicalistas) com alguns dos elementos esteticamente mais "sujos" e agressivos de sua formação *punk*. E era justamente aí que se encontrava a distância entre o *pós-punk* de Gilberto Gil e o de Zeroquatro. Um deles nunca fora *punk*. O outro, ao menos em parte, ainda o amava.

Por outro lado, a música do Mundo Livre S/A efetua o desmonte das pretensões hegemônicas do próprio *rock*, visto numa perspectiva mais "ortodoxa", próxima do *punk*, em relação ao gosto musical da juventude naquele momento, pretensão expressa com grande evidência na sua recusa (ao menos inicial) em associar-se a qualquer estigma de música "brasileira", distinção expressamente abraçada pela indústria fonográfica e pelo meio radiofônico brasileiro em geral daquele tempo, especialmente as rádios FM[46]. De um jeito irreverente, o Mundo Livre S/A subverte o *punk* e o *pós-punk*, ao tocá-los com "suingue" e balanço "brasileiros".

Mas tudo isso, como já vimos, empreendendo, paralelamente, uma diferente abordagem desta chamada música "brasileira", especialmente do samba, principalmente

---

[46] Obviamente, o caso do Mundo Livre S/A não constitui um fato isolado nos anos 80. Outros grupos e artistas mais ligados ao rock, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo, também teriam apresentado, a partir da segunda metade dos anos 80, a sua própria contrapartida neste contexto, aproximando o *rock*, o samba e a MPB. De acordo com Tárik de Souza: *Já nos 80, grupos como Picassos Falsos (que adicionou até Noel Rosa ao repertório) e o miúra Fellini, de discos como Fellini só vive duas vezes, Três lugares diferentes e Amor louco (em que há "Chico Buarque song"), prenunciavam uma aproximação entre o rock e a MPB. Também aprofundaram a rachadura no monolito do idioma anglo-saxônico: Lobão e Fernanda Abreu (ambos com passagem pela banda seminal Blitz), a híbrida parceria pop de Lobão, Marina Lima, e, na virada do século, o grupo carioca Los Hermanos.* (SOUZA, Tárik de. **Tem mais samba**: das raízes à eletrônica. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.301.) É interessante notar como o Mundo Livre S/A não é incluído na lista como um dos grupos que "prenunciaram" tais fusões nos anos 80, corroborando aquela mesma noção básica da música do Mundo Livre S/A enquanto resultado direto do contexto musical dos anos 90, quando na verdade este teria sido apenas o momento em que se tornariam nacionalmente conhecidos. Uma vez que a maioria das produções citadas por Tárik se desenvolveram, ou, ao menos, foram reveladas a partir de meados de 1986, é importante que aí se ressalte que os integrantes do Mundo Livre S/A de fato estruturaram a sua proposta musical neste momento sem ter praticamente nenhum contato com outras possíveis produções musicais contemporâneas que já viessem expressando uma orientação similar, embora só tendo sido "descobertas", assim como o Mundo Livre S/A, em um momento posterior.

no que se refere ao estigma “nacionalista” comumente associado a ele. O samba, na música do Mundo Livre S/A, é tratado como elemento de uma nova linguagem *pop* cosmopolita (mais precisamente, de um novo *rock*), e não como indicativo de um algum “nacionalismo” musical principal.

Certamente, o sentido de uma identidade “nacional’ não desaparecerá completamente das novas *cenas pop* que passarão a se proliferar pelo país a partir dos anos 1980. Entretanto, como vemos hoje com tantos artistas e grupos provenientes de variados estilos, do *rock* ao *rap* e à música eletrônica (pensemos em nomes como Marcelo D2, Sabotage, Otto, Fernanda Porto, O Rappa, F.U.R.T.O., entre outros), o uso de elementos de samba e outros estilos “nacionais”, evidentemente, carregará ainda conotações de pertencimento a uma “nacionalidade” em comum, mas carregará também sentidos mais abertos no interior de outras “comunidades” de diferenciação musical, como a comunidade do *rock*, do *rap*, do *pop*, da cidade ou do bairro. Pertencer a todas estas “comunidades” simultaneamente, do “nacional” ao “local”, e ao mesmo tempo sentir-se “cidadão do mundo”, serão tendências importantes de todas estas novas *cenas*.

O “nacional” não ocupa, necessariamente, uma posição preponderante na prática destes músicos, consistindo mais em um modo de identificação musical no meio de vários outros.

Sendo assim, é possível dizer que a música do Mundo Livre S/A nasce, neste período, de uma tensão e de uma síntese. Ela funde diferentes universos que recusam-se a se fundir em muitos aspectos, e por diversas razões, estéticas e políticas. Estes jovens músicos percebem (mais que isso, sentem), alguns dos impasses artísticos centrais de sua geração e os traduzem de maneira ousada e irreverente em sua linguagem e performances. Encaram de frente o impasse, e encontram no Mundo Livre S/A uma primeira via para solucioná-lo. Promovendo uma abertura em sua linguagem, não se renderão, assim, a um ponto ou outro. Uma experiência isolada que logo viria a se constituir enquanto tendência dominante na música *pop* nacionalmente produzida, sobretudo a partir dos anos 1990, com um apelo cada vez maior à mistura de estilos como maneira mais básica e fluente para se implementar a “novidade” musical no mundo *pop*.

Com o tempo, a banda encontrará seus próprios públicos “fiéis”, primeiramente no ambiente universitário, e posteriormente entre os *darks* e “góticos” freqüentadores da boate *Misty*, numa época (já a segunda metade dos anos 80) em que os discos de bandas como *The Smiths* ou *The Cure* já estarão circulando pelas lojas em suas edições

nacionais, e suas músicas veiculadas pelas rádios comerciais de maior abrangência. Não imaginamos, por outro lado, qual seria a atitude destes *darks* em relação ao elemento samba na música do grupo. Provavelmente, não seria o elemento que mais teria chamado a sua atenção, mas certamente algo já haveria verdadeiramente mudado. Se antes o samba do Mundo Livre S/A era prontamente rejeitado pelos roqueiros do Recife, agora ele já poderia, ao menos, ser suportado, ou até possivelmente apreciado indiretamente. Ainda assim, por volta de 1987, quando se registra uma grande proliferação de bandas de *rock* com músicas próprias na cidade, o Mundo Livre S/A era a única banda que usava, por exemplo, tamborim em sua formação instrumental, e não chegara a influenciar nenhuma outra banda neste sentido. Dividia palcos de shows com os demais grupos por ser uma banda de *rock*, e não por misturar *rock* e samba.

Em muitos sentidos, o Mundo Livre S/A se encontraria mais vinculado ao universo do *rock* que ao do samba e da MPB. Seria, ao menos teoricamente, uma banda de *rock*. Mas, na prática, o que ocorre a partir da difusão de sua música é uma imediata confusão de universos e estilos musicais obtida de um exercício de ousadia *pop*, que se demonstra na dificuldade do público e da crítica especializada (dificuldade, inclusive, que se estende até os dias de hoje) em definir o grupo, seguramente, como uma banda de *rock*, da maneira como eles mesmos demonstravam querer ser. Entre o *rock* e a MPB (ambos os gêneros musicais foram e são bastante utilizados, por diferentes meios, para definir a sonoridade da banda), geralmente opta-se, ao final, por *Manguebeat*. No entanto, isto também só ocorreria na primeira metade dos anos 1990, após o sucesso do "movimento" em âmbito nacional.

É preciso novamente reforçar o caráter profundamente crítico e conflituoso que tem a inserção da música do Mundo Livre S/A na *cena musical* recifense dos anos 1980. Há, em sua mistura proposital de estilos, algo como a revelação de um mistério, o mistério alquímico da música *pop* de seu tempo, o qual não teriam percebido, anteriormente, seus integrantes, em decorrência de sua própria ingenuidade estética. Mas antes da revelação, havia a busca. A busca, por sua vez, estaria intimamente ligada ao *desencanto*, e à recusa em aderir àquilo que entendiam como "marasmo", social, político e estético, que viam pairar neste momento sobre o Recife, visão que se encontrará manifesta explicitamente no programa de rádio Décadas.

O *punk* teria sido, em muitos aspectos, a primeira forma pela qual se expressara este tipo de tendência, ainda que mais afoita e urgente: a primeira chance de poder falar

de sua revolta e do seu "tédio", e também de falar de um lado *distópico*, "sujo" e "podre", do mundo e do Recife.

Mas teriam de se desencantar também com o *punk*, para chegarem à crítica simultânea das "ortodoxias" musicais e políticas que presenciavam, e, a partir dela, estruturar a sua própria linguagem, passando finalmente da antítese para a síntese na condição de conduta musical definitiva. Continuariam falando do "sujo" e do "mundano", mas sem deixar, e nem levando a culpa por isso, de "mexer e sacudir o esqueleto"[47], como já o fazia Jorge tão Ben.

Inundarão o "apocalipse" *punk* de balanço. Raiva e rancor, convertidos em ironia e cinismo. Ao mesmo tempo, a mais perfeita lição *punk* aprendida: fazer a "festa" à revelia do "apocalipse", ou, ainda, fazer a festa a partir dele mesmo, estetizando-o e incitando-o à sua própria maneira.

Jovens para os quais o maior "apocalipse" de todos, na realidade, seria o "tédio" na música (especialmente na MPB e, em dada medida, no próprio *rock'n'roll*), na sociedade, e na política. Um tédio pretensamente "ordenado" e "calculado" (basta voltar ao texto da jornalista Flávia de Gusmão sobre o Recife dos anos 80, Recife "quieto" e "calado"), ao qual se contrapõem com a sua desordem criativa e re-ordenante, fundindo sons e mundos diferentes de maneira irreverente, violenta e arrogante. Deixavam que viesse o "apocalipse", pois se sentiam perfeitamente habilitados a manejá-lo segundo seus próprios interesses, e também se encontravam, com sua criatividade *pop*, bem à frente dele próprio: a moda enquanto alívio para o "tédio" e o "marasmo". O *pop* contra a *apostasia*.

---

[47] Referência à música *Mexe Mexe*, de Jorge Benjor, faixa integrante do álbum *Por Pouco*, lançado pelo Mundo Livre S/A no ano 2000, na qual Fred profere, no seu minuto final, as seguintes frase: "É, é isso aí *brother*, foi aos doze anos ouvindo aquele balanço maravilhoso da Tábua de Esmeraldas, que eu comecei a chacoalhar o violãozinho e não parei nunca mais... hehe, agora é só mexer e sacudir o esqueleto."

Capítulo 3

[CONECTAR]

"CRIANÇA DE DOMINGO": ENSAIANDO A *CENA* COM O PROGRAMA DÉCADAS

3.1 - Meios, mediações e mediadores

Recuperar, por meio da análise de programas de rádio como o Décadas e o New Rock, a experiência comunicacional da *cena* jovem recifense, anterior à *cena mangue*, que temos analisado, significa também traçar o caminho pelo qual veio a se constituir o *mangue* (em seu sentido forte, o de uma rede de práticas e interações sócio-culturais) de um ponto de vista privilegiado: o ponto de vista da *mediação* cultural.

É bastante provável que a função histórica da música enquanto importante modalidade de comunicação social humana sempre tenha admitido, ao longo dos tempos, o estabelecimento de "lugares" intermediários, situados entre aqueles que produziam a música e seus vários públicos. Estes seriam ocupados por variados agentes e instituições especializados nessa tarefa, orientados segundo parâmetros sociais e econômicos correntes de produção, difusão e fruição da música em cada sociedade e período histórico: igrejas, mecenas, câmaras de concerto, casas de espetáculo populares etc.[1]

No moderno contexto da mercantilização generalizada da obra de arte e da estruturação e consolidação histórica da Indústria Cultural, novas modalidades e ramos ocupacionais são adicionados a esse entre-lugar, que passa a ser designado sob a alcunha generalizante de "distribuição". Elo intermediário do mecanismo industrial da "produção" e da "recepção" musical, este espaço passará a ser ocupado pelos produtores, *DJ´*s, programadores de rádio, jornalistas, lojistas, entre outros, compondo assim uma gigantesca cadeia distributiva dos bens musicais na sociedade.

Marcos Napolitano, no seu livro *História & Música*, destacou o importante papel, na atual Sociologia da Música, das novas abordagens que têm buscado compreender o âmbito da "distribuição" musical enquanto prática que alimenta variadas mediações culturais, enxergando os chamados "distribuidores" não mais como meros

---

[1] Sobre o músico e sua esfera pública, ver: CHANAN, Michael. **From Haendel to Hendrix:** the composer in the public sphere. London: Verso, 1999.

agentes das grandes corporações, mas enquanto efetivos "mediadores" entre os artistas e a audiência. Segundo Napolitano:

> *Mesmo admitindo a relação de exploração e a influência das gravadoras, esta corrente não quer considerá-las como onipotentes no processo produtivo e na experiência da música popular. (Negus, 1999, p. 64). Na prática, esta abordagem defende a idéia de que a música popular é mediada por tecnologias de transmissão específicas e pelo trabalho de grupos ocupacionais específicos (produtores, DJs, programadores de rádio, jornalistas) exigindo uma abordagem ampla do conceito de "distribuição", vista como um aspecto da "mediação cultural."*[2]

Mediações se dariam, sob tal perspectiva, em todos os níveis do processo, e de diferentes formas, de acordo com o peso relativo de determinados "agentes mediadores" em contextos sociais e históricos específicos. Assim como o âmbito da produção e do consumo, a "distribuição" também necessitaria ser tomada como terreno no qual se desenrolaria toda uma série de conflitos relativos ao sentido das músicas.

A compreensão do *mangue* enquanto *cena musical*, e não apenas como um tipo específico de música (um certo "mangue-*beat*"), faz com que situemos em primeiro plano a atuação de sujeitos que não produziam necessariamente música (é o caso, por exemplo, de Renato Lins e Luciana Araújo) ou, mesmo quando a produziam, grande parte de sua atuação, durante vários anos, teria se destinado a outras ocupações que se processam mais no terreno da "distribuição" musical que no de sua "produção" (caso de Fred Montenegro e José Arcoverde). Em certos casos, não produzem músicas, porém, no campo de suas atribuições, produzem mediações de sentido para as músicas. Sentidos que se constroem e se refazem constantemente na articulação de diversos níveis de experiência social, no âmbito de uma crescente rede inter-cultural.

Parece-nos que o principal problema se encontra, aqui, na própria aplicação da categoria "distribuição", e o mesmo pode ser dito em relação à "recepção". Ambas carregam uma forte conotação industrial-corporativa, o que não constitui nenhuma surpresa, uma vez que esta indica, de fato, sua motivação prática mais imediata no contexto da Indústria Cultural em ascensão.

Neste caso, cremos que o exemplo da *cena mangue* nos fará lembrar de um importante dado freqüentemente deixado de lado pela visão industrial-burguesa relativa ao processo social da música: o fato dos chamados "distribuidores", na prática, nunca terem deixado de ser também "audiência" – assim como os próprios "produtores" –,

---

[2] NAPOLITANO, Marcos. **História e música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 35.

com ela compartilhando ainda sentidos que podem facilmente ultrapassar o mero tratamento da música enquanto mercadoria a ser comercializada, decorrente da posição a eles atribuída no mecanismo produtivo da indústria musical como um todo.

Dentre os possíveis sentidos identificados na esfera desta relação, o mais importante para o presente trabalho parece ser o da música na condição de informação a ser adquirida e compartilhada socialmente. Não apenas uma linguagem abstrata, mas também um conhecimento prático adquirido para toda a vida, a música certamente nunca deixou de ter o seu valor de uso. Um conhecimento vital, não só para aqueles que compartilham dos segredos de sua elaboração e realização. Para muitos destes, constitui tarefa ainda bastante difícil compreender a fabulosa capacidade que têm os "leigos" de conduzirem a música até os pontos mais entranhados de sua vida particular e social. Rebaixamento da arte? Recorreremos a uma perspectiva um pouco mais aberta acerca desta situação.

Neste sentido, adotaremos termos como "música popular" e "cultura popular" numa acepção prática mais ampla, enquanto visão do mundo e da vida concebida e praticada no domínio de todo um processo social vivido, e não apenas como um conjunto de símbolos e artefatos culturais constituintes de um "sistema" abstraído da realidade e fixado por meio de "tradições" historicamente imutáveis.[3]

Desta forma, a música como conhecimento vital, o que constitui, sem dúvida, o seu sentido popular mais intenso, sempre foi compartilhada de diferentes formas, sendo uma das mais conhecidas e persistentes a transmissão de geração a geração. Um conhecimento acumulativo e ao mesmo tempo seletivo, e que não se conserva intacto ao longo de suas inúmeras passagens. Com a cultura de massa, além, obviamente, da generalização do comércio das "obras" ("produtos" culturais deste novo contexto), é possível perceber, nos dias de hoje, uma tendência que se generaliza cada vez mais, por meio de novas tecnologias comunicacionais como a *Internet*, e que vem estabelecer uma espécie de mecanismo de troca musical que atinge, na época da crescente digitalização

---

[3] Para uma melhor compreensão deste tipo de abordagem relativa ao conceito de "cultura" e "cultura popular", ver: GRAMSCI, Antonio. Caderno 11 (1932-1933): apontamentos para uma introdução e um encaminhamento ao estudo da filosofia e da história da cultura. *In*: GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere.** Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 1. p. 93-114; THOMPSON, E. P. **Costumes em comum:** estudos sobre a cultura popular tradicional. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. 134p.; MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação cultura e hegemonia. 2 ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003. 372p.

dos conteúdos informacionais, um patamar quantitativo verdadeiramente assustador. Gigantescos bancos de dados musicais compartilhados virtualmente por meio de *softwares* gratuitos, amplamente disseminados em escala global, constituindo um aspecto do que as corporações e os meios de comunicação hoje chamam de "pirataria".

Nada disso nos causará grande surpresa se observarmos a questão de um ponto de vista histórico ampliado. A livre circulação de bens musicais, constituindo verdadeiras redes espontâneas de "distribuição" popular da música, sem obedecer necessariamente a critérios estritamente industriais ou financeiros, sempre esteve, de uma forma ou de outra, atrelada ao desenvolvimento da indústria musical, constituindo, em grande medida, uma conseqüência dela mesma.[4] Desde a mais elementar atitude de emprestar um disco para alguém, até a proto-pirataria das fitas-cassete, amplamente disseminadas em meio à população brasileira durante a segunda metade do último século, são apenas alguns dos exemplos óbvios desta dinâmica. O mesmo pode ser dito em relação à sua característica acumulativa, sempre reforçada pelo crescente ímpeto moderno pelo "novo". É bastante comum querer ser o primeiro a ter o novo disco de determinado cantor ou banda. Neste caso, o primeiro a adquirir sairá imediatamente ao encalço de seus amigos para dar-lhes as boas-novas.

Tudo indicará que a atuação, por exemplo, dos produtores e locutores do programa de rádio Décadas se orienta muito mais por este tipo de prática do que por uma simples lógica industrial de "distribuição de mercadorias". Como veremos, 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 FM's do país.

---

[4] Já afirmara Walter Benjamin que, na era da "reprodutibilidade técnica", a obra de arte estaria fadada a perder o caráter uno e autêntico que a caracterizara nos períodos precedentes e, sendo assim conduzida a um leque cada vez mais amplo de "espectadores", o objeto artístico tenderia a uma atualização constante propiciada pela criatividade social resultante da pluralidade sociocultural imanente às "massas". Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. vol. 1. Sob esta perspectiva, defende-se aqui que, para além de seu caráter de *mercadoria*, o desenvolvimento das técnicas de reprodução em série das obras musicais teria também permitido a progressiva apropriação e disseminação destas por meio de uma série de "redes" populares espontâneas de circulação não-comercial da música (de maneira que, na era da globalização, da Internet e do MP3, este tipo de rede passa também a assumir, em certas instâncias, para além de um caráter mais espontâneo, um sentido de confrontação direta com a grande indústria musical).

É neste sentido que a nossa abordagem não deverá compartilhar da mesma cautela metodológica em relação ao estudo das "mediações", adotada por Marcos Napolitano. Segundo o autor:

> *Apesar de muito simpáticas e dotadas de um otimismo "teórico" comovente, temos que tomar cuidado para não cair num excessivo relativismo das abordagens que privilegiam a "apropriação", "as mediações" etc. que, no limite, podem tornar excessivamente superficial a reflexão sobre o sistema cultural em questão (que varia conforme as sociedades), desconsiderando as várias formas objetivas e estruturais de relação social e cultural que ele enseja. Sem negar a liberdade individual nas "apropriações culturais", temos que levar em conta elementos estruturais mais amplos, que interferem nos hábitos culturais subjetivos, como por exemplo a organização da indústria fonográfica dentro do sistema econômico como um todo.* [5]

Muito se alertou, neste tipo de debate, acerca dos perigos de se admitir inadvertidamente a existência de "formas objetivas e estruturais" anteriores aos sujeitos. Além disso, a consideração aberta do problema da mediação cultural não possibilita apenas captar as infinitas nuances da "liberdade individual" de "apropriação" da música, mas também serve, como veremos, para nos indicar outras formas coletivas de compartilhamento e "distribuição" dos bens musicais que não se resumem às formas e sentidos industriais-corporativos.

Levar em conta a questão do controle corporativo, por parte das grandes gravadoras, das redes de "distribuição" musical, incluindo as rádios, pode ser importante para explicar, por exemplo, porque um programa de rádio como o Manguebeat, produzido e apresentado por Renato Lins durante a segunda metade da década de 1990 e levado ao ar diariamente pela rádio Caetés FM de Recife, foi bruscamente excluído da programação da rádio: obviamente por não oferecer nenhuma perspectiva de lucro para a emissora, sustentada, como muitas outras, pelas usuais fortunas em dinheiro pagas como verbas promocionais (o popular "jabá") pelas gravadoras para a veiculação das músicas de seus artistas nestas rádios. No entanto, o que a abordagem estrutural não explica é porque um programa de rádio desvinculado de qualquer grande gravadora e, por isso mesmo, não contribuindo devidamente para as finanças de sua emissora, chegou a ter, durante seu curto período de existência, e no momento mesmo de sua desativação, uma das maiores audiências registradas em Recife no horário em que era veiculado: por mais surpreendente que possa parecer, o tão famigerado "horário nobre".

---

[5] NAPOLITANO, Marcos, op. cit., p. 35-36.

Neste sentido, a mesma lógica também pode, assim como deve, ser adotada em relação aos *meios* de comunicação. Em primeiro lugar, meios não existem sem sujeitos. Segundo, como já vimos, os meios também não constituem apenas um dos vários mecanismos corporativos de "distribuição" da cultura produzida nas altas esferas da indústria do entretenimento visando o consumo das massas. Ao contrário, compartilhamos com Jesús Martin-Barbero a convicção de que *os meios de comunicação constituem hoje espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural*[6]. Obviamente, como afirma o próprio autor, não se pode ignorar o importante papel que têm atualmente os meios de comunicação sobre o que chama de uma progressiva transformação da sociedade em "mercado". Mas é o mesmo Martin-Barbero quem nos indica os caminhos para a superação desta visão que, embora não deixe de ter seus fundamentos concretos, demonstra-se excessivamente unilateral quando abordada de um ponto de vista social:

> *A luta contra o pensamento único acha assim um lugar estratégico não só no politeísmo nômade e descentralizador que mobiliza a reflexão e a investigação sobre as mediações históricas do comunicar, mas também nas transformações que atravessam os mediadores socioculturais, tanto em suas figuras institucionais e tradicionais – a escola, a família, a igreja, o bairro –, como no surgimento de novos atores e movimentos sociais que, como as organizações ecológicas ou de direitos humanos, os movimentos étnicos ou de gênero, introduzem novos sentidos do social e novos usos sociais dos meios.*[7]

Acrescentaria à lista as novas *cenas musicais* que, por meio da articulação da cultura e da política, recriam sua própria cidadania e, parafraseando Barbero, "novas maneiras de estar juntos", estruturando, com a ajuda dos meios de comunicação, novas redes interculturais, abertas e plurais. Munidos de tais reflexões preliminares, passaremos, agora, diretamente à análise da experiência comunicativa do programa Décadas.

3.2 - "Tédio e civilização: assim é Décadas"

"Tédio e civilização" um dos mais sugestivos *slogans* de Décadas.

Em memórias extraídas de entrevistas colhidas para esta pesquisa, Renato Lins, um dos criadores do programa, relembra como seria, naquela época, "entediante" o

---

[6] MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 20.
[7] Id., p.20.

trajeto que faziam de ônibus, da praia de Candeias, bairro do Recife em que moravam, ao centro da cidade, e depois andando, até a Rádio Universitária, para apresentarem o seu programa:

> Renato: *Primeiro slogan do programa era Décadas: tédio e civilização. (risos) Isso aí, depois da gente ter saído de Candeias de ônibus, cinqüenta minutos pelo menos de ônibus, ter descido lá no centrão, ainda mais longe do que você desceu e andado a pé até a universidade, chega suado e... Décadas: tédio e civilização. (risos)*[8]

Ora, estariam estes jovens afirmando, em plena era da "capital calada"[9], que o Recife "civilizado" daqueles dias era "entediante" para eles? Afirmaram, e o fizeram várias vezes, como veremos na nossa análise dos roteiros datilografados de alguns dos programas. Mais do que isso, e acreditamos que este seja o dado de sensibilidade mais marcante da lembrança de Renato acima exposta, seria "entediante" fazer parte desta "civilização", andar de ônibus, caminhar ao lado dela, suar por ela.

Ainda assim, podemos buscar, na presente situação, um termo mais adequado aos nossos intentos. Não seria precisamente a "civilização" propriamente dita a lhes causar tanto tédio e desinteresse. O que não os interessava, em aspecto algum, seria a *apostasia* da "civilização". Seria, antes de tudo, o calar-se, o não ter nada a dizer sobre o tédio e a solidão de andar cinqüenta minutos de ônibus para em seguida caminhar pelo "centrão" em meio ao calor escaldante da metrópole. O deslocamento de suas famílias de "classe média" para a região praieira, como visto em nossa introdução, longe de trazer liberdade e sossego, trouxera isolamento e solidão. Chegaram inclusive a apelidar a parte de Candeias, em que moravam, de "Ilha Grande", sentindo-se verdadeiros habitantes da "periferia", do Recife e do mundo. Aliás, muito pouco (neste período, praticamente nada) do que foi produzido artística e comunicativamente por estes sujeitos esteve ligado à praia enquanto objeto de inspiração criativa. Trata-se de um elemento interessante ao se pensar que boa parte do que vinha sendo produzido em Recife no âmbito da nova MPB tributária de Alceu Valença, e bastante consumido pela "classe média" local no período, tinha nas praias do Recife e nas ladeiras de Olinda alguns de seus temas mais recorrentes. Afirma José Teles:

> *Dois dos discípulos mais aplicados de Alceu, inclusive assinando parcerias com o mestre, foram Don Troncho e Tito Lívio. Ambos compositores inspirados, mas que sempre insistiram em trilhar os mesmos caminhos de Alceu Valença, e nunca almejaram extrapolar os limites do estado. (...) A temática primava pela redundância. Teciam-se loas às ladeiras de Olinda, à morena faceira e dourada*

---

[8] Depoimento de Renato Lins. Recife, 11 de agosto de 2005. 1h 02min.
[9] Ver o artigo da jornalista Flávia de Gusmão nas págs. 12-13.

> *pelo sol; louvavam-se os coqueiros, o mar, a alegria e adrenalina do frevo; os idílicos blocos olindenses; enfim, mais a um estado ideal de espírito do que à realidade das duas cidades onde a maioria da população vive em favelas à beira dos mangues, em morros.*[10]

Tal crítica a Alceu Valença e a seus "discípulos", empreendida pela cultura *mangue* em Recife durante os anos 1980 e 1990, e aparentemente endossada por José Teles, assemelha-se muito à crítica à MPB por parte do movimento *punk* de São Paulo, que pode ser conferida em nosso primeiro capítulo, procedimentos os quais, na realidade, parecem fazer parte de um movimento mais abrangente (para além da simples "redundância" de Alceu e seus seguidores[11]), por parte de vários movimentos musicais juvenis neste período, de deslocamento de uma perspectiva rural e "natural", referente a algumas das representações comuns do homem "brasileiro" até os dias de hoje, para a realidade urbana e os dramas dos habitantes das grandes metrópoles, sobretudo aqueles que vivem nas "periferias".

Será neste sentido que Renato, Fred, e outros tantos amigos, buscarão a sua inspiração na solidão e no calor do espaço urbano, recusando-se à embriaguez (pelo menos, era desta maneira que viam a questão) das areias brancas e ladeiras mágicas, trazendo à tona, com suas vozes, a imagem de um Recife *desencantado* e *distópico*. O *desencanto* vivido como "tédio" e "solidão" constituiu um dos motivos principais da atividade criativa destes jovens ao longo destes anos. E, além do simples conformismo e aceitação passiva deste estado de "tédio" pelo qual passavam, a visita semanal aos estúdios da Rádio Universitária para a gravação de Décadas também representava para estes sujeitos o seu próprio acerto de contas com o tédio e a solidão diária de seu cotidiano no Recife "civilizado". Assombravam-no com "tédio e civilização" de semana em semana e o faziam, na maioria das vezes, de maneira arrogante, debochada e curiosamente *glamourizada.* Para além de um sentimento "individual" mais imediato, estes jovens teriam convertido o *desencanto* na forma principal de sua crítica grupal.

---

[10] TELES, José. **Do frevo ao manguebeat.** São Paulo: Ed. 34, 2000. p.226.

[11] Como afirmamos, construir este sentido direto de oposição entre a música que o Mundo Livre S/A, por exemplo, vinha produzindo, e a música de Alceu Valença, constituía, para estes jovens, uma importante manobra em direção ao tipo de orientação musical que eles procuravam, neste momento, seguir e defender. Isto não significa, por outro lado, que tudo na música de Alceu, neste momento, fosse apenas "morenas faceiras", "coqueiros", "mar" e "alegria". Um exemplo interessante pode ser visto na canção *Solidão*, de autoria de Alceu, e integrante do álbum *Mágico*, de 1984, cuja letra diz o seguinte: *A solidão é fera, a solidão devora / é amiga das horas prima irmã do tempo / e faz nossos relógios caminharem lentos, / causando um descompasso no meu coração / A solidão dos astros / A solidão da lua / A solidão da noite / A solidão da rua.* VALENÇA, Alceu. Solidão. In: **Mágico.** Rio de Janeiro: Polygram/Barclay, 1984. 1 disco sonoro.

Por outro lado, “civilização” (ou ao menos a parte dela que não os agradava) seria também, para eles, o “banquinho” e o “violão”, a MPB “chata”, para eles, de Gilberto Gil e Alceu Valença, e o *pop* “banal” de Ultraje a Rigor e Blitz. Seria esta música profundamente “entediante” (assim como os lugares da cidade onde era tocada), e as pessoas que a ouviam, apáticas.

De qualquer maneira, nem tudo seria aceitação passiva, silêncio, apatia ou deslumbramento no Recife oitentista. Havia aqueles que discordavam, de alguma forma, do estado em que as coisas estavam para eles colocadas (e estamos, certamente, falando apenas de alguns deles), e estes se faziam ouvir, por exemplo, por meio de bandas, fanzines, grupos de teatro, e também programas de rádio:

> *Olá, pessoal. Está de volta Décadas (...) No programa de hoje: Bela Lugosi, o Rei Lagarto e o Camaleão; além do equilíbrio estético da nova moda japonesa. Tudo isso para você sobreviver a mais uma tarde de domingo.*[12]

O ano era 1985. Fred Montenegro e Renato Lins se encontravam em plena fase de conclusão de seus cursos de graduação em Jornalismo na UFPE, e com uma extensa carga horária de estágio experimental obrigatório a ser cumprida. Para estes jovens amantes da música, o caminho certamente mais oportuno naquele momento seria o do rádio. Para cumprirem seus estágios, chegaram a trabalhar em diferentes programas veiculados pela Rádio Universitária FM de Recife, alguns deles ligados à MPB e à “era dos festivais”, assuntos que não se enquadravam exatamente entre os seus principais focos de interesse, porém ainda exerciam uma grande influência sobre a cultura musical estudantil em geral naquele período (e até os dias de hoje). Foi então que, como pretexto para concluírem os últimos três meses de estágio, e como produto de uma das disciplinas do curso, voltada para a habilitação em produzir programas de rádio e TV, apresentaram à Rádio Universitária a proposta de seu próprio programa semanal, o Décadas.

Para ajudá-los nesta empreitada, convidaram duas amigas bastante próximas, Luciana Araújo (a qual nos concedeu os roteiros datilografados, analisados neste tópico, de alguns dos programas) e Anelena Souza, também estudantes, respectivamente, de Comunicação e Letras, e o amigo João Fernandes, estudante de História, que ficava a cargo das locuções. Havia, ainda, o então adolescente José Carlos Arcoverde, vulgo

---

[12] Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 18º programa.** Roteiro datilografado para programa de rádio. Recife: Rádio Universitária, 17/10/1985 (gravado); 27/10/1985 (levado ao ar), p.1. Dos 22 programas ao todo levados ao ar, me foram cedidos por Luciana Araújo dez roteiros fotocopiados, correspondentes aos programas de números 1, 2, 7, 9, 11, 12, 14, 16, 18 e 22, além do registro de áudio em fita cassete do 8º programa.

H.D. Mabuse[13], ou apenas Mabuse. Este contava com aproximadamente dez anos de idade a menos que os demais, não estudava na universidade e também não morava em Candeias, mas tinha em comum com os outros o gosto pela música *pop* de grupos como o *New Order*, e pelas bandas do *underground* musical de São Paulo, guardando com grande carinho, até os dias de hoje, o seu exemplar do primeiro LP *punk Grito Suburbano*. É Renato quem relembra as "caravanas" à casa de Mabuse para conhecerem as últimas novidades musicais às quais este vinha tendo acesso:

> Getúlio: *Mabuse cê conheceu como?*
> Renato: *Mabuse eu conheci... porque... eu não lembro os detalhes...*
> Getúlio: *"Sabe que eu não sei, não sei porque, eu achei que ele tinha feito o curso também com vocês, ele falou que não fez nenhum curso né, não teve nenhuma formação universitária...*
> Renato: *Mabuse é assim tipo doze anos mais novo, ou onze anos mais novo de que eu e Fred, quando a gente conheceu Mabuse ele tinha doze treze anos, eu já tinha dezoito, faz muitos anos essa época, mas... eu tinha uma namorada que era amiga da namorada, da, da... irmã de Mabuse, aí ele tinha uns vídeos do, na época vídeo-cassete era uma raridade né tal papapá papapá e aí ele tinha umas fitas do New Order em casa, era assim, a gente ia de caravana na casa dele pra dar uma sacada nas novidades tal né, ver os vídeos daí ficamos amigos assim, e daí depois ele se envolveu com o Décadas, ele chegou a fazer alguns programas como locutor, Mabuse e um outro amigo nosso que fazia até História, o João, que hoje em dia é professor na UFPB na Paraíba de Pré-História, e ele foi locutor também durante um tempo, e... a gente também fez locução essas coisas.*[14]

Parecia que todos se encontravam em um intenso período de "expansão do repertório musical", como nos fala Renato em trecho deste mesmo depoimento transcrito em nosso segundo capítulo[15], e encantados por uma música que não escutavam nas rádios do Recife. Procuravam, então, obtê-la através de diferenciadas formas, desde "vaquinhas" coletivas para comprar LP's importados, passando pelo contrabando musical das fitas-cassete, além da informação obtida por meio de revistas especializadas, igualmente importadas e também adquiridas coletivamente, em sua maioria nas revistarias do Aeroporto Internacional do Recife (Guararapes). Estavam praticamente saturados de informações relativas a um novo cenário *pop* mundial, criativo e "pós-moderno", alternativo, ousado e diversificado: tudo o que gostariam naquela época de ter no Recife e não tinham, ou ao menos pensavam que não. A

---

[13] "Codinome" inspirado em *Doktor Mabuse*, personagem clássico do cinema expressionista, criado pelo cineasta alemão Fritz Lang na década de 1920. O personagem constitui uma espécie de criminoso manipulador protegido pelos disfarces que cria, utilizando, por exemplo, maquiagem, bigodes e cabelo "sintético", e que hipnotiza jogadores em clubes secretos em Berlim, levando-os á ruína.
[14] Depoimento de Renato Lins. Recife, 11 de agosto de 2005. 1h 02min.
[15] Ver p.91-92.

primeira saída seria, então, criar um programa de rádio em que pudessem mostrar estas "novidades":

> Renato: *Na época havia uma necessidade muito grande de, não, isso era, essas músicas são muito bacanas e tal e pá e a gente precisa mostrar isso pra, pras outras, outras pessoas, e na época não tinha internet não tinha nada disso, o caminho mais óbvio era o caminha das rádios. A gente apresentou pra umas duas comerciais que rejeitaram, aí, era eu, Fred, mais duas amigas da gente, uma de Letras e uma outra de Comunicação, aí a gente apresentou pra rádio universitária o projeto, aí eles aceitaram, e aí pra viabilizar, a gente tinha que criar algum vínculo, formalizar algum vínculo com a rádio, formalizou, transformando em projeto, no projeto de conclusão de curso da gente, então a gente fez durante quase um ano esse programa lá que era um programa semanal, daí Mabuse se envolveu, como, fazer locução...*[16]

Formalizaram o vínculo com a Rádio Universitária por meio de seu projeto de final de curso e, no dia 30 de junho de 1985, foi finalmente levada ao ar a primeira edição de Décadas. A música escolhida para a abertura, logo de início, denunciaria as explícitas pretensões cosmopolitas do programa:

> *Merry Christmas, Mr. Lawrence, música-tema e título original do último filme do premiadíssimo diretor Nagisa Oshima. Composta e interpretada por Ryuichi Sakamoto, o maior nome da música pop oriental. (...) A partir de hoje, "Merry Christmas, Mr. Lawrence" abrirá um novo horário na rádio Universitária: o programa Décadas, que irá ao ar todos os domingos, à partir das quatro da tarde.*[17]

Pop oriental e cinema japonês: com certeza, nada mais "elegante" e "refinado"[18] para se abrir um programa de rádio destinado prioritariamente a difundir no Recife as novas tendências da cultura *pop* mundial. Há ainda alguns outros trechos que compõem um tipo de "discurso inaugural" preparado para este primeiro programa, e que merecem nossa atenção de maneira destacada:

> *O programa DÉCADAS vai trazer para você informações sobre o universo pop que normalmente não circulam nas rádios e tv's comerciais. Vamos mostrar as relações que as artes mantém entre si na pós-modernidade, quando as fronteiras e os rótulos se interligam cada vez mais.*
> *A música vai ter um destaque todo especial em DÉCADAS. Bandas como o Bauhaus e sua mistura de dadaísmo e teatro da crueldade; o The Smiths com referências à poesia romântica inglesa; Os Inocentes, trazendo o protesto forte e direto dos subúrbios de São Paulo, são exemplos da riqueza da música pop atual.*

---

[16] Depoimento de Renato Lins, op. cit.

[17] Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 1º programa.** Roteiro datilografado para programa de rádio. Recife: Rádio Universitária, 13/06/1985 (gravado); 30/06/1985 (levado ao ar), p.1.

[18] As noções de "refinamento" e "elegância" parecem, de alguma maneira, constituir uma singularidade marcante das novas cenas *pop pós-punk* dos anos 1980, tanto no que se refere à sua estética musical e poética, quanto ao seu próprio apelo visual. Observa-se, em Décadas, e também na própria produção musical do Mundo Livre S/A (como se vê no segundo capítulo deste trabalho), o significativo apego deste grupo de jovens recifenses a uma recorrente idéia de "bom gosto" estético.

> *O programa terá quatro sessões fixas: Circus, Outras Palavras, Drive-In e Vinil. Em Circus você ouvirá sempre comentários breves sobre assuntos diversos: da moda japonesa à política externa russa. Outras Palavras e Drive-In mostrarão as relações da música com a literatura e o cinema. A música será abordada com maiores detalhes na sessão Vinil.*[19]

Logo de início, chama-nos a atenção a adoção do termo "pós-modernidade". Não gostaríamos aqui de nos aprofundar sobre os inúmeros problemas teóricos e metodológicos que envolvem esta designação no campo científico. O debate é por demais extenso para caber nesta pequena história da *cena mangue*. Com toda a certeza, nem mesmo estes jovens tinham alguma consciência mais aprofundada acerca da infinita problemática que viria a envolver este conceito no plano acadêmico. Provavelmente, tinham lido algo a respeito na universidade e se entusiasmado.

O que é perceptível, à primeira vista, é que a definição de "pós-modernidade" por eles adotada parece estar mais relacionada à designação de um novo paradigma estético no campo das artes (o "pós-modernismo"), do que aos seus congêneres políticos, econômicos e sócio-culturais, se associando, então, ao tom com o qual se popularizou durante a década de 1960 no campo artístico, como apontado por Mike Featherstone:

> *O pós-modernismo foi utilizado pela primeira vez por Federico de Onis, na década de 30, para indicar uma reação de menor importância ao modernismo. O termo ficou popular na década de 60, em Nova York, quando foi usado por escritores, críticos e artistas como John Cage (na música) e William Burroughs (na literatura) pra designar um movimento para além do alto-modernismo "esgotado", que era rejeitado por sua institucionalização nos museus e na academia.*[20]

O "esgotamento" do "alto-modernismo" estético estaria relacionado à emergência de uma nova orientação artística marcada por uma intensa promiscuidade estilística e pela interpenetração entre os vários campos das artes, tudo isso paralelamente ao desenvolvimento de um gosto crescente pelo "marginal", pelo "periférico", e por uma relação mais aberta com a assim chamada Indústria de Consumo. Por sua vez, o nascimento da denominada "cultura *pop*", ao longo do século XX, estaria intimamente ligado ao desenvolvimento deste novo paradigma estético "pós-modernista". Argumenta Carolina Carneiro Leão:

> *Centrado e erguido em torno do desenvolvimento do que ficou conhecido por indústria cultural, parece bastante claro que o gênero pop ascendeu junto à canonização do movimento modernista e do enfraquecimento das vanguardas*

---

[19] Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 1º programa,** p.2.
[20] FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995. p.25.

> *artísticas, as quais ocupavam um paradigma estético frente à sociedade moderna por meio do seu posicionamento crítico.*[21]

Neste momento, no entanto, Fred, Renato, Luciana, Anelena, Mabuse e João chamavam de "pós-moderna" e *pop* a nova música que chegava aos seus ouvidos, dos Estados Unidos e da Inglaterra, e também da África, da Ásia e de São Paulo, mais "rica" e aberta a diferentes tendências (leia-se, menos limitada ao *rock*), sobrepondo-se aos chamados "rótulos" convencionais e, ao mesmo tempo, altamente receptiva a influências advindas de outros campos das artes, como o cinema e a literatura[22]. É Carolina Carneiro Leão quem também nos informa acerca das transformações mais amplas que se processam no campo daquilo que se entende por "música *pop*", ultrapassando a sua ligação inicial direta com o *rock* anglo-saxão, para atingir um novo patamar de divesificação que a autora situa com maior ênfase na década de 1990, mas que, como se pode perceber, se desenvolve efetivamente a partir dos oitenta dentro do universo musical *pós-punk*:

> *Musicalmente, o pop surge com o rock, que, diferente de outras formas culturais que tiveram uma história em períodos precedentes, pertence essencialmente ao contemporâneo. Essa nova expressão cultural é considerada por Steven Connor (1996:112) mais pós-moderna do que aquelas que tiveram uma ruptura linear a qual veio produzir a passagem de escolas estéticas à outras fases culturais. Mas foi na diversidade dos anos 90 que ele, além de ditar tendências, construiu uma nova linguagem para o seu principal consumidor, a juventude, identificar-se.*
> *(...)*
> *Na década de 90 é estabelecida, ainda, uma certa mudança de paradigmas estéticos no que se rotulara 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) à cada região do globo e os mixava/misturava à 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.*[23]

---

[21]LEÃO, Carolina Carneiro. **A maravilha mutante**: batuque, sampler e pop na música pernambucana dos anos 90. 123 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2002, p.13-14.

[22] Esta aproximação da música com o cinema e a literatura e, posteriormente, com o jornalismo, será também uma das características marcantes nas composições de Fred Zeroquatro ao longo de toda a carreira do Mundo Livre S/A, expressando-se de maneira mais radical no CD *O Outro Mundo de Manuela Rosário*, lançado pela banda em setembro de 2003.

[23] LEÃO, Carolina Carneiro, op. cit., p.14-15.

Os apresentadores do programa Décadas, estimulados por toda a riqueza musical que emanava desta nova música *pop* produzida nos grandes centros (mais propriamente nas "periferias" dos grandes centros, mas não ainda nas periferias do "Terceiro Mundo", como obsrervado por Carolina Leão), acreditavam estar vivendo em plena "pós-modernidade" musical, e lamentavam que o Recife se encontrasse, na sua avaliação, às margens de todo este processo. Sua principal missão seria, a partir daí, atualizá-lo, torná-lo "pós-moderno" ou, pelo menos, revelar parte de toda esta "pós-modernidade" *pop* a ele.

Há também, de maneira implícita, uma percepção política (que também é uma percepção temporal) bastante peculiar diretamente relacionada a esta idéia de "pós-modernidade" por eles difundida. Tal percepção se encontra intimamente conectada a um estado de consciência específico que, por sua vez, liga-se a um estado de "maturidade" histórica e artística. "Maturidade" que certamente não teria relação apenas com a experiência pessoal de saída da adolescência e entrada na fase adulta, mas que se refere especialmente à superação de todo um conjunto de "imaturidades" políticas e estéticas que conduzirá a novas posições críticas. Postura que permite, em muitos momentos, a crítica aberta a uma certa "sociedade moderna" e, em termos próximos ao vocabulário de Décadas, "civilizada", idéia que parece acompanhar bem de perto a trajetória de seus criadores no meio musical desde os tempos de seu envolvimento com o movimento *punk*.

Houve sempre, de sua parte, uma crítica social e política diretamente aliada à crítica estética. O "marasmo" e o "tédio" estavam na arte e em suas "regras" pré-estabelecidas, nos seus "guetos" intransponíveis, nas suas formas intocáveis e repetitivas, na mesma medida em que estavam nas ruas quentes, nos ônibus lotados e nas praias cinzentas.

Era, sobretudo, no Recife onde se encontrava o marasmo. A rebelião estética e política da juventude "pós-moderna" explodia em todo o planeta, enquanto Fred, Renato e seus amigos se identificavam com jovens de outros países, dos quais eles sabiam (por meio de suas músicas) sentirem o mesmo em relação a seus próprios "mundos" (tédio, vazio, solidão, revolta) e sabido responder à altura, fazendo de sua vida algo mais criativo e prazeroso, mas também crítico e inteligente por meio de sua música e comportamento. O seu "local" (sua cidade) constituía praticamente o referencial "universal" que teriam encontrado naquele momento para exercitar sua crítica "pós-

moderna" ao marasmo. Estavam ansiosos em trazer a "festa do fim da civilização"[24] para sua própria cidade, demasiadamente "civilizada" e "conservadora" a seus olhos.

Podemos dizer que, em certo sentido, estes jovens desejavam, neste momento, uma *cena pop* recifense, a mesma "expressão mágica" que constituiria anos depois o motivo central de boa parte da argumentação por eles desenvolvida em relação à *cena mangue* da década de 90. De certa forma, podemos dizer que eles até a fizeram, com suas próprias bandas, "demos"[25], fanzines e programas de rádio, sendo que, por volta de 1987, faziam, inclusive, suas próprias festas.

Voltemos, por ora, à primeira edição de nosso programa de rádio "pós-moderno". Como expresso ainda no trecho de abertura que acima expomos, preparado para este primeiro programa, seus produtores, especialmente durante as primeiras semanas em que o levaram ao ar, procuraram dividir o programa em diferentes "sessões fixas". Além das citadas no trecho destacado, havia o "Tape-Décadas", na qual tocavam as últimas "novidades", ainda pouquíssimo divulgadas no meio radiofônico e fonográfico nacional em geral, para que seus ouvintes pudessem gravá-las em suas próprias fitas cassete. Por meio destas "sessões", encaminhavam aos seus ouvintes, além de muita música, dicas de filmes, livros e notícias envolvendo política, moda e cultura, entre outros assuntos. Buscavam quase sempre relacionar, de alguma maneira, as músicas tocadas com os assuntos discutidos e as notícias veiculadas. Recorda-se Mabuse:

> Getúlio: *Os programas era... eram meio... temáticos, assim?*
> Mabuse: *Não. Era, cada bloco, tinha seu tema e...*
> Getúlio: *E mandava música.*
> Mabuse: *É. Até hoje, é, eu acho que isso influenciou meio... é meio o jeito de programação de rádio de Renato. Aquela coisa de você ter um bloco que tem um tema, que fala lá sobre, é... corrida armamentista. Aí dá um dado jornalístico, mesmo, tipo, na época, o Brasil tinha sido no ano o maior exportador de armas pra o Irã... Uma coisa dessa, bem... Aí, botava três músicas, uma do Cólera, uma do sei lá o quê, que*

---

[24] *Dizem que esse clima de decadência é típico das sociedades acuadas, que não oferecem muitas perspectivas. A proximidade de grandes conflitos mundiais parece trazer um sentimento contraditório de festa. A festa do fim da civilização, um tipo de "faça tudo que pode enquanto ainda se pode fazer alguma coisa". Quanto o futuro é totalmente imprevisível, as convenções perdem seu sentido. Outras Palavras pergunta: O que é certo, o que é errado, quando não se tem mais nada a perder?* Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 1º programa.** Roteiro datilografado para programa de rádio. Recife: Rádio Universitária, 13/06/1985 (gravado); 30/06/1985 (levado ao ar), p.5. É notável a forma como a questão da guerra e da iminência de conflitos mundiais fora um elemento bastante recorrente em toda a cultura *pop* juvenil deste período, especialmente aquela mais diretamente influenciada pelo *punk*.

[25] Dava-se o nome de "fita demo" (a palavra "demo" se refere a "demonstração") a uma fita-cassete (a maioria contendo no máximo quatro músicas) gravada por músicos e bandas "iniciantes" que não teriam ainda condições de produzir um "álbum" completo, como um material demonstrativo da produção da banda. Hoje, com o grande barateamento dos custos relativos à produção de um CD, a "fita demo" praticamente desapareceu, dando lugar ao que hoje se chama de "CD-Demo".

> *tivesse a relação com... guerra. Era um puta programa legal, a audiência era muito baixa (risos) provavelmente... era baixa.*[26]

Com o tempo, continuariam com as dicas e as notícias, no entanto, de maneira um pouco mais esporádica e menos "fixa", não se preocupando em preservar uma divisão rígida entre as sessões, como anunciado no primeiro programa.

Entre as várias maneiras com as quais traçavam ligações entre toda a variedade cultural (livros, filmes, músicas, peças de teatro, moda, etc.) que o programa procurava compreender, destacamos ao longo dos roteiros certas expressões recorrentes que parecem anunciar uma espécie de "critério de qualidade" especial, que tornava estas produções interessantes e dignas de serem veiculadas no programa, não só em termos de uma avaliação de caráter estético (que por si só também era, como vimos, muito importante), mas também apontando para o teor bastante específico de uma certa "mensagem", de uma certa postura política e visão de mundo particulares a estas músicas. Vale a pena destacar algumas destas ocorrências. As letras do grupo inglês *The Cure*, por exemplo, apresentavam *uma visão surrealista de temas como* ***loucura*** *e* ***solidão***[27]. O filme *A Força de um Amor*, de Jim McBride, *é uma explosão de* ***desespero*** *e* ***rebeldia***[28]. Já o filme *Nunca Fomos tão Felizes*, de Murilo Sales, *filma o* ***vazio*** *e o* ***tédio***[29]. As músicas "impecáveis" (assim como o "final" do filme de Sales) do grupo inglês *Joy Division, também abordam o* ***vazio*** *e a* ***solidão***[30]. Patti Smith, *vocalizava o* ***desespero*** *em harmonias minimalistas*[31].

Os exemplos, obviamente, não se esgotam por aqui. Mas o debate, por sua vez, não se reduz a uma simples constatação da repetição de um determinado conjunto de termos ao longo de praticamente todos os roteiros. Em muitos casos, se expressa também, por meio destes textos, uma nítida oposição entre termos como "tédio", "desespero", "rebeldia" e "solidão", e outros como "utopia", "flores" e "ácido", estes últimos postos na condição de elementos diretamente associados a um determinado imaginário *hippie*-setentista ao qual procurariam opor elementos de uma consciência

---

[26] Depoimento de José Carlos Arcoverde, ex-produtor e apresentador do programa Décadas e ex-produtor do programa New Rock durante os anos 1980, ex-integrante da banda Bom Tom Rádio, web-designer e co-editor dos web-sites Manguebit e Manguetronic, além de membro fundador do coletivo Re:Combo. Recife, 09 de agosto de 2005. 1h 36min.

[27] Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 1º programa.** Roteiro datilografado para programa de rádio. Recife: Rádio Universitária, 13/06/1985 (gravado); 30/06/1985 (levado ao ar), p.2. Grifos nossos.

[28] Id., p.5. Grifos nossos.

[29] Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 2º programa.** Roteiro datilografado para programa de rádio. Recife: Rádio Universitária, 21/06/1985 (gravado); 07/07/1985 (levado ao ar), p.4. Grifos nossos.

[30] Id., p.5. Grifos nossos.

[31] Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 9º programa.** Roteiro datilografado para programa de rádio. Recife: Rádio Universitária, 26/07/1985 (gravado); 25/08/1985 (levado ao ar), p.2. Grifo nosso.

pós-*punk*-oitentista da qual se enxergavam como parte. Esta oposição aparece acentuadamente no primeiro programa, ao comentarem o álbum *Heaven is Waiting*, do grupo *Danse Society*, que, segundo eles, adotava uma estética musical "neo-psicodélica", mas que consistia num *psicodelismo pós-utópico, sem ácido e sem flores*[32]. O mesmo acontece quando comparam, no segundo programa, os filmes *Nunca Fomos tão Felizes*, de Murilo Sales, e *Verdes Anos*, de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase (que também fora, durante os anos oitenta, baterista da banda *punk* de Porto Alegre Os Replicantes, assumindo posteriormente os vocais), ambos com suas tramas situadas no início dos anos 70. De acordo com sua crítica formulada no roteiro, este último teria se prendido de maneira excessiva a "estereótipos" dos anos 70, como "calças boca-de-sino" e "estampas psicodélicas", *todo aquele mau-gosto que, cuidado!, os estilistas estão voltando a valorizar*[33]. Enquanto isso, o filme de Murilo Sales apresentaria uma perspectiva diferente e atraente, menos "ingênua" e com uma "individualidade convincente" que escapava aos "estereótipos", abordando o "vazio" e o "tédio" daqueles anos de deslumbramento com o "milagre econômico" brasileiro.

Neste sentido, percebe-se, paralelamente à oposição "temática", uma certa oposição implícita, e igualmente marcante, entre "temporalidades" distintas, ligada também a uma certa noção de "pós-modernidade", a qual, à primeira vista, esboçaria-se entre as "décadas" de 1970 e 1980.

Apesar do conflito extrapolar a mera oposição temporal em direção ao que consistiria em uma oposição entre concepções de mundo e posturas estético-políticas, o que pretendemos enfatizar é que, longe de se "calar" a respeito do que sentiam em relação aos anos 1980, estes jovens procuraram construir o seu próprio conhecimento acerca da "década" em que viviam, conhecimento fortemente marcado pela criticidade. Além de procurarem também enfatizá-la e distingui-la por meio da construção de uma consciência de ruptura radical ("utópico" X "pós-utópico") em relação aos períodos anteriores a ela.

Compreendiam sua geração como aquela que vira nascer uma nova juventude, a qual não seria "ingênua" como a anterior, a ponto de maravilhar-se com "milagres econômicos" e "estampas psicodélicas", enquanto o mundo caminhava para o

---

[32] Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 1º programa.** Roteiro datilografado para programa de rádio. Recife: Rádio Universitária, 13/06/1985 (gravado); 30/06/1985 (levado ao ar), p.7.
[33] Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 2º programa.** Roteiro datilografado para programa de rádio. Recife: Rádio Universitária, 21/06/1985 (gravado); 07/07/1985 (levado ao ar), p.4.

"apocalipse"[34]. Sentiam-se parte de uma "geração pós-utópica", aquela que desejava encarar o "apocalipse" de frente e criar a partir dele e dos destroços da "civilização", assim como os *punks*[35].

Nesta formulação, o *punk* ocupa uma posição estratégica. Amavam-n ainda, tendo prestado a ele, inclusive, o devido tributo no "especial rock 77" (nono programa), que teve como tema central o movimento *punk* inglês do final dos anos 1970. É óbvio, por outro lado, que o repertório musical de Décadas já era suficientemente amplo para não se reduzir à música *pop* desenvolvida após a disseminação da estética *punk* londrina na cultura musical dos anos 1970 e 1980. No entanto, é curioso como, ao exporem outras produções datadas, por exemplo, do final dos anos 1960 e início dos 70, tendem a selecionar quase sempre aquelas que, de alguma maneira, relacionam-se com aqueles mesmos "critérios" de qualidade musical e poética, como *The Doors*, Lou Reed, Iggy Pop e David Bowie, estes três últimos bem mais associados, pelo público e pela crítica roqueira em geral, à futura *cena punk*, que a um certo contexto *hippie*-psicodélico na virada dos anos 60 para os 70.

O *punk* enquanto "movimento" consistia na expressão mais radical do "fim das utopias", a negação direta do "ácido" e das "flores"[36], o portão de entrada na "pós-modernidade" e no mundo "pós-utópico" dos anos 1980.

Mas é fundamental que se ressalte, outra vez, que a oposição entre *punk* e *pós-punk* nunca se dera, para eles, de maneira radical ou absoluta. Ao contrário, enxergavam certa linearidade entre ambos (que não deixa de ser verdadeira), como se um consistisse numa decorrência direta do outro. Assim o repertório musical de Décadas teria espaço

---

[34] *E continua a contagem regressiva para o apocalipse. Enquanto outros países latino-americanos se endividam comprando armas do ocidente, o Brasil se tornou o maior exportador de armas do terceiro mundo. Iraque, Líbia e Egito são os maiores clientes. Parece que o Brasil encontrou uma saída. Resta saber para onde.*Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 1º programa.** Roteiro datilografado para programa de rádio. Recife: Rádio Universitária, 13/06/1985 (gravado); 30/06/1985 (levado ao ar), p.3.

[35] *Mas o punk não é só visual, só música crassa. É também uma crítica e um ataque frontal a uma sociedade exploradora, estagnada e estagnante nos seus próprios vícios. Os punks não querem mais esperar o tão prometido fim do mundo. Eles querem o* ***apocalipse*** *agora, em 1976.* BIVAR, Antonio. **O que é punk.** São Paulo: Brasiliense, 1982, p.49. Grifos nossos.

[36] Esta oposição entre *punk* e *hippie* fora inclusive também utilizada por Fred Zeroquatro, em entrevista recente, enquanto argumento no sentido de imprimir uma certa distinção entre o "manguebit" e outros "movimentos" musicais como o Tropicalismo: *Classificar o manguebit como descendência direta de Alceu Valença ou da Tropicália é a mesma coisa que acreditar que o punk descende do movimento hippie! A gente surgiu para detonar Alceu, Caetano Veloso, Gilberto Gil. Compara só a temática de Alceu Valença com a de Chico Science e mundo livre. Fazia trinta anos que ele só falava das ladeiras de Olinda, dos coqueiros não sei de quê, da morena tropicana, do mar quente, do horizonte... E todo mundo morrendo de fome no Recife! Vá se f****!* ZEROQUATRO, Fred. O cérebro dos caranguejos. **Showbizz,** São Paulo, n.10, out. 1998. Entrevista concedida a Sérgio Martins.

tanto para as colagens sonoras ultra-sofisticadas do *Art Of Noise*, ou a "sensibilidade" e "delicadeza" do *The Smiths*, quanto para a "crueza" e a "agressividade" do "protesto *punk*" de bandas como o *Sex Pistols*, ou mesmo as nacionais como Cólera e Inocentes.

No "especial rock 77", o movimento *punk* inglês do final dos anos 70 (representado por bandas como *Sex Pistols*, *The Clash* e *The Jam*) é claramente apresentado como elo central de uma cadeia que se inicia com Lou Reed, Iggy Pop e Patti Smith[37], e termina com *Style Council* e *Public Image LTDA*, projetos *pós-punk* de ex-integrantes de algumas das principais bandas do "movimento" londrino, a saber, respectivamene, *The Jam* e *Sex Pistols*[38]. No mesmo programa, reforçam ainda o forte apelo temático *punk* ligado à descrença no futuro e ao anarquismo político, recitando, antes de tocarem a música, os versos principais de *God Save the Queen*, dos *Sex Pistols*, traduzidos para o português. Além de tudo, ainda presenteiam o grupo com o *slogan Sex Pistols: a banda que aprimorou a arte do mal-fazer*[39]. O *punk* então não seria (pelo menos, não mais seria) "contra a arte", mas sim, uma autêntica forma de "arte". O *punk rock* feito pelos *Sex Pistols* seria, à sua própria maneira, tão "chique" e "pós-moderno" quanto o *pós-punk* das novas bandas *pop* que então surgiam. E de fato ele o era, em muitos sentidos.

O apelo à moda constituiu, desde o início, um elemento decisivo na formação e disseminação de uma cultura *punk* (os próprios *Sex Pistols* que o digam), de forma que ela, na prática, nunca abrira mão de todo o charme de ser uma cultura *pop*. Os *punks* nunca tiveram medo da moda, e Fred, Renato, e seus amigos compreendiam isso como ninguém. Como sabemos, a informação que detinham acerca da "cultura *punk*" se encontrava bem além da música que escutavam. Liam o que podiam a respeito e trocavam informações (sentiam-se como legítimos "jornalistas culturais"). Não apenas

---

[37] A periodização que atribui o pioneirismo de um "estilo *punk*" a *Lou Reed* e sua banda *Velvet Underground* e às bandas de Detroit do final dos anos 1960, com destaque para o *The Stooges* de *Iggy Pop*, passando pela cena nova-iorquina dos anos 70 na qual se destacam nomes como Patti Smith, *Ramones* e *Television*, também é à visão enfatizada pelo livro *Mate-me por Favor*, o qual fez instaurar no meio musical em geral uma verdadeira "tradição" de periodização relativa ao *punk*. Trata-se de uma coletânea de depoimentos organizados pelos autores, por meio dos quais se pretendeu contar uma história "sem censura" da música e da cultura *punk*. Ver: MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**: uma história sem censura do punk. Vol. 1: 1965-1975. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2004. 306p. 2v. (Coleção L&PM Pocket).

[38] *Johny Rotten* (algo como "Joãozinho Podre", nome de batismo John Lydon), ex-vocalista dos *Sex Pistols*, formou o *Public Image Ltda* após a dissolução de sua banda anterior. Já o *Style Council* foi formado por *Paul Weller*, ex-vocalista e guitarrista do *The Jam*.

[39] Acervo particular de Luciana Araújo. **Décadas – 9º programa.** Roteiro datilografado para programa de radio. Recife: Rádio Universitária, 26/07/1985 (gravado); 25/08/1985 (levado ao ar), p.3.

conheciam a música *punk* (ou *pós-punk*), mas sabiam também como funcionava aquilo que se entendia por *cena punk*.

A grande figura de referência seria Malcolm McLaren, ex-empresário dos *Sex Pistols*, produtor cultural e artista *pop* multimídia, que teria sido, para eles, o principal responsável pela consolidação de uma *cena punk* (um "circuito musical independente", composto por artistas, público, marketing e moda, a *cena*) em Londres, sendo, alguns anos depois, enfaticamente referenciado como um dos principais nomes que teriam lhes inspirado a criar a *cena mangue*, dentro das inúmeras narrativas (orais e textuais) produzidas por Fred e Renato a este respeito durante os anos 1990:

> *Os punks, para poderem veicular suas idéias, tiveram que formar um circuito cultural alternativo: rádios, jornais e gravadoras independentes invadiram toda Europa.* ***E é a partir desse circuito independente que novas tendências e estilos vão ganhar um espaço de atuação.*** *O próprio som punk não era uniforme, como vocês podem comprovar agora ouvindo os Sex Pistols em "Pretty Vacant", o Clash em "Career Oportunities" e The Stranglers em "Peasant em the big shitty".*[40]

Neste momento, em seu "especial rock 77", estes jovens expunham aquilo que teria consistido, para eles, no principal legado do "movimento" *punk*: a perspectiva da construção de "circuitos musicais independentes" (*cenas pop* vindas "de baixo"), por onde poderiam atuar as mais diversas tendências, grande parte advinda com o desenvolvimento do próprio *punk*, estilo musical que, desde o início, "não era uniforme". Ao mesmo tempo, expunham suas ainda tímidas, porém cruciais e abrangentes pretensões em relação ao próprio Recife no momento: a cena *pop* de Recife. Em outras palavras, eles mesmos.

3.3 – "Esquerda chique", "elitismo" intelectual-*pop*, e "uma forma da galera se conhecer"

Devemos ressaltar, com certeza, o explícito caráter "elitista" presente em Décadas, como procurara admitir o próprio Renato em sua segunda entrevista a mim concedida. Quando falamos sobre Décadas em nossa primeira entrevista, o máximo de referência a esse tipo de informação se deu quando Renato afirmara terem sido, na época, uma espécie de "esquerda chique", que falava ao mesmo tempo de "moda japonesa" (o que constituiria, em suas palavras, o lado mais "ridículo" do programa) e

[40] Ibid., p.4. Grifo nosso.

política. A afirmação se deu em meio a outras pelas quais Renato parecera querer expressar um certo tipo de auto-crítica, em tom de brincadeira, relativa a algumas das pretensões centrais do programa na época, começando pelo comentado *slogan* "tédio e civilização". Os relatos são constantemente acompanhados, neste trecho da entrevista, de pequenas e longas risadas de Renato, e também minhas.[41]

Ao analisar o áudio e as transcrições das entrevistas referentes à minha primeira coleta de fontes no Recife, levantei uma série de questões a partir da comparação entre os relatos de vários dos entrevistados sobre o período, e outros depoimentos acerca da experiência com outros programas de rádio na cidade em períodos posteriores, especialmente com o programa Manguebeat, produzido e apresentado por Renato durante a segunda metade da década de 1990. A análise, inclusive, teria sido inspirada em um momento especial deste primeiro depoimento de Renato no qual ele afirmava ter sido o programa Manguebeat bem menos "ingênuo" e "pedante", em termos de "jornalismo cultural", do que os que havia feito anteriormente.

Na segunda oportunidade que tive para entrevistá-lo, em Recife, em um dado momento da entrevista, senti-me à vontade para questioná-lo novamente sobre a significativa distância que se observa entre os perfis dos programas Décadas e Manguebeat. A fala de Renato, particularmente no que se referia ao perfil jornalístico de Décadas, deu-se de modo um pouco diferente da que fora na primeira entrevista. Suas considerações teriam sido, então, um pouco menos irônicas e, portanto, mais sérias e reflexivas:

> Getúlio: *Assim, eu pergunto essas coisa assim Renato, é, mais porquê, eu analisando assim os roteiros do Décadas que a Luciana me entregou e o que você falava assim sobre a experiência do Manguebeat, parece que tem um, que tem uma certa distância, assim, significativa entre o perfil, é...*
> Renato: *É, o Dé, era tudo diferente, né o Décadas era um programa é... que tem bem um... primeiro foi, era feito numa rádio universitária, né que é, tinha um perfil mais elitista , é... na época, é... não se tinha cena musical, pop, aqui no Recife, e tinha também uma parada que eu acho que é bem fixa de um certo jornalismo, é, é... pop feito no Brasil nos anos oitenta, que se, que... é, que se por um lado tinha uma... uma... sede de trazer pro Brasil, de informar as pessoas o que andava rolando de interessante lá fora, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos em termos de música pop, mas também tinha uma postura meio elitista, sabe de mostrar as últimas novidades, olha só e tal papapá, então o programa sofre desses pecados assim que eram comuns a um certo tipo de jornalismo pop brasileiro nos anos 80.*[42]

---

[41] É importante aqui ressaltar que não se trata, de maneira alguma, de uma postura depreciativa por parte de Renato em relação ao programa. Ele inclusive chega a enfatizar, na mesma entrevista, que Décadas talvez tenha sido "a melhor coisa" com a qual se envolvera durante os anos 80 no Recife.

[42] Depoimento de Renato Lins. Recife, 25 de maio de 2006. 27 min. Este "jornalismo *pop*" feito no Brasil na década de 80 ao qual Renato se refere diz respeito particularmente àquele produzido por Pepe Escobar,

A colocação, por Reanto, da questão em termos de “elitismo” nesta segunda entrevista, fez-me atentar para uma série de outras reflexões. Primeiramente, o próprio fato, rapidamente ressaltado por ele, do programa ser veiculado por uma rádio “universitária”. Sem dúvida, o “elitismo” em Décadas não se expressaria apenas em seu recorrente apego às “modas” musicais européias e aos “chiques” estilistas japoneses, mas também no caráter intelectualizado dos seus textos destinados às locuções. Enfatizamos a questão pelo evidente motivo deste caráter intelectual-universitário constituir uma das facetas do programa menos ressaltadas nos depoimentos de todos os entrevistados, o que se deve, obviamente, a diversos fatores bastante objetivos. Um deles seria o próprio fato de praticamente todos (com exceção de Mabuse, que não chegou a fazer curso superior) terem abandonado definitivamente a vida acadêmica logo após a conclusão de seus cursos de graduação na UFPE.

A menor relevância que teria, atualmente, em sua prática ligada à música, o ambiente e as formas de crítica cultural e política de tendência acadêmica, interferirá com toda a certeza sobre o teor de seus relatos acerca do período em que fizeram os seus cursos superiores, principalmente no que diz respeito às relações entre o ambiente e a formação acadêmica da qual compartilhavam e a produção musical e comunicativa por eles desenvolvida no mesmo período. Transmitiam o seu programa de uma rádio universitária, portanto, não precisavam se intimidar em despejar sobre os seus microfones todo um aparato intelectual que haveriam adquirido ao longo de sua recente trajetória universitária. Referimos-nos não apenas aos estudos em si (o conhecimento adquirido nas “cadeiras” dos cursos), mas a todo o conhecimento adquirido de sua experiência universitária em sentido mais amplo (inclusive mais espontâneo e boêmio), envolvendo uma rede de discussões e troca de informações a respeito de arte, política e outros assuntos. Esta rede extrapolava os limites da academia, envolvendo pessoas como Mabuse, que não estudavam na universidade, e que, de alguma forma, até mesmo por possuir parentes ou amigos estudantes, também desfrutavam dela enquanto espaço de encontro e participavam ativamente desta rede de discussões, fornecendo e compartilhando variadas informações, desde materiais musicais e literários, até bibliografias de caráter “acadêmico” .

---

jornalista da *Folha de São Paulo*, que nesta época fora um dos principais divulgadores, por meio de seus textos publicados no caderno *Ilustrada*, das novas tendências do *pop* independente britânico no Brasil, ao mesmo tempo se opondo enfaticamente ao *mainstream* do *pop* nacional da época, representado por bandas como Blitz, Ultraje a Rigor e Paralamas do Sucesso.

É inegável que boa parte da experiência de Décadas tenha se erigido, ao longo de toda a sua trajetória, sobre tais condições bastante objetivas. Diferentemente do que vemos posteriormente, por exemplo, com o programa Manguebeat, o programa Décadas, como enfatizado nos depoimentos de Renato, consistia em um programa de rádio basicamente destinado às assim chamadas faixas "A" e "B" de audiência, em particular a uma certa "elite", econômica, mas, sobretudo, cultural e diretamente interessada em assuntos ligados à arte e política, equivalente ao que seria a audiência de maior assiduidade da Rádio Universitária naquele momento.

De qualquer maneira, enquanto o argumento central era que o princípio básico do programa consistia em "mostrar música para as outras pessoas", a audiência em si ("as outras pessoas") e as suas expectativas e gostos musicais, a julgar exclusivamente pelo teor dos textos para locução, não constituíam um fator realmente decisivo a orientar o preparo dos programas. De fato, não tinham uma grande noção de quem os ouvia. Não tinham Ibope. A estimar pelo mote inicial do programa (expor as "últimas novidades"), não faria muita diferença se o público fosse pertencente às faixas "A" e "B", ou "C" e "D". As "novidades", de qualquer forma, seriam as mesmas.

Ao que tudo indica, o rádio parecia lhes servir de maneira ainda mais imediata como um espaço de encontro entre amigos, e também como um elemento catalisador das mesmas práticas de troca ligadas à arte e à política que vinham, de alguma forma, desempenhando em suas relações cotidianas. Há um forte caráter de encontro entre amigos e de "festa" ligado à realização destes programas de rádio nos anos 1980, bastante enfatizado por todos os entrevistados. De acordo com Mabuse:

> Mabuse: *E… assim… cada programa do New Rock era uma festa, na verdade. Porque... juntava um monte de amigo... É, um monte de amigo seco pra fazer alguma coisa em rádio, e tudo...*[43]

É claro que havia a expectativa, sempre presente, de poder ampliar essa mesma "rede" e de fazer novos amigos. Isto, certamente, também os interessava. Ainda assim, o tom principal, especialmente nos primeiros programas, com o qual parecem se dirigir aos seus prováveis ouvintes, pelo menos no que se pode apreender de seus roteiros, não parece constituir exatamente o de pessoas dispostas a "trocar" informações (no sentido de uma via de mão dupla), e sim o de pessoas interessadas em "transmitir", em "repassar" um certo conhecimento (musical e intelectual), o qual consistia também

[43] Depoimento de José Carlos Arcoverde. Recife, 09 de agosto de 2005. 1h 36min.

naquilo que os enquadraria, por uma série de fatores levantados anteriormente, em uma certa condição de “elite” (praticamente, uma “vanguarda”) musical e política no contexto de sua cidade, mas inclusive, e especialmente neste momento, uma “elite” também “intelectual”.

Esta espécie de distanciamento prático pelo qual se orientam os roteiros de Décadas, principalmente no que diz respeito a um diálogo efetivo com os ouvintes, encontra-se em aspectos que vão desde a seleção do material a ser veiculado e o teor dos textos escritos para a locução. Graças a fatores de ordem técnica, era um programa previamente gravado, o que excluiria por si só as infinitas possibilidades de contato mais direto de produtores e locutores com os ouvintes, propiciadas pelos programas feitos ao vivo, que vão desde telefonemas, até inesperadas visitas no interior dos estúdios. Ainda assim, como veremos adiante, nenhum destes fatores “objetivos” teria fatalmente impedido que outras formas de mediação direta entre produtores e audiência se efetuassem, a partir da experiência da veiculação semanal do programa.

Mas pensemos novamente na questão do “elitismo” *pop*, desta vez, visto em seu aspecto paticularmente musical. Podemos perceber em Décadas, para além das questões imediatas e “objetivas”, alguns outros fatores um tanto conflituosos relativos a esta perspectiva.

Vemos, primeiramente, na própria orientação inicial em “mostrar as novidades”, não apenas um dado isolado e explícito de “elitismo” ou “vanguardismo” de “classe média” bem-informada e “atualizada”. Vemos se expressar um certo tipo de consciência “periférica” mais espontânea, que tem como um de seus aspectos principais a necessidade de constante atualização junto aos “grandes centros” mundiais fomentadores de “cultura *pop*”. Aspecto que constitui uma das facetas mais expressivas da *cena mangue* como um todo, perspectiva também compartilhada por aqueles jovens, sobre os quais falaremos adiante, originados de contextos periféricos mais pobres do Recife, e que viriam, posteriormente, a se envolver diretamente no processo de formação deste novo circuito musical na cidade. Fator que nos levaria a questionar o sentido da aplicação da própria idéia de “elitismo” em tais questões.

Certamente, seria esta uma tendência central que a hegemonia das grandes “metrópoles” mundiais produtoras de arte “universal” produziria, ao longo dos tempos, na dinâmica interna das culturas “periféricas”. Aspecto particularmente marcante na primeira metade do último século na América Latina com a emergência, em vários países, dos movimentos “modernistas”, em frequente estado de aproximação com as

tendências de ponta da arte européia. Em tempos de "cultura *pop*" global, as "capitais", obviamente, serão Londres e Nova Iorque (Paris, há muito já desbaratada), destacando-se, neste contexto, o importante papel das *cenas* jovens na cultura musical a partir dos anos 1950 e 1960.

No entanto, estaríamos ainda tratando apenas de uma entre as várias facetas de um mesmo processo. Não poderíamos deixar de lado aquela que também seria uma peça primordial de todo processo *hegemônico*[44], e que constitui exatamente o ponto onde esta mesma hegemonia será questionada e desafiada por dentro de seu próprio exercício. Nas palavras de Maria Lúcia Fernandes Guelfi, referenciadas por Carolina Carneiro Leão, em tempos de "globalização" marcante,

> *O consumo de signos estrangeiros não se configura como recepção passiva, despolitizada, mas como apropriação que instaura o espaço da mediação cultural onde a hegemonia vai ser desafiada.*[45]

Verificamos esta hegemonia de "centros" sobre "periferias", tão problematizada em nosso atual contexto de "globalização", política, econômica, e também cultural, ser questionada de várias maneiras em Décadas, ainda que de forma bem mais tímida que nos futuros "manifestos *mangue*" dos anos 90. Estas consistiriam, junto à afirmação do "periférico" pelo alinhamento ou atualização em relação aos "grandes centros", em um outro tipo de afirmação ligado às "novidades" do mundo *pop* que estariam, agora, vindo também das próprias periferias.

Em primeiro lugar, teríamos a procura por produções musicais advindas de continentes como a África e a Ásia, para serem veiculadas ao lado das novidades inglesas e norte-americanas, apesar de, nesta época, o acesso destes jovens em relação às primeiras ter sido, com certeza, bem mais limitado do que a estas últimas.

Numa outra perspectiva, que segue esta mesma tendência, temos uma grande atração por gêneros musicais vinculados às periferias dos grandes centros (como o próprio *punk* londrino e o *hip-hop* nova-iorquino de *Afrika Bambataa*) e produzidas, em

---

[44] De acordo com Raymond Williams: *Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular. (...) Além do mais (e isso é crucial, lembrando-nos o vigor necessário do conceito), não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões.* WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979, p.115.

[45] GUELFI, Maria Lúcia Fernandes apud LEÃO, Carolina Carneiro. **A maravilha mutante**: batuque, sampler e pop na música pernambucana dos anos 90. 123 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2002, p.55.

quase todos os casos, por jovens que se opunham também aos seus governos e à sua "elite", e que vinham mantendo estreitas relações com diferentes culturas musicais provindas do chamado "Terceiro Mundo". Tal é o caso da grande influência que tiveram os diversos estilos e tendências musicais que a Jamaica produziu entre os anos 1960 e 1970, por exemplo, na origem do *hip-hop* e por dentro do próprio movimento *punk* na Inglaterra[46]. Assim, parece configurar-se uma certa tendência musical à "periferia", implícita na seleção musical de Décadas e, em menor medida, em seu discurso, "periferia" que será posteriormente trazida à tona de forma mais marcante (e também incrustada de outros sentidos) na narrativa *mangue* dos anos 1990, chegando a constituir um de seus elos mais profundos. Na verdade, o que se vê em Décadas é uma espécie de tensão, bastante ambígua, entre "centro" e "periferia", um tipo de choque similar àquele que se pode presenciar em nosso segundo capítulo, por meio de nossa análise da música e das performances da banda Mundo Livre S/A durante este período, com sua mistura de *rock* e samba.

E, já que nos referimos ao Mundo Livre S/A, há o controverso caso do samba e da MPB na programação musical de Décadas, o qual emerge de uma pequena complicação documental. Na prática, a situação é a seguinte: os depoimentos de Renato e Mabuse não fazem a mínima referência, em momento algum, à presença de samba no repertório musical de Décadas. Renato fala em *hip-hop* e música africana (que também aparecem nos roteiros), mas nada como Jorge Ben ou Paulinho da Viola. Os roteiros cedidos por Luciana não incluem absolutamente nada neste sentido em nenhum deles. O máximo que teríamos de música brasileira contida neles seriam algumas músicas de bandas *underground* do sudeste como Capital Inicial, Ira! e Zero, ou bandas do Recife como o Mundo Livre S/A e o Crimes da Rua Morgue, apesar de, por não termos tido acesso a todos os roteiros, não ser possível imprimir qualquer afirmação conclusiva a este respeito, além do fato do que se encontra nos roteiros poder, em alguns casos, não ter sido o que fora ao ar pela rádio.

---

[46] Foi o jamaicano Kool Herc quem inaugurou, no início dos anos 70, em Nova Iorque, a prática das *block parties* ou *house parties*, festas em casas, praças e quintais, inspirada na experiência de Herc com os *sound-systems* jamaicanos, caminhões repletos de caixas de som que percorriam Kingston em volumes altíssimos. Foi principalmente por dentro destes "*sond systems*" nova-iorquinos que se desenvolveu o *DJing*, o *MCing*, a *breakdance* e o *graffiti*, elementos centrais da cultura *hip-hop*. Já a grande influência jamaicana no movimento *punk* é decorrente da proximidade entre jovens a ele ligados com imigrantes e descendentes de imigrantes jamaicanos residentes em bairros pobres de Londres. Um resultado curioso desta relação seria, nos final dos anos 1970, o surgimento do movimento e da estética *2Tone* ("Dois Tons", ou "tutônico", numa forma aportuguesada bastante corrente, representando a união de jovens negros e brancos), baseado na mistura do *ska* (ritmo de procedência jamaicana, antecessor do *reggae*) e do *punk rock*.

De onde teria surgido, então, a referência ao samba em Décadas? Ora, só nos restam as memórias de Fred. Suas lembranças a esse respeito surgiram em uma de nossas entrevistas, de um trecho da conversa relativo ao período em que Fred trabalhara na rádio Transamérica FM como programador (86/87, logo após o fim de Décadas), até propor à sua diretora a produção de um programa semanal de *rock*, o New Rock:

> Fred: *Aí Vera achou legal essa idéia de ter um espaço na programação que fosse pra escoar essas coisas que ela gostava também, sabe como é? Nem que fosse uma hora assim na semana e tal. Aí eu acho que o New Rock surgiu daí assim. Só que a gente não se prendia a isso, a gente é, evergava tudo, botava desde The Pogues, botava, é... aquela banda de Nick Cave lá, Birthday Parties, altas doideira, sabe como é? Neubauten, rock industrial tal...*
> Getúlio: *Louco, louco, pois é, o, o Renato falava, eu não sei se foi sobre o Décadas que ele falou, que ele falou uma coisa tipo assim, ele disse que, falou não, nessa época assim já era quase uma coisa é, quase mangue mesmo...*
> Fred: *É, pré-mangue, o Décadas era. Porque assim, o Décadas a gente tocava um troço como New Order, Joy Division que, é, o público é um público mais de gueto assim que ouve esse tipo de som, e que é meio radical né, tem aquela coisa das tribos bem, a gente tocava Joy Division depois tocava James Brown, entendeu? Tocava, é... tocava... Velvet Underground e depois tocava, é... Paulinho da Viola, é, já era nesse espírito, completamente rompendo com essa coisa meio de gueto assim e tal, sabe, de tribo tal....*[47]

Como já dito, o fato de não termos em mãos os roteiros de todos os programas comprometeria qualquer consideração mais apressada acerca de tais informações, como algum tipo de "construção" ou mesmo "invenção" particular da memória de Fred. Não nos prenderemos a este tipo de julgamento, uma vez que sabemos que praticamente toda narrativa oral implica em uma certa dose de "construção" (do ponto de vista da narrativa) ou mesmo de "invenção" (do ponto de vista dos "fatos" narrados) por parte do depoente, e também do próprio pesquisador, perpassadas por uma série de questões relativas à própria experiência mais recente, e também mais imediata (referente ao momento da realização da entrevista), de ambos os envolvidos. Por parte do depoente, esta "construção" ou "invenção" poderá corresponder a uma atitude de omissão deliberada, como também a uma tentativa de lembrança mal-sucedida relativa a eventos distantes no tempo, ou mesmo certas confusões entre elementos de tempos distintos, que podem estar ligadas às condições em que ocorrera a própria entrevista[48].

---

[47] Depoimento de Fred Rodrigues Montenegro, ex-produtor dos programas de rádio Décadas e New Rock durante os anos 1980 e membro fundador do Mundo Livre S/A. Recife, 12 de agosto de 2005. 1h 41 min.

[48] No caso desta entrevista em particular, a mesma foi efetuada em condições certamente adversas a um exercício de memorização mais concentrado por parte do depoente. Particularmente neste momento da entrevista, estávamos em trânsito, dentro do carro de Fred (que levava o seu filho, Caio, ao colégio), valendo a pena ressaltar, em uma manhã de verdadeiro trânsito "infernal" no Recife.

De qualquer forma, o que faz Fred, na prática, é reforçar afirmações de Renato acerca de Décadas, que acabei por inserir no diálogo a partir de minhas próprias lembranças de uma entrevista com este outro, realizada no dia anterior. Fica-nos uma pequena impressão de que ambos os programas, Décadas e New Rock, teriam constituído experiências similares neste sentido, o de terem neles embutida uma certa consciência musical "pré-*mangue*", de busca pela variedade e pela diversidade sonora para além dos "guetos". Ao mesmo tempo, é também perceptível uma certa ênfase sobre o perfil de Décadas, sugerindo-nos talvez que este tenha sido até mais radical nesta perspectiva do que o seu sucessor. De qualquer maneira, esta ênfase em um caráter "pré-*mangue*", diretamente associado a estes programas de rádio, perceptível tanto no depoimento de Fred, quanto nos outros dois de Renato, novamente atesta o grande papel divisor da memória que exerce a *cena mangue* dos anos 1990 em praticamente todos os seus relatos ligados ao período que agora analisamos.

Conforme vimos, tocar ao mesmo tempo *Velvet Underground* e Paulinho da Viola não constituía a orientação mais geral a definir o perfil do programa. Havia, antes disso, um "projeto" inicial que privilegiava o primeiro, e essa orientação básica com certeza influenciou a realização de Décadas durante praticamente todo o período em que foi veiculado. Além disto, é bem provável que o gosto pelo samba, por exemplo, não seria igualmente compartilhado por todos os integrantes da equipe de Décadas (o que pode ter determinado o fato da referência a ele estar contida apenas nos relatos de Fred), e o que realmente tinham de mais comum entre si em termos de preferência musical neste momento era, obviamente, o gosto pela música *pop*.

Um dos exemplos mais marcantes deste caráter, em certos momentos excludente em relação a outros estilos dos quais gostavam, decorrente da orientação principal do programa voltada pra as novidades do "mundo *pop*", encontra-se no registro de áudio de um dos programas, também cedido por Luciana, que contou com a participação, na condição de banda convidada, do Mundo Livre S/A de Fred.

Na entrevista realizada com ele, na condição de compositor, vocalista e guitarrista do grupo, durante o programa, não é feita nenhuma referência à presença do samba na proposta musical da banda. Nem mesmo Jorge Ben é citado. Afirmam fazer uma música "dançante" ao modo dos *Talking Heads*, "sensível" como a do *The Smiths* e "radical" como a do *The Clash*, mas, em momento algum, "balançada" como a de Jorge Ben. No repertório musical escolhido para o programa, tem-se *New Order*, *Prince*, *The Smiths*, *Talking Heads* e *The Clash*, entre outros, mas nenhum Paulinho da Viola ou

qualquer coisa similar. O Mundo Livre S/A (sempre representado por Fred em suas entrevistas, como até os dias de hoje), apresenta-se ao público de Décadas como uma banda de *rock* influenciada por *New Wave* e *pós-punk*, mas em momento algum como a banda que misturava *rock* e samba que se pode ver em nosso segundo capítulo. Toda a problemática que vemos atravessar, por exemplo, as primeiras aparições públicas da banda neste período[49], ligada a uma certa tensão básica entre estes elementos, parece não atingir substancialmente esta sua participação em Décadas.

O samba praticamente não aparece, a não ser, também muito timidamente, nas duas canções da banda (provenientes de sua primeira fita "demo", gravada poucos meses antes), *Cabras Marcados* e *Paixão Roxa*, exibidas no programa. No registro destas canções, gravadas, segundo Fred, em um "estúdio de crentes", ouve-se apenas bateria, baixo, e a guitarra tocada por Fred. Não há mais a guitarra baiana presente na primeira formação do grupo, e nem mesmo a percussão, presente, por sua vez, em praticamente todos os demais registros musicais produzidos pela banda.

Há, no canto de Fred, a presença de vários recursos expressivos que nos remetem ao canto de Jorge Ben (como em inúmeras outras músicas ao longo de toda a discografia do grupo), principalmente em *Paixão Roxa*. Ainda assim, o instrumental faz o Mundo Livre S/A soar muito mais como *Joy Division* que como Jorge Ben ou Paulinho da Viola. Não que tenhamos aqui o indício de uma certa "recaída" na proposta musical do grupo. Já soavam como *Joy Division* antes, assim como Fred também já cantava como Jorge Ben. Neste caso, referente às músicas gravadas pelo grupo e apresentadas no programa, a proximidade maior com a *New Wave* parece, na verdade, uma decorrência de recentes perdas em sua formação instrumental (Avron, por exemplo, que tocava a guitarra baiana, já havia deixado o grupo nesta época), e das próprias condições nas quais foram gravadas.

De qualquer forma, o mais importante neste momento é observar como, tomando suas canções no contexto mais geral do programa, ficaria evidente que a banda soava como *Joy Division*, mas, por outro lado, apenas aqueles ouvintes mais atentos, ou acostumados com a música de Jorge Ben, seriam capazes de perceber, ao menos no início, que o seu vocalista realmente cantava como ele.

Não restam dúvidas de que o samba constituía um componente importantíssimo da linguagem musical do Mundo Livre S/A desde o seu surgimento, como se constata

---

[49] Ver cap.2, pp.109-121.

em nosso capítulo totalmente dedicado a ele. Mas ainda era, antes de tudo, uma banda de *rock*. Se a presença de elementos de samba na sonoridade do grupo constituía, por si só, o seu mais ousado empreendimento estético, por outro lado, em termos de um *marketing* espontâneo que acompanhava esta produção, e que tinha neste período o programa Décadas enquanto elemento central, a mistura com o samba ainda parecia ocupar uma dimensão secundária. Não há qualquer referência a esta mistura enquanto grande façanha lograda pelo grupo.

Da mesma forma, a diversidade musical de Décadas também não fora, em momento algum (também a partir do que se vê nos roteiros), enfaticamente anunciada como importante diferencial naquele momento. Pareciam ainda confiar mais nas ousadias estéticas das *cenas pop* estrangeiras que cultuavam, do que em suas próprias ousadias.

Talvez fosse o samba, naquele momento, um elemento importante para eles, mas que ainda não consideravam (e talvez realmente não fosse) importante o suficiente para impressionar os outros. Não faziam propaganda de suas bandas e de seus programas de rádio com base nele. Que é o que faz enfaticamente Fred em seus depoimentos recentes sobre o período. Algo como dotar o samba, nos tempos de Décadas, da mesma importância que teria, para eles, em tempos posteriores, em tempos de *cena mangue*, quando a diversidade musical, com destaque para a criatividade musical local, constituirão os novos e principais argumentos estéticos e políticos a figurarem não apenas na sonoridade de suas bandas, mas também em seus *releases* (ou "manifestos") publicitários e depoimentos concedidos à imprensa.

Somos assim conduzidos à consciência de estarmos a todo o momento tratando de fatos relativos a um "passado" supostamente estável e imóvel, à espera de nós, os exploradores da "verdade" histórica, para desvendá-los às novas gerações, e que, ao contrário, constitui um "passado" que se encontra vivo e disperso no meio de muitas memórias, exposto às mais variadas significações. Tal é o passado com o qual nos faz deparar o diálogo mais intenso com a História Oral: não um passado "preservado" e "intacto", mas um passado sujeito às inúmeras mudanças empreendidas pela memória, inscritas na experiência histórica continuada, como nos informa Portelli:

> *Mas o realmente importante é não ser a memória apenas um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações. Assim, a utilidade específica das fontes orais para o historiador repousa não tanto em suas habilidades de preservar o passado quanto nas muitas mudanças forjadas pela memória. Estas modificações revelam o esforço dos narradores*

> *em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas, e colocar a entrevista e a narração em seu contexto histórico.*[50]

A consciência sobre tais procedimentos nos faz também conscientes, ao mesmo tempo, de nosso próprio papel enquanto agentes criadores de significados para este mesmo passado ao qual nos dirigimos enquanto exploradores. Significados que dizem respeito a nosso próprio contexto histórico, e que, no caso deste estudo especificamente, dizem mais respeito ao contexto *mangue* dos anos 1990 (que deu origem a toda esta pesquisa), do que ao contexto pré-*mangue* dos anos 1980. O termo "pré-*mangue*" já tende a destacar, por si mesmo, os caracteres *mangue* que estiveram embutidos, por exemplo, em um programa como o Décadas, produzidos durante os oitenta.

É inegável que nosso presente contexto nos faz mais sensíveis a uns do que a outros caracteres da experiência histórica passada. Mas é esta mesma consciência (da nossa relação direta com o nosso próprio contexto) que poderá nos fazer igualmente sensíveis à particularidade da experiência passada, a se desvelar por dentro das mesmas narrativas que nos falarão destes seus significados mais novos. Significados novos e antigos convivem e se relacionam no interior de qualquer narrativa histórica, de relatos orais a documentos escritos. E, somente no contato intenso com as fontes, e sem se limitar a um ou outro tipo de acervo documental, o historiador poderá ser verdadeiramente capaz de discerni-los com maior propriedade, aproximando-se assim do real sentido da experiência histórica continuada de seus objetos, os quais constituem, antes de tudo, homens e mulheres que se encontram em constate movimento histórico, o mesmo podendo ser dito sobre seu "passado".

Neste sentido, tudo indicará que foi ao longo do tempo que Décadas (e também seus realizadores) se abriu a outros estilos musicais, para além do horizonte *pop* anglo-americano e do *underground* nacional ao qual correspondia a sua motivação principal durante o período.

O que se vê a partir disso, de Décadas a New Rock, é também o desenvolvimento mais espontâneo, paralelo a esta orientação *pop* anglo-saxônica mais explícita e dominante, de uma tendência que se definirá, ao poucos, pelo interesse na "diferença", e que tenderá, progressivamente, a constituir a orientação musical dominante de toda a experiência ligada à música de alguns de seus produtores e apresentadores, principalmente durante os anos de implementação da *cena mangue*,

---

[50] PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente? **Projeto História.** São Paulo, Edusc, n.14, fev. 1997, p.33.

quando já contariam, inclusive, com um acesso bem maior a outros tipos de produção musical.

De qualquer maneira, a presença de tais interesses (fortemente ativos na experiência destes jovens, como indicam as entrevistas e o nosso estudo sobre o Mundo Livre S/A), se dava em Décadas, principal veículo de divulgação de suas idéias no período, de um modo, como demonstramos, ainda um tanto "filtrado" e tímido, ficando restrita a algumas raras ocasiões, como as dos programas "especiais" ligados a temáticas políticas[51] ou a movimentos musicais específicos. Se chegaram a tocar Paulinho da Viola junto a *Velvet Underground*, provavelmente o fizeram em uma destas ocasiões.

O mais interessante será, assim, considerarmos o sentido com o qual se davam estas tímidas, embora significativas, manifestações de interesse pela diferença musical em Décadas. Obviamente, a "diferença", por si só, já constituía um fator decisivo. Por outro lado, identificavam-se com estas produções musicais, não simplesmente por serem "diferentes" ou "periféricas", mas apreciavam estas músicas, sua sonoridade e suas letras. Mais do que politicamente e intelectualmente convincente, era necessário, antes de tudo, que a música que ouviam e veiculavam fosse "boa", e que soasse bem aos seus ouvidos.

O argumento de uma música "boa" parecia assim destinado a reforçar o grande apreço deste grupo de amigos pelo ecletismo musical. Desde que o som fosse "bom", poderiam ouvir o que quisessem, de *Talking Heads* e Afrika Bambaata a Jorge Ben e Moreira da Silva.

Veremos também como, aos poucos, seus programas tenderão a perder, principalmente após o término de seus cursos superiores, aquele teor político-intelectual mais enfático (que lhe emprestava boa parte do caráter de um programa com uma dada "mensagem" a ser transmitida), de forma que o ouvir e compartilhar música permanecerá enquanto prática principal a orientar sua experiência comunicativa, como, de alguma maneira, sempre o fora, ainda que mais por trás do que à frente dos microfones.

Há, assim, uma tensão visível em Décadas entre o comentado perfil "elitista" e distanciado e as relações de troca, de caráter horizontal, que constituirão o pano de

---

[51] Como é o caso do programa especial *contra o apartheid, a política de segregação racial estabelecida pelos brancos sul-africanos* (*Décadas* 11), em que tocaram músicas de *James Brown*, *Bob Marley*, *The Clash*, *Afrika Bambaata* e *Gregory Isaacs*, entre outros.

fundo principal sobre o qual virá a emergir a *cena mangue*[52]. É Fred quem nos traz uma série de memórias bastante detalhadas sobre este tipo de procedimento que se inicia em Décadas:

> Getúlio: *E cê tinha noção na época, Fred, de quem ouvia esse programa aí?*
> Fred: *De quê?*
> Getúlio: *De quem escutava esses programa na cidade?*
> Fred: *Não, tinha porquê, por exemplo, quando, quando... a gente tocava funk por exemplo, num fazia idéia, cara, do quanto tinha um público de baile fuderoso aqui também, tanto que Chico, a gente soube depois que Chico era um puta freqüentador de baile de periferia. Mesma coisa a gente tocava James Brown, chovia carta, chovia isso e aquilo, aí a gente conheceu um tal de Mister X que tinha centenas de discos de James Brown, sabe como é? Não imaginava que tinha essa, essa cena aqui.*
> Getúlio: *Isso no Décadas.*
> Fred: *Isso no Décadas. A gente conheceu gente pra caralho, aí a gente conheceu gente, e ao mesmo tempo conheceu gente que, que era, que gostava de gótico, de dark, Bauhaus e tal, que vinha trazer, que ah, que o meu primo tá voltando da Europa semana que vem, ah, traz os discos aí, aí os caras faziam uma lista, traziam os discos e a gente levava lá e ficava conhecendo mais uma galera entendeu? Primeiro assim, porque não tinha esse negócio de internet, Mtv, parabólica, a galera, era rádio... Era uma forma da galera se conhecer assim.*[53]

Como dito anteriormente, o fato de o programa ser, em termos objetivos, endereçado a um público "A" e "B" não haveria impedido que fosse ouvido por moradores das periferias menos abastadas (faixas "C" e "D") do Recife. Talvez alguns destes estivessem bem mais interessados nas "novidades" do *pop* mundial do que aqueles pertencentes a uma certa "classe média" intelectualizada (ainda bastante ligada, como sabemos, ao universo social e estético da MPB) de então e, de certa maneira, como o depoimento de Fred faz crer, alguns destes estariam até mesmo por trás das mesmas "novidades" levadas ao ar pelo programa.

No mesmo sentido, o fato de ser um programa previamente gravado também não teria impedido que recebessem ligações e visitas durante as gravações. De acordo com Fred, o mesmo "espírito" viria a se repetir em New Rock, de forma que seus programas teriam, dessa maneira, se convertido num modo bastante eficaz de conhecer outras pessoas na cidade que gostavam de ("boa") música como eles. Sentiam-se um "gueto",

---

[52] Evidentemente, não estamos afirmando, com isso, que estas relações também não envolvam diretamente questões de ordem política. De fato, toda a constituição da *cena mangue* estará ligada à estruturação de uma política cultural periférica bastante efervescente no Recife entre os anos 80 e início dos 90 no último século, bastante identificável com alguns dos interesses político-intelectuais mais diretos dos produtores de Décadas, especialmente Fred, Renato e Mabuse. Procuramos apenas respaldar neste momento à música (à música de fato, *sui generis*) a sua devida importância enquanto elemento aglutinador destes jovens. Afinal de contas, como já dito, não bastava, para eles, a música ser "política", ela tinha também de ser, sempre, uma música "boa".

[53] Depoimento de Fred Rodrigues Montenegro. Recife, 12 de agosto de 2005. 1h 41 min.

sentiam-se “periféricos”, mas começavam agora a conversar com outros “guetos” e “periferias” por meio de seus programas de rádio. Teriam assim conhecido, por exemplo, a “periferia” dos bailes *funk* e do Movimento *Hip Hop* de Recife.

É bastante provável que nem imaginassem, naquele momento, como esta “periferia” em particular viria a exercer uma influência decisiva na nova *cena pop* que ajudariam a instaurar em sua cidade alguns anos depois. Esta influência se daria, sobretudo, por meio da figura de um rapaz de “classe-média-baixa” morador de Rio Doce, bairro pobre da periferia de Olinda, freqüentador assíduo de bailes *funk*, além de *MC*, dançarino (*B-Boy* ou *breakdancer*, um dançarino de *break*) e grafiteiro, então integrante da *Legião Hip Hop* recifense. Este se chamava Francisco de Assis França, na época *Chico Vulgo*, e, posteriormente, *Chico Science*.

A versão mais provável de como teria se dado o seu primeiro encontro com Chico, praticamente reafirmada por todos os entrevistados, inclui-se neste contexto de compartilhamento de informações relacionadas à música (inclusive às produções e à *cena* musical do próprio Recife) implementado por meio destes programas de rádio, envolvendo indivíduos e grupos de indivíduos provenientes de diferentes pontos da cidade, do “centro” e da “periferia”. Chico teria visitado a rádio Transamérica FM na época em que Fred, Renato, Mabuse e outros amigos[54] produziam o programa New Rock. Vinha falar dos bailes *funk* de Rio Doce e de sua banda, o Orla Orbe.

Segundo memórias de Renato, extraídas de escritos seus publicados na Internet acerca do *mangue* (são inúmeros, afinal de contas, Renato é o “Ministro da Infomação” do *mangue*), Fred e Renato teriam ido assistir a uma apresentação do Orla Orbe (o show acontecera durante um festival de *Hip Hop* organizado por Chico na boate *Misty*), e não teriam se impressionado muito à primeira vista, tendo achado *apenas simpático aquele garoto que imitava L L Cool Jay com seus agasalhos Adidas*[55]. De qualquer maneira, teriam feito um grande amigo, o qual se interessava por música como eles, e que também desejava conhecer novas pessoas e novos sons. Uma amizade que perduraria de maneira bastante intensa até o falecimento de Chico, em 1997. Talvez Mabuse tenha sido a primeira testemunha das pretensões musicais bem mais amplas deste jovem

---

[54] Um destes amigos, bastante lembrado nos depoimentos de Mabuse, Fred e Renato, seria Carlinhos Freitas (vulgo *Carlinhos Lampra*), que teria inclusive integrado o Mundo Livre S/A como guitarrista durante um certo período, além de também ter aberto em Recife, mais ou menos na mesma época em que produziam o programa New Rock, a loja de discos chamada Discossauro, que, além de se tornar mais um ponto de encontro para estes amigos, forneceu boa parte do repertório musical veiculado pelo programa.

[55] L., Renato. **Mangue de A a Z.** Disponível em: <http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22374840&dataDoJornal=atual>. Acesso em: 27 ago. 2006.

artista que aquelas presenciadas por Fred e Renato, ao integrar, por volta de 1988, junto a Chico (já *Science*) e *Jorge Du Peixe* (um dos amigos e parceiros musicais mais antigos de Chico, hoje vocalista do grupo Nação Zumbi), o projeto Bom Tom Rádio.

Não se esgotam aí as inúmeras possibilidades de reflexão sobre este período vislumbradas a partir da análise dos roteiros de Décadas e das entrevistas a ele relacionadas. Quisemos apenas destacar, em nossa análise, alguns aspectos que consideramos centrais para o estudo da *cena mangue* que aqui procuramos desenvolver. Seriam eles: a relação com a busca, por parte de seus realizadores, de construir e participar de uma visão de mundo e um posicionamento crítico em relação ao momento e ao local nos quais viviam; o problema do teor "elitista" e intelectualizado, conectado à procedência universitária de seus integrantes neste momento; e, especialmente, o importante papel catalisador, junto ao seu sucessor New Rock, da própria *cena mangue*, ao contribuir decisivamente para instaurar uma rede de trocas interculturais envolvendo indivíduos de várias partes da cidade, a qual viria a dar vazão, como veremos logo em seguida, a um novo grupo de amigos, mais amplo, que constituiria o núcleo central da futura *cena*. Isto posto, as trocas musicais (tendo o rádio como fio catalisador) teriam constituído o *modus operandi* inicial da nova *cena pop* que ali nasceria, como destaca Renato, *do choque entre caras fissurados por hip-hop com caras apaixonados por punk-rock*[56] (a "turma" de Candeias e a "turma" de rio Doce). Logo em seguida, viriam novas bandas, novas festas, novos bares, novas lojas de discos. Posteriormente, teríamos os novos "manifestos" e os novos "festivais". Logo, uma nova *cena.*

3.4 – Interlúdio: a "idade das trevas"

> Getúlio: *E, isso aí, esse programa cês, cês fizeram por oitenta, oitenta, é... em oitenta e seis que, que...*
> Renato: *85 pra 86...*
> Getúlio: *Só. E o programa acabou porque acabou o pro...*
> Renato: *... acabou o estágio, acabou o projeto né, estágio lá no curso de comunicação lá e a gente não tinha como manter o vínculo com a universidade, o, o... pessoal da universidade adorava, eles sacavam que era uma coisa bacana, bem feita, assim, a gente fazia... suava a camisa e tal, mas não tinha como continuar, e também a gente tava cansado também, sete oito meses todos, na época era...*
> Getúlio: *Final de semana... Era final de semana? Eu... viajei...*

[56] L., Renato. **Arqueologia do mangue**: as primeiras horas do Mangue e seu desenvolvimento, pelo Ministro da Informação Renato L. Disponível em: <http://www.notitia.com.br/manguetronic/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=8&dataDoJornal=atual >. Acesso em: 27 ago. 2006.

> Renato: *Era no final de semana, mas a gente gravava durante a semana...*
> Getúlio: *Era gravado...*
> Renato: *É, gravava no rolo e depois veiculava.*
> Getúlio: *Só.*
> Renato: *É, aí a gente já tava meio desestimulado, sei lá, lá tinha, na época a gente sentiu como se... não, tá bom. E... entrou, depois começou um período... uma idade, de, das trevas aqui assim...*
> Getúlio: *Uma Idade das Trevas... (risos)*
> Renato: *É, uns três ou quatro anos realmente, os piores da minha vida assim, não tinha nada pra fazer na cidade... ahn, a minha turma, aquela saída de faculdade, quando você sai, tá desempregado, cê tá meio, aí um amigo foi pra um lugar, o outro foi pra um outro, todo mundo tava bem fudido, ninguém tava trabalhando, todo mundo meio infeliz com as coisas, assim, foram, 87, 88, por aí, foi um pe, foram... dois anos bem... até na música também, você não curtia nada, não chegava nada muito... não tinha nada de interessante rolando, sabe... foi isso do Décadas...*
> *(...)*
> *Mas aí quando foi 88, por aí assim aí, teve essa, uma calmaria terrível assim, porque... Fred foi pra São Paulo atrás da namorada, era uma das meninas que fazia o Décadas. É... sei lá, essas meninas foram pra São Paulo também, moram por lá até hoje, é... sei lá, um amigo, um amigo que hoje em dia ele é historiador, é, largou a faculdade, sabe, ele tava bem mal... todo mundo se achando, pô... hoje em dia é bastante estranho, assim, você vê, sensação de... absoluta falta de perspectivas, sabe?*
> Getúlio: *Só, que... passou por tanta coisa, e agora onde é que a gente...*
> Renato: *Não que o que a... que o que tivesse acontecido antes fosse também nada de tão assim grande e tal, mas pô o cara era moleque né, faculdade, pá, dois anos na faculdade, pô, tudo é novidade, é... conhece um monte de gente legal, bababá, pá, aí começa... depois aquilo começa a virar rotina, começa a ser aquela pressão... em cima do futuro profissional, nunca me preocupei muito com isso não, mas... cê começa, aquela fase da faculdade começa a ficar pra trás e você não vê nada... à frente nesse instante, nada que... não aparecia nada, não apareceu nada tal, aí foi um tempo... chato, assim...*[57]

Encontramos-nos agora em 1987. Fred, Luciana, Anelena e João não estão mais em Recife. Ficaram Renato e Mabuse. O primeiro, desempregado, sozinho e sem perspectivas. O segundo, certamente muito jovem ainda para passar por problemas semelhantes, divertia-se com computadores e as experimentações musicais de sua banda Bom Tom Rádio, ao lado de Chico Science e Jorge Du Peixe.

Antes de passarmos ao Bom Tom Rádio e a Chico Science, pensemos um pouco em Renato e na sua "idade das trevas". O uso do termo não se dá por acaso. Renato parece aqui querer falar sobre um certo momento de "calmaria" localizado no meio de outros dois momentos marcados por uma grande agitação em sua vida. O primeiro corresponderia aos tempos da universidade. O segundo, obviamente, corresponderá aos tempos do *mangue*.

---

[57] Depoimento de Renato Lins. Recife, 11 de agosto de 2005. 1h 02min.

Em primeira análise, este momento de "calmaria", citado por Renato, consiste naquele em que podemos presenciar um real corte, para sermos exatos, um breve "desvio" no caminho que aqui temos seguido, e nas experiências das quais nos ocupamos neste e em nosso segundo capítulo. Os programas Décadas e New Rock já não existiam, e não haviam deixado sucessores. Renato, por exemplo, só voltaria a atuar no rádio em 1996 com o programa Manguebeat. O Mundo Livre S/A, por sua vez, também teria as suas atividades abortadas durante o período. Após todos os equipamentos da banda terem sido roubados de um galpão no qual ensaiavam no bairro do Recife Antigo, Fred se mudara para São Paulo, onde ficaria cerca de um ano trabalhando como jornalista profissional, chegando inclusive a atuar no noticiário *TJ Brasil*, do canal SBT[58] . Também sentiria, ao seu modo, o trauma do "corte".

É perceptível que uma boa parte da "infelicidade" de Renato ao longo destes anos se devera, com toda a certeza, ao repentino afastamento do grupo de amigos com o qual viera convivendo durante os anos anteriores, e junto ao qual sua principal realização teria sido o programa Décadas. A outra parte, em certa medida decorrente da primeira, parece se encontrar ligada a uma dada "falta de perspectivas" em relação ao que poderia fazer no próprio Recife. Havia se formado em Jornalismo, e a família começava a cobrar que trabalhasse. Por um lado, como me dissera na mesma entrevista, Renato nunca fora muito afeito a empregos duradouros. Trabalhara, durante a maior parte de sua vida, como *free-lancer*. Por outro lado, as oportunidades de emprego em Recife, naquele momento, também não eram as melhores. Os mais "espertos" eram os que partiam para as capitais do centro-sul. Além de seus diplomas custarem bem mais caro, por exemplo, em São Paulo, para estes jovens de "classe média" recém-formados e apreciadores de arte, havia ali todo um circuito artístico que lhes chamava fortemente a atenção.

Há, aqui embutido, um profundo sentimento que reforça o estigma relativo ao Recife enquanto capital "periférica" (econômica, mas, principalmente, cultural) em relação aos grandes centros urbanos nacionais e mundiais. O mesmo sentimento que teria também orientado, como vimos, boa parte da feitura do programa Décadas, e do surgimento do Mundo Livre S/A nos anos anteriores. Em concordância com esta orientação, estes amigos de alguma forma voltaram, durante o período examinado neste

---

[58] Algumas lembranças nada amistosas de Fred acerca desse período, em entrevista concedida a Claudia Grechi, para a revista *Showbizz*: *Trabalhava feito um escravo, quando saía era pra encher a cara. Foi a época em que eu mais bebi na minha vida*. ZEROQUATRO, Fred apud GRECHI, Claudia. Vida de pobre-star. **Showbizz,** São Paulo, n.8, ago. 1996.

e no último capítulo, a maior parte de suas expectativas relativas à sua vida social, cultural e política no Recife para si próprios, e suas próprias realizações, ("pós") "modernas" e "antenadas" com o "novo" que vinha acontecendo mundo afora, enquanto o Recife mergulhava no "marasmo".

Procuraram, assim, criar na cidade os seus próprios oásis culturais, sendo que um dos principais, senão o principal, teria sido o programa Décadas. Eram extremamente críticos com relação a praticamente tudo o que se passava no Recife, social, política e, principalmente, culturalmente. E o apoio fundamental que detinham consistia, basicamente, no deles mesmos. Ainda quando chegavam a estabelecer contatos com outros grupos (como a "turma" de Chico e Jorge) e outras produções culturais na cidade, mantinham sempre, como visto, um forte distanciamento crítico que os ligava ainda mais uns aos outros. O que havia de bom para se fazer em Recife naquele momento era, exatamente, aquilo que faziam juntos. Não seria grande surpresa então que, com a partida da maior parte dos amigos, Renato se sentisse sozinho, vítima da rotina, e "infeliz". Estes, sim, teriam sido os verdadeiros anos de "tédio" e "solidão", ao menos para ele. Não seria nenhuma surpresa que Renato não visse nada de culturalmente interessante acontecendo, neste momento, na cidade. De certa maneira, já não via antes.

Estes jovens sempre haviam visto o Recife como uma cidade "careta" e "retrógrada", especialmente no que dizia respeito à sua vida cultural. O Recife representava de forma bastante clara, tanto nas declarações recentes de todos os entrevistados sobre o período, quanto, por exemplo, nos roteiros de Décadas, um motivo eminentemente negativo. Sua energia maior não provinha decisivamente dele, mas sim do que acontecia fora dele, nos "centros" e nas "periferias".

De certa maneira, o tipo de abordagem crítica acerca da situação cultural recifense que produziam no momento não seria, é certo, tão diferenciada daquela que se exibiria posteriormente em seu "manifesto" intitulado *Caranguejos com Cérebro*, de 1991. Faltava nela apenas um pequeno dado, um pequeno elemento no qual residiu a maior parte de todo o "sucesso" da *cena mangue* nos anos1990: "injetar um pouco de energia na *lama* e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife", ou, em termos diretos, *"conectar alegoricamente as boas vibrações do* ***mangue*** *com a rede*

mundial de circulação de conceitos pop"[59]. Faltava-lhes a "lama". Faltava-lhes o *mangue*. Ou, em suma, faltava o Recife, o Recife enquanto motivo positivo.

A *cena mangue*, para nós, inicia-se no momento em que esta motivação positiva em relação ao Recife começa a orientar, paralelamente à sua crítica, a prática social e musical mais ampla destes jovens na cidade. Ela começa a aparecer, de fato, um pouco antes de *Caranguejos com Cérebro*. Os primeiros indícios dela, pelo menos até onde pudemos encontrá-los, estariam no laboratório musical e poético do Bom Tom Rádio, entre os anos de 1987 e 1990. Neste momento seus integrantes, Mabuse, Chico e Jorge, começavam a praticar uma nova "alquimia" musical que incorporava, além do samba e do *rock* que o Mundo Livre S/A já incorporara, elementos musicais e poéticos mais ligados ao próprio Recife, como, por exemplo, aqueles provenientes do maracatu, ao lado de toda uma outra musicalidade ligada ao *funk* e ao *Hip Hop* norte-americanos.

Neste sentido, entre 1988 e 1990, uma nova "turma" viria a se formar. Fred voltara de São Paulo, o Mundo Livre S/A retornara às atividades com nova formação e, por intermédio de Mabuse, Fred e Renato voltavam a ter contato com Chico e Jorge. Fora provavelmente neste período que todos teriam vindo a freqüentar, diariamente, um certo apartamento no bairro das Graças, no qual residia Goretti França, irmã mais velha de Chico. Relembram Xico Sá e Renato L.:

> *Esse apartamento funcionava como uma espécie de quartel-general para vários dos futuros mangueboys que trabalhavam ou vagabundeavam pela cidade. Era ali que se dava um tempo antes de ir pra casa ou sair pra uma balada. Por meio de amigos comuns, Chico conheceu Fred Zero Quatro, do mundo livre s/a, e mais um monte de gente de procedência diversa e com gostos distintos. Formava-se um tipo de ambiente que se imagina aparecer em quase todos os movimentos musicais antes de sua explosão para a mídia. Uma incubadora cultural ou algo assim.*
> *Foi nessa casa que o mangue começou a ser construído, tanto em termos conceituais como na própria música: ouviam-se ao mesmo tempo Captain Beefheart e Public Enemy, Fellini e 808 State, Jorge Benjor e Specials. Artistas plásticos, cineastas frustrados, desempregados, jornalistas e funcionários públicos conviviam lado a lado. Boa parte do som da Nação Zumbi vem daí, desses discos misturados e escutados com atenção entre um baseado e uma cerveja.*[60]

É nesse ambiente que as trocas musicais, iniciadas com os programas de rádio analisados neste capítulo, deverão ganhar novo fôlego e se expandir, tanto no que se

---

[59] MONTENEGRO, Fred; L., Renato apud TELES, José. **Do frevo ao manguebeat.** São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 256. Grifo nosso.
[60] SÁ, Xico; L., Renato. O Brasil de Chico. **Trip**, São Paulo, n. 86, fev. 2001, p.58.

refere às pessoas envolvidas, quanto no que diz respeito ao repertório musical aí compartilhado.

Segundo os mesmos Xico Sá e Renato L., ainda na referida reportagem para a revista de cultura *pop Trip*, seria neste apartamento *que o gosto e as preferências musicais de Chico vão se expandir para limites até então desconhecidos*[61]. Por sua vez, Fred e Renato também teriam seu horizonte musical sensivelmente ampliado no contato com os novos amigos.

Será esta mesma "turma" que encontraremos, nos anos 1990, ainda trocando discos e idéias, divertindo-se juntos em "baladas" pela cidade, e posteriormente trabalhando de maneira cooperativa para promoverem sua arte e suas idéias. Nas palavras de Renato, "uma época de muita felicidade":

> Renato: ... *e aí coincidiu da gente tá... com uma turma bem legal, a galera conheceu Chico, Jorge, a gente formou, é, reformulou o núcleo, construiu uma nova rede de amigos, ainda maior e mais interessante, ou mais interessante quanto aquele que, de parte dos anos 80, sabe, maior, mais, né, mais riqueza, muita gente mostrando disco um pro outro, trocando muita idéia... foi uma época que todo mundo traz na memória como uma época de... é... felicidade, assim. Isso numa época que não tinha muita noção disso, mas hoje em dia eu fico, porra, não sei se eu vou ter uma época, é, imagina você ter como companheiro de balada, Fred tudo bem, tinha era, assim, mas cê sair com Chico, Fred, Mabuse, você tinha, privilégio, eram caras muito legais assim, sei lá, você o tempo inteiro convivendo com esse tipo, tá entendendo? Aí, nisso, era um clima geral assim, onde entrava fractais, teoria do caos, computadores, enfim...*[62]

Encontravam-se assim não apenas Renato, mas todos os envolvidos, bastante empolgados com esta nova "turma" que então havia se formado, e abertos a tudo o que teriam a oferecer uns aos outros, pesquisando intensamente e também se organizando no sentido de ampliar e enriquecer cada vez mais esta grande rede. Ao mesmo tempo, toda esta variedade, sobretudo musical, mas também conceitual (Teoria do Caos, fractais), acumulada neste ambiente, estará a realimentar e redirecionar continuamente a prática musical de bandas como o Bom Tom Rádio, o Mundo Livre S/A e o Loustal (outra das bandas formadas por Chico no início da década de 1990). Praticavam uma política do encontro e da diferença, da busca constante por novos amigos, músicas e idéias, aprendendo aos poucos a encontrar "felicidade" e satisfação artística e intelectual dentro de sua própria cidade. Sentiam-se cada vez mais confiantes em si mesmos, e mais capazes de "mudar" o próprio Recife. E aprendiam também, aos poucos, que a

---

[61] Ibid., p.58.
[62] Depoimento de Renato Lins. Recife, 11 de agosto de 2005. 1h 02min.

verdadeira mudança não deveria partir de fora para dentro, mas sim, de dentro para fora de sua cidade.

Tal consciência consiste, por sua vez, numa decorrência direta do aprofundamento e da reinterpretação daquelas mesmas tensões entre "centro" e "periferia" anteriormente observadas em nossa análise de Décadas. Nesta nova dinâmica, o Recife e o que é nele produzido culturalmente começarão a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções destes jovens, até o momento em que Fred declarará ao jornalista José Teles, primeiro a publicar uma notícia de veiculação nacional a respeito da *cena mangue*, em março de 1993, terem percebido que *o Recife era muito mais rico em música do que Seattle*[63], assim "inventando", nas palavras de Teles, aquilo que a imprensa e a crítica musical em geral passariam, a partir de então, a designar como "mangue-beat".

Seria, inclusive, esta mesma dinâmica cultural baseada no encontro e na diferença que teria levado Chico Science, por exemplo, a extrapolar aquele mesmo ambiente inicial do apartamento de Goretti, e a freqüentar periodicamente, no início dos anos 1990, o centro de educação comunitária *Daruê Malungo*, localizado em Chão de Estrelas, bairro da periferia do Recife, onde se envolveria com o bloco de percussão "afro" Lamento Negro, do qual sairia uma grande parte dos percussionistas que hoje integram o conjunto Nação Zumbi. Seria esta mesma curiosidade espontânea que o levaria, neste mesmo período, a construir amizades sólidas com figuras da cidade como Mestre Salustiano e Dona Selma do Côco, com os quais aprenderia a valorizar e a incorporar intensamente, em sua música, elementos sonoros e poéticos provenientes das tradições locais do maracatu e do côco.

E é a partir, principalmente, deste contato mais intenso entre o "centro" e a "periferia", o "global" e o "local", o "escrito" e o "oral", que veremos emergir algumas das prerrogativas principais sobre as quais se erigirá a *cena mangue* nos anos 1990. Dentro deste processo, Chico e a sua "turma" de Rio Doce exercerão, especialmente a partir da experiência do grupo Bom Tom Rádio da qual nos ocuparemos com maior ênfase no capítulo seguinte, uma ação decisiva.

---

[63] ZEROQUATRO, Fred, apud TELES, José. **Do frevo ao manguebeat.** São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 288.Trata-se de um trecho extraído da reportagem, também escrita por Teles e intitulada *Da Lama para a Fama: Recife Inventa o Mangue-beat*, publicada na revista *Bizz* em março de 1993. A matéria se encontra reproduzida na íntegra no livro de Teles.

Capítulo 4

[RECONFIGURAR]

"ACROBACIAS DESENFREADAS NAS RUAS, EU VEJO AO SOM DE UM RÁDIO": O RECIFE NA MÚSICA DE CHICO SCIENCE E DO BOM TOM RÁDIO

4.1 – "Essa rua de longe que tu vê, é apenas a imagem que sou": Chico, aprendiz e mestre das ruas

Francisco de Assis França, futuro Chico Science, membro fundador do Bom Tom Rádio e da Nação Zumbi (esta última, em atividade até os dias de hoje), e um dos principais atores da *cena mangue* nos anos 1990, nascera em treze de março de 1966, em família de "classe-média-baixa" vinda da Zona da Mata de Olinda. O pai, popularmente conhecido como "seu" Francisco, era enfermeiro de profissão, posteriormente atuando como líder comunitário e chegando, nos anos 1980, a se tornar vereador pelo PDT de Olinda. Sua mãe, "dona" Rita França, dedicava-se à casa e cuidava de seus quatro filhos (três rapazes e uma garota), dos quais Chico era o caçula. Fora uma criança como qualquer outra criada em bairro pobre (morava com a família em Rio Doce, subúrbio de Olinda), tendo uma infância humilde, mas prazerosa, permeada pelas brincadeiras de rua junto aos demais garotos da vizinhança, e algumas rápidas escapadelas para apanhar caranguejos nos manguezais próximos à sua casa e aproveitar os "banhos" da maré cheia sem que os pais o percebessem.

Tendo crescido na Zona da Mata olindense, crescera também, obviamente, em meio às cirandas[1], brincadas em casa e nas ruas, e aos maracatus[2] entrevistos nos

---

[1] A ciranda é dança típica das praias e também do interior de Pernambuco. Seus integrantes se denominam cirandeiros e cirandeiras. Além destes, compõem também o folguedo o mestre, o contra-mestre e os músicos, posicionados no centro da roda. Utilizam-se como instrumentos básicos o ganzá, o bombo e a caixa, às vezes encontrando-se também cuíca, pandeiro, sanfona e instrumentos de sopro.

[2] Apoiaremos-nos, neste trabalho, em algumas notas explicativas retiradas do trabalho de Cláudio Morais de Souza acerca da *cena mangue*, referentes aos maracatus, cirandas, cocos e outras manifestações populares tradicionais de Pernambuco. Sobre o maracatu, afirma Cláudio: *A antropóloga norte-americana Katarina Real define os maracatus como sendo descendente de organizações de negros africanos dos séculos passados (XIX), que desfilam no carnaval sob a denominação de maracatus. Suas apresentações estão sempre ligadas a grandes festejos e "toques religiosos". "Reis", em janeiro, São Jorge (Ogum), em abril, N.S. do Carmo (Oxum), em julho, Cosme e Damião em setembro e N.S. da Conceição (Iemanjá), em dezembro. Katarina Real, chama atenção, para o fato de que a denominação maracatu foi algo atribuído externamente aos grupos de negros organizados em torno dessas manifestações. Tese fundamentada nas observações de outro estudioso do assunto como Guerra-Peixe, citado por ela, para dizer que os maracatus em sua primeira fase eram "nações" e "afoxés". "Como nações, implicavam relações administrativas subordinadas à instituição do Rei do Congo; como afoxés, exibiam-se principalmente nas festas de coroação de reis negros" (REAL; apud Guerra-Peixe; 1990:57). Katarina Real, identifica dois tipos de maracatus: o "maracatu rural", também denominado de*

carnavais. Como bom agente comunitário, "seu" Francisco também fora um "festeiro" nato, tendo a sua própria ciranda e ajudando a organizar, entre outras coisas, o "acorda povo" durante as festas juninas. Segundo memórias de Chico:

> *Quando eu era bem mais novo, lá pelos doze anos, dançava ciranda. A ciranda veio do interior, da Zona da Mata para o litoral. Meus pais tinham uma ciranda. Elas geralmente eram feitas na frente dos botecos ou nas mercearias da região. Os caras pagavam os tocadores de ciranda para chamar mais clientes para as barraquinhas. Isso foi proliferando cada vez mais e chegou no litoral. Então eu já dancei ciranda na praia, no bairro, e vi os maracatus também. Assisti na minha infância aos maracatus fazendo o acorda-povo, que acontece na época do São João, sempre lá pela meia-noite. As pessoas saem cantando: "Acorda povo/ Acorda povo/ Que o galo cantou/ São João já acordou".*[3]

Por volta dos quatorze anos, além das cirandas, Chico começaria também a dançar, junto aos amigos do bairro, nos bailes *funk* realizados nos clubes Ferroviário e Rodoviário de Rio Doce, também escondido dos pais, uma vez que estes não lhe davam dinheiro para tais fins e o advertiam constantemente a respeito daquelas festas que sempre terminavam em brigas, e que não seriam um ambiente adequado a ser freqüentado por um garoto de quatorze anos. Ainda assim, Chico arranjava dinheiro vendendo caranguejos e guaiamuns que apanhava nos mangues, garantindo a sua entrada, nos finais de semana, nos bailes de periferia dos quais se tornaria freqüentador constante. Seria destes bailes que surgiriam os primeiros "ídolos" musicais de sua adolescência, que inaugurariam a sua extensa coleção de discos de vinil e enfeitariam suas paredes e guarda-roupas com fotos e pôsteres: James Brown, Charlie Wright e Kurtis Blown, entre outros grandes nomes da *black music* norte-americana.

Não há fontes o suficiente que nos indique qual seria a verdadeira natureza destes bailes *funk* recifenses, mas, ainda assim, devemos alertar logo de início os nossos leitores no sentido de uma identificação imediata (apesar de quase inevitável) entre tais bailes e os seus famosos homônimos cariocas. É provável que o movimento que teria

---

"maracatu de orquestra", ou de "baque solto" e o maracatu de "baque virado" ou "maracatu nação". Segundo a autora, os de "baque virado" são os que mantém relações estreitas com o campo religioso, com as divindades. São eles: o Leão Coroado (fundado em 1863); Estrela Brilhante, de Igarassu (fundado em 1910), e o Elefante (fundado em 1800). Já os de "baque solto", parecem distanciar-se da instituição mestra do Rei do Congo. Em concordância com Guerra-Peixe, a autora define estes maracatus como sendo resultado de uma "mistura" ou "fusão" de elementos tomados de antigos maracatus, do Recife, com os originados de localidades diversas. Segundo Katarina Leal, os maracatus rurais são um híbrido de cavalo-marinho, caboclinhos, folia de Reis, etc. SOUZA, Cláudio Morais de. **Da lama ao caos:** a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. 115 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2002, p.69.

[3] SCIENCE, Chico apud TELES, José. **Do frevo ao manguebeat.** São Paulo: Ed. 34, 2000. p.277. O depoimento fora extraído pelo autor de uma entrevista de *Science* concedida ao jornalista baiano Luis Cláudio Garrido, do jornal *A Tarde*, de Salvador.

resultado, entre outras coisas, na disseminação dos bailes *funk*, e do qual nos fala, por exemplo, Lívio Sansone, movimento de intercâmbio musical e simbólico por parte de jovens negros e mestiços das periferias brasileiras *com o universo afro-americano através da mídia e da indústria musical moderna*[4], tenha se iniciado no Recife, como observa o referido autor em relação à cidade de Salvador, alguns anos mais tarde do que no Rio de Janeiro. No entanto, para contarmos com qualquer medida objetiva da real influência que poderia ter tido a experiência carioca em relação a estes bailes em Recife, seria preciso que empreendêssemos um exercício de comparação mais aprofundado entre tais procedimentos em ambas as cidades, como o faz Sansone em relação ao Rio e a Salvador, tarefa para a qual, como já afirmamos, não dispomos de informações suficientes, principalmente no que se refere aos bailes *funk* recifenses.

De qualquer maneira, o que deve permanecer de mais importante para nossa análise, desta referência aos bailes *funk* na trajetória musical de Chico, é justamente uma referência mais ampla à força que teve este intercâmbio, apontado por Sansone, com elementos de uma cultura popular negra norte-americana a partir de meados dos anos 1970, junto à juventude periférica brasileira daquele momento. Intercâmbio, este, estreitamente ligado ao universo da música, e baseado, fundamentalmente, no *funk* e no *soul* norte-americanos. Acompanhando estes intercâmbios, temos ainda o progressivo potencial aglutinador, que vai ganhando espaço entre esta mesma juventude, exercido por outras práticas musicais ligadas a uma cultura popular afro-brasileira (candomblés, capoeira e afoxés, entre outros) e, posteriormente, uma série de outros elementos de acentuação regional e local, como o caso do próprio maracatu em Recife, práticas que não escaparão a este mesmo diálogo com aquelas tendências estrangeiras, o que se pode ver, por exemplo, com o chamado *samba-reggae* baiano, e com a formação do grupo Nação Zumbi em Recife nos anos 90.

Peça bastante marcante deste intercâmbio com elementos da cultura popular negra norte-americana se encontraria, na virada dos anos 1970 para os anos 1980, no surgimento do movimento *Hip Hop* nas periferias das grandes cidades brasileiras. O movimento teria surgido, inicialmente, em Nova Iorque no final dos anos 60 do último século, mas, ao que tudo indica, não se expressou, logo de início, na forma de "movimento", no sentido mais imediato de um tipo de organização "política", e sim

---

[4] SANSONE, Lívio. Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global? In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Orgs.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial/ Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997, p.224.

como algo próximo do que poderíamos apontar como uma "brincadeira" de rua. Grandes festejos com altíssimos volumes de som, realizados em praças (*block parties*), ou mesmo em casas (*house parties*), a partir dos quais se desenvolveu todo um conjunto de modalidades artísticas específicas, porém diretamente interligadas umas às outras, correspondentes ao *DJing*, o *MCing*, o *Break*, e o *Grafitti*[5]. O "movimento" teria então recebido sua conotação mais politizada nos anos 1970 por meio, principalmente, do *DJ* e *MC* Afrika Bambaata, residente em Nova Iorque, e fundador do coletivo *Zulu Nation*, com o qual teria enxergado grandes potencialidades no sentido do exercício, através da arte do *Hip Hop*, da cidadania política e cultural por parte dos jovens negros excluídos que o praticavam. O *Hip Hop* representaria então, para estes jovens, uma maneira de se inserirem positivamente dentro da sociedade e do universo urbano que habitavam; uma nova maneira de se ver, e de representarem a si mesmos de maneira positiva.

O *rap* talvez tenha sido a modalidade artística que mais veio a explorar este forte potencial de intervenção política da juventude ligada ao *Hip Hop*, convertendo-se no que poderíamos chamar de uma verdadeira "voz dos excluídos", e servindo, no caso brasileiro, por exemplo, aos mais variados fins: desde a denúncia direta das condições de vida nos subúrbios e favelas, até a provocação e o enfrentamento direto com autoridades políticas e com a mídia nacional de massas, passando também pelas histórias de vida e denúncias por parte de detentos encarcerados em diferentes presídios do Rio de Janeiro e São Paulo.

---

[5] O *Hip Hop* e seus quatro "elementos":
DJ (*Disc-jokey*), tocador de discos, responsável por tocar as músicas que animavam as *parties* (festas). Posteriormente, os *DJ*'s passaram também a utilizar outros equipamentos, como o *sampler*, que possibilita a manipulação e a colagem de sons e batidas, e desenvolveu-se também entre eles a técnica do *scratch*, que consiste em extrair efeitos sonoros movimentando os discos de vinil com as mãos sobre as *pick-ups*. Em grupos de *rap*, o *DJ* é o responsável pela manipulação das bases eletrônicas sobre as quais os MC's cantam.
MC (*Master of Ceremonies*), mestre de cerimônias, era o responsável por apresentar e comentar as seleções musicais que o *DJ* tocava, além de "agitar" o público com frases fortes e palavras de ordem bem colocadas em meio às músicas. Com o tempo, o *MC* tendeu a se tornar, cada vez mais, um tipo especial de cantor, o que se consolidou com o posterior desenvolvimento do *rap* (*rythm anda poetry*, em português, "ritmo e poesia"), poesia rimada que serve como base para o desenvolvimento de uma nova modalidade de canto falado. Com a difusão maior do *rap*, o *MC* passou também a ser chamado de *rapper*.
Break, estilo da dança associado aos *Bboys*, termo criado pelo *DJ Kool Herc* para se referir àquelas pessoas que dançavam sobre as *breakbeats* (batidas de *break*) e colagens musicais que promovia em suas festas. O termo *breakdance* foi lançado pela mídia quando o estilo teve a sua maior repercussão nos EUA, a partir do início dos anos 80.
Grafite, arte visual que utiliza como meio a lata de *spray* e se desenvolve nas ruas, normalmente feita em muros, postes, calçadas, ônibus, metrôs e onde mais permita a criatividade e a ousadia dos artistas, na qual predominam letras estilizadas preenchidas de cor e caricaturas de personagens das ruas ligadas aos quatro elementos do *Hip Hop*. Os grafiteiros brasileiros teriam, por sua vez, introduzido uma inovação na arte do grafite, com o uso da tinta látex em sua feitura.

Em Recife, existem evidências de que o movimento *Hip Hop* surgiu em meados de 1982. Assim como no caso dos bailes *funk*, não dispomos de informações mais concretas relativas a como teria se estruturado este "movimento" na cidade durante o período. As informações são demasiado escassas para se indicar com precisão, por exemplo, em que medida ele teria consistido, nesse momento, em um "movimento" politicamente organizado ou não[6]. O que se sabe é que, por volta de 1984, já constituía situação muito comum deparar-se diariamente, na Grande Recife, com as chamadas "gangues" (*gangs)* de "dança de rua" inspiradas nos *Bboys* norte-americanos. Uma delas certamente já é bastante conhecida, ao menos em nome, por praticamente todos aqueles que se interessam pela trajetória artística de Chico Science. Na realidade, ela é também a única por nós conhecida, e as únicas referências que temos a seu respeito foram todas extraídas de textos (em sua maior parte escritos por integrantes da própria *cena mangue*, como Renato L. e H. D. Mabuse) publicados em periódicos impressos e em *web sites* relativos à carreira de Science. Falamos da hoje "lendária" Legião Hip Hop, ou Coletivo Hip Hop: ambas as designações aparecem em diferentes documentos. Dela teriam participado, por volta de 1984, os futuros *mangueboys* Chico Science (na época, Chico Vulgo) e Jorge Du Peixe (futuro percussionista da Nação Zumbi, e que passaria aos vocais após o falecimento de Chico em 97).

Tudo parece indicar que o termo "coletivo", aplicado ao grupo na maioria dos textos por nós analisados, refere-se à grande quantidade de integrantes que compunham estas equipes de dançarinos, à sua não-restrição à prática da dança ou da música, buscando incorporar todos os principais elementos da arte do *Hip Hop*, e, é claro, à valorização da organização cooperativa e da iniciativa autônoma, acompanhando de perto, também nestes aspectos, os preceitos consagrados por seus ídolos norte-americanos, com destaque para Bambaata e sua *Zulu Nation*. Nesta época, além de se exercitarem, ambos, Chico e Jorge, na prática do *break*, do *rap*, e do grafite, consumiram avidamente toda uma série de discos, filmes e documentários referentes ao assunto, e se tornariam, como Fred Zeroquatro, Renato L. e os *punks* de Candeias dos quais falamos em nosso capítulo sobre o Mundo Livre S/A, seguidores e representantes fiéis do "movimento" em Recife.

---

[6] Atualmente funciona em Recife a Associação Metropolitana de *Hip Hop*, espécie de sindicato do *Hip Hop* em nível local, contando com adeptos do "movimento" vindos de Recife, Olinda, Paulista, Jaboatão dos Guararapes e outros municípios da região metropolitana. Entre suas principais atribuições, estariam as de promover a unidade política do movimento no Recife, e oferecer a ele uma representação jurídica legal no sentido de fomentar projetos e ações junto ao poder público e outras entidades.

Temos, por meio do *Hip Hop*, com sua característica marcante de uma "cultura de rua", um elemento importante na experiência de Chico, talvez um dos mais importantes a definir aquilo que é preciso reconhecer, de início, em sua música, como um forte caráter de empatia com o urbano, com a cidade, suas ruas e calçadas, muros, pontes e pessoas, e amplamente presente em suas composições a partir do projeto Bom Tom Radio.

A evidência teria levado, por exemplo, a historiadora Maria Rita Kehl, em artigo recentemente publicado, a enxergar nas letras de suas composições algo que define como a dissolução de um certo "eu" poético individualizado, projetado a partir de uma dimensão "privada", e o estabelecimento concomitante de um outro "eu", por sua vez coletivo e diluído no espaço-corpo público da cidade. Tal procedimento poético estaria, de acordo com a autora, associado à emergência de um novo tipo de sensibilidade periférica concomitante a um progressivo abandono, por parte dos poderes públicos, de algumas de suas atribuições mais imediatas relativas à população das grandes cidades. O espaço público teria, desta maneira, se colocado a invadir todas as instâncias da vida privada dos indivíduos, não pelo excesso, e sim pela "ausência" da própria concepção moderna de "privacidade" no cotidiano das pessoas. Segundo a autora, no que diz respeito às letras das canções de Science*:*

> *Não se trata da politização do cotidiano. Não se percebe nas letras das músicas uma menção à vida pública no sentido de um projeto de articulação política unindo toda a comunidade no espaço comum da rua ou da praça. Ao contrário. É o descaso da República com o espaço público, o fato de que nada garante ao sujeito que os governos assumam sua responsabilidade sobre alguns aspectos essenciais da vida, os mesmos que todos os políticos citam em seus discursos: transporte, saúde, educação, saneamento básico, segurança. Isto deixa o cidadão absolutamente exposto às vicissitudes do espaço público.*[7]

Concordamos logo de início com a autora, na medida em que sua análise aponta para o que vê como uma tendência à ausência de uma representação da vida privada nas letras de Chico. De fato, o "eu" poético de suas canções é sempre um "eu" que nos remete, a todo o momento, ao coletivo e ao espaço público da cidade, do bairro, ou mesmo do "samba" e da "etnia". E, de fato, em muitas de suas canções, como em *Manguetown* e *Banditismo por uma Questão de Classe*, ambas analisadas no artigo da

---

[7] KEHL, Maria Rita. Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EINENBERG, José (Orgs.). **Decantando a República:** inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004. vol.3, p.144.

autora, este "eu" também representa, indubitavelmente, a imagem do cidadão "absolutamente exposto às vicissitudes do espaço público".

O que pretendemos rapidamente problematizar em sua abordagem é, na verdade, a sua afirmação relativa à inexistência de uma perspectiva mais concreta de "politização do cotidiano" associada à poética *mangue* de Chico, e também dos demais *mangueboys*.

Como podemos constatar a partir da própria leitura do texto de Maria Rita com sua análise de faixas extraídas de álbuns de Chico, como *Monólogo ao Pé do Ouvido* e *Banditismo por uma Questão de Classe*, o "homem público" visto em seus versos já não é mais, de fato, o "homem nordestino" exposto e "resistente" a todo um conjunto de fatalidades ligadas ao caos da vida pública, como o seriam, por exemplo, os sertanejos flagelados pela seca que povoam as canções do também pernambucano Luiz Gonzaga, como *A Volta da Asa Branca*, que a autora analisa em seu texto.

Há uma sensível diferença entre os "guerreiros" nordestinos das canções de Gonzaga e aqueles das canções de Science dos quais nos fala Maria Rita. O "homem coletivo" de Chico também *sente a necessidade de lutar*[8], assim como as vítimas da seca, e carrega consigo *coragem, dinheiro e bala*[9], assim como Lampião e seus cangaceiros citados em *Banditismo por uma Questão de Classe*. É também bastante perceptível que ele se encontre bem mais próximo deste segundo que daquele primeiro, no sentido de que sua "luta" não consistiria em apenas "resistir" às vicissitudes que fazem dele uma vítima, mas a uma luta para se impor dentro deste mesmo espaço, fazendo dele, de uma vez por todas, o espaço que é "seu" (*conquistando o seu próprio espaço*[10]), e sendo capaz, desta maneira, de também modificar as suas próprias condições de vida, se tornando, à sua maneira, "senhor" daquele lugar.

Isto não implicaria, de forma alguma, em algum tipo de retorno a uma poética de "culto ao privado", e sim em um redimensionamento crítico-estético da própria noção que se tem de "espaço público". Mudar o lugar em que se vive e transformar sua cidade sempre constituíram alguns dos principais motes de toda a prática *mangue* de Chico e seus amigos. Temos, por meio dela, um fortíssimo traço de intervenção transformadora da juventude no espaço público, intervenção que é crítica, e que também é, sem sombra de dúvida, política.

---

[8] SCIENCE, Chico. Monólogo ao pé do ouvido. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 1 (1 min. 06 seg.).

[9] SCIENCE, Chico. Banditismo por uma questão de classe. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 2 (3 min. 59 seg.).

[10] SCIENCE, Chico; PEIXE, Jorge Du.. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Afrociberdelia.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD. Faixa 10 (3 min. 52 seg.).

Compreender esta forma de participação pública que se efetua no desenvolvimento da poética de Science e da *cena mangue* de Recife implica no reconhecimento político de toda uma série de processos pelos quais se cria e se recria diferentes formas de sociabilidade (citadas no texto de Maria Rita, porém pouco enfatizadas) por parte destes jovens, e que, embora raramente explícitas num sentido mais tático, na forma de um "projeto de articulação política" definido, encontram-se profundamente conectados a todo um outro conjunto de estratégias cotidianas de inserção crítica e autônoma no espaço público urbano. Tais procedimentos devem ser abordados em suas inúmeras especificidades constitutivas, e em seus diferentes níveis, mais ou menos explícitos, de articulação. E o que é mais importante destacar, no interior de tais processos, a *cultura* (cultura *pop* que também será, por definição, cultura política) constituirá o valor principal e o ponto de articulação central destas novas práticas.

No *Hip Hop*, por exemplo, a perspectiva de uma relação crítica e transformadora com o meio urbano se encontra expressa de modo bastante vívido. O sujeito do *Hip Hop* estabelece com a cidade, e de maneira especial, com o espaço público da rua, uma relação de empatia tão profunda, rompendo imediatamente com a fatalidade do seu cotidiano frente às "vicissitudes" de uma cena pública degrada, ao tingi-lo com suas cores e povoá-lo com seus sons e movimentos, impondo sua presença positiva dentro deste ambiente. O *Hip Hop* (sobretudo, os sujeitos que o praticam) se dilui e se confunde a todo o momento com a cidade e suas ruas, deixando nelas os ecos da sua música, as cores de suas pinturas e as pegadas de sua dança, fazendo, do cotidiano vivido na cidade, um cotidiano vazado de política.

É claro que este tipo de empatia com o universo das ruas, muito evidente nas letras das canções de Chico, não se restringirá apenas a esta experiência mais ligada ao *Hip Hop*. Remeterá, também, aos já comentados carnavais de rua, aos maracatus e às cirandas nas portas dos botecos e mercearias de Rio Doce que povoaram sua infância. Se o *Hip Hop* possui, certamente, sua origem mais íntima naquela já apontada necessidade, por parte dos segmentos jovens da periferia, de construir alternativas positivas frente à degradação da vida pública nos grandes centros urbanos, estas demais "brincadeiras" de rua nos remetem, por sua vez, a uma certa cultura de bairro próxima daquilo que se pode observar na vida cultural das pequenas cidades e vilas da Zona da Mata pernambucana, onde as relações entre as dimensões pública e privada da vida social são ainda mais complexas e escorregadias do que no cotidiano das grandes

cidades modernas. Nestes espaços, elementos comumente relacionados à vida mais íntima e privada, como o caso, por exemplo, da família, encontram-se estreitamente conectados a dimensões amplas da vida pública e social, expressas, por exemplo, nos rito público da festa popular, transportado de uma geração a outra, e que envolve em profundidade elementos de toda a comunidade. A família, nestes ambientes, parece não apenas reproduzir as funções "nucleares" mais básicas, mas também expressar fortes relações de pertencimento a uma unidade, poderíamos dizer, "molecular" bem mais ampla, correspondente à comunidade e ao conjunto das suas "tradições".

A rua, por sua vez, constitui o espaço primordial de articulação desta prática comunitária, da mesma maneira como acontece no *Hip-Hop*, apesar deste expressar, obviamente, relações de pertencimento menos ligadas ao "local", aproximando-se de modelos de conduta pessoal e artística referentes a uma cultura *pop* em processo de "globalização". O que acontecerá com a criação do estilo *mangue*, por parte de Chico e de outros amigos, é que esta relação de pertencimento a um tipo de comunidade musical "global" passará a ser por eles expressa não mais somente através de modelos musicais estrangeiros, mas também por meio do próprio maracatu, do côco e da ciranda misturados a estas influências, sem deixarem, porém, de continuar a expressar aquelas relações de pertencimento "locais".

De qualquer forma, Science fora, desde pequeno, um aprendiz das ruas, assim como é ela (a rua) quem ele elege, em suas canções, como lugar que é verdadeiramente seu, não apenas o lugar ao qual pertence, mas o lugar que também "pertence" a ele mesmo (seu corpo como parte integrante deste corpo urbano, e vice-versa, como aborda Kehl), e de cujo domínio nunca abdicará. Isto, por sua vez, não se restringirá apenas às ruas do seu bairro.

No ano de 1987, Chico virá a organizar um festival de *Hip Hop* em Recife, onde se apresentará com a sua banda Orla Orbe, seu primeiro grupo musical, o qual, segundo as informações disponíveis, não teria durado mais de um ano. As informações sobre a sonoridade desta banda também são bastante escassas. O que se sabe é que faziam uma música diretamente inspirada no *funk*, no *soul* e no *Hip Hop*, e que seu vocalista, Chico Vulgo, subia aos palcos vestindo agasalhos *Adidas*[11] e imitando a maneira de cantar de

[11] O uso de agasalhos da marca *Adidas* foi bastante popular e comum entre os *Bboys* e *rappers* durante os anos 1980 e 1990, inicialmente pelo conforto e mobilidade que oferecia aos dançarinos, mas se tornando posteriormente um verdadeiro símbolo da cultura Hip Hop de então, celebrados, por exemplo, pela dupla de *MC*s nova-iorquina *Run DMC*, a qual chegou a compor e gravar uma música intitulada *My Adidas* ("Meu *Adidas*"), incluída em seu álbum *Raising Hell*, de 1986. Nas fotos de divulgação do último CD da

rappers norte-americanos como L. L. Cool Jay ou a dupla *Run DMC*. Uma de suas apresentações mais importantes, que fora inclusive presenciada por Fred Zeroquatro e Renato L., teria acontecido neste festival organizado por Chico, o qual, ao contrário do que se poderia imaginar a princípio, não ocorreu em nenhuma praça, centro comunitário ou galpão abandonado de algum bairro periférico, mas sim na boate G. L. S.[12] *Misty*, localizada no bairro da Boa Vista, bem no centro do Recife, reduto dos garotos e garotas *punks* e "góticos" da *cena* jovem recifense dos anos 80.

O movimento que Chico parece aqui traçar com o *Hip Hop* seria, por sua vez, bastante comparável àquele que definiria a maneira com a qual operaria, em grande medida, a *cena mangue* nos anos 1990: da periferia para o centro, e do centro para a periferia. Na medida em que o centro da cidade, com seus espaços públicos de diversão e lazer ligados à juventude, passa a representar o ambiente, por excelência, da confluência de estilos e tendências *pop* variadas, a "periferia" deverá inserir-se fortemente neste espaço, apontando caminhos, instaurando modelos e conquistando públicos.

Chico pretendia, desta maneira, divulgar a cultura *Hip Hop* e os bailes *funk* da periferia, para a cidade do Recife. Queria chegar aos centros irradiadores das novidades *pop*, e para isso utilizou-se de diferentes espaços, desde as boates freqüentadas pela juventude de "classe média", até as emissoras de rádio locais. Entre elas, havia a rádio Transamérica FM que, na verdade, não consistia exatamente em uma rádio "local", e a maioria de sua programação já vinha praticamente pronta de São Paulo, mas, ao mesmo tempo, começava neste momento a reservar horários em seu cronograma para veicular programas produzidos localmente. Um desses programas, o New Rock, produzido e apresentado por Fred Zeroquatro, do Mundo Livre S/A e outros amigos, constituía um programa basicamente destinado a veicular novidades da música *pop* internacional, mas também a divulgar as bandas do Recife que seus produtores considerassem interessantes, como, por exemplo, o próprio Mundo Livre.

Chico (Vulgo) visitaria a rádio Transamérica FM, na época em que Fred, Renato L., H. D. Mabuse e outros amigos apresentavam o programa New Rock. Falava, naquela ocasião, sobre os bailes *funk* de Rio Doce e sua banda. Deste novo grupo de amigos que aí se formava, Mabuse teria sido, no momento, aquele que manteve um contato mais

---

Nação Zumbi, *Futura*, lançado em 2005, Jorge Du Peixe aparece usando um agasalho *Adidas* azul, referenciando, até os dias de hoje, os seus velhos tempos de *Bboy*.

[12] Sigla para a expressão "*gays*, lésbicas e simpatizantes".

assíduo com Chico e Jorge, o que resultaria, entre outras coisas, na formação da parceria musical intitulada Bom Tom Rádio, a partir de meados de 1987.

4.2 – "Os alquimistas estão chegando", "à procura da batida perfeita": o universo musical do Bom Tom Rádio

O Bom Tom Rádio fora fundado, por volta de 1987, por Chico, Jorge e Mabuse, durando até o ano de 1990. Inicialmente, consistia numa banda composta por bateria (Jorge), baixo (Mabuse), vocais e *scratchs*[13] (Chico). Posteriormente, haveria a introdução de uma guitarra elétrica tocada por Chico, e, especificamente no registro que temos da música *Samba do Lado*, do tamborim de Vinícius Enter[14]. Este viria, posteriormente, a participar como baterista, junto a Chico, Lúcio Maia e Alexandre Dengue (estes dois últimos, respectivamente, guitarrista e baixista, ambos futuros integrantes da Nação Zumbi), da banda Loustal, no início da década de 1990. Segundo declarações de Mabuse, teriam também introduzido na banda, entre 1988 e 1989, um computador *MSX*[15], usado para programar seqüências musicais a serem filtradas por pedais de guitarra.

---

[13] Em seu trabalho intitulado *O Rap em São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*, José Carlos Gomes da Silva nos dá uma descrição bastante clara e detalhada das técnicas do *scratch* e do *back to back*: *A arte do scratch (ranhura) e a do back to back passou a ser desenvolvida simultaneamente com uso das pick ups. São técnicas de corte na pulsação normal da música. O back to back é uma técnica que possibilita o DJ selecionar uma frase rítmica ou fala. Através da alteração da rotação (pitch), o trecho é repetido seguidas vezes, mais rápida ou mais lentamente, transformando o seu andamento e também a sua tonalidade. No scratch, normalmente o DJ vai alternando movimentos rápidos sobre o vinil em sentido anti-horário, produzindo as ranhuras, sons característicos de um instrumento de fricção. Enquanto executa os scratches a base musical é igualmente cortada. Por fim, o DJ solta a base que sustenta o canto do MC. A base volta ao normal, para ser novamente quebrada a qualquer momento.* SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo:** música, etnicidade e experiência urbana. 285 f. Tese (doutorado) – UNICAMP, Campinas, 1998. p. 195.

[14] Sobre a curta e intensa carreira musical de Vinícius, escreveram Renato L. e Xico Sá, sob o título de *O Quinto Beatle*: *Toda cena pop que se preze tem seu quinto beatle: aquele sujeito que, como Pete Best, perde o trem da história e fica para trás, mergulhado no anonimato, longe das tietes e da possibilidade dos milhões. No Mangue, quem desempenhou esse papel clássico foi um rapaz magro e de poucos amigos apelidado de Bob Mofo. Sua biografia de 'pobre-star' é um amontoado de pequenas e grandes tragédias: o pai se suicidou quando ele tinha 4 anos, o padrasto sempre o discriminou, a família mostrou-se de uma ignorância atroz, o vestibular foi uma muralha intransponível. A conseqüência de tanto azar foi o surgimento de Bob Mofo, o punk mais radical da filial pernambucana do movimento. Quando o Mangue surgiu, Vinícius Enter, seu novo alter-ego, deveria participar da primeira coletânea do movimento. Mas o projeto não vingou, Vinícius perdeu-se no ano-nimato e seu paradeiro atualmente é desconhecido.* SÁ, Xico; L., Renato. O Brasil de Chico. **Trip**, São Paulo, n. 86, fev. 2001, p.57.

[15] Computador de 8-bits bastante utilizado na década de 1980 e início dos anos 1990, o *MSX* desperta até os dias de hoje a nostalgia de muitos aficionados em informática e *vídeo-games*. Seus gráficos e sistemas de áudio, na época, seriam bem superiores, por exemplo, às do *vídeo-game Atari 2600*, também bastante difundido no período. Além de servir para rodar jogos eletrônicos como *Penguin Adventure*, *The Castle* e

A atividade do grupo durante este período consistiria, basicamente, em ensaios (mais comparáveis a *jam sessions*[16]) esporádicos e na produção de gravações caseiras, feitas no quarto de Mabuse, de modo que a banda acabou por realizar pouquíssimas apresentações, uma delas (ocorrida no Espaço Oásis, em Olinda), segundo depoimentos deste último, contando com cerca de sete pessoas, obviamente apenas amigos mais próximos.

Como se pode perceber, tratava-se de um projeto altamente experimental, marcado por uma renovação e rodízio contínuos de elementos instrumentais, e também pela mistura de diferentes estilos (*Hip Hop*, *funk*, *soul*, samba, *reggae*, maracatu e psicodelia, entre outros) e pela exploração, na gravação e *mixagem* das músicas, de equipamentos inusitados, como *micro-systems* projetados para karaokê.

A música produzida pelo Bom Tom Rádio constituirá também, neste momento, uma música eminentemente rítmica, ficando as suas funções melódicas a cargo dos vocais de Chico. Mesmo com a introdução posterior da guitarra, esta também cumprirá uma função bem mais rítmica do que propriamente harmônica, compondo-se de células a repetir praticamente um mesmo acorde. Em alguns casos, como no registro de *Matadouro Público*, as funções melódicas da música acabam sendo bem mais perceptíveis por meio da linha de baixo executada por Mabuse. De qualquer forma, a "batida" (o *beat*) musical será o que constituirá, neste momento, o objeto principal das experimentações musicais empreendidas pelo Bom Tom Rádio.

Sua sonoridade encontra um forte paralelo com um tipo de procedimento musical bastante marcante no desenvolvimento de uma série de tendências musicais

---

Nemesis, responsáveis por boa parte da manutenção da cultura do *vídeo-game* durante os anos 80, o *MSX* também contribuiu para formar boa parte daqueles que seriam, até hoje, considerados uma das melhores gerações de programadores de computador de todos os tempos, uma vez que a evolução dos computadores exigia, neste momento, uma especialização cada vez maior dos programadores, para além da programação por *hobby* bastante em voga na era dos computadores de 8-bits. Mabuse teria aprendido a operar o *MSX* em aulas de computação no colégio em que estudava nos anos 80 em Recife. Segundo seus depoimentos, haveria apenas um computador para toda a turma, e os alunos aprendiam a programar primeiramente em seus cadernos escolares, para depois passarem ao próprio computador. Por volta de 1987, Mabuse adquiriria seu próprio computador e o colocaria a serviço das experimentações musicais do Bom Tom Rádio.

[16] Termo advindo do meio musical *jazzístico*, tendo o seu uso comumente extrapolado para outros gêneros que se utilizam de improvisos, como o *rock* e o choro. Significa, na prática, tocar de improvisação, sem saber o que virá à frente. A origem do termo é controversa. Pode ter vindo do inglês *jam*, que significa "geléia", numa possível alusão à mistura de estilos que se dava em meio a estes improvisos, assim como, para muitos, o termo constitui uma sigla para *jazz after midnight* (em português, "*jazz* após a meia-noite"), sendo que, nos clubes de *jazz*, a maioria destas improvisações coletivas aconteciam após este horário. Muitos grupos musicais pertencentes a variados estilos, como seria o caso, por exemplo, do próprio Bom Tom Rádio, utilizam o mecanismo de uma *jam session* em seus processos de composição, como forma de estimular a criatividade e criar novos materiais a serem posteriormente reaproveitados.

ligadas ao campo da música *pop* eletrônica a partir da década de 1960, calcadas fundamentalmente nas "batidas" (em outras palavras, no ritmo da música) e suas fusões.

Alguns casos são muito significativos nesta perspectiva. Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, por exemplo, alguns *DJ*'s jamaicanos começaram a desenvolver um tipo de música que consistia na re-*mixagem* de faixas pré-gravadas, privilegiando o ritmo e as freqüências sonoras mais graves, e adicionando efeitos e texturas às músicas, com o intuito de torná-las dançantes, hipnóticas e "psicodélicas" para serem exibidas em seus *sound-systems*. Esta música (não exatamente um estilo musical específico, mas um tipo especial de técnica de *mixagem*) passou então a ser chamada de *dub*. Por sua vez, as bases rítmicas sobre as quais se praticava o *dub* seriam chamadas pelos *DJ*'s de *riddims* (grafia alternativa para *rythm*, em português, "ritmo"). O posterior desenvolvimento da música eletrônica jamaicana levaria ao surgimento de outros gêneros, como o *dancehall* e o *jungle*, o qual, ao desembarcar na Europa, receberia a alcunha de *drum'n'bass* (em português, "bateria e baixo"). Ao mesmo tempo, a valorização de freqüências mais graves e das bases de bateria e baixo com adição de efeitos sonoros, também seria uma grande marca das colagens musicais efetuadas pelos *DJ*'s nova-iorquinos envolvidos com o *Hip Hop*. Estas bases seriam chamadas, pelos *DJ*'s e *MC*'s norte-americanos, de *breakbeats* (comumente abreviadas apenas para *beats*).

Nesta época, a produção dos *DJ*'s nova-iorquinos mais ligados ao *Hip Hop* seria mais influente na prática musical de Chico, Jorge e Mabuse, e tudo indica que só viriam a ter um contato e uma familiaridade maior com o *dub* e outros gêneros mais eletrônicos como o *acid house*[17], que atingiu grande voga no circuito *pop* durante o final da década de 80 e início dos 90, alguns anos mais tarde. De certa maneira, muito do que se fazia na prática, neste momento, com o Bom Tom Rádio, seria uma procura por reproduzir algumas das façanhas praticadas por aqueles *DJ*'s utilizando-se de instrumentos e equipamentos que não eram comumente usados para estes intentos, como seriam os

[17] Estilo mais radical do gênero *house*, teria surgido de experimentações sonoras utilizando o sintetizador analógico *Roland TB-303*. Em parte, o termo *acid* estaria relacionado a um som característico emitido por este aparelho, ao ser operado de uma maneira específica pelo *DJ*. Outras afirmam que o título foi herdado de uma alusão ao uso de drogas como o *ecstasy* por parte dos freqüentadores das casas noturnas onde se tocava este tipo de música. Sua sustentação rítmica é obtida por linhas de baixo sintetizadas e baterias eletrônicas programadas. Tais instrumentos são misturados, com o auxílio de computadores, a sons de guitarras distorcidas, orgasmos femininos repetidos e seqüenciados, metralhadoras, explosões e diálogos de filmes. Seu surgimento dataria do verão de 1987, quando a *house music* inglesa aporta no balneário espanhol de Ibiza, adquirindo feições mais radicais por parte dos *DJ*'s locais.

casos do *micro-system* para efetuar os *overdubs* (sobreposições de sons) e *mixagens*, e dos pedais de guitarra para a aplicação de efeitos sobre as seqüências digitais.

A partir da audição dos registros musicais aos quais tivemos acesso, e que o leitor poderá escutar em nosso CD de dados, não seria nenhuma surpresa se alguém afirmasse que a música do Bom Tom Rádio não contava com praticamente nada de mais propriamente "eletrônico" em sua estrutura. De fato, ela o tem muito pouco. A utilização de outros tipos de equipamento, para além dos instrumentos musicais convencionais, nos registros que possuímos, se limita basicamente às *pick ups* (toca-discos) e ao *mixer*[18], utilizados nos efeitos de *scratch*, e, é claro, aos equipamentos utilizados para a gravação e a edição das músicas, todos precários, adquiridos por valores irrisórios em lojas de equipamentos usados.

Tais constatações nos afastariam de imediato das relações que pretendemos aqui traçar, se o que estivéssemos buscando fosse apenas a identificação de similitudes entre formas musicais diferenciadas demarcadas pelo uso de tecnologias em comum. O problema não se resumirá aqui apenas à técnica adotada, apesar destas constituírem um elemento-chave no conjunto da estética musical *pop* contemporânea. Sabemos que a música do Bom Tom Rádio sempre esteve aberta às contribuições eletrônicas (Chico, por exemplo, sempre fora um grande entusiasta do *sampler*, equipamento digital de processamento de áudio do qual falaremos logo adiante), porém, talvez pela própria dificuldade em se obter recursos técnicos deste tipo, também nunca se restringira a eles.

Assim, o que nos interessará mais de perto neste momento será o procedimento, e não exatamente a tecnologia a ele correspondente. Na produção musical do Bom Tom Rádio, interessar-nos-á particularmente os procedimentos da colagem e da mistura de "batidas" e estilos musicais.

Em geral, na música *pop* eletrônica, este tipo de prática se efetua a partir de um procedimento inicial de seleção e recorte de trechos musicais (células rítmicas, frases melódicas, ruídos e seqüências de ruídos, trechos de canto, pedaços de fala, entre outros), grande parte deles obtidos de músicas já existentes, passando à sua manipulação e colagem eletrônicas posteriores que gerariam, ao final, resultados distintos e

---

[18] Aparelho misturador de som utilizado por profissionais de áudio em processos de gravação, o *mixer* passou a ser utilizado por *DJ*'s para sincronizar e misturar os sons obtidos dos vinis ou CD's utilizados em suas *pick-ups* ou *CDJ's* (espécie de versão digital da *pick-up*, na qual se utilizam CD's ao invés de vinis), permitindo inclusive, por meio do uso de fones de ouvido, que o *DJ* possa preparar previamente as próximas seqüências e músicas a serem utilizadas enquanto toca as seqüências e faixas anteriores, sem que as primeiras sejam ouvidas pelo público.

inusitados em relação às fontes "originais". Ou então preservariam as melodias iniciais, tais quais eram antes, adicionando novas batidas programadas, e vice-versa.

Durante os anos 1980 e 1990, o *sampler* se difundirá como o aparelho que sintetizará de modo mais eficaz estes procedimentos, sendo que, por meio da digitalização de amostras (a palavra *sample*, em português, quer dizer "amostra") de áudio, permitia o seu recorte, manipulação e colagem mais precisas. Ainda assim, este tipo de prática podia ser evidenciado em estilos como o *dub* e o *Hip Hop* através da manipulação de equipamentos analógicos, como a própria mesa de *mixagem*, no primeiro, e os toca-discos no segundo, por meio dos quais se alternavam e se misturavam batidas extraídas de diferentes discos de vinil, introduzindo, ao mesmo tempo, efeitos sonoros sobre as seqüências por meio do *scratch*.

Interessante será perceber como esta produção de músicas, por meio do recorte e da colagem, além de permitir a reciclagem e a recomposição de trechos musicais extraídos de diferentes "obras"[19], também possibilitará a mistura de trechos de obras produzidas sob diferentes "gêneros" ou "estilos" musicais, conduzindo a música *pop* contemporânea à aceleração e à generalização de uma série de práticas ligadas à fusão de diferentes estilos da maneira mais veloz e radical já vista no desenvolvimento da música popular moderna.

O que pretendemos apontar com maior ênfase é que tal procedimento no campo da música *pop* atual não se restringirá unicamente à música produzida com a utilização de equipamentos como o *sampler*, mas será incorporada por diferentes artistas enquanto princípio formal para suas produções musicais, independente destas se situarem ou não no campo de uma sonoridade "eletrônica". Isto implicaria, inclusive, numa redefinição abrangente do próprio termo "música *pop*", a qual se caracterizaria, para muitos, como um tipo de produção musical que se definiria por uma acentuada diversidade estilística, o que, como se pode constatar em nosso terceiro capítulo, também a associaria, em determinados âmbitos, a uma designação corrente de música "pós-moderna".

---

[19] Tais operações têm inclusive levado, nos tempos atuais, a um questionamento da posição do próprio "autor" e de sua "autoridade" sobre a obra, questão que não aprofundaremos com maiores detalhes aqui, mas que ocupa uma posição central nas atuais relações entre arte e tecnologia. A "originalidade", dentro deste tipo de produção musical, parece se encontrar bem mais relacionada à capacidade que teria cada "indivíduo", que seria o próprio "artista", de construir novos resultados a partir do reagrupamento de sons já existentes e já registrados em outras "obras", do que à glorificação daquele artista que logrou produzir a obra mais "autêntica", imutável, intocável, ou "eterna". A procura pela "batida perfeita" se traduz em um empreendimento coletivo, uma busca permanente em que cada um participa dando a sua própria contribuição "original", a qual se encontra automaticamente disponível à expropriação por parte de outros criadores engajados nesta mesma busca. E, o que é mais importante, ninguém ainda chegou ao final dela e, provavelmente, não vai chegar.

A mistura de ritmos e estilos musicais teria constituído o princípio orientador fundamental da prática musical do Bom Tom Rádio, e, posteriormente, da Nação Zumbi, com ou sem o uso de *samplers*, como nos indica Carolina Carneiro Leão:

> *As colagens promovidas por este instrumento transformaram a música pop, nessa comunicação pós-moderna, em um mix de idéias, linguagens, estilos, gêneros e cenas do passado. Mas ele seria apenas um dos métodos pelo qual uma determinada linguagem intertextual se formaria no texto manguebeat de Chico Science & Nação Zumbi. Para o multiartista e entusiasta do funk Fausto Fawcett, um dos seus primeiros e maiores entusiastas no Brasil, "o sampler pega todas as formas de vida musical e sonora e nos permite criar labirínticos mosaicos de sonoridades mutantes". No entanto, isso não significa que o dialogismo só esteja presente nesta música pop unicamente pela presença do sampler. Certamente há inúmeros diálogos intertextuais nestas expressões artísticas como já foi citado no texto (diálogo entre movimentos, estéticas; citação dos elementos urbanos e históricos na Nação). Diálogos que resultam de um dos elementos fundamentais da linguagem: o seu caráter heterogêneo. Reforçado bem mais pelas possibilidades tecnológicas e as informações processadas com velocidade e impacto nas comunidades locais do contemporâneo.*[20]

Apropriando-se da teoria marxista da linguagem de Mikhail Bakhtin[21], especialmente dos conceitos de “dialogismo” e “intertextualidade”, a autora define a multiplicidade e a heterogeneidade como elementos fundamentais de qualquer produção de linguagem, que serão reforçados pelo advento das novas tecnologias digitais de processamento de conteúdos informacionais.

A nosso ver, além de reforçar o caráter heterogêneo básico da linguagem humana, o diálogo com as novas tecnologias também conduz a prática musical da mistura de linguagens e estilos, no campo da música *pop* contemporânea, a uma novíssima condição de método e paradigma estético central, adquirindo, assim, significados inteiramente novos para os seus praticantes.

Entre os inúmeros novos sentidos que tais procedimentos ganhariam ao longo de seu desenvolvimento no terreno da música popular a partir da segunda metade do século XX, o mais marcante na prática musical de Chico e de seus parceiros seria aquele apontado por Afrika Bambaata, referente ao título de uma de suas músicas mais conhecidas e referenciadas por seus seguidores: *Looking For A Perfect Beat*, ou “À Procura da Batida Perfeita”.

---

[20] LEÃO, Carolina Carneiro. **A maravilha mutante:** batuque, sampler e pop na música pernambucana dos anos 90. 123 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2002, p. 55.

[21] Ver BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, c/ Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 1988. 196p.

Dentre as várias ousadias estéticas empreendidas por Bambaata em suas colagens musicais, estaria a fusão de batidas de *funk* originadas de discos de James Brown reproduzidas por baterias eletrônicas, com pequenos temas melódicos obtidos de músicas de grupos *pop* eletrônicos como o grupo alemão *Kraftwerk* (mais precisamente, da faixa *Trans-Europe Express*, que integra o álbum homônimo de 1977), como vemos em *Planet Rock*, outra das músicas mais conhecidas do *DJ*. Em sua procura pela "batida perfeita", seguindo a divisa do "mestre" Bambaata, Chico e seus amigos do Bom Tom Rádio sairão à caça de inusitadas misturas (é importante destacar novamente, com ou sem equipamentos eletrônicos) envolvendo os mais diferenciados estilos, desde o *funk* e o *Hip Hop*, passando pelo samba, pelo *reggae* e pelo *rock*, e, numa fase posterior, mais próxima da formação do grupo Nação Zumbi no início dos anos 1990, incorporando os ritmos pernambucanos do maracatu e da embolada.

A procura pela "batida perfeita" evidencia a característica particular que a prática da fusão musical adquire na produção destes novos artistas nas décadas de 80 e 90, e que a diferenciam de outras produções anteriores orientadas sob esta mesma divisa. Dentro deste campo, o artista se destaca quanto mais "perfeitas" forem as fusões musicais por ele produzidas.

Neste ponto podemos encontrar, no caso da música popular brasileira, uma distinção crucial entre a música tropicalista de artistas como Caetano Veloso, Mutantes e Tom Zé nos anos 1960, e a produção de Chico Science nos anos 1990. Diferente daquela, pela qual se visava, como bem apontou Maria Rita Kehl no seu citado artigo sobre a música de Chico e da Nação Zumbi, produzir um certo "*nonsense* crítico"[22] através do choque provocado pela justaposição arbitrária de tradições e formas musicais

[22] Tais observações, por parte desta autora, estariam relacionadas à sua análise acerca do texto *Caranguejos com Cérebro*, escrito por Fred Zeroquatro e Renato L., mas que a autora atribui erroneamente a Chico Science. Ainda assim, sua observação acerca do distanciamento entre a perspectiva *mangue* e a perspectiva tropicalista são bastante pertinentes: *De resto, a enumeração dos elementos com os quais os mangue-boys e mangue-girls se identificam lembra a letra de uma canção tropicalista, mas não sei se podemos considerá-los como filhos / netos da tropicália, ou como expressão sintomática daquele Brasil que a tropicália descrevia nos anos 1960. Essa enumeração que parece tropicalista não está produzindo o efeito de uma saturação, do nonsense crítico, típico da estética tropicalista. Está criando um campo identificatório para os meninos e meninas pobres da sua geração*. KEHL, Maria Rita. Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EINENBERG, José (orgs.). **Decantando a República:** inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004 (vol.3), p.150.

antagônicas, nesta última, o que se procura é uma harmonia "perfeita" entre estes diferentes elementos, em outras palavras, uma mistura que "soe bem aos ouvidos"[23].

Estes novos procedimentos no campo das produções musicais, que têm como orientação básica a mistura de estilos, parecem não se fundamentar no antagonismo entre tais formas, e sim na busca por pontos nos quais estes elementos se complementem, em suma, pela busca de similitudes ainda não reveladas entre estilos e batidas musicais supostamente "opostas" ou "antagônicas", onde se destacarão a perspicácia e a criatividade do artista numa procura inesgotável por combinações musicais "perfeitas". Boa parte, inclusive, da caracterização de "gênio" musical aplicada à figura de Chico Science nos anos 1990, estaria diretamente ligada à sua capacidade de produzir resultados perfeitamente orgânicos a partir da fusão de estilos provenientes dos mais variados mananciais sonoros.

Importa destacar que Chico teria também recebido o sugestivo apelido de *Science* durante esta mesma época em que realizava suas primeiras experimentações, ao lado de Jorge e Mabuse com o Bom Tom Rádio. O apelido seria concedido por Renato L., que fez na verdade migrar para o amigo Chico um antigo apelido de seu tio, Carlos Antônio Ramos Braga, fã de ficção científica (***science*** *fiction*) e apreciador das teorias ("picaretas", nas palavras de Renato) de Erich Von Däniken, autor do livro *Eram os Deuses Astronautas?*.

Além do grande interesse pela ficção científica, que compartilhava com os amigos Jorge e Mabuse, havia uma outra característica de Chico (França) que chamava a atenção de seus amigos, e que constituiria, por sua vez, a principal razão do apelido a ele endereçado. Por conta de uma certa "obsessão" de sua parte pela "batida perfeita" e pela mistura de ritmos e sonoridades, Chico passaria a ser alvo de gozações por parte de seus amigos, que o designariam como um "cientista" da música, um "alquimista" de sons e batidas. Ele recebeu com grande agrado o apelido, e o adotou como um tipo de "codinome", passando assim de Chico Vulgo a Chico Science, o músico-cientista.

A partir deste ponto, recuaremos rapidamente a algumas reflexões traçadas por Walter Benjamin em seu célebre ensaio publicado em 1936, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, num esforço para problematizar de maneira adequada

---

[23] Referência a *Banditismo por uma Questão de Classe*, faixa que abre o álbum *Da Lama ao Caos*: *Modernizar o passado / É uma evolução musical / Cadê as notas que estavam aqui / Não preciso delas! / Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos* SCIENCE, Chico. Monólogo ao pé do ouvido. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 01 (1 min. 06 seg.).

esta interessante relação entre música e "ciência", ligada neste momento à figura de Chico.

Em suas considerações a respeito do cinema nos anos 1930, Walter Benjamin afirmara ser a "obra" cinematográfica o resultado de uma "montagem" na qual, segundo ele, *cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado*[24].

Segundo Benjamin, a atuação do intérprete no processo de produção de um filme não poderia ser inteiramente comparada a um acontecimento propriamente "artístico", por se encontrar, para ele, mais próximo do que seria um acontecimento "social" equivalente à execução de um "teste", que se aproximava dos testes mecânicos aplicados sobre operários, e desenvolvidos, especialmente, após a introdução das cadeias de montagem.

Para ele, a especificidade maior do cinema estaria na sua propriedade de tornar este mesmo teste "mostrável", diferente do que ocorreria com os exames de habilitação profissional. A importância da mostrabilidade do teste por meio do filme encontraria assim um sentido social mais extenso ao revelar a sua própria superação por parte do intérprete. De acordo com Benjamin:

> *Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse nesse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos citadinos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.*[25]

Em outras palavras, afirmaria Benjamin que, *com a representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora*[26].

Na era da produção musical desenvolvida com a ajuda (ou simplesmente inspirada ou comparável, como é o caso Bom Tom Rádio, às propriedades musicais) do *sampler* e dos computadores eletrônicos, poderíamos perceber uma evidente radicalização de tais procedimentos, no momento em que o "intérprete" musical passa à própria condição de "técnico". Nos novos processos de criação musical envolvendo

---

[24] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994 .vol. 1, p.178.
[25] Id., p.179.
[26] Id., p.180.

estas tecnologias eletrônicas, desaparecerá o núcleo de “especialistas”, destacados por Benjamin como peça-chave na produção cinematográfica de sua época (e também na produção musical, com os técnicos de estúdio, os produtores e os operadores de som), e o “teste” passará a se efetuar numa relação direta entre “intérprete” e máquina, e mesmo entre o intérprete e a própria “ciência” da máquina (como em Chico Science), excluindo da ação os mediadores “especializados”.

Vemos então se projetar o “teste” em um outro nível, que envolverá a capacidade de domínio da técnica por parte do próprio indivíduo, e que colocará sua realização artística ainda mais próxima do espectador, ao anular a participação “invisível”, embora decisiva, do “corpo de técnicos”. Na mesma medida, colocará também o próprio “espectador” mais próximo da “arte”, ao demonstrar a superabilidade da técnica pelo autodidatismo e talento espontâneos, e também pelo diletantismo, o que se observa, por exemplo, na prática do *DJ*, essencialmente um apreciador e divulgador de música que passa repentinamente a produzir e a divulgar suas próprias músicas, desenvolvidas a partir da operação criativa dos mesmos equipamentos utilizados por ele para tocar músicas feitas pelos outros, tocando novas músicas produzidas a partir destas mesmas músicas “dos outros”.

A subversão imediata da técnica também incorrerá, neste sentido, na subversão da própria “ciência” que a sustenta. Declarar-se “cientista” dos sons e das batidas, como o faz neste momento Chico, significa declarar-se não exatamente um “cientista”, mas, fundamentalmente, o artista que surge impregnando a “ciência” de cultura e sentimento. Que, na procura por “batidas perfeitas”, a preencherá de significado, entregando-a de volta ao coletivo.

Pois é ainda o mundo do homem que se encontrará basicamente em jogo, e não simplesmente o mundo da máquina ou da ciência, ou pelo menos aquele que costuma se associar diretamente a ela, a saber, o mundo material dos *chips* e dos circuitos, ou mesmo o mundo abstrato dos números e dígitos binários. Este não traduziria senão o mundo do capital, cada vez mais carente de recursos que possam calcular com eficácia os seus montantes de consumidores e lucros bem distantes de serem deduzidos por qualquer raciocínio humano comum.

O mundo do homem, ou, tomando novamente emprestadas as palavras de Benjamin, o mundo das “massas”, consiste num mundo diferente deste mundo tecnológico e numérico. Não é apenas o mundo do presente, ou mesmo do “futuro” ou do “progresso”; é também o mundo do “passado”, o mundo da magia e das tradições.

Não é apenas o mundo da "ciência", é o mundo do mito e da crença, o mundo da cultura e da política.

Isto posto, há de se destacar, ainda, a importância de uma outra imagem ligada a Science que, embora tratada praticamente como sinônimo da primeira, a do músico-cientista, deve ser vista com maior cuidado em sua própria especificidade: a imagem do músico-alquimista.

Sobre este ponto, analisando o assim chamado "Manifesto Mangue" de 1991 (*Caranguejos com Cérebro*, de Fred Zeroquatro e Renato L.), e à famosa imagem da "antena parabólica fincada na lama" e conectada à "rede mundial de circulação de conceitos pop" por ele proposta, Paula de Vasconcelos Lira afirmará o seguinte:

> *Desse modo o grupo se interliga à rede mundial dos realizadores da Grande Obra. Esta compreende em processo alquímico simbólico, que começa com o caos e termina com o nascimento da luz (Fênix) e que se constitui na vivência da elaboração da pedra filosofal.*
> *A Pedra ou lapis philosophorum, dentre outras denominações, é a mais durável de todas as criações, não se tratando de uma vulgar fabricação do ouro, como simbolicamente é expressa.*[27]

Em seguida, transcreverá algumas passagens de escritos do faraó-alquimista Hermes Trismegisto[28], autor do tratado tripartite da *Filosofia Universal*, citado por Carl Jung:

> *...Compreendei, ó filho dos Sábios o que diz esta pedra extremamente preciosa: "e a minha luz supera toda luz, e as minhas virtudes são superiores a todas as virtudes. Eu gero a luz, mas a escuridão também pertence à minha natureza"*[29]

Neste sentido, as próprias observações de Paula sobre esta passagem são de grande interesse para nossa abordagem:

> *A voz da pedra é a voz do próprio homem. Simbolizado pela pedra filosofal ou lapis philosophorum, o homem criatura é ao mesmo tempo potente criador de si e do cosmos. Essa descoberta constitui o processo em que a Grande Obra se realiza. Podemos assim compreender o Homo-sapiens-demens de que fala Edgar Morin (1979). Este é o ser que se cria também partindo dos erros, acasos, desvarios, por ser a ordem humana interrelacionada com a desordem, em relação de interdependência, produtora de organização complexa.*
> *Imbuídos dessa força produto-produtora cultivada na fértil brincadeira entre amigos, o grupo que se assemelha a um alquimista, ingressa no tempo-espaço mítico criador das águas primordiais.*[30]

---

[27] LIRA, Paula de Vasconcelos. **Uma antena parabólica enfiada na lama:** ensaio de diálogo complexo com o imaginário MangueBit. 241 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – UFPE, Recife, 2000, p.16.

[28] As idéias de Hermes teriam também influenciado fortemente Jorge Ben durante a década de 1970, inspirando de maneira direta músicas como *Os Alquimistas Estão Chegando* e *Hermes Trismegisto e sua Celeste Tábua de Esmeralda*, ambas registradas em seu disco de 1974, tendo esta última a sua letra inteiramente extraída de passagens do referido tratado de Hermes.

[29] TRISMEGISTO, Hermes, apud JUNG, C. G. **Psicologia e Alquimia.** Vozes: Petropólis. 1994, p.88.

A filosofia alquímica de Hermes é fundamentalmente baseada na idéia de uma perfeita unidade ("alquimia") "cósmica" da qual o homem é parte integrante e, assim, capaz de adaptá-la e de moldá-la a seu favor. As distinções entre "claro" e "escuro", ou "alto" e "baixo", traduzem-se, desta maneira, em ilusões que escondem a verdadeira natureza caótica do "cosmos", da interdependência entre "ordem" e "desordem". Além disso, ocultariam também a verdade primeira da "filosofia universal", que concebe todas as coisas como adaptações de uma mesma matéria inicial, e originadas daquele mesmo "tempo-espaço mítico criador das águas primordiais", de que nos fala a autora. Não há distinção entre o homem e o mundo ao seu redor, pois são ambos feitos de uma mesma matéria, e, dessa maneira, o homem se encontra então perfeitamente apto a moldar o seu próprio mundo. A elaboração da "pedra filosofal", na perspectiva da produção coletiva da "Grande Obra", bem que poderia ser comparada à procura mundial pela "batida perfeita".

São, portanto, ainda as "virtudes" do homem que se encontram em foco. Invoca-se a presença, em meio a uma contemporaneidade hiper-tecnológica, de uma criatividade humana a definir novas relações com a técnica, algo calcado em sabedorias que não se resumem ao cientificismo moderno, apesar de também usá-lo, e que re-engendram, misturado à própria ciência, o "tempo-espaço mítico" das "águas primordiais". O princípio da unidade perfeita do homem com o mundo e as coisas que o circundam preconizado pelos alquimistas se encontra, assim, ainda à solta dentro de um novo mundo povoado por uma quantidade cada vez maior de novos meios de comunicação eletrônicos, poderíamos até dizer novas "extensões do homem", fazendo referência a outro importante teórico dos meios de comunicação de massa, Marshall McLuhan, de cuja obra tratamos com maiores detalhes na primeira parte do texto.

Podemos, portanto, pensar novamente sobre o caso do *dub* jamaicano nos anos 1960 e 1970. Munindo-se de uma peculiar empatia cognitiva com as novas técnicas analógicas de mixagem, os ratasfaris jamaicanos as converteram em objetos condutores de uma nova percepção musical "psicodélica". As potencialidades sonoras obtidas com a manipulação destes novos equipamentos se encontrariam diretamente ligadas à experimentação de todo um conjunto de sensações físicas e psíquicas por parte de seus criadores e ouvintes, possibilitadas pela gama de efeitos e texturas sonoras produzidas por meio da combinação e do uso criativo de diversas propriedades ligadas a aparelhos

---

[30] LIRA, Paula de Vasconcelos, op. cit., p.17.

como a mesa de *mixagem* e os pedais de guitarra, tais como: variações de volume, pausas, aplicações de efeitos sobre seqüências pré-gravadas, adições de outros elementos à *mixagem* original, dentre outras operações que, à mercê da criatividade do *DJ*, poderiam produzir os resultados mais novos e diferenciados. A experiência cognitiva do *dub* implementa a sincronicidade entre "corpo" físico (por meio da dança) e mente (pela "viagem" psicodélica dos efeitos, volumes e texturas, sempre movidos a imensas quantidades de maconha e haxixe), remetendo a uma sincronia ainda mais ampla entre natureza, homem, e técnica, a qual nos parece também figurar enquanto princípio básico das atuais festas *rave*[31], e dos "manifestos" *mangue* de Recife.

A experiência popular nas periferias urbanas dos assim chamados Primeiro e Terceiro Mundo teria marcado com grande vigor o desenvolvimento de formas pelas quais se traçaria todo um novo conjunto de relações entre música e tecnologia a partir da segunda metade do último século, a atingir o seu ápice nas décadas de 80 e 90 e a adentrar o século XXI na condição de tendência dominante (não dizendo que seja a única) no campo da música e da cultura *pop* mundiais.

Trata-se, em outras palavras, da revelação progressiva daquilo que Martín-Barbero chama do "diferente que não se restringe ao atraso", especialmente quando nos referimos a fenômenos deste tipo ligados às periferias terceiro-mundistas latino-americanas. É por este motivo que, em nossa análise da produção musical de Chico Science e do Bom Tom Rádio durante os anos 1980, ateremos-nos ao insistente alerta de Barbero sobre aquilo que ele aponta, nas culturas ditas "periféricas", como a "não-contemporaneidade entre tecnologias e usos":

> *Uma das "novidades" que as modernas tecnologias de comunicação supostamente apresentam é a contemporaneidade entre o tempo de sua produção nos países ricos e o de seu consumo nos países pobres: pela primeira vez não estaríamos recebendo as máquinas de segunda mão! Enganosa contemporaneidade, porém, uma vez que encobre a não-contemporaneidade entre objetos e práticas, entre tecnologias e usos, impedindo-nos assim de compreender* ***os sentidos que sua apropriação adquire historicamente.***[32]

É, portanto, neste "sentido" social e histórico que estamos aqui interessados: naquele "resto", "não simulável" e "não digerível" de que nos fala Barbero, e que resiste

---

[31] A *rave* constitui um tipo de festa que ocorre em sítios ou galpões com música eletrônica (basicamente, variando entre os estilos *House Music*, *Techno*, *Trance*, *Psy* e *Drum'n'bass*). São eventos de longa duração, que variam de doze horas até três ou quatro dias. O termo *rave* foi primeiramente utilizado por caribenhos residentes em Londres nos anos 1960 pra denominar suas festas locais. Na década de 1980, passou a ser usado para descrever uma cultura que nascera do movimento *Acid House* em Chicago e que evoluíra posteriormente no Reino Unido.

[32] MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p.268. Grifos nossos.

à homogeneização generalizada, por meio do exercício da "alteridade cultural". Aquilo que, também para Barbero, não contém nada de "estranho" ou "misterioso": *é a presença conflitiva e dinâmica na América Latina das culturas populares*[33]. O interesse não estaria na tecnologia como o "grande mediador" entre as pessoas e o mundo, mas, sim, nas pessoas e em suas mediações sociais. Seguindo a perspectiva alternativa proposta por Barbero, acreditamos que:

> *... mais que objetos de políticas, a comunicação e a cultura constituem hoje um campo primordial de batalha política: o estratégico cenário que exige que a política recupere sua dimensão simbólica – sua capacidade de representar o vínculo entre os cidadãos, o sentimento de pertencer a uma comunidade – para enfrentar a erosão da ordem coletiva. Que é o que o mercado não pode fazer por mais eficaz que seja seu simulacro. O mercado não pode sedimentar tradições pois tudo o que produz "desmancha no ar"devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas mas também das formas e instituições. O mercado não pode criar vínculos societários, isto é, entre sujeitos, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca, porém, sentido. O mercado não pode engendrar inovação social pois esta pressupõe diferenças e solidariedades não funcionais, resistências e dissidências, quando aquele trabalha unicamente com rentabilidade.*[34]

Lembraremos-nos, então, de autores como Benjamin e Barbero, e suas insistentes buscas pela humanidade social criadora das "massas" sociais em sintonia com as novas tecnologias e meios de comunicação. Lembremos, uma última vez, antes de prosseguirmos, da festa popular dos *sound-systems* e das *block parties*, do rito coletivo da dança embalada por sons eletrônicos, da *breakdance* com seus movimentos robóticos (realizados por homens, e não por "robôs"), e da "vingança" do *DJ* com suas batidas "perfeitas". Podemos pensar em algo ainda mais próximo de nós, nas atuais festas *rave* realizadas em meio à natureza, com sua recorrência a divindades e o seu hedonismo dionisíaco, potencializados por drogas químicas alteradoras da consciência e imagens de fractais psicodélicos. Veremos a insistência de algo não simplesmente "mágico" ou "sobrenatural", no sentido de extra-humano, mas fundamentalmente humano e, sobretudo, cultural, a escorrer pelos circuitos da "máquina" em pleno século XXI.

Só assim, nossos olhos e ouvidos poderão acompanhar as "acrobacias desenfreadas nas ruas, ao som de um rádio", que se seguirão no próximo tópico.

---

[33] Ibid., p.266.
[34] Id., p.15.

4.3 – Narrativas da cidade nas músicas do Bom Tom Rádio

Das experimentações musicais do Bom Tom Rádio neste período, tivemos acesso a três registros de áudio, correspondentes às músicas *A Cidade*, *Matadouro Público* e *Samba do Lado*. Todas receberam, posteriormente, novos arranjos musicais e modificações em suas letras, sendo futuramente integradas ao repertório do grupo Chico Science e Nação Zumbi, e registradas nos dois primeiros álbuns da banda lançados entre 1994 e 1996.

A canção *A Cidade*, por exemplo, registrada no primeiro álbum de Chico Science e Nação Zumbi, *Da Lama ao Caos*, tornaria-se uma das mais conhecidas de Chico, rendendo à banda o seu primeiro videoclipe veiculado pela *MTV* brasileira, e também sendo incorporada à trilha sonora da telenovela global *Irmãos Coragem*. Nesta sua versão "atualizada", a canção teria recebido um arranjo musical baseado na fusão de *funk*, côco de embolada[35] e maracatu, com uma forte presença dos instrumentos de percussão, e guitarras *funk* com rápidos toques de distorção. Sobre esta base musical, Chico canta os seus versos em uma tonalidade e métrica bastante peculiares, pelas quais se torna difícil distinguir aonde, por exemplo, terminaria o *rap* e começaria a embolada.

A versão do Bom Tom Rádio, por sua vez, traz um arranjo bem mais enxuto, composto apenas por bateria, baixo, *scratchs* e vocais. Nesta gravação, a música é basicamente um *funk* em 4/4 executado pelo baixo e pela bateria, com efeitos de *scratch* apenas no início e no final da peça, o que provavelmente se deve ao fato de Chico, que fazia os *scratchs*, ter de dividir as suas funções entre os efeitos e os vocais.

Sobre a base rítmica de *funk* então fornecida pelo baixo e pela bateria, Chico vocaliza um longo poema rimado na forma de *rap*, e, vale a pena destacar, cantando em um tom bem mais grave que na versão posteriormente gravada pela Nação Zumbi, o que confere a esta gravação do Bom Tom Rádio um caráter acentuadamente mais obscuro que o daquela sua versão mais conhecida do grande público. Os temas abordados no poema, por sua vez, também não são nada alegres ou agradáveis. Vejamos, na íntegra, a sua letra:

---

[35] Segundo Câmara Cascudo, citado por Cláudio Morais de Souza: *Canto improvisado ou não, comum à praias e sertão do Brasil. A característica, além da sextilha, é o refrão típico. Quando dançada, diz-se coco de embolada.* (CASCUDO, apud SOUZA, Cláudio Morais de. **Da lama ao caos:** a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. 115 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2002, p.70.). Duplas de emboladores como Caju e Castanha e Pinto e Rouxinol, atuantes em diferentes praças centrais do Recife, teriam exercido grande influência na musicalidade de Chico, Jorge, e outros amigos a partir deste período.

> *O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas / Que cresceram no lugar de plantas destruídas / Cavaleiros circulam vigiando as pessoas / Não importam se são ruins, nem importam se são boas / E a cidade se apresenta o centro das ambições / Para mendigos ou ricos e outras armações / Coletivos, automóveis, motos e metrôs / Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs / A cidade não pára, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce (refrão).*
> *A cidade se encontra prostituída / Por aqueles que a usaram em busca de saída / Ilusora de pessoas de outros lugares / A cidade e sua fama vai além dos mares / No meio da esperteza internacional / A cidade até que não está tão mal / E a situação sempre mais ou menos / Sempre uns com mais e outros com menos / A cidade não pára, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce (refrão).*[36]

Nesta letra, Chico parece, à primeira vista, referir-se à "cidade" enquanto uma espécie de arquétipo "universal", evitando uma referência direta ao Recife. No entanto, numa observação mais atenta, o que percebemos é que Chico constrói deliberadamente este arquétipo a partir de uma série de sensações e visões que remetem ao cotidiano de uma metrópole de um país subdesenvolvido, explorada e "prostituída" pela "ambição" de seus habitantes e pela "esperteza" de negociadores estrangeiros, e assolada por uma profunda desigualdade social (que parece constituir o ponto temático central da letra), mas que ainda ostenta, em suas "pedras evoluídas", embora construídas à custa da destruição indiscriminada de "plantas", todo o luxo e a fama de uma metrópole "desenvolvida".

O que tais características têm verdadeiramente em comum é o fato de todas serem perfeitamente aplicáveis à situação urbana do Recife durante os anos 80 e 90 do último século, e não, se tomadas em seu conjunto, a qualquer cidade do Brasil ou do mundo. Não há dúvidas de que a "cidade" que teria inspirado Chico a compor a canção seria, de fato, o Recife, embora este não deixe também de ter uma série de características em comum com outras metrópoles, nacionais e estrangeiras, principalmente no que diz respeito ao objeto central da letra, a desigualdade social, sendo provavelmente a partir de tais associações que Chico pretende universalizar, em certa medida, sua narrativa sobre "a cidade". No entanto, é no campo daquelas especificidades relativas ao Recife que se encontrará o nosso foco principal de interesse.

Segundo o jornalista José Teles, até meados dos anos 1950, Recife teria sido uma das cidades mais importantes do Nordeste, se não a mais importante, por várias décadas a terceira capital do país, e também o terceiro pólo cultural mais atuante depois de São Paulo e Rio de Janeiro, rivalizando com Salvador apenas a partir dos anos 1960,

---

[36] SCIENCE, Chico. A cidade. In: **aCidade(BomTomRadio).** Originalmente registrado em fita-cassete e reproduzido em arquivo de som formato MP3 por José Carlos Arcoverde. 3,26 MB.1 CD-R de 689 MB.

com a administração do Reitor Roberto Santos na Universidade Federal da Bahia. Entretanto, sobretudo a partir de 1964, a cidade passará, segundo o autor, a sofrer um intenso processo de "decadência" política e econômica, do qual Teles procurará enumerar aqueles que teriam sido, para ele, os principais agentes causadores:

> *O processo de decadência econômica e política da cidade depois de 1964, a carência de lideranças nacionais expressivas (as principais, de esquerda, quase todas banidas depois do golpe militar; as da direita, com alguma expressão, alinharam-se aos militares), acrescidos da falência da indústria canavieira, da falta de investimentos, o lento e gradual esvaziamento do maior órgão desenvolvimentista da região, sediado no Recife – a SUDENE –, entre outros fatores, contribuíram para que a cidade vivesse um círculo vicioso: deixou de receber maiores atenções do Governo Federal porque perdeu a importância e perdeu a importância por falta de investimentos.*[37]

Com o declínio político e econômico, acelera-se a decadência e a desigualdade social, marcada pelo enriquecimento ainda maior daqueles que buscavam exaurir da cidade o que restava a ela de suas riquezas, em paralelo ao empobrecimento gritante daqueles que não gozavam das mesmas oportunidades para usufruir suas "maravilhas" metropolitanas.

Por sua vez, o crescimento populacional do Recife, desde os tempos áureos da capital, até o seu momento de decadência mais marcante no século XX, sempre fora acentuado, contando hoje com uma população cerca de seis vezes maior do que a que possuía há apenas oitenta anos atrás. A migração de pessoas vindas de outras cidades, em sua maioria, do interior e da Zona da Mata (como é o caso da própria família de Chico), acompanhada do crescimento progressivo das famílias, levaram a uma ocupação cada vez mais acelerada dos chamados grandes "vazios urbanos", de modo que, nos dias de hoje, já não há mais, praticamente, lugar algum a ser ocupado no Recife, ao menos dentro dos limites territoriais "oficiais" da metrópole. A capital, que, em seus anos iniciais, contava com 17 mil prédios, iniciou o terceiro milênio com 254.376 imóveis, dos quais 167.587 seriam residenciais, conforme números registrados em 1999 pela Secretaria Municipal de Finanças da Prefeitura do Recife. Na época foram também registrados 438 "assentos populares", em outras palavras, 438 favelas. A visão dos mangues, alagados e morros do Recife passou, especialmente a partir do final dos anos 1960 e início dos 70, a ser povoada por um número crescente de palafitas, mocambos e casebres precariamente construídos, chegando a proporções alarmantes a partir dos anos 1970.

---

[37] TELES, José. **Do frevo ao manguebeat.** São Paulo: Ed. 34, 2000. p.15.

Junto a esta situação de pobreza e miséria crescentes, aumentava acentuadamente o número de mendigos e menores nas ruas, assim como a criminalidade e a violência urbana. Da mesma maneira, as constantes migrações de famílias vindas de outras cidades, frente ao acentuado quadro de desemprego que marcou profundamente estas décadas no Recife, resultavam numa proliferação cada vez maior do comércio informal, inundando o centro e as periferias da cidade com uma quantidade crescente de vendedores ambulantes e camelôs.

Palafitas, mendigos e camelôs, eram imagens constantes no cotidiano da cidade que feriam a todo o momento a sua tão celebrada imagem de metrópole desenvolvida e moderna, trazendo à tona aquilo que o estatístico Mário Lacerda de Melo, em pesquisas realizadas através do Instituto de Pesquisa Social Joaquim Nabuco e no artigo *A Cidade do Recife*, de 1976, ambos citados na dissertação de Cláudio Morais de Souza acerca da *cena mangue*, chamou de "população marginal" do Recife, correspondente a uma considerável parcela do contingente urbano que estaria *vivendo à margem da vida social do Recife, ou seja, alijada de suas conquistas e benefícios*[38]. De acordo com Mário Melo, citado por Cláudio Morais:

> *... existe dentro e em torno da cidade uma espécie de população marginal, excedente, não articulada devidamente, não integrada em uma vida urbana organizada.*
> *Na paisagem cotidiana, as mais notáveis marcas indicadoras desse desequilíbrio, desses desajustamentos e dos problemas por eles gerados reside nas áreas de mocambos estendidas pelos mangues e pelos morros que assinalam o sítio urbano.*[39]

Ao mesmo tempo, como apontaria, por sua vez, José Teles, o Recife também não deixaria, em momento algum deste processo, de ostentar em seus cartões-postais toda a opulência de uma "grande metrópole":

> *O bairro do Recife Antigo (onde a cidade foi fundada no século XVI) ostenta ainda a opulência da era do apogeu da indústria açucareira, com edificações que continuam sendo cartões-postais da cidade (mais ainda depois da recente recuperação do seu conjunto arquitetônico). Os bairros de Santo Antônio e Boa Vista, que formam o núcleo central, são formados por largas avenidas, edifícios de fachadas pesadas (construídos nos anos 30, 40, 50 e 60, muitos deles em estilo art déco). Nas ruas adjacentes, as edificações são menores, de três, quatro andares, nas quais a influência portuguesa é óbvia. O Recife, enfim, dá-se ares da grande metrópole que nunca veio a ser.*[40]

---

[38] SOUZA, Cláudio Morais de. **Da lama ao caos:** a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. 115 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2002, p.108.
[39] MELO, apud SOUZA, Cláudio Morais, op. cit., p.108.
[40] TELES, José, op. cit., p.15.

A contradição entre as imagens desta cidade grande-metrópole-desenvolvida e as imagens de uma cidade miserável, violenta, caótica e degradada constituirá a formulação central do texto de *A Cidade*. A "cidade" que então poderemos ver neste texto de Chico nos é revelada a todo o momento por meio da tensão entre "pedras evoluídas" e "plantas destruídas", "mendigos" e "ricos", "coletivos" e "automóveis", "trabalhadores" e "patrões", "policiais" e "camelôs", "uns com mais" e "outros com menos", em suma, "o de cima" (que continua a subir) e "o de baixo" (que só faz descer), numa cidade que não pára de crescer, mas que não oferece iguais condições de vida a todos os que nela habitam. Ilude as "pessoas de outros lugares" que buscam nela uma "saída", mas que são cada vez mais jogadas para "baixo", e sempre vigiadas por seus "cavaleiros", os quais não constituem, por sua vez, nada além de opressores a serviço da injustiça social, incapazes de distinguirem entre pessoas "boas" e "ruins".

É a imagem de uma cidade que busca, pela violência, controlar o caos social que ela mesma gerou e o sangue que escorre sobre suas "pedras evoluídas", as mesmas que também ocultam todas as "plantas" que tiveram de ser "destruídas" para que pudessem se erguer[41].

A letra de Chico cumprirá, assim, a função de trazer à tona estas desigualdades e, junto delas, a realidade daqueles sujeitos marginalizados e excluídos referenciados pelos textos de Mário Melo. O que se apresenta na letra de *A Cidade* é uma clara situação de conflito incrustado no cotidiano da cidade, conflito dentro do qual, ao desmistificar os mitos da "metrópole" e do "progresso" associados à urbe, seu autor procura posicionar-se a favor daqueles que estão "por baixo", atestando a sua presença e relatando as dificuldades de seu cotidiano. De certa maneira, o sujeito urbano revelado por Chico a partir desta canção tem proximidade com aquele sujeito oprimido, vítima do descaso das autoridades e "exposto" às vicissitudes do espaço público em que habita, do qual nos fala Maria Rita Kehl em seu já discutido artigo *Da Lama ao Caos: A Invasão da Privacidade na Música do Grupo Nação Zumbi*. Mas é também o sujeito que, exposto a tais condições, se recusa a ficar calado, e atinge os olhos (e os ouvidos) da cidade com toda a pobreza e miséria que ela permitira que se formasse sob a sombra de seus edifícios, e para a qual fecha agora os seus olhos.

---

[41] Talvez uma referência indireta à prática do aterro de manguezais, sobre os quais se erigiu toda a cidade do Recife ao longo dos últimos séculos.

Neste sentido, faz-se necessário que destaquemos alguns versos posteriormente introduzidos na letra, na ocasião de seu futuro registro por parte do grupo Chico Science e Nação Zumbi:

> *Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu / Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu / Pra gente sair da lama e enfrentar os urubu / Num dia de sol Recife acordou / Com a mesma fedentina do dia anterior.*[42]

Estes novos versos, cantados por Chico nos momentos finais da música, além de referenciarem, finalmente, o Recife enquanto cidade-objeto de sua crítica, referenciam também um sujeito bastante especial, de certa maneira implícito (mas não totalmente ausente) em seu texto primeiro, que é aquele sujeito, do qual já falamos ao comentar o artigo de Kehl, que responde às mesmas condições adversas que o atiraram na "lama", e "enfrenta os urubus" com sua "embolada", seu "samba" e seu "maracatu", em outras palavras, com a sua cultura. Poderíamos enxergar, no caminho traçado pelas diferentes versões (da letra e da música) de *A Cidade*, indícios de uma consciência crítica em desenvolvimento, que atingiria o seu ápice nesta segunda versão.

Seria, entretanto, uma conclusão apressada e deficiente, uma vez que os indícios deste tipo de crítica enraizada na cultura, como pudemos ver, encontravam-se presentes na prática musical destes jovens desde os tempos do movimento *Hip Hop*. E, na época do Bom Tom Rádio, sua prática e seu discurso crítico já contavam com todos os elementos básicos que seriam novamente modelados, discursiva e conceitualmente, a partir da criação da *cena mangue* nos anos 1990, incluindo a retomada de elementos musicais e poéticos ligados a tradições culturais locais como o maracatu.

Para que possamos apreciar de maneira mais clara esta situação, passaremos então à análise de outras músicas produzidas pelo Bom Tom Rádio durante este período. Uma delas, *Samba do Lado*, seria também regravada pela Nação Zumbi em seu segundo álbum, *Afrociberdelia*, de 1996, mas, diferentemente do que acontece com *A Cidade*, teria pouquíssimos trechos da letra original reaproveitados em sua versão posterior. O baixo volume do vocal de Chico em certos trechos da gravação do Bom Tom Rádio impede que compreendamos o seu texto na íntegra, mas, ainda assim, conseguimos transcrever alguns de seus trechos que consideramos mais proveitosos à nossa análise:

> *E você samba de que lado, hein?*
> *E você samba de que lado, meu irmão?*
> *Por cima da terra ou a margem dela, meu irmão?*

---

[42] SCIENCE, Chico. A cidade. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 04 (4 min 46 seg).

Os problemas são problemas demais se não correr atrás da maneira certa de solucionar
O opressor no palácio atinge o opositor nas ruas
E o opositor no poder atinge o opositor, ou melhor, o opressor no palácio
E você sabe de que lado está, meu irmão (2X)
(...) * trecho incompreensível
E você sabe de que lado está?
E você sabe de que lado estou?
E você samba de que lado hein?
Eu estou é do meu lado esperando o samba chegar.
Samba maioral,
Samba cerebral,
Samba, samba,
Samba de qualidade
Para o meu país sair dessa baderna
Só quando morcego doar sangue e saci cruzar as pernas
Acrobacias desenfreadas nas ruas eu vejo ao som de um rádio,
De um Bom Tom Radio.[43]

A letra evidencia uma estrutura aparentemente confusa, um pouco distante da estrutura convencional de uma canção, comumente baseada na sucessão de estrofes e dos refrões repetidos. Não há repetições, e o texto parece se estruturar como um amontoado de pensamentos instantâneos, aparentemente desarticulados entre si (pelo menos, mais do que se pode perceber, por exemplo, em *A Cidade*), mas tendo uma espécie de linha temática difusa que parece perpassar todos eles, e que também se desenvolve por meio deles mesmos. Há, também, alguns versos correspondentes a citações de trechos de canções de Jorge Ben (como a referência à "gravata florida" em uma de suas partes) intercalando os pensamentos de Chico, os quais não foram transcritos acima junto aos demais por não terem sido inteiramente compreendidos, apesar do local que ocupam no corpo geral da letra aparecer indicado em nossa transcrição.

A forma com que o texto é cantado por Chico na gravação, além da voz mais grave e um pouco sussurrada, remetendo diretamente a Jorge Ben, também é, por sua vez, bastante desarticulada e esporádica, e os trechos são todos entremeados por sua guitarra *funk* com efeito *wah-wah*[44], de modo que, enquanto está cantando, não está

---

[43] SCIENCE, Chico. Samba do lado. In: **samba do lado ao vivo.** Originalmente registrado em fita-cassete e reproduzido em arquivo de som formato MP3 por José Carlos Arcoverde. 6,60 MB.1 CD-R de 689 MB.

[44] O termo *wah-wah* se refere a um efeito obtido de um pedal para guitarra elétrica, por meio do qual se manipula a freqüência dos sons emitidos pelo instrumento, visando modificar o tom do sinal para que se assemelhe a uma voz humana pronunciando a sílaba *wah*. Existem dois tipos de pedal *wah-wah*, um que produz o efeito automaticamente, e aquele que é manipulado pelo próprio guitarrista, com o uso do pé para controlar a ressonância do som. Durante os anos 1960, guitarristas como Eric Clapton e Jimi Hendrix ficariam bastante famosos em decorrência do uso extremamente criativo e virtuosístico que faziam deste

tocando, e vice-versa. Não há linha melódica fixa, e alguns trechos chegam a ser apenas recitados sobre a base rítmica de samba composta pela bateria de Jorge, pelo baixo de Mabuse, e o tamborim de Vinícius Enter. A música é toda permeada por breques, solos e improvisações (o próprio canto esporádico e desarticulado de Chico nos sugere a possibilidade de improviso), com grande destaque para arranjos individuais precariamente ensaiados e executados por cada instrumento, sendo que o tamborim improvisa ao longo de toda a gravação, não deixando por isso de ter seu momento de solo ao longo da *jam*, quando Chico anuncia, em tom malandro: "Vai, Vinícius! Heheh!".

O registro de *Samba do Lado* constitui, antes de qualquer coisa, um verdadeiro "experimento" musical, onde a performance adquire mais importância que a composição musical em si. Na realidade, a performance, neste caso, constitui a própria composição, no sentido de uma composição em processo. Desta forma, mais do que "canções" de "autor", a realização musical do Bom Tom Rádio constitui o real empreendimento coletivo da produção de uma linguagem.

A estrutura textual e musical aberta e improvisada de *Samba do Lado*, por exemplo, faz-nos pensar nesta música como uma espécie de "partido alto"[45] eletrificado, além de temática e poeticamente atualizado, no sentido em que também referencia diretamente, assim como na letra de *A Cidade*, o "caos" e os conflitos urbanos das grandes metrópoles contemporâneas, instituindo e ao mesmo tempo ressignificando o "samba" enquanto elemento ativo nesta nova realidade.

Na letra de *Samba do Lado*, o conflito se faz visível a partir da própria alusão à idéia do "lado" em que se "samba", mas se expressa de forma mais direta na dualidade palácio-ruas e opressor-opositor. O primeiro, de seu palácio, "atinge" (como num tiroteio) o outro "nas ruas" oprimindo-o, mas o outro, por sua vez, também o "atinge" logo em seguida, opondo-se à sua opressão. E como este se oporia, na prática, a esta opressão? Ora, "sambando", mas sambando do "lado" certo, "por cima da terra", com a "qualidade", a malícia, a esperteza e a malandragem das ruas, referenciadas na evocação às personalidades de Jorge Ben, Bezerra e Moreira da Silva, e não "sambando" naquele seu sentido mais associado à expressão popular "dançando", que significaria algo como

---

pedal. Lúcio Maia, guitarrista das bandas Loustal e Nação Zumbi, também empregaria exaustivamente o efeito, especialmente nos primeiros quatro álbuns do grupo.

[45] Tipo de samba no qual seus participantes inventam os versos na hora em que estão tocando, por vezes constituindo uma forma de desafio cantado comparável ao próprio "repente" nordestino. No partido alto, alternam-se cantando dois solistas. Compõe-se de uma parte coral e de uma parte solo, onde os versos são improvisados ou retirados do repertório tradicional.

"fracassando" ou "perdendo a jogada", e que, na compreensão expressa pela letra, resultaria em algo como "dançando conforme a música do opressor". Este exclui e oprime o homem "das ruas", fazendo-o sambar "à margem da terra", que é onde deseja que o outro fique, mas este, contrariando o seu opressor, e se utilizando de sua ginga, malícia e esperteza, salta "para cima" da terra, conquistando o seu próprio lugar nela.

A idéia de "atingir o opressor" em seu "palácio" pode ter tanto o sentido de tirar deste a sua segurança e tranqüilidade ao simplesmente sair das "margens" por ele impostas, quanto o de penetrar com o seu samba dentro do próprio "palácio" onde está o opressor, fazendo-o também, de alguma maneira, "dançar" conforme sua própria música, ou o seu próprio "samba".

Esta letra parece estabelecer uma relação de continuidade com as idéias expressas em *A Cidade*, de modo que toda aquela série de "problemas" expostos nesta última parecem não constituir "problemas demais" em *Samba do Lado*, desde que se busque "a maneira certa" de solucioná-los, e se encontre o "samba certo" no momento certo[46]. Há bem mais nisso que a simples fuga imediata em relação aos problemas e dificuldades do dia-a-dua por meio do "sambar". O "sambar" (do "lado" certo) exprime não só a imposição de um estilo de música ou dança, mas a própria imposição de toda uma *cultura*, de todo um modo ou "estilo" de se viver, com malícia, esperteza e jogo de cintura, e também com "qualidade" no que se faz e sem "disse-me-disse" (referente a outro trecho da canção que não fora transcrito pelos mesmos motivos anteriormente expostos). Cultura que é sua, que é "das ruas", e não do opressor, e à qual este não será capaz de resistir, mesmo com toda a proteção que lhe oferece seu "palácio". Além disso, Chico também provoca os próprios "irmãos" que se encontram na mesma condição que ele ("E você sabe de que lado está, meu irmão?"), questionando-os sobre o "lado" em que estariam "sambando" (do "opressor" ou do "opositor") e, ao mesmo tempo, ensinando-os a sambar do "lado" correto.

As referências proferidas por Chico na introdução da gravação, antes do início da execução da música ("Essa música vai para..."), a uma série de personalidades da política e das artes ligadas aos povos negros de diferentes regiões do mundo, como Nelson Mandela (África), Marcus Garvey (Jamaica), Malcolm X (EUA), e o próprio

---

[46] Vale a pena destacar alguns trechos da segunda versão da letra, registrada em *Afrociberdelia*: *O problema/ são problemas demais / e não correr atrás da maneira certa de solucionar / lembro quase tudo que sei / e organizando as idéias / lembro que esqueci de tudo /* ***mas, eu escuto o samba***. SCIENCE, Chico. Samba do lado. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Afrociberdelia.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD. Faixa 07 (3 min 47 seg). Grifos nossos.

Jorge Ben (primeiro da lista), além das referências aos bairros do *Brooklyn*, *Bronx* e *Queens*, parecem também demonstrar o intuito de referenciar pessoas e comunidades (os "povos negros" oprimidos) sujeitas à opressão em diferentes países e períodos históricos, e que teriam também em comum o fato de terem resistido a esta mesma opressão, e de terem sido capazes de se impor política e culturalmente a partir de seus próprios esforços. Algo comparável à referência a Lampião, Zapata, Sandino, Zumbi e Antônio Conselheiro na faixa *Monólogo ao Pé do Ouvido*, registrada em *Da Lama ao Caos*, e sobre a qual já falamos anteriormente, embora nela se extrapole este universo mais ligado a uma cultura e política "negras", ao qual *Samba do Lado* parece se restringir, ao menos neste seu trecho introdutório. Em seguida, a questão passa, como vimos, a expressar-se em termos um pouco mais abertos, como os termos "opositor" e "irmão".

A temática relacionada ao cidadão oprimido voltará a aparecer na letra da música *Matadouro Público*, desta vez com uma ênfase um pouco maior na questão da violência urbana. Vejamos a sua letra na íntegra, a qual, vale a pena observar, resume-se a um breve poema de apenas uma estrofe, o qual é recitado por Chico em meio a uma *jam* instrumental um pouco parecida com a de *Samba do Lado*, embora com uma presença bem menor da voz, privilegiando os improvisos e as experimentações instrumentais. Trata-se, praticamente, da execução de uma composição instrumental, sobre a qual se recitam versos que podem ter sido, ou não, improvisados na ocasião da execução da peça:

> *É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo*
> *E você já viu a imagem dentro de cada estandarte na rua?*
> *E você já viu a sua imagem na rua escura de volta pra casa?*
> *E a possibilidade de estar sozinho*
> *E a hora de sozinho estar a caminho*
> *De volta para a rua onde moro.*[47]

Temos novamente, nesta letra, a imagem de um cidadão desprevenido, à mercê das ruas e de sua violência. Os versos parecem evocar a sensação de medo e insegurança, daquele cidadão que volta para a sua casa, sozinho, caminhando pelas ruas escuras do grande "matadouro público" que é a cidade. Aqueles que ameaçam matá-lo a qualquer momento podem ser tanto os assaltantes e assassinos espalhados pela cidade, quanto aqueles "cavaleiros" que o vigiam na letra de *A Cidade*: os policiais opressores.

---

[47] SCIENCE, Chico. Matadouro público. In: **matadouropúblicoaovivo.** Originalmente registrado em fita-cassete e reproduzido em arquivo de som formato MP3 por José Carlos Arcoverde. 3,79 MB.1 CD-R de 689 MB.

Provavelmente, estaria voltando de uma diversão noturna qualquer junto aos amigos, mas, repentinamente, se vê mais uma vez sozinho na escuridão das ruas. Um cidadão que, sentindo-se exposto, procura transpor a insegurança "equilibrando" sua cabeça "em cima do corpo" e ampliando sua percepção para enxergar "a imagem dentro de cada estandarte na rua". Trata-se de um sujeito poético capaz de projetar sua própria consciência (mais precisamente o seu olhar) em diferentes dimensões, situando-se fora de si mesmo e da rua pela qual caminha, e assistindo à própria imagem "na rua escura de volta pra casa".

Pode-se perceber nesta letra, por parte do autor, uma forte aproximação com caracteres de uma poética "psicodélica". Neste período, momento no qual Chico e Jorge, por meio de Mabuse, começavam a interagir de maneira mais intensa com um certo grupo de amigos moradores de Candeias e mais ligado ao *rock* (Fred, Renato e o próprio Mabuse), Science começava a conhecer um pouco mais de perto o universo roqueiro, do qual o psicodelismo viria a chamar a sua atenção de maneira bastante intensa e duradoura. A recorrência à psicodelia enquanto princípio estético básico apareceria, posteriormente, em uma série de outras produções *mangue*, desde o conhecido trecho de seu primeiro "manifesto", escrito por Fred e Renato, em que se dizem interessados em "todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência", numa clara referência ao consumo de drogas, passando pelo título do segundo álbum de Chico Science e Nação Zumbi, *Afrociberdelia* (África + cibernética + *psicodelia*), e chegando ao conceito central que envolve a sonoridade e a identidade visual adotados pela Nação Zumbi em seu último CD, *Futura*, lançado em 2005, a idéia da "psicodelia em branco-e-preto".

De qualquer maneira, o que queremos ressaltar é que este sujeito "psicodélico" das ruas, com sua mente alargada em diferentes dimensões (talvez pelo efeito de algum aditivo químico[48], apesar de não indicado no texto), que nos é apresentado na letra de

---

[48] Sobre aspectos mais profundos da questão "psicodélica" relativa às drogas de alteração mental, como, por exemplo, o LSD, argumenta Robert Anton Wilson: *Essa área é um pouco menos controvertida que as centrais elétricas nucleares (estou sendo indulgente), mas vamos lembrar que existem três tipos de escolas de pensamento científico a respeito dessas químicas: I. Algumas consideram essas substâncias como psicomiméticas: a conseqüente alteração da consciência é considerada uma imitação da psicose. II. Algumas consideram essas substâncias como alucinógenas: o novo estado mental criado pelo produto é considerado uma experiência alucinatória, mas não exatamente uma psicose. III. Algumas consideram essas substâncias como psicodélicas (uma palavra instituída por Humphrey Osmond, M.D.), ou como substâncias de metaprogramação (nome instituído por John Lilly, M.D.): o novo estado é considerado propício para podermos re-organizar ou reimprimir nosso sistema nervoso para um funcionamento superior.* WILSON, Robert Anton. **O gatilho cósmico:** o derradeiro segredo dos Illuminati. São Paulo: Madras, 2004, p.45-46.

Matadouro Público, é o sujeito que expande sua própria consciência, almejando escapar à insegurança das ruas nas quais se sente solitário e desprotegido. Antes de tudo, seria um sujeito com a consciência em constante alerta.

Desta música, pouquíssimos elementos (menos ainda que em *Samba do Lado*) teriam sido reaproveitados em posteriores gravações da Nação Zumbi. Dela teria se conservado apenas a base musical (praticamente, a linha de baixo executada por Mabuse), de forma que a letra seria inteiramente substituída, e a música passou a se chamar *O Encontro de Isaac Asimov com Santos Dumont no Céu*[49], registrada também no CD *Afrociberdelia*. O clima psicodélico original se manteria, mas a guitarra *wah-wah* tocada por Chico seria deixada de lado. A célula rítmica executada por Jorge, um samba marcial africanizado executado na bateria, e que, combinada com a guitarra, envolve-nos em uma curiosa sensação de *samba-reggae*, seria substituída por uma batida programada e carregada de efeitos (que reforçam o clima psicodélico, aproximando-se mais dos procedimentos e sonoridades do *dub* jamaicano), baseada num exercício de reelaboração de ritmos nordestinos como o côco e o baião. A letra de Chico também seria recitada, como na versão original, porém a música toda seria reduzida para um minuto e trinta e oito segundos, perdendo o seu caráter original de *jam session*, e equiparando-se a algo mais próximo de uma pequena vinheta intercalando as demais canções do CD.

Observa-se, na releitura de todas as músicas do Bom Tom Rádio aqui citadas, por parte da Nação Zumbi nos anos 1990, uma clara tendência à "nordestinização", mais particularmente, à "pernambucalização" dos ritmos e melodias nelas trabalhados, adequando-as, desta forma, à proposta principal do novo grupo.

No Bom Tom Rádio, por sua vez, talvez a primeira experiência envolvendo diretamente estes elementos musicais locais teria se dado com a canção *Maracatu de Tiro Certeiro*, cuja letra corresponde a uma parceria entre Jorge e Chico. Apesar de não contarmos com nenhum registro de áudio desta canção em sua versão Bom Tom Rádio, tudo indica que ela fora estruturada a partir de um ritmo de maracatu mais próximo do "baque virado", o que se vê pela métrica do canto de Chico em diferentes versões registradas pela Nação Zumbi (tivemos acesso a alguns registros anteriores àquele

---

[49] Sua letra, na íntegra: *Nada como o firmamento / para trazer ao pensamento / a certeza de que estou sólido / em toda área que ocupo / e a imensidão aérea / é ter o espaço do firmamento no pensamento / e acreditar em voar algum dia.* SCIENCE, Chico. O encontro de Isaac Asimov com Santos Dumont no céu. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Afrociberdelia.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD. Faixa 09 (1 min 39 seg).

presente no álbum *Da Lama ao Caos*). Não se sabe se Jorge teria composto apenas a letra da canção, ficando talvez a sua formulação melódica e rítmica mais a cargo de Chico, ou até que ponto este teria contribuído na confecção da própria letra. No entanto, de qualquer forma, não há dúvidas de que, ao escrevê-la, Jorge e Chico pretendiam produzir um certo tipo de maracatu, um "maracatu" todo especial, o *Maracatu de Tiro Certeiro*. Vejamos a letra, do modo como aparece transcrita no encarte do CD *Da Lama ao Caos*:

É de tiro certeiro, é de tiro certeiro
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quanto quem tá na mira – o morto!
Eh, foi certeiro – Oh se foi
O sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como barro
Que ao toque de uma se quebra
Outros não!
Ainda conseguem abrir os olhos
E no outro dia assistir tv
Mas comigo é certeiro meu irmão
Não encosta em mim
Que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa
Fumaçando / Fumaçando / Fumaçando
Fumaça!
Não saca a arma não – a arma não?
Já ouvi, calma!
As balas já não mais atendem ao gatilho
Já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem
Porque
É de tiro certeiro... (repete a letra)[50]

Não se sabe até que ponto esta letra conservou elementos de sua versão original tocada pelo Bom Tom Rádio, mas vale a pena analisá-la, pois apresenta grande sintonia com o universo poético e temático das demais letras do grupo, parecendo até mesmo sintetizar todas elas.

A questão da violência urbana presente nas outras músicas do grupo aparece novamente em *Maracatu de Tiro Certeiro*, na figura do sujeito situado no centro de um "tiroteio", assim como em *Samba do Lado*. É um sujeito que carrega suas próprias armas, que não são iguais às armas daqueles que o ameaçam no grande "matadouro" das ruas. Sua "arma", assim como a mente e o olhar expandidos do cidadão solitário de *Matadouro Público*, e o "samba" esperto e malandro do "opositor" de *Samba do Lado*, é

[50] SCIENCE, Chico; PEIXE, Jorge Du. Maracatu de tiro certeiro. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 08 (4 min 11 seg).

o seu “maracatu”, o mesmo com o qual “sai da lama” e “enfrenta os urubus” naqueles versos finais da segunda versão de *A Cidade*. Sua principal “arma”, mais uma vez, é sua música e sua cultura. E quem seriam as “vítimas” desta nova “arma”, na letra de *Maracatu de Tiro Certeiro*? Primeiramente, teríamos aqueles que estariam de olhos fechados, incapazes de reconhecer a força do maracatu nas ruas (ou de ver “a imagem de cada estandarte na rua”, como o sujeito psicodélico de *Matadouro Público*), o que se atribui ao fato de estarem com os seus olhos embotados pela “TV” assistida diariamente.

Este “maracatu” também não é um maracatu como qualquer outro: é aquele maracatu que “não está para conversa” (é “como bala que já cheira a sangue”), e que traz aos olhares desprevenidos toda a violência das ruas (assim como em *A Cidade*), sendo capaz de “quebrar”, ao “toque” (se referindo também ao poder sonoro dos tambores) de um simples disparo, aquelas pessoas mais frágeis, e que são “como barro”. E, mesmo aqueles que porventura conseguirem abrir novamente os seus olhos e voltarem, no dia seguinte, a suas TVs, mais cedo ou mais tarde também se “quebrarão”, pois “comigo é certeiro, meu irmão”.

Ao mesmo tempo, este “maracatu” representará também uma alternativa à violência cotidiana armada, sendo capaz de paralisar as armas de fogo de seus adversários (“Não saca a arma não – a arma não? Já ouvi, calma!”), de modo que suas balas não atenderão mais aos gatilhos, desde que o maracatu seja “certeiro”.

O sujeito projetado nestas canções corresponderá, então, ao sujeito que não apenas sofre o descaso e a violência urbanos, mas percorre, a todo o momento, a sua cidade, na busca por outras experiências que escapem à visão do “opressor”, e com as quais construirá sua identidade enquanto sujeito ativo desta mesma cidade.

Aprendizes das ruas, Jorge e Chico teriam aprendido não só a “sobreviver” às suas agruras, mas também a construir, a partir delas, o seu próprio olhar, orientando sua atividade musical para o universo das ruas, apropriando-se e ressignificando imagens e sensações, e conduzindo-as à condição de princípio transformador do espaço urbano e das relações nele vividas.

Estas observações se aproximam da abordagem daquilo que chama de uma “percepção” *mangue* específica sobre o Recife, empreendida por Cláudio Morais de Souza em sua dissertação intitulada *Da Lama ao Caos: A Construção da Metáfora Mangue como Elemento de Identidade/Identificação da Cena Mangue Recifense*. Em

sua análise, o autor se mune da noção de *flâneur* desenvolvida por Walter Benjamin em textos datados da década de 20 e 30 do último século. Nas palavras de Cláudio:

> *Do flâneur da Paris capital do século XIX mobilizaremos aquilo que ele tem de mais importante: seu senso crítico e seu olhar aguçado, um olhar que em seu tempo foi, segundo Benjamin, capaz de perceber os sentidos que a experiência moderna impunha, ou seja, o preço que se tem que pagar para adquirir a sensação do moderno: a destruição da aura na vivência do choque (BENJAMIN; 2000: 145)*
> *O manguebeat em sua flânerie (o vagar, perambular) pela cidade, exercita um olhar capaz de "narrar" uma cidade, com a estranheza de quem toma o familiar pelo avesso. No que Recife tem de mais familiar (rios, pontes, mangues, maracatus etc) o manguebeat buscou o estranho, o não "perceptível", o seu "intocável". Os rios, pontes, mangues e maracatus de que fala o manguebeat, não são por eles tomados como objeto de contemplação, mas como aquilo que quer dizer algo, mas que escapa aos olhares e ouvidos dos menos atentos.*[51]

Segundo esta abordagem, quando o sujeito poético de Chico congela em sua mente "a imagem dentro de cada estandarte na rua", como visto em *Matadouro Público*, ele não está simplesmente a observá-las, mas também extraindo delas um sentido, fazendo-as "dizer algo" aos demais, aos menos atentos, ao incorporá-las à sua linguagem e à sua música. Apesar de não ter analisado letras de músicas como *Maracatu de Tiro Certeiro* ou *Matadouro Público* em seu trabalho, as observações de Cláudio se encontram muito próximas das reflexões que obtemos ao analisá-las.

Por sua vez, a incorporação da noção de *flâneur*, desenvolvida por Benjamin, no interior da reflexão acerca da relação entre o *mangue* e o cotidiano e a cultura do Recife, também nos figura bastante acertada. O acerto se dá na medida em que tal noção procura referenciar um sujeito possuidor de um "olhar aguçado" sobre a cidade, que perambula por dentro dela estando, em certa medida, à deriva, uma vez que se encontra à procura de novas imagens e sensações, e também desenvolve o seu "senso crítico" por meio desta experiência, construindo "narrativas" da cidade para além da rapidez e da efemeridade dos processos aos quais se vê exposto em meio ao cotidiano caótico da urbe. Ele é aquele que, por desenvolver uma forma de percepção perfeitamente adequada a este mesmo ritmo caótico, é também capaz de domá-lo, congelá-lo, e "narrá-lo". Afirma Cláudio:

> *Entendemos então que as imagens construídas pelo manguebeat sobre a cidade do Recife, são também definidoras da própria dinâmica perceptiva da cena mangue, da forma como ela se coloca no mundo. Parafraseando Benjamin, a*

---

[51] SOUZA, Cláudio Morais de. **Da lama ao caos:** a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. 115 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2002, p.83.

> *cidade abre-se em paisagens para o flâneur (diga-se para o manguebeat). Seu olhar constitui formas de reação adequada ao ritmo da cidade grande. Colhe as coisas em pleno vôo; com isso, ele pode se imaginar bem próximo do artista (BENJAMIN; 1985: 70).*[52]

Temos, portanto, uma relação de abertura recíproca, do sujeito que se abre para a cidade, com suas imagens e sensações, e da cidade que também se abre para este mesmo sujeito que corresponderia, na compreensão de Benjamin, àquele que estaria plenamente apto a acompanhar o ritmo da urbe, e que, por este mesmo motivo, é também capaz de compreendê-la e de decifrá-la, construindo suas próprias "narrativas" acerca dela, com a qual ele abre e traça o seu caminho dentro do mundo no qual transita. Para Benjamin, este sujeito seria, nestes termos, algo comparável a um "artista", aquele que elabora sua percepção acerca da cidade como uma forma de arte.

Entre uma série de outras composições de Chico, uma que demonstra desejar relatar este tipo de procedimento estético peculiar em relação aos fatos e eventos do cotidiano, seria *Corpo de Lama*, registrada em *Afrociberdelia*, especialmente em seus momentos finais, nos quais o cantor vem recitar o seguinte texto:

> *(deixar que os fatos sejam fatos naturalmente, sem que sejam forjados para acontecer / deixar que os olhos vejam pequenos detalhes lentamente / deixar que as coisas que lhe circundam estejam sempre inertes / como móveis inofensivos / para lhe servir quando for preciso / e nunca lhe causar danos, sejam eles morais, físicos ou psicológicos).*[53]

Aqui parecem estar expostas todas as etapas de um processo criativo baseado na experimentação e no manejo de "coisas" "fatos" do dia-a-dia. Primeiramente, o abrir-se à experimentação, deixar que os fatos aconteçam "naturalmente", sem procurar "forjá-los", bastante comparável à atitude aberta do *flâneur* benjaminiano, que "colhe as coisas em pleno vôo". Em seguida, o congelá-las em seu próprio vôo, o torná-las "inertes", fazendo com que os olhos possam enxergar "pequenos detalhes lentamente", para depois se "servir" delas quando preciso, a fala do "artista" que se utiliza destas imagens e situações experimentadas para construir suas "narrativas" a partir delas.

Apropriando-se então das "coisas" ao seu redor, o artista evitará que lhe provoquem "danos", idéia que vem, desta maneira, fechar o ciclo crítico traçado na construção de toda a estética musical e poética *mangue*, quando o sujeito, por meio de sua arte, é capaz de transpor e de superar as condições de abandono e insegurança às

---

[52] Ibid., p.83-84.

[53] SCIENCE, Chico; PEIXE, Jorge Du. Corpo de lama. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Afrociberdelia.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD. Faixa 10 (3 min 52 seg).

quais se encontra exposto, ao tornar-se, por meio de sua arte, senhor de seu próprio espaço. Voltando às considerações de Cláudio Morais:

> *O manguebeat enquanto expressão juvenil, é visto aqui como flâneur, é também aquele que espelha "a posição central da* ***locomoção social****", no dizer de Featherstone, que se lança na aventura de seu tempo e que se permite experimentar e desenvolver novas formas de percepção num cenário urbano como o de Recife, marcado pela miséria quase absoluta de muitos e pela riqueza de poucos.*[54]

A prática musical destes jovens no Recife dos anos 1980 e 1990 se configurará, neste sentido, como uma espécie de emergência, em plena virada do século XX para o século XXI, de um novo tipo de experiência romântico-utópica relativa à cidade.

Se considerarmos, por exemplo, algumas reflexões tecidas por Raymond Williams em *O Campo e a Cidade*, especialmente em sua análise acerca da obra de Charles Dickens no século XIX, perceberemos que um certo senso de confiança nas potencialidades sociais provindas do fluxo caótico e heterogêneo das "multidões" nas grandes cidades teria sido, para além do tão enfatizado retorno à "Natureza", uma das formas mais importantes da "reação" romântica oitocentista.

Ao tecer suas considerações acerca de Dickens, Williams conduz seus esforços a identificar e problematizar o que chama de *estruturas de sentimento* relacionadas ao rápido processo de expansão e transformação das cidades na Inglaterra oitocentista. Tais imagens na literatura do período iriam, segundo o autor, desde a "negação pura e simples", até o elogio da cidade e da "indústria civilizada" paralelo à condenação do "desperdício" e da "devassidão", ligados a uma *percepção burguesa da realização industrial e comercial e o senso da ordem civilizada do período augustiano*[55]. Quanto às visões negativas, estas se encontrariam conectadas, de acordo com Williams, a uma visão mais "uniformizante" da cidade, provinda da percepção, por meio dela, de uma nova "ordem industrial", antinatural e anti-humana.

Segundo ele, este tipo de contradição, na época de Dickens, resultaria de uma comum associação direta entre "cidade" e "indústria", baseada na vida social das nascentes cidades industriais. Concepção insatisfatória para uma compreensão mais apurada da obra de literatos como Dickens, já que a maior parte de seu envolvimento com a experiência urbana teria se dado com Londres, que apresentava, na época, uma realidade social bastante diferenciada daqueles arquétipos ligados à "cidade industrial":

---

[54] SOUZA, Cláudio Morais de, op. cit., p.89. Grifo nosso.
[55] WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade:** na história e na literatura. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.201.

> *Pois uma cidade como Londres, conforme já vimos, não podia ser captada com facilidade* ***num gesto retórico de uniformidade repressiva****. Pelo contrário, a* ***heterogeneidade****, a* ***variedade*** *e a* ***aglomeração****, a movimentação* ***aleatória****, eram seus aspectos mais evidentes, especialmente quando vista de dentro*.[56]

Neste sentido, o principal dado de originalidade da obra de Dickens se encontraria, para Williams, exatamente em sua atitude de penetrar mais a fundo na experiência das ruas, com suas "multidões de desconhecidos", abrindo-se para a recriação e a ampliação, em sua prática literária, de toda uma "gama de sentimentos" resultantes de uma "desordem" social inerente à própria cidade, ultrapassando o artifício retórico comum, típico do observador externo, da absoluta "ordem repressiva". Abre-se então o terreno para que possa emergir um novo sentimento de confiança, nas palavras de Williams, naqueles que constroem seus próprios mundos e carregam-nos consigo em meio ao barulho e á multidão, supostamente "uniformes", das ruas. Ao fim, Dickens teria sido ainda capaz de antever, para além da "desordem" urbana imediata, a emergência de uma espécie de "nova ordem" a partir deste mesmo "caos" social, um novo "sistema" que corresponderia ao somatório destas tantas trajetórias humanas diversas que se movimentam e interagem na grande cidade. Uma nova experiência de "mobilidade", segundo Williams, ao mesmo tempo "empolgante e ameaçadora".

É a este tipo de "mobilidade" que a experiência *mangue* em Recife recorrerá, intensamente, durante os anos 1980 e 1990: movimentação em busca de variadas trajetórias e de uma multiplicidade de temporalidade e experiência, busca pelo "caos" estético enquanto alternativa à "ordem" cotidiana, repressiva e homogeneizante, que promove o "tédio".

Nesta "locomoção" social (termo benjaminiano adotado por Cláudio Morais) constante em busca de novas experiências e formas de percepção do Recife, estes jovens se lançarão num verdadeiro labirinto de temporalidades e experiências, grande parte ligada a um suposto "passado", como indica Cláudio, ainda "estranho", "intocável" e "não perceptível" para muitos, encontrado em suas tradições, em suas falas e gírias, e em suas "brincadeiras de rua", os seus maracatus, cirandas e côcos. "Passado" que não estaria na "TV" e nem nos "palácios", mas que se encontraria "nas ruas", camuflado sob as "pedras evoluídas" que o "opressor" fizera crescer ao longo dos séculos sobre centenas de manguezais aterrados. A descoberta do *mangue* enquanto metáfora central desta nova narrativa crítica acerca do Recife seria apenas uma questão de tempo.

---

[56] Ibid., p.215. Grifos nossos.

De qualquer maneira, o que estes rapazes começam a fazer, neste momento, por meio de bandas como o Bom Tom Rádio e o Mundo Livre S/A, consiste numa apropriação, de um ponto de vista crítico-social, de uma série de elementos presentes nestas manifestações "da rua", integrando-os à poesia e à sonoridade de suas bandas *pop* à procura da "batida perfeita". Nas palavras de Jorge Du Peixe, também referenciadas na dissertação de Cláudio, *a gente não teve vergonha de levar a ciranda, o frevo, o maracatu, a embolada para os palcos*[57]. Não tinham "vergonha" por descobrirem, nestas manifestações, algo que demonstrava para eles possuir uma ligação bem mais forte com a "terra" em que viviam do que os grandes arranha-céus construídos pelo "opressor", e algo que também poderia ser perfeitamente entendido por qualquer um que nesta mesma terra habitasse, mesmo aqueles "paralisados" na frente de suas TVs. O "maracatu" logo se tornaria o seu golpe cultural mais "certeiro", e, para isso, só precisavam de um pouco mais de tempo.

Sobre este tipo de procedimento de apropriação e reelaboração de elementos musicais e poéticos provenientes de manifestações populares mais "tradicionais" do Recife, declarara Chico:

> *Então eu vi todas essas coisas que nos ensinaram como folclore, como uma manifestação já passada, mas que não é bem dessa maneira que você tem que ver. Existem ritmos ali que pode aprender a tocar porque é da sua terra, é do Brasil, é uma coisa que você entende – é a tua língua.*
> *Nesse tempo, a gente consumia a música estrangeira também, nos bailes da periferia... Acontece que os maracatus estão esquecidos, a ciranda quase ninguém mais vê, a embolada, os caras ficam nas praças, mas é pra pegar uma grana. O coco ainda tem também, mas está desaparecendo.*
> *Então o que a gente pretende é mostrar uma coisa nova a partir disso. Se a gente for tocar maracatu do jeito que ele é, a galera vai pegar no nosso pé. Então a idéia básica do manguebeat é colocar uma antena parabólica na lama e entrar em contato com todos os elementos que você tem para fazer uma música universal. Isso faz com que as pessoas futuramente olhem para o ritmo como ele era antes.*[58]

---

[57] PEIXE, Jorge Du, apud SOUZA, Cláudio Morais de, op. cit., p.90.

[58] SCIENCE, apud TELES, José, op. cit., p.277. Essa busca por produzir uma "nova" música baseada na utilização de "todos os elementos que você tem para fazer uma música universal", como nos aponta Chico, talvez tenha feito com que a sonoridade e as letras de suas músicas, ao longo de todos os álbuns das bandas Mundo Livre S/A e Nação Zumbi, se mostrassem permanentemente abertas, mutáveis e auto-recicláveis, numa descoberta contínua de novas formas de se misturar batidas, melodias, signos e formas poéticas provenientes de fontes musicais diversas e em constante renovação. Quando, por exemplo, a Nação Zumbi lançou, em 2002, o seu álbum homônimo, boa parte dos fãs mais antigos da banda teriam reagido negativamente ao disco, pelo simples fato deste exibir um grande distanciamento, tanto em termos sonoros quanto poéticos (bem maior que o que se pode perceber, por exemplo, em seu CD anterior, *Rádio S.AMB.A.*, de 2000), em relação aos dois primeiros álbuns do grupo gravados com Chico. Muitos teriam dito que não conseguiam mais enxergar o maracatu e aqueles outros ritmos "regionais" na sonoridade da banda. De fato, todos estes elementos estão presentes neste disco de 2002, e disto não restam dúvidas. Mas, por outro lado, estão presentes e inseridos em suas canções de maneira bem mais diluída do que em seus primeiros álbuns, o que exprime não o seu abandono (todas as músicas do disco os

O músico não enxergaria, então, problema algum em dançar nos bailes *funk* da periferia e consumir música estrangeira, e, ao mesmo tempo, gostar de maracatu, ciranda, côco e embolada, pois são coisas da "sua terra", "é a tua língua", e não há nenhum problema em se aprender a falá-la, em aprender a tocar esses ritmos e, mais ainda, em produzir uma nova música "universal", misturando estes elementos com aquelas mesmas influências estrangeiras. Sua música teria este caráter de despertar a atenção para estes ritmos, praticamente "esquecidos" segundo sua visão crítica, especialmente pela juventude do Recife, rompendo com os preconceitos que instituem o universo da tradição popular e o universo da cultura *pop* enquanto dimensões absolutamente antagônicas e auto-excludentes; posição defendida, de um lado, pelos interessados na proteção de nossa cultura "nacional" e "regional" mais "autênticas", contra a "colonização" das influências *pop* estrangeiras[59] e, por outro, pelos adeptos de

---

incluem), mas uma nova experiência musical envolvendo os mesmos elementos, e também adicionando outros à mistura. A música da Nação Zumbi, a partir deste álbum, e também em seu último disco, *Futura*, parece se encaminhar para uma perspectiva de fuga em relação a uma certa "obviedade" musical e poética (a qual também se relacionaria com a própria sonoridade de seus discos anteriores), o que pode ser notado pelas letras cada vez mais complexas e enigmáticas escritas por Jorge, e propositalmente abertas às mais variadas interpretações, e nas fusões cada vez mais orgânicas entre diferentes elementos musicais, as quais atingem um caráter quase etéreo em *Futura*, e que fazem com que nós não sejamos capazes de distinguir com maior precisão, ao menos à primeira audição, os vários elementos que se encontrariam aí misturados. O experimentalismo deve então ser visto enquanto um elemento indissociável da prática musical destes grupos, estando nela inscrito desde o seu surgimento na década de 1980.

[59] Tal seria, por exemplo, a visão de críticos como Ariano Suassuna, um dos dramaturgos mais respeitados do Recife, e fundador do Movimento Armorial nos anos 1970 na capital. Em recente entrevista à revista *Caros Amigos*, declarara Suassuna: ***Miguel Falcão - E o que você acha da brasileirização do rock que Chico Science fez? Acha que tem mais guitarra ou mais maracatu?*** *Olhe, fico até com desgosto de falar a esse respeito, porque eu gostava muito dele pessoalmente. /* ***Miguel Falcão – Você inclusive foi ao enterro dele e chorou...*** *Foi. Mas discordava e discordo e disse a ele pessoalmente. Acho que ele junta duas coisas diferentes, uma ruim e uma boa. /* ***Miguel Falcão – O maracatu seria o bom?*** *O maracatu seria o bom. Mas não sei por que dão tanta importância a isso. /* ***Miguel Falcão – Porque a auto-estima do pernambucano foi levantada de alguma forma...*** *De alguma forma. E essa justiça eu faço a ele. Esses rapazes e moças que talvez nunca tenham prestado atenção no maracatu passaram a prestar. Se bem que acho que não precisa fazer a concessão que ele fez, não. Porque vejo Antônio Nóbrega não fazer junção nenhuma de maracatu rural com qualquer coisa de fora e ser tão aceito pela juventude quanto Chico Science. /* ***Miguel Falcão – Mas a repercussão de Chico Science foi infinitamente maior, principalmente na periferia de Recife e interior de Pernambuco.*** *Mas aí é uma questão de divulgação. Antônio Nóbrega não é tão aceito pelos meios de comunicação quanto Chico foi. /* ***Miguel Falcão – Mas quando se picham os muros, os grafiteiros fazem a cara de Chico Science. Virou um ídolo.*** *Eu não quero que piche minha cara por aí, não. /* ***Miguel Falcão – Tem uma outra banda que surgiu nesse cenário, o Cordel do Fogo Encantado. Parece que você tem uma opinião completamente diferente.*** *Essa acho muito melhor. Eles não fizeram junção de rock com qualquer outra coisa, não. Pegaram a tecnologia do som e colocaram a serviço da música brasileira que eles fazem. Daí o que saiu eu acho bom. Do mesmo jeito que apoiei o grupo Mestre Ambrósio, porque acho que é mais ou menos da mesma linha. Mestre Ambrósio não colocou a música brasileira a serviço dessas coisas, colocou essas coisas a serviço da música brasileira. /* ***Diana Moura – Você não acha que seria possível fazer essa mesma interpretação de Chico Science, que ele colocou o rock a serviço do maracatu?*** *Aí, não, porque ele colocou o ritmo do rock lá. Mestre Ambrósio toca o ritmo nosso. Agora, veja bem, isso não é um assunto que me interessa. Eu respondo porque vocês me perguntam.* SUASSUNA, Ariano. "Eu não faço concessão nenhuma". **Caros Amigos**, São Paulo, n.75, jun. 2003, p.36. Entrevista concedida a Mariana Camarotti, Diana Moura, Marco Bahé, Inácio França, Miguel Falcão e Samarone Lima.

um estilo de vida "moderno" alimentado por estes mesmos paradigmas estrangeiros que, quando eram capazes ao menos de enxergá-las, viam estas manifestações com desdém e preconceito, ou simplesmente como "folclore", do modo como lhes teria sido ensinado em suas escolas.

Com estas misturas, a experiência destes jovens músicos nas décadas de 80 e 90 do último século, empreenderá, com o maracatu, o côco, a ciranda, e outros ritmos locais, algo similar ao que fora feito, por exemplo, com o frevo e, em menor medida, com alguns destes demais ritmos, ao longo dos anos 1950 e 1960, por meio da gravadora local *Rozenblit*. Com ela, dando destaque ao selo *Mocambo*, dedicado a artistas locais, seu proprietário, José Rozenblit, fora responsável neste período, entre uma série de outros feitos, pela consolidação do frevo enquanto música popular de massa amplamente produzida e consumida em sua própria cidade.

Enfatizando um pouco mais tais paralelos, podemos destacar, ainda na década de 1920, a atuação pioneira do Rádio Clube de Pernambuco, ao levar à sua programação gêneros populares como o frevo, além daqueles chamados de "folclóricos". Segundo Renato Phaelante da Câmara:

> *A programação prima, então, pelo erudito e dirige-se a um público de elite, pois a intenção inicial é a de evidenciar a cultura e a educação sem nenhum caráter popular. Enfim, "um rádio para meia dúzia de crentes", conforme afirmam na época. Não existe, realmente, preocupação com a massa. Os artistas que se apresentam, inicialmente, são apenas repetidores dos discos que se irradia comumente. Só no final da década de 20 é que começam a surgir talentos oriundos do teatro, de festas populares, de feiras e de outros movimentos onde a criação espontânea se faz evidente, inclusive o folclore.*[60]

Segundo Newton Dângelo, comentando as afirmações de Phaelante:

> *A introdução de gêneros populares, como o frevo, iria não só fomentar a audiência da rádio pernambucana como também tomar conta das ruas, quando as músicas lançadas pela estação foram cantadas pelas multidões nos carnavais, o que nos remete para a reafirmação de que, ao contrário do discurso massificador ou aristocratizante a respeito da radiofonia, as novas experiências de transmissão da voz e das músicas tiveram que se alimentar das tradições populares para sobreviverem, não enquanto folclore, como classificavam os especialistas da época, mas enquanto modos de viver marginalizados ou excluídos*.[61]

Por meio da fusão do maracatu e de outros gêneros locais com estilos *pop* internacionais como o *funk*, o *rock* e o *rap*, bandas como o Bom Tom Rádio e Chico

---

[60] CÂMARA, Renato Phaelante da. **Fragmentos da história do Rádio Clube de Pernambuco.** Recife: CEPE, 1994, p.30.

[61] DÂNGELO, Newton. **Vozes da cidade:** progresso, consumo e lazer ao som do rádio – Uberlândia – 1939/1970. 319 f. Tese (Doutorado em História) – PUC, São Paulo, 2001, p.52.

Science e Nação Zumbi redescobrirão, assim, o mesmo tipo de equilíbrio observável na experiência de Rozenblit e do Rádio Clube, entre um cosmopolitismo recifense muito marcante ao longo de toda a história contemporânea da capital (dos tempos de Maurício de Nassau à Rádio Jornal do Commercio, com seu inesquecível *slogan* "Pernambuco falando para o mundo"), e a cultura musical tradicional da região, com sua progressiva inserção nos circuitos musicais modernos (e também "pós"-modernos) do rádio, do disco e, mais recentemente, da *Internet* e da *Web*.

Será neste sentido que, com o reprocessamento de influências musicais locais na forma de música *pop*, estes novos grupos surgidos em Recife na virada dos anos 1980 para os anos 1990 (Bom Tom Rádio, Nação Zumbi) virão efetuar um tipo de movimento estético-político bastante próximo do que podemos ver empreender, alguns anos antes, o Mundo Livre S/A de Fred Zeroquatro, com a sua mistura de *rock* e samba.

Da maneira como também vimos com este último grupo, produzir estas músicas significaria para estes jovens artistas a retomada de uma maior ênfase em antigos vínculos (no caso do Mundo Livre S/A, o vínculo com o samba e, no caso do Bom Tom Rádio e da Nação Zumbi, o vínculo com as cirandas e os maracatus que Chico Science, por exemplo, presenciara e brincara ao longo de sua infância), e a reativação de elementos residuais de sua formação cultural, trazidos de volta ao centro de sua prática musical neste momento.

Ambos os grupos também conduzirão seus esforços na tentativa de construir uma espécie de narrativa "marginal" do Recife, por meio de sua música e letras. Falando de cidadãos, assim como utilizando ritmos e formas poéticas "marginalizadas" e "oprimidas", farão-no transformando estes elementos, ao mesmo tempo, em signos de uma nova linguagem *pop*, "universalizando-os" e procurando torná-los, se não perfeitamente palatáveis do ponto de vista de sua "mensagem" mais explícita (ambos os grupos se munem de grandes doses de violência musical e textual em sua linguagem), ao menos, aceitáveis e consumíveis (cantáveis e dançáveis) na forma de música *pop*, mesmo que, ainda neste momento, presenciada por um público bastante restrito.

As experimentações musicais do Mundo Livre S/A e do Bom Tom Rádio nos anos 1980 teriam sido, neste sentido, os primeiros passos (ou os primeiros "capítulos") no sentido da construção desta nova estética musical *pop* em Recife. Daí em diante, para a sonoridade diversa e multifacetada da Nação Zumbi nos anos 1990, bastariam, apenas, um pouco mais de tempo, e alguns golpes certeiros do acaso.

Considerações finais

[CONCLUIR]?

"O LEITO NÃO-LINEAR SEGUE PARA DENTRO DO UNIVERSO..."

Antonio Paulo Rezende, em recente artigo intitulado *O Recife: Os Espelhos do Passado e os Labirintos do Presente ou as Tentações da Memória e as Inscrições do Desejo*, analisa a questão cultural e urbana do Recife na última virada de século, empreendendo, ao mesmo tempo, uma crítica enfática a todo um modo de se pensar sobre as cidades, bastante típico de uma longa série de produções no campo historiográfico. Estas estariam calcadas numa preocupação prioritária com a dimensão "econômica" das cidades, destacando, entre outras questões postas pelo autor, o *domínio do capital sobre o trabalho*, a *degradação existente devido ao regime de exploração dos assalariados*, e a *concentração de riqueza nas mãos dos proprietários dos meios de produção*, em suma, uma imagem que faz revelar uma cidade *oprimida pela disciplina imposta pelo modo capitalista de produção e seus sujeitos submersos num cotidiano sem maiores perspectivas de mudanças*[1].

Em busca de uma perspectiva mais aberta, Rezende se apropria da narrativa poética das cidades imaginadas de Ítalo Calvino, autor de *As Cidades Invisíveis*, munindo-se, em sua análise, de um diálogo bastante frutífero entre a História e a Literatura. Em suas reflexões sobre o Recife, o autor se apoiará nas "cartografias inusitadas" das cidades de Calvino, cujas "histórias" não poderão se restringir ao "jogo do comércio" ou às "funções sociais de seus habitantes". De acordo com Antonio Paulo:

> *As cidades se instituem como um grande cenário aberto para o infinito. É extremamente difícil saber das suas origens, quem foram seus "verdadeiros" fundadores. Não é à toa que não se pode investigar as suas histórias dissociadas de seus mitos, de suas lendas, de suas assombrações, mesmo na modernidade cartesiana. As* ***tecnologias*** *e as* ***invenções modernas*** *não conseguiram esmagar a* ***magia*** *que, ainda, compreende o ser de cada cidade, sua diversidade inesgotável.*[2]

Na visão proposta pelo autor, o Recife, sob os auspícios do "progresso" e da "modernização", estaria vivendo um "presente" cada vez mais marcado por um cotidiano repleto de dúvidas e receios, que deixariam um espaço mínimo, em suas

---

[1] REZENDE, Antonio Paulo. O Recife: os espelhos do passado e os labirintos do presente ou as tentações da memória e as inscrições do desejo. **Projeto História.** São Paulo: PUC/Prog. Estudos Pós-Graduados em História, n. 18, maio 1999, p.156.

[2] Id., p.157. Grifos nossos.

palavras, para a "construção de utopias", porém "grávido de nostalgias e lembranças". Assim, o "império das lembranças gloriosas" conseguiria conviver, no Recife, com "as mais indescritíveis misérias". A cidade se veria fortemente atrelada à experiência de um "passado" vivo que vem repetidamente desestabilizar seus "projetos para o futuro", os quais insistem em fugir a ele, *criando mistificações, quebrando seus espelhos com espadas de demônios ensandecidos que arquitetam uma história linear e se ligam num futuro que pode significar o próprio apocalipse*[3]. Tal seria a descrição desta fatalidade moderna recifense:

> *O Recife deixou seus sonhos para viver pesadelos políticos, com o golpe militar de 1964 e suas claras intenções repressoras, formador de uma elite conservadora mais preocupada com a forma do que com a ação cidadã, de uma plasticidade política assustadora que consegue manipular, sem culpas evidentes, os mecanismos de dominação. Assim se constroem um imaginário sobre o passado e um receituário de perspectivas para o futuro que não admitem insubordinações. Vive-se a ordem, como lema inquestionável. Caímos na monotonia que idiotiza a imaginação.*[4]

A possível reversão do futuro "apocalíptico" e a reformulação imaginativa do "presente" se encontrariam, por outro lado, na necessária multiplicação das formas e sentidos da cidade a partir dos múltiplos olhares de seus habitantes. Um olhar que reconhece a cidade como *labirinto histórico, onde o invisível é mais marcante do que aquilo que é concreto e tem forma definida*[5]. Olhar que remete às dimensões primordiais do "mágico" e do "sagrado" imersas no cotidiano da metrópole, com suas fantasias, mitos, crenças e rituais, ao mesmo tempo resgatando do passado tradições de luta. Nesta multiplicação de olhares, formas e sentidos ligados ao cotidiano da cidade, caberia então *ao poeta denunciar a perplexidade e o desvario, traduzindo um sentimento geral de sentir-se estranho*[6], e, ao historiador, *ser o narrador secreto dessas tantas buscas, onde o real e o imaginário escondem enigmas que não se esgotam*[7].

Vemos que a trajetória anterior ao *mangue* de bandas como o Mundo Livre S/A e o Bom Tom Rádio, e de programas de rádio como o Décadas, no Recife dos anos 1980, instaura um ambiente de movimentação cultural situado entre uma perspectiva de *desencanto* paralisante e o mergulho deliberado e perplexo para dentro do Recife, extraindo dele novas potencialidades que se traduzirão no processo mais espontâneo da construção de um novo utopismo *pop* juvenil na cidade.

---

[3] Ibid., p.158.
[4] Id., p.161.
[5] Id., p.159.
[6] Id., p.158.
[7] Id., p.165.

O trajeto destes futuros *mangueboys* na década de 1980 em Recife se fará partindo de uma espécie de sentimento "pós-utópico" ironizante (fortemente presente na prática inicial do Mundo Livre S/A e no programa Décadas, mas também, em dada medida, no próprio Bom Tom Rádio) que fará emergir, mais para o final da década, uma nova utopia coletiva (o *mangue*) forjada a partir do encontro entre os grupos de amigos de Candeias e Rio Doce.

A nova perspectiva, festiva e esteticamente caótica, encontrará sua primeira extrapolação estético-política mais visível com a música do Mundo Livre S/A a partir de 1984, e, de forma mais articulada, tendo o Recife enquanto referencial mais positivo e marcante em suas produções, com o Bom Tom Rádio, atingindo o seu clímax com a formação do grupo Chico Science e Nação Zumbi, além das novas produções desenvolvidas pelo Mundo Livre S/A desde o início dos anos 1990, e, é claro, com o supostamente despretensioso (nas palavras de seu próprio autor) "manifesto" escrito por Fred Zeroquatro em 1991.

Neste último, se falará, entre outras coisas, sobre "não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos" e sobre "devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade", estimulando "o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife". Tal perspectiva obviamente não seria possível sem um primeiro mergulho consciente no cotidiano da cidade em busca da "fertilidade" e multiplicidade imersas no Recife caótico. Processo de submergir e re-emergir pelo qual se passa a vislumbrar uma real possibilidade de transformação da cidade a partir do próprio cotidiano e do fazer musical nele imerso.

Transformar a cidade por meio da música consistiria na faceta principal desta nova utopia que aí se delineava, como relembram Fred Zeroquatro e Renato L., no texto *Utopia Revisitada: 10 Anos de Manguebeat*:

> *As atividades estimuladas por essa(s) rede (s) tornaram-se um terreno fértil para o florescimento de uma postura autônoma suficientemente confiante para desafiar a aridez da economia e renegar os tradicionais caminhos "do aeroporto" ou "da rodoviária", válvulas de escape padrão dos inadaptados de todos os níveis. A partir de então, mudar o lugar passou a ser, antes de tudo, uma questão de* ***auto-estima.***
> *Evidentemente, na construção de uma nova* ***utopia*** *não se poderia perder de vista uma* função ***histórica da música: interferir de forma positiva no ambiente.***[8]

[8] ZEROQUATRO, Fred; L., Renato. Utopia revisitada: 10 anos de Manguebeat. **Outra Coisa.** Rio de Janeiro, n. 8, dez.2004, p.43. Grifos nossos.

Debruçamo-nos, ao longo desta pesquisa, sobre a trajetória de sujeitos que teriam vivido intensamente aquele cotidiano inseguro e sem perspectivas indicado por Antonio Paulo Rezende, e que viria a se apossar da realidade recifense de maneira marcante a partir da segunda metade do último século, atingindo o seu ápice nas décadas de 1980 e 1990, e impondo as saídas "do aeroporto" ou "da rodoviária" a uma grande parte dos jovens habitantes da capital.

Mas, ao mesmo tempo, estes sujeitos também teriam vivido e compartilhado, de maneira igualmente intensa, daquela outra cidade, da qual também nos lembra Antonio Paulo, "invisível", multitemporal, mítica e caótica, aprendendo a extrair dela toda a energia necessária para romperem com a fatalidade de suas vidas "modernas", impondo o seu próprio "ritmo" aos "motores da história"[9].

Science, Du Peixe e Zeroquatro se encontrariam na condição daquele poeta benjaminiano que se lança em meio ao *caos* urbano e intercede nele com a narrativa de si mesmo e da cidade, convertendo-a em objeto transformador de sua realidade, oferecendo um contraponto eficaz à opressão cotidianamente vivida, emperrando a máquina repressora do "futuro" com seu "passado", vivo, real e insistente.

O "carnaval na obra" resultante seria a "festa em meio à barbárie", a "festa do fim da civilização", a vivência de uma nova utopia, a utopia da *Manguetown*, com suas hordas de "caranguejos com cérebro" festivos, "saindo da lama e enfrentando os urubus".

O intenso diálogo com o passado conduzirá, necessariamente, a uma recusa imediata do futuro que se configura como opressor e distópico, e também apontará para a confiança e a celebração das potencialidades presentes.

De fato, um conceito diferenciado de *utopia*, amadurecido ao longo dos anos 1980, utopia compreendida enquanto forma e prioridade de ação. Utopia não simplesmente como "ideologia" abstraída, mas, fundamentalmente, utopia como *prática*. Que, como toda utopia, pressupõe imaginação, e exige que compreendamos mesmo esta última enquanto ação efetiva sobre o real, e não como mero exercício de "abstração" da realidade.

---

[9] Referência à letra de *Enquanto o Mundo Explode*, faixa também integrante do álbum *Afrociberdelia*: *A engenharia cai sobre as pedras / um curupira já tem seu tênis importado / não conseguimos acompanhar o motor da história / mas somos batizados pelo batuque e apreciamos a agricultura celeste / mas enquanto o mundo explode / nós dormimos no silêncio do bairro / fechando os olhos e mordendo os lábios / sinto vontade de fazer muita coisa.* SCIENCE, Chico. Enquanto o mundo explode. In: CHICO Science e Nação Zumbi. **Afrociberdelia.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD. Faixa 16 (1 min 28 seg).

Será toda a década de 1980, para estes sujeitos no Recife, um período fortemente marcado pela procura e descoberta constantes de diferentes maneiras de se intervir no curso de suas vidas em sua cidade, tendo o exercício da música enquanto fio condutor de uma efetiva transformação social do seu cotidiano.

Descobriria-se neste processo, entre outras coisas, o prazer do "caos" estético por meio das escutas musicais coletivas, primeiro no apartamento de Goretti França, depois no apartamento de Chico, Fred e Mabuse, onde interagiam variadas influências musicais. Descobririam estes sujeitos, junto dele, novas linhas "invisíveis" a unir seus universos sociais, musicais e políticos aparentemente desconexos, tendo a música como fator aglutinador central, e passando a produzir, na prática, seus próprios significados a articularem uma visão renovada deles mesmos e de sua cidade.

Seria inclusive este período, na virada dos anos oitenta para os noventa, o da descoberta, entre outras coisas, da *acid house*, das festas *rave*, da Teoria do Caos, dos *cyberpunks*, da "rede" e dos fractais, um tempo de intensa "psicodelia no ar". Aquele período de grande "felicidade" do qual nos fala Renato L. em seus depoimentos, e de um "clima psicodélico" no ar. Um período de confiança renovada na tecnologia e na "ciência", em concomitância com a cultura *pop* emergente do período, mas também no próprio "cientista" espontâneo das ruas, dos sons e das batidas, que é, ao mesmo tempo, um "alquimista". Indícios, também, de uma certa atmosfera "mística" que, embora não muito enfatizada no discurso dos *mangueboys* quanto outras questões de ordem social, estética e política neste momento, constitui por si só um componente importante e bastante difuso na cultura *pop* que praticavam (nas *raves*, por exemplo) diretamente neste período crucial de sua trajetória artística e política.

Na eufórica procura pela "batida perfeita", alimentar-se-ão de novas "batidas" reveladas a partir de sua própria localidade, entre elas, as batidas do maracatu e do côco. Por outro lado, a (re) descoberta do maracatu e de outros ritmos ligados à cultura popular tradicional do Recife, por parte de Chico e de seus amigos do Bom Tom Rádio, e mais tarde, pelo Mundo Livre S/A, não se restringirá, de maneira alguma, a um procedimento puramente estético que possa ser devidamente compreendido de maneira desgarrada do social.

Corresponderá, perceptivelmente, à emergência mesma de uma nova consciência, profundamente conectada ao local que habitam, resultante de uma espécie de "*psicotopologia* do cotidiano" (tomando emprestado o termo formulado por Hakim Bey em 1988, no seu livro *TAZ – Zona Autônoma Temporária*), que submerge em meio

ao “caos” (este, passando já a ser visto com um sentido mais positivo em decorrência do flerte mais direto com a Teoria do Caos) cotidiano no encalço de experiências que iluminem a sua incansável procura pelo “novo”. A procura pela “batida perfeita” serviu para ao mesmo tempo domesticar e conferir novos contornos ao “caos”, engendrando uma nova estética musical calcada nele próprio.

E apenas por meio do mergulho e do retorno à “lama” primeira, da qual emanam o caos e a diversidade, o Recife poderia contemplar novamente a si mesmo enquanto manancial de riqueza e fertilidade. Confiar em si mesmos, para estes sujeitos, era confiar em sua cidade e na diversidade de sua cultura.

A palavra *mangue* viria então a ser inicialmente utilizada, por parte de Chico, para denominar um novo ritmo musical que começaria a produzir naqueles primeiros anos da década de 1990 junto ao Lamento Negro, bloco de percussão “afro” da comunidade de Peixinhos, em Olinda, embrião da futura Nação Zumbi, grupo com o qual teria se produzido o mais perfeito “amálgama” musical e poético de elementos locais e regionais com sonoridades e signos estéticos provenientes de uma cultura *pop* globalizada, com guitarras e tambores soando em perfeita “alquimia”.

O termo logo chamaria a atenção dos amigos Fred Zeroquatro e Renato L. que, com este nome, batizariam finalmente a *cena pop* que vinham intentando criar em Recife desde os tempos em que faziam o programa Décadas, mas que, a partir das novas experiências vividas por meio do encontro com Chico e seus amigos de Rio Doce, dentre outros vários parceiros, adquiriu novas e diversas feições, bem diferentes das que teriam sido por eles imaginadas naquela primeira metade dos anos 1980.

Com a cena *mangue*, encontramos então a articulação mais amadurecida de uma percepção revigorante do Recife moderno, atrelada a um novo senso estético e político e que encontrará na música a sua qualidade social mais efetiva: uma nova música a revelar muitos e diversos Recifes em uma narrativa *pop*.

A cultura *pop* podendo então ser vista em conexão arejada com o social, não só com o “industrial-corporativo”, como se este mesmo pudesse ser visto de maneira também desgarrada ou anterior àquele outro.

Em sua procura musical por conferir nova visibilidade às inúmeras “cidades invisíveis” que povoam o Recife moderno, Chico, Jorge e Fred, entre outros companheiros, desvelam em suas sonoridades e letras a cidade mítica das “pernas

cabeludas”[10], a tradição guerreira e afro-religiosa dos maracatus, as “boas vibrações” primordiais do *mangue*, dentre outros tantos elementos musicais e poéticos, e com eles atingem o centro da cultura *pop* de seu tempo, fazendo-os correr pelos fios, cabos, circuitos e antenas do Recife, para destes escoarem em direção ao restante do mundo.

Impõem, assim, à “modernidade” hegemônica junto ao presente e ao “futuro”, o necessário diálogo com o universo do “passado”, do “mito” e da “tradição”, diálogo que se configura como dado indispensável a qualquer visão mais bem articulada do que seja, de fato, “modernidade”: um processo que pressupõe necessariamente a atuação conflitiva e dinâmica de uma multiplicidade de experiências e projetos, e, principalmente, um processo que pressupõe sujeitos, e não apenas “máquinas”, “mercados”, ou “cidades”. Sujeitos que criam, imaginam e transformam.

Não se trataria, simplesmente, de superestimar de maneira inconseqüente tais modificações de sentimento e confiança em relação à cidade a partir dos anos 1990 no Recife. De uma maneira ou de outra, o Recife dos anos 2000 ainda é, em grande medida, o Recife dos mocambos e palafitas, da favelização e criminalidade abundantes, da exploração indiscriminada de suas riquezas naturais, do cotidiano entorpecente, da falta de perspectivas, e da subserviência incondicional das emissoras de rádio e TV locais às programações vindas de fora da cidade, assim como também o era o Recife dos anos 1980.

Mas, ao mesmo tempo, ele é, indubitavelmente, um Recife cada vez mais confiante em sua *cultura*, a qual passou a ocupar uma posição primordial na ação de grupos sociais em busca de uma nova cidadania, para além do fatalismo estagnante resultante da miséria e do refluxo contínuo das instituições públicas tradicionais a partir da década de 1970. Ações por onde têm transitado uma série de valores ecológicos, comunitários, cooperativos e autônomos, interligados a um novo ímpeto cosmopolita, este aprofundado pela crescente receptividade em relação às inovações tecnológicas no campo das comunicações. O Recife se converte hoje numa referência primordial a qualquer estudioso que pretenda pensar sobre as novas potencialidades sociais advindas das inter-relações entre *cultura* e *cidadania* no Brasil contemporâneo.

---

[10] Espécie de “fantasma” urbano presente no imaginário popular recifense. Trata-se de uma “perna” que persegue e agride as pessoas em meio à noite. A “perna cabeluda” é referenciada por Chico Science na letra de *Banditismo por uma Questão de Classe*, do álbum *Da Lama ao Caos*, e também por Fred Zeroquatro em *Roendo os Restos de Ronald Reagan*, faixa integrante do segundo álbum do Mundo Livre S/A, *Guentando a Ôia*, de 1996.

Tem-se, por exemplo, o caso do bairro Alto José do Pinho, favela do Recife que, através da atuação de bandas como Devotos e Faces do Subúrbio (respectivamente, *hardcore* e *rap*, bandas que, vale ressaltar, também iniciaram suas carreiras nos anos 1980), tem assistido a um verdadeiro resgate da confiança e auto-estima de seus moradores, os quais, em suas próprias palavras, deixaram repentinamente de povoar as "páginas policiais", para figurarem nos "cadernos de cultura" dos grandes jornais. Para eles, trata-se de uma mudança bastante significativa em suas vidas, talvez a mais significativa de seus últimos tempos, o que só tende a estimulá-los a batalharem cada vez mais em prol do desenvolvimento e da difusão de sua cultura.

O que antes parecia se configurar como a utopia tresloucada de alguns poucos "malucos", quase uma "ficção científica" (é evidente o tom "ficcional" de textos como o "manifesto" *Caranguejos com Cérebro*), hoje demonstra ter se tornado, se não uma condição "geral", ao menos uma condição "real" no Recife contemporâneo, a qual, como podemos ver, não se deve unicamente ao *mangue*, mas à atuação de forças culturais e políticas convergindo visivelmente para erigir uma nova visão *positiva* sobre o Recife, sem deixar de levar em conta, é claro, a multiplicidade de interesses e, em muitos casos, de antagonismos envolvidos neste processo. Poderemos, assim, pensar na *cena mangue* não como objeto instaurador, no Recife, desta nova perspectiva, mais positiva, mas, sim, como um importante agente mediador dela nos últimos tempos por meio de sua narrativa utópica.

Frente às tantas modificações transcorridas ao longo das últimas décadas no panorama sócio-cultural e político da cidade, a imagem de futuro que hoje se apresenta ao Recife ainda é uma imagem aberta e plural, de um futuro ainda repleto de incertezas e desconfianças, mas, também, ainda pleno de "utopias" e "nostalgias", que fora a mesma imagem vislumbrada pelos "futuros" *mangueboys* durante os anos 1980. Um futuro (que, na prática, não corresponde a algo mais que um aspecto do próprio presente) que pode ainda ser visto de uma perspectiva menos fatalista e única, e ao mesmo tempo mais caótica, multifacetada e imprevisível, similar à perspectiva caleidoscópica de um livro de William Gibson. Um futuro que nem mesmo a *distopia*, o *desencanto* e a *apostasia* pretensamente "dominantes" naqueles tempos teriam sido capazes de prever ou de conter. Um futuro que, ao contrário, nascera desta mesma "idade", e desta mesma "geração", ao mesmo tempo distópica e utópica.

Permitam-nos neste momento uma última saudação à utopia *mangue* de Recife, a partir das palavras de Jorge Du Peixe em *Respirando*, faixa integrante do mais recente álbum da Nação Zumbi, lançado em 2005 e coincidentemente intitulado *Futura*:

O mundo respira por um triz. Ainda bem.

Ainda bem

Uberlândia,
Fevereiro/2007

FONTES

DOCUMENTOS SONORO-MUSICAIS:

1 – REGISTROS OFICIALMENTE EDITADOS / CD'S SERIADOS:

CHICO Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD.

CHICO Science e Nação Zumbi. **Afrociberdelia.** Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD.

MUNDO Livre S/A. **Guentando a ôia.** Rio de Janeiro: Excelente Discos/Polygram, 1996. 1 CD.

NAÇÃO Zumbi. **Futura.** São Paulo: Trama, 2005. 1 CD.

2 – REGISTROS NÃO-EDITADOS OFICIALMENTE / ÁUDIO EM CD-R
(ACERVO PARTICULAR DE JOSÉ CARLOS ARCOVERDE):

MLSA1984. Originalmente registrado ao vivo em fita-cassete e reproduzido em arquivo de som formato MP3 por José Carlos Arcoverde. 40,5 MB.1 CD-R de 689 MB.
Registro de áudio com cerca de 30 minutos captados de uma apresentação do Mundo Livre S/A datada de 1984, realizada na casa de shows La Cad'Oro, em Candeias, Recife.

aCidade(BomTomRadio). Originalmente registrado em fita-cassete e reproduzido em arquivo de som formato MP3 por José Carlos Arcoverde. 3,26 MB.1 CD-R de 689 MB.
Registro musical caseiro da banda Bom Tom Rádio. s.d.

samba do lado ao vivo. Originalmente registrado em fita-cassete e reproduzido em arquivo de som formato MP3 por José Carlos Arcoverde. 6,60 MB.1 CD-R de 689 MB.

Registro extraído de uma apresentação do Bom Tom Rádio na casa de shows Espaço Oásis, localizada em Olinda. s.d.

matadouropúblicoaovivo. Originalmente registrado em fita-cassete e reproduzido em arquivo de som formato MP3 por José Carlos Arcoverde. 3,79 MB.1 CD-R de 689 MB. Registro extraído de uma apresentação do Bom Tom Rádio na casa de shows Espaço Oásis, localizada em Olinda. s.d.

PROGRAMAS DE RÁDIO:

ROTEIROS DATILOGRAFADOS DE PROGRAMAS DE RÁDIO (ACERVO PARTICULAR DE LUCIANA ARAÚJO):

Décadas. Roteiros datilografados dos programas de números 1, 2, 7, 9, 11, 12, 14, 16, 18 e 22. Recife: Rádio Universitária.
Datas dos programas:

- Décadas – 1º programa: 13/06/1985 (gravado); 30/06/1985 (levado ao ar);
- Décadas – 2º programa: 21/06/1985 (gravado); 07/07/1985 (levado ao ar);
- Décadas – 7º programa: 09/08/1985 (gravado); 11/08/1985 (levado ao ar);
- Décadas – 9º programa: 26/07/1985 (gravado); 25/08/1985 (levado ao ar);
- Décadas – 11º programa: 30/08/1985 (gravado); 08/09/1985 (levado ao ar);
- Décadas – 12º programa: 06/09/1985 (gravado);
- Décadas – 14º programa: 20/09/1985 (gravado); 29/09/1985 (levado ao ar);
- Décadas – 16º programa: 09/10/1985 (gravado); 13/10/1985 (levado ao ar);
- Décadas – 18º programa: 17/10/1985 (gravado); 27/10/1985 (levado ao ar);
- Décadas – 22º programa: 21/11/1985 (gravado); 24/11/1985 (levado ao ar).

PROGRAMAS DE RÁDIO REGISTRADOS EM ÁUDIO (ACERVO PARTICULAR DE LUCIANA ARAÚJO):

Décadas – 8º programa. Programa de rádio. 1 cassete sonoro, s.d.

DEPOIMENTOS ORAIS:

1 – Renato Lins (Renato L.), ex-produtor dos programas de rádio Décadas e New Rock durante os anos 1980, ex-produtor e apresentador do programa de rádio Manguebeat e ex-produtor e apresentador do programa Manguetronic, exibido exclusivamente pela Internet durante os anos 1990, além de ter sido co-editor dos web-sites Manguebit e Manguetronic. Atualmente, trabalha no jornal Diário de Pernambuco.
Data das entrevistas 11/08/2005 e 25/05/2006
Local: Recife
Duração: 1h 02min (11/08/2005); 27min (25/05/2006)

2 – José Carlos Arcoverde (h.d. mabuse), ex-produtor e apresentador do programa Décadas e ex-produtor do programa New Rock durante os anos 1980, ex-integrante da banda Bom Tom Rádio, web-designer e co-editor dos web-sites Manguebit e Manguetronic e membro fundador do coletivo Re:Combo.
Data da entrevista: 09/08/2005.
Local: Recife
Duração: 1h 36min

3 – Fred Rodrigues Montenegro (Zeroquatro), ex-produtor dos programas de rádio Décadas e New Rock durante os anos 1980 e membro fundador da banda Mundo Livre S/A, na qual atua até os dias de hoje cantando e tocando violão, guitarra e cavaquinho.
Data da entrevista: 12/08/2005.
Local: Recife
Duração: 1h 41min

4 - Roger de Renor, ex-divulgador do *cast* musical da gravadora *Warner Music* durante os anos 1980, dono dos extintos bares Soparia e Pina de Copacabana, ex-produtor e apresentador do programa de rádio Sopa da Cidade e do programa de TV Som da Sopa, durante os anos 1990 no Recife. Atualmente, produz e apresenta o programa Sopa Diário, na TV Universitária de Recife.
Data da entrevista: 26/05/2006
Local: Recife
Duração: 39min

PERIÓDICOS:

ARTIGOS E MATÉRIAS EM PERIÓDICOS IMPRESSOS:

GRECHI, CLAUDIA. Vida de pobre-star. **Showbizz,** São Paulo, n.8, p. 52-55, ago. 1996.

LOBO, Flavio. O poder se multiplica. **CartaCapital**, São Paulo, n.325, p. 12-20, jan. 2005

SÁ, Xico; L., Renato. O Brasil de Chico. **Trip**, São Paulo, n. 86, p. 48-59, fev. 2001.

ZEROQUATRO, Fred; L., Renato. Utopia revisitada: 10 anos de Manguebeat. **Outra Coisa.** Rio de Janeiro, n. 8, p. 42-44, dez.2004

ENTREVISTAS EM PERIÓDICOS IMPRESSOS:

SUASSUNA, Ariano. “Eu não faço concessão nenhuma”. **Caros Amigos**, São Paulo, n.75, p. 34-41, jun. 2003. Entrevista concedida a Mariana Camarotti, Diana Mouta, Marco Bahé, Inácio Franaça, Miguel Falcão e Samarone Lima.

ZEROQUATRO, Fred. O cérebro dos caranguejos. **Showbizz,** São Paulo, n.10, p. 46-49, out. 1998. Entrevista concedida a Sérgio Martins.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

ARTIGOS PUBLICADOS EM MEIO ELETRÔNICO:

GUSMÃO, Flávia de. **“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”.**
Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_1999/80anos/80b_26.htm>
Acesso em: 27 ago. 2006

L., Renato. **Arqueologia do mangue:** as primeiras horas do Mangue e seu desenvolvimento, pelo Ministro da Informação Renato L.
Disponível em: <http://www.notitia.com.br/manguetronic/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=8&dataDoJornal=atual>
Acesso em: 27 ago.2006

L., Renato. **Mangue de A a Z.**
Disponível em: <http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22374840&dataDoJornal=atual>.
Acesso em: 27 ago. 2006.

L., Renato. **Subcomandante Zero Quatro:** uma biografia.
Disponível em: <http://www.aponte.com.br/musica/planeta/planeta-00-07-28.html>.
Acesso em: 27 ago. 2006.

ENTREVISTAS DISPONÍVEIS EM MEIO ELETRÔNICO:

ZEROQUATRO, Fred. **Entrevista com Fred Zero Quatro, jornalista, vocalista e guitarrista do Mundo Livre S/A.** Entrevista concedida a Adelson Luna para o fanzine on-line *A Ponte*.
Disponível em: <http://www.sambanoise.hpg.ig.com.br/fred04entrev.htm>.
Acesso em: 27 ago. 2006.

ZEROQUATRO, Fred. **Fred Zero Quatro.** Entrevista concedida a Matias Maxx e Marcus Marçal para o fanzine on-line *Cucaracha*.
Disponível em: <http://www.cucaracha.com.br/entrevistas/20000515ZeroQuatro001.html>.
Acesso em: 27 ago. 2006.

ZEROQUATRO, Fred. **Concerto geopolítico para solo de cavaquinho.** Entrevista concedida a Pedro Biondi para a revista *Fórum* on-line.
Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/Revista/2/mundo.htm>.
Acesso em: 27 ago. 2006.

DEPOIMENTOS EXTRAÍDOS DE BLOGS PESSOAIS:

ARCOVERDE, Denise. Meus anos 80 – Parte II – A música. **Blog Síndrome de Estocolmo.**
Data: 24 jul. 2005.
Disponível em: <http://www.sindromedeestocolmo.com/archives/2005/07/as_musicas_que.html.>.
Acesso em: 27 ago. 2006.

LIVROS DE ÉPOCA:

BEY, Hakim. **TAZ:** Zona Autônoma Temporária. 2 ed. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2004. 88p. (Col. Baderna)

GIBSON, William. **Neuromancer.** 2 ed. Trad. Maya Sangawa e Sílvio Alexandre. São Paulo: Aleph, 1991. 266p. (Col. Zenith, 5)

_____ . **Neuromancer**. 3 ed. Trad. Alex Antunes. São Paulo: Aleph, 2003. 304p.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo.** 19 ed. Trad. Vidal de Oliveira e Lino Vallandro. São Paulo: Globo, 1993. 242p.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** 4 ed. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, s.d. 408p.

ORWELL, George. **1984.** 18 ed. Trad. Wilson Velloso. São Paulo: Ed. Nacional, 1984. 278p.

RUCKER, Rudy; WILSON, Peter Lamborn; WILSON, Robert Anton (Orgs.). **Futuro proibido.** Trad. Sergio Kulpas, Ludimila Hashimoto Barros e Alexandre Matias. São Paulo: Conrad, 2003. 223p.

STERLING, Bruce. **Piratas de dados.** Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Aleph, 1990. 384p. (Col. Zenith, 2)

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, c/ Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 1988. 196p.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje.** Trad. J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, s.d. 165p.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas - Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

BIVAR, Antonio. **O que é punk.** São Paulo: Brasiliense, 1982. 120p. (Col. Primeiros Passos, 76)

CÂMARA, Renato Phaelante da. **Fragmentos da história do Rádio Clube de Pernambuco.** Recife: CEPE, 1994. 123p.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EINENBERG, José (orgs.). **Decantando a República:** inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004. vol. 1

_____ . **Decantando a República:** inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fund. Perseu Abramo, 2004. vol. 3

DÂNGELO, Newton. **Vozes da cidade:** progresso, consumo e lazer ao som do rádio – Uberlândia – 1939/1970. 319 f. Tese (Doutorado em História) – PUC, São Paulo, 2001.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** Trad. Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995. 217p. (Col. Cidade Aberta. Série Megalópolis)

GAY, Peter. **O estilo na história:** Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 239p.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heliosa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **70/80 – Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 332p.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere.** Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 1.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. 434p.

LEÃO, Carolina Carneiro. **A Maravilha Mutante:** batuque, sampler e pop na música pernambucana dos anos 90. 123 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2002.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999. 260p. (Col. TRANS)

LIRA, Paula de Vasconcelos. **Uma antena parabólica enfiada na lama:** ensaio de diálogo complexo com o imaginário MangueBit. 241 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – UFPE, Recife, 2000

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação cultura e hegemonia. 2 ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003. 372p.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**: uma história sem censura do punk. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2004. 2v. (Coleção L&PM Pocket, 369).

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 120 p. (Col. História &... Reflexões, 2).

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente? **Projeto História.** São Paulo, Edusc, n.14, fev. 1997. p. 25-39.

REZENDE, Antonio Paulo. O Recife: os espelhos do passado e os labirintos do presente ou as tentações da memória e as inscrições do desejo. **Projeto História.** São Paulo: PUC/Prog. Estudos Pós-Graduados em História, n. 18, maio 1999. p. 155-166.

RODRIGUES, Marly. **A década de 80**: Brasil: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Ática, 1992. 77p. (Série Princípios, 223)

SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial/ Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997. 240p.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo:** música, etnicidade e experiência urbana. 285 f. Tese (doutorado) – UNICAMP, Campinas, 1998.

SILVA, Marcos. Sons de história. **Entre passado e futuro:** Revista de História Contemporânea. São Paulo, n. 2, set. 2002. p. 104-126.

SOUZA, Cláudio Morais de. **Da lama ao caos:** a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. 115 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2002.

SOUZA, Tárik de. **Tem mais samba:** das raízes à eletrônica. São Paulo: Ed. 34, 2004. 340p. (Col. Todos os Cantos)

STEWART, Ian. **Será que Deus joga dados?**: a nova matemática do caos. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. 336p.

TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica.** São Paulo: Brasiliense, 1986. 88p. (Col. Primeiros Passos, 169)

TEIXEIRA, Paulo Cesar Menezes. **"Um passo à frente e você já não está no mesmo lugar":** A geração mangue e a (re) construção de uma identidade regional. 193 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – UFPE, Recife, 2002.

TELES, José. **Do frevo ao manguebeat.** São Paulo: Ed. 34, 2000. 360p. (Col. Todos os Cantos)

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum:** estudos sobre a cultura popular tradicional. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 496p.

_____ . **Os românticos**: a Inglaterra na era revolucionária**.** Trad. Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 299p.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995. 196p.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. 215p.

_____ . **O campo e a cidade:** na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. 439p.

_____ . **O povo das montanhas negras:** o começo. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 1991. 413p.

WILSON, Robert Anton. **O gatilho cósmico:** o derradeiro segredo dos Illuminati. Trad. Fulvio Lubisco. São Paulo: Madras, 2004. 252p.

ZAN, José Roberto. Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio. **ArtCultura**: revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, v. 7, n. 11, 2005. p.183-196.

ANEXOS

1 – REFERÊNCIAS DOS TÍTULOS E SUBTÍTULOS DOS CAPÍTULOS, INTRODUÇÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Introdução:

- "Da lama ao caos/do caos à lama": refrão da canção *Da Lama ao Caos*, de autoria de Chico Science, e registrada no primeiro álbum do grupo Chico Science e Nação Zumbi, também intitulado *Da Lama ao Caos*, e lançado em 1994 pela gravadora *Sony Music*.

Capítulo 2:

- "Carnaval na Obra": nome do terceiro CD da banda Mundo Livre S/A, lançado em 1998 pela extinta gravadora *Abril Music.*
- "Por Pouco": Nome do quarto CD da banda Mundo Livre S/A, lançado em 2000 pela extinta gravadora *Abril Music*.
- "Samba Esquema Noise": Nome do primeiro álbum da banda Mundo Livre S/A (com cópias em CD e vinil), lançado em 2004 pela gravadora *Warner Music*, sob o selo *Banguela Records*.

Capítulo 3:

- "Criança de Domingo": Título da canção de Cadão Volpato e Ricardo Salvagni gravada pelo grupo Chico Science e Nação Zumbi em seu segundo álbum, *Afrociberdelia*, lançado em 1996 pela gravadora *Sony Music*.
- "Tédio e civilização: assim é Décadas": citação extraída do roteiro datilografado para a primeira edição do programa Décadas, pertencente ao acervo particular de Luciana Araújo.

Capítulo 4:

- "Acrobacias desenfreadas nas ruas, eu vejo ao som de um rádio": Versos falados por Chico ao final da gravação de *Samba do Lado*, uma das músicas do grupo Bom Tom Rádio analisadas neste capítulo.
- "Essa rua de longe que tu vê, é apenas a imagem que sou": Versos extraídos da canção *Corpo de Lama*, escrita por Chico Science e Jorge Du Peixe e registrada

no segundo álbum do grupo Chico Science e Nação Zumbi, *Afrociberdelia*, de 1996.

- “Os Alquimistas Estão Chegando”: Título da canção que abre o disco *A Tábua de Esmeralda*, de *Jorge Ben* (Philips, 1974).
- “Á Procura da Batida Perfeita”: tradução de *Looking for a Perfect Beat*, título de uma música do *DJ* e *MC* Afrika Bambaata.
-

Considerações finais:

- “O leito não-linear segue para dentro do universo...”: Referência à letra de *Côco Dub*, escrita por Chico Science, faixa integrante do álbum *Da Lama ao Caos*.

2 – RELAÇÃO DOS ARQUIVOS INCLUÍDOS NO CD DE DADOS:

ÁUDIO (arquivos MP3):

MUNDO LIVRE S/A:

- Mundo Livre S/A ao vivo – 1984 (29min 29seg)

  Músicas analisadas neste trabalho e momento da gravação no qual aparecem:

  - Funk de um Morto Apaixonado – 1min 35seg
  - Dose Diária – 14min 15seg
  - Samantha Smith – 19min 25seg

BOM TOM RÁDIO:

- A Cidade
- Matadouro Público (ao vivo)
- Samba do Lado (ao vivo)

PROGRAMAS DE RÁDIO:

- Décadas 8

ENTREVISTAS:

- Renato L. 1 (11/08/2005)
- Renato L. 2 (25/05/2006)
- Mabuse
- Fred Zeroquatro
- Roger de Renor

IMAGENS:

Encarte do CD *Da Lama ao Caos* (ilustrações do texto *Caranguejos com Cérebro*) – arquivo JPEG

TRANSCRIÇÕES MUSICAIS :

Guitarra baiana e baixo da canção *Samantha Smith* (Mundo Livre S/A) – arquivos SIB (abre com *software Sibelius*)

[SAIR]