



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Mônica Silva e Sousa

**A “Reinvenção” do Nordeste na voz plugada de Pernambuco:
da tradição à contemporaneidade pelos caminhos do *Manguebeat***

Rio de Janeiro
2008

Mônica Silva e Sousa

**A “Reinvenção” do Nordeste na voz plugada de Pernambuco:
da tradição à contemporaneidade pelos caminhos do *Manguebeat***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Myrian Sepúlveda dos Santos

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ CCS/A

S725

Sousa, Mônica Silva e.

A “reinvenção” do Nordeste na voz plugada de Pernambuco: da tradição à contemporaneidade pelos caminhos do Manguebeat/ Mônica Silva e Sousa. – 2008.

133 f.

Orientadora: Myrian Sepúlveda dos Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Bibliografia.

1. História social - Brasil, Nordeste - Teses. 2. Música popular - Brasil, Nordeste - Teses. 3. Cultura popular - Brasil, Nordeste - Teses. 4. Regionalismo - Brasil, Nordeste - Teses. I. Santos, Myrian Sepúlveda dos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 308 (812/814)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Mônica Silva e Sousa

**A “Reinvenção” do Nordeste na voz plugada de Pernambuco:
da tradição à contemporaneidade pelos caminhos do *Manguebeat***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovado em 16 de outubro de 2008.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Myrian Sepúlveda dos Santos (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof^a. Dr^a. Maria Cláudia Pereira Coelho
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof^a. Dr^a. Santuza Cambraia Naves
Centro de Ciências Sociais da PUC do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2008

DEDICATÓRIA

À memória da Prof^a. Silvana Miceli

AGRADECIMENTOS

Nesta difícil tarefa - que sempre nos deixa em condições desproporcionais de retribuição -, não posso deixar de agradecer:

À minha família, que tanto sentiu e torceu por este feliz “ponto final”;

À Lena, pelo estímulo constante e o incansável apoio logístico;

À Myrian, pela confiança e pela importante colaboração na direção dada a este trabalho;

Ao Amir, pelas sugestões, correções e pela leitura inaugural, extremamente atenciosa e comprometida que fez deste texto;

Ao Luis Cláudio, por ter me reintroduzido - em alto estilo - no mundo da música;

Ao Félix, por ter me apresentado a este objeto, através da música do DJ Dolores, e por nos sustentar com suas grandes descobertas;

À Família Dutra Viestel, pelo o amor às letras e por ter me acompanhado em todos os passos dessa etapa acadêmica;

À Lilice, por ter me mostrado o que significa um ouvido exigente;

À Uiane, por, tão generosamente, ter me possibilitado esta pesquisa abrindo as portas de Recife;

Ao DJ Dolores, especialmente; ao Renato L, Isaar, Silvério Pessoa, Antônio Madureira e a todos os entrevistados, pela generosidade e pela colaboração fundamental na realização deste trabalho;

Aos professores do PPCIS, que, com competência e disponibilidade, conduziram esse meu “encantamento”;

À Santuza, pela prontidão na ajuda bibliográfica;

A todos aqueles que, de alguma forma, me ajudaram na elaboração deste texto: Lydia Barros, Tatiana Bacal, “Santo Antônio” – *via* Adelaide, Dani e Rafael Calovi;

Aos amigos, que, por diferentes meios, colaboraram com este trabalho;

Enfim, à espiritualidade e à música que sustentaram cada instante deste solitário processo de criação!

RESUMO

SOUSA, Mônica Silva e. **A “Reinvenção” do Nordeste na voz plugada de Pernambuco:** da tradição à contemporaneidade pelos caminhos do *Manguebeat*, 2008. 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Num debate entre “*A Invenção do Nordeste e outras artes*” - de Durval Muniz de Albuquerque Júnior - e a produção musical contemporânea pernambucana, discuto a “reinvenção” desse espaço cultural, refletido pela utilização de linguagens e recursos globalizados que interligam tradição popular e cultura pop, como resultado da prática musical proposta pelo *Manguebeat*. A partir de uma narrativa da “invenção”, que defende a tradição cultural nordestina como uma construção discursiva, apresento interpretações que invertem esse seu sentido de tradição, influenciado por outras narrativas que convivem, reforçam e se modificam de acordo com as práticas mundiais contemporâneas, sem a intenção de definir períodos históricos ou estéticos.

Palavras-chave: Tradição regional. Cultura popular. Relações globais. *Manguebeat*.

ABSTRACT

In a debate that involves 'The invention of the Northeast and other arts' and the contemporaneous musical production from Pernambuco, I analyze the 'reinvention' of the Northeast that appears reflected in the usage of languages and global resources that connect popular tradition and pop culture, here represented by the Mangubeat music production. Going through the building of a narrative about the Northeast Cultural tradition to the interpretations which shift the purpose of their tradition, we get to the consequences that today these changes provide to their reality, with the intention of observing if these changes reinforce the traditional image, modify it or cohabit permeated by their local quotidian, with the contemporary world practices.

Keywords: Local tradition. Popular culture. Global relations. *Mangubeat*.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	A NARRATIVA DA INVENÇÃO	14
2	OS CAMINHOS DA INVERSÃO	47
3	ALEGORIAS DA REINVENÇÃO	87
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

Quando pensamos no Nordeste brasileiro, muitos de nós, principalmente se não nordestinos, nos remetemos mais a um conjunto de imagens que ao seu traçado geográfico físico, populacional e político-econômico, diversamente composto por cada um de seus Estados. A sua cultura, parte intrínseca dessa composição simbólica, nos apresenta um vasto campo de desdobramentos: a diversidade de influências que está por trás de suas manifestações; a complexa realidade que esconde sua própria construção, e o que este somatório é capaz quando equalizado aos recursos e narrativas atuais. Neste cenário de expressões, a música popular vem se destacando e reescrevendo o seu lugar, e terá aqui o espaço central na intermediação das discussões que essa leitura vem propor.

A surpresa pela minha origem não nordestina é sempre evidente quando respondo sobre a escolha deste objeto. Mas, o que este interesse reuniu foi o reencontro com uma admiração guardada por esse espaço, nos moldes de quem ocupa o lado de cá, ao “sul” da sua história - permeada da imaginação de resistência, vida e originalidade -, e o desejo de aprofundar a observação, que somou o meu “ofício de DJ” aos estudos de ciência sociais, provocada pela música do DJ Dolores.

A idéia do tema *A Reinvenção do Nordeste na Voz Plugada de Pernambuco* foi uma relação que eu encontrei na tese de doutoramento - “O Engenho Antimoderno: A Invenção do Nordeste e outras artes”, que depois foi resumida no livro “A Invenção do Nordeste e outras artes” - do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Neste trabalho ele defende que o Nordeste é resultado de uma invenção discursiva, instituída politicamente, que foi capaz de transformar este espaço num guardião privilegiado da tradição e da “antimodernidade”. Porém, o que a princípio me chamou atenção na música do DJ Dolores foi o contrário desse formato de “instituição” pela sua sonoridade eletrônica pop e contemporânea, construída também com elementos da música nordestina. Esta composição parecia demonstrar não apenas a inversão desse discurso identitário regional, mas uma permeabilidade extensa à concepção de modernidade, que difere dos dois termos supostamente contraditórios do par dualista tradição-contemporaneidade.

Tentando, ainda no início, delimitar a proposta desta dissertação, o livro *A Invenção do Nordeste* foi também esse ponto de partida, por representar uma espécie de “bibliografia autorizada” para a pesquisa, ao expressar um sentimento disseminado entre os críticos dessa imagem tradicional do Nordeste, dos quais faz parte a atual geração de músicos que vem tentando – mesmo se não intencionalmente - modificá-la, no sentido de uma desvalorização dessa construção ou da exploração de possibilidades que ela esconde. Essa “autorização” foi ainda a conclusão de um diálogo, um dos primeiros contatos que tentei estabelecer para as entrevistas, com o vocalista do *Cordel do Fogo Encantado* ao final de um show aqui no Rio. Lirinha, depois de indagar a respeito da minha leitura sobre o referido autor, ainda com um olhar desconfiado para a minha intenção, disse: “eu converso com você”.

Entre esse início e o caminho tomado por este trabalho, houve reorientações a respeito das quais é importante fazer algumas considerações. A primeira idéia, construída de uma perspectiva geograficamente distante – Rio de Janeiro em relação a Recife - era que o trabalho trataria de dois contrapontos à idéia da “invenção” regional do Nordeste: as produções musicais do DJ Dolores e do Cordel do Fogo Encantado. A escolha destes dois exemplos da música pernambucana atual se deu, no caso do DJ Dolores, por ele ter sido, com a música “*A dança da moda*”, o “responsável” por essa iniciativa, que me despertou à audição não apenas do seu trabalho, mas de outros grupos pernambucanos. No caso do Cordel, chamaram-me atenção a origem e a especificidade do seu estilo, de resultado híbrido – que inclusive alcançou uma expressão significativa de público aqui no Rio -, permitindo ampliar e aprofundar a direção dessa idéia.

Apesar de ter escolhido esses dois representantes do cenário musical pernambucano recente, não pensava em discutir o manguebeat – a expressão cultural que surgiu, em Recife, com a música no início dos anos noventa -, porque sua repercussão “barulhenta” por aqui me causava a impressão de uma “tempestade midiática”, a essa altura desgastada. No entanto, por mudanças na equipe de produção, os contatos com o Cordel não progrediram, ficando evidente a inviabilidade, dentro do espaço de tempo da pesquisa, de manter o grupo como um dos objetos centrais. Mas, a principal mudança de direção no trabalho foi determinada pela expressão musical que encontrei – e que estava, até então pela minha leitura, por ser desvendada - em Recife.

Quem vem do Rio ou da Bahia, cidades francas, cenográficas, fotogênicas [... de] uma hospitalidade fácil, derramada – talvez fique desapontado com o Recife. Com o recato quase mourisco do Recife, cidade acanhada, escondendo-se por trás dos coqueiros (Freyre *apud* Araújo, 2005:168).

Uma cidade como esta, aparentemente incapaz de ser resumida em um cartão-postal, só poderia mesmo ser conhecida por um olhar que se dispusesse, como o narrador do *Guia*¹, a percorrê-la em um ritmo lento e acima de tudo errático, com um andar relaxado que lhe permitisse se deter para admirar os pequenos e reveladores detalhes [...] dessa capital tão recatada quanto uma aldeia “mourisca” (Araújo, 2005:168).

O contato inaugural, agora da “pesquisadora”, com o Nordeste não sustentou aquele meu primeiro simbolismo “guardado” sobre seu espaço. Recife já não se mostrava com o mesmo “acanhamento” do retrato que lhe fez G. Freyre. Estava mais rígida e arredia, mas extremamente sonora. Sem condições de esmiuçar aqui o seu perfil *mourisco*, vale dizer que o saliente traço oriental dado, no contexto do *Guia da cidade*, pelo mercado persa dos vendedores ambulantes, só diferia, agora, no que diz respeito aos produtos ofertados. Seu retrato de cidade “periférica” - destituindo os admirados sobrados, rios e pontes -, tomada por um quadro social desolador, fez com que o mangubeat, a partir desse foco aproximado, ocupasse na análise outro espaço e outra interpretação. Ao ouvir, de diferentes fontes, versões sobre a cidade e sua gente, não consegui voltar a pensar – “por bem ou por mal” - na sua música sem falar do que o mangubeat imprimiu nessa forma de expressão local durante a última década.

Mas, é preciso declarar que não foi fácil sobreviver à corda bamba do encanto “natural” pela música, ou de uma ingênua primeira-grande intenção na escolha de um tema de pesquisa, especialmente quando este é resultado de um objeto facilmente “alienável à consciência crítica”, como afirmou Wisnik, ao nos encontrarmos diante da necessidade de procurar-lhe um sentido.

Procurar, aqui, na acepção ativa que inclui também *encontrar*, *emprestar* e *inventar* sentido - ali onde ele falta como dado, mas sobra como disposição a fazê-lo acontecer. Como na dança e na música, o jogo é um perseguidor e um procurador do sentido que falta – um representante do que não está, sem que com isso, se pretenda dá-lo como presente (Wisnik, 2008:45).

Entender que na música o conteúdo *está ali*, mesmo na ausência de proposta de um significado por quem a cria, foi um treinamento metodológico sempre a ser

¹ Gilberto Freyre em *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, publicado em 1935.

completado e reiniciado, e que me fez voltar para este objeto tentando percorrer o seu traço interpretativo apenas como uma escolha dentre tantas possíveis.

A leitura de “segunda mão, por sobre os ombros” que busco fazer aqui de um contexto cultural, adota a elaboração de *sentido* pela proposta metodológica interpretativa por considerá-lo como manifestação da vida social, mas em função da atividade dos sujeitos. Falar desse *sentido* passa a ser uma função possível, segundo Geertz, ao tentar entendê-lo como um “sentido-para” e “compreendê-lo é compreender aquele para quem o sentido se faz” (Azzan Júnior, 1993:15). Reformulando Weber, é isso que torna a ação racional, mas também uma “racionalidade-para”, que é a expressão do entendimento sobre o mundo proporcionado pelo sentido.

Em atenção à transcrição da experiência para a forma textual, envolvendo as “vicissitudes da tradução” (Clifford, 2002:20), Santuza Naves, ao buscar a vertente interpretativa a partir dos significados conferidos pelos sujeitos, ressalta que na pesquisa sobre música popular no Brasil é muito comum lidar com uma “espécie de nativo erudito”.

[...] A despeito da singularidade desses “nativos” identificados como promotores de cultura, procuro não tratar as suas considerações como a “palavra final” sobre determinado assunto [...] Orientado por um entendimento diferente, procedo no sentido de conceber os textos dos entrevistados como versões relativas a alguém ou a alguma coisa (Naves, 2006:7).

Partindo dessa premissa que acompanha a interpretação de uma leitura sobre determinado contexto e não tem a intenção de apontar uma verdade, a pesquisa foi construída a partir da produção e dos depoimentos do DJ Dolores, que – concretamente e um pouco ao sabor também das contingências a que estamos sujeitos no campo - se tornaram o elo entre os demais, ao abrir caminho para as entrevistas realizadas em Recife. Essas entrevistas, somadas a matérias recolhidas na mídia impressa e digital, compõem os dados aqui apresentados.

O trabalho divide-se entre a idéia que introduz a “invenção” do Nordeste e a observação de formas contemporâneas de convivência com a sua tradição na intenção de observar se elas reforçam, modificam ou coexistem às suas influências. A “voz plugada de Pernambuco” está representada pelo mangubeat, essencialmente na sua expressão musical, como uma iniciativa que interligou a

cultura popular local não apenas às referências da música pop internacional, mas aos recursos e desdobramentos que esse diálogo proporciona com o mundo global.

No primeiro capítulo apresento o argumento que define a “Invenção do Nordeste”, com destaque para o papel dado por Albuquerque Júnior ao que ele chama por “projeto sociológico de Gilberto Freyre”, em diálogo com as práticas promovidas pelo manguebeat e a discussão teórica que possibilita outra interpretação para o legado freyreano ao acompanhar a direção da teoria social contemporânea. O segundo capítulo faz uma ponte entre o surgimento do manguebeat e a repercussão que hoje pode ser atribuída a essa expressão. Neste sentido, discuto influências e movimentos artísticos que envolveram a tradição musical nordestina e a tradição da música pop internacional, desenvolvendo-se simultaneamente à instituição da cultura de massa e de seus conseqüentes produtos e tecnologias que proporcionaram a criação dessa expressão musical nos anos noventa. No terceiro capítulo apresento os efeitos da concretização da “proposta mangue” na sua vertente político-cultural sobre a cidade e na contingência das diferentes manifestações que surgiram nesse cenário desde então. Procuo avaliar o que este resultado representa ao discurso da “invenção” e como ele se comporta dentro das correntes artísticas e teóricas atuais, discutidas ao longo do trabalho.

Com esta proposta passamos da construção da tradição cultural nordestina às interpretações que invertem o seu sentido de preservação e chegamos às conseqüências reais proporcionadas pela repercussão dessa mudança. Mas, mudanças que demonstram acompanhar a contextualização das identidades, ora transformadora das imagens instituídas, ora promotora de antigas afirmações. Seguindo esse discurso pendular e polifônico, que a criação musical pode refletir como expressão, propomos o caminho de uma leitura aberta, contrária a demarcações históricas ou estéticas.

I. A Narrativa da Invenção

*“Serei eu contraditório, o mais contraditório dos homens?”
Gilberto Freyre*

Esta frase está na faixa que dá título ao primeiro disco do DJ Dolores: *Contraditório?* Um questionamento que nos indica um caminho a percorrer nessa interpretação sobre a música pernambucana que despontou nos anos noventa na cena urbana de Recife. Como uma provocação a classificações definidas, Dolores a utiliza, na voz de Gilberto Freyre, sobre uma base de programação eletrônica somada a outros instrumentos eletrônicos e percussivos. Sua proposta reúne um ícone da sociedade tradicional pernambucana à sua representação de intelectual que reformulou a interpretação da sociedade brasileira; ao mesmo tempo, atualiza e aplica, com recursos de sons contemporâneos, o cosmopolitismo já por ele defendido nos anos vinte do século passado.

A direção que a escolha dessa citação toma neste trabalho está na relação que fundamenta, em seu próprio título, a idéia de “reinvenção”. Um termo que não pretendo discutir na sua possibilidade literal ou na intenção de originalidade como vem sendo, de forma recorrente, utilizada pelos cadernos que discutem cultura na mídia impressa brasileira. Ele é um contraponto referencial à interpretação do trabalho que embasou essa análise, o livro “A Invenção do Nordeste e outras artes”, originário da tese de doutoramento do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, onde ele defende que o Nordeste, território e cultura, é uma invenção.

O olhar para a proposta de Hélder Aragão, no codinome de DJ Dolores, estará neste trabalho conectado, pela interlocução com seus pares, ao contexto que proporcionou sua execução e visibilidade, o movimento manguebeat. Falar sobre a cena cultural recente que se desenvolveu em Recife a partir dessa produção musical, nos fará aqui sempre retomar a idéia de “invenção do Nordeste” para observar o que ela modifica, reafirma ou complementa não tanto ao discurso estabelecido sobre a região, mas à repercussão que ela construiu sobre si, refletida pelo imaginário nacional especialmente distante de suas fronteiras. Falar sobre essas experiências musicais tem ainda o sentido de observar o seu processo

construtivo, que colabora para a compreensão de que o cotidiano que as inspira não demarca etapas históricas e nem convive com definições dualistas e opostas.

Com uma linguagem essencialmente eletrônica, Dj Dolores começou aparecer na cenário musical no final da década de 80, mixando discos nas primeiras festas *manguebit*, movimento do qual participou inicialmente como designer e programador. Os caranguejos com cérebro, com as parabólicas fincadas na lama que decoram o primeiro *release* do movimento mangue, têm sua participação na criação. Nesse período, enquanto executou arranjos eletrônicos em diversos discos, Dolores começou também a produzir sua carreira independente.

Em 2002, com a *Orchestra Santa Massa*, Dj Dolores lançou seu primeiro disco, *Contraditório?*, trabalho que lhe deu possibilidade de expressão nacional e internacional. A *Orchestra Santa Massa* é a reunião de alguns músicos, com carreiras independentes, que o acompanham em composições, shows e gravações. As composições de Dolores e suas parcerias estão reunidas em quatro discos de carreira, além de produções, participação em coletâneas, *remixes* e arranjos de trilhas sonoras para cinema, teatro e dança. Tendo como referência a música do Norte e Nordeste do Brasil, busca pelo uso de “máquinas” – computadores, programas, *samples* e recursos afins – com instrumentos harmônicos e percussivos, o encontro entre os sotaques impressos na música de diferentes regiões do mundo.

No encarte do seu segundo disco, *Aparelhagem*, lançado em 2005 não estão as letras das canções, mas as idéias que as geraram. Em *De dar dó*, por exemplo, chamando a atenção para o ânimo dos cantores que supera a direção desoladora e violenta da cidade do Recife, Dj Dolores e Isaac - sua parceira de destaque neste trabalho e intérprete da maioria das composições - se inspiram nas duplas que animam, com seus improvisos, os trajetos de trabalhadores nos ônibus dos subúrbios da cidade. Temas como as cirandas dos pescadores; a religiosidade popular, representada pela fé no Pe. Cícero; a sanidade; as emoções e as cobranças sociais são narradas em ritmos típicos da musicalidade do Norte e Nordeste que, elaborados às técnicas eletrônicas, desembocam em um som com registros de samba, *hip-hop*, *reggae*, *house* e *jazz*.

Com *Aparelhagem*, DJ Dolores ganhou o Prêmio TIM' 2006 na categoria de melhor disco de música eletrônica. Apesar de estar cada vez mais voltado para o ritmo das regiões “periféricas” ao mundo ocidental, ele afirma não ter um projeto específico de trabalho e diz que sua música nasce da ‘brincadeira’ curiosa com a

tecnologia, da sua abertura ao fluxo dos acontecimentos, da ausência de qualquer tipo de preconceito estético e do desejo de alegrar as pessoas.

Seu terceiro disco foi a trilha sonora do filme *Narradores de Javé* (2005) e em 2008 lançou, na Europa, o quarto disco, *1 Real*. Este trabalho é uma produção do selo belga Crammed / Zirigiboom e não tem previsão de lançamento e distribuição no Brasil. Mas antes de darmos continuidade à discussão da sua produção mais recente - que já se encaixa no contexto atual, praticamente dezesseis anos depois do início do seu trabalho com o manguebeat, e que discutiremos mais detalhadamente no terceiro capítulo -, é importante voltarmos à proposta que deu início a essa representação musical de que estamos tratando.

DJ Dolores explica:

“Manguebit² virou Manguebeat por um mal entendido da imprensa. Outra coisa significativa nessa história do mangue e a imprensa é que o que a imprensa publicou como primeiro manifesto Mangue, na verdade era o *release* de uma festa. Só que era um *release* meio pomposo, meio literário que o Fred fez, e aí foi publicado como manifesto de uma nova cena, mas ninguém tinha a intenção de fazer um manifesto, foi totalmente casual. Aí, depois que todo mundo fala: ah, é um manifesto; as pessoas encampam aquela realidade.

E nunca foi um movimento. Um movimento pressupõe muita gente envolvida retrucando, diálogos, discussões. E houve esse primeiro manifesto, que era na verdade um *release*, e houve um segundo que Fred já assumiu como manifesto em função da aceitação do primeiro. E não houve mais nada, nunca houve realmente grandes discussões. Era só um grupo de amigos que começou a trabalhar junto pra fazer festa, pra produzir as bandas, e quando a coisa pegou fugiu do controle, aí vira logo uma coisa de massa. Então, muita gente começou a usar aquele rótulo. Tudo que surgiu em Pernambuco naquela época virou ‘mangue’. Mesmo bandas que não tinham nada a ver com isso daí, e como é um rótulo comercial, fácil, simpático, então muita gente falou: besteira, não tem problema ser chamado de manguebeat. Sei lá, o *hardcore* do “Devotos do Ódio”, o *hip hop* do “FACES do Subúrbio”, ou o forró do “Mestre Ambrósio”, que não tinham nada a ver com isso, viraram manguebeat e aceitaram o uso desse termo. Não tem problema. Foi o nome que batizou toda essa cena do Recife da década de noventa, mas foi uma coisa que aconteceu muito pela sede da imprensa de uma novidade, de inventar um fato; e por outro lado, a convivência dos artistas porque era prático, não é? Se você dissesse que era do Recife - que era manguebeat, isso já te fazia pular várias etapas pra conseguir um contrato na gravadora, pra fazer um show no Sudeste, pra aceitação mais fácil do público”.³

Este grupo de amigos reunia Chico Science, que se tornou a figura mais representativa dessa experiência, Lúcio Maia, Jorge du Peixe, Dengue, Gilmar Bola 8, Gira e Toca Ogam, que formaram a banda Chico Science e Nação Zumbi; Fred 04 da banda Mundo Livre S/A e Otto, que chegou a fazer parte dessa banda; os

² *Bit* neste caso é entendido como a unidade de memória dos computadores.

³ Todas as falas que aparecem nesse formato de texto são extraídas das entrevistas que realizei em janeiro de 2008, em Recife.

programadores visuais DJ Dolores e Mabuse; os capoeiristas Maureliano⁴ e Pádua; e o jornalista Renato L, que com Fred 04, formatou a idéia e passou a representar o grupo como “ministro da informação”.

Antes de ganhar espaço na imprensa, Mangue foi uma expressão utilizada por este grupo para traduzir o princípio de uma manifestação cultural que estava se formando em Recife. Esta manifestação, que conjugou simultaneamente música, estética visual e performance, mostrou a fusão de ritmos pop como o *hip hop*, o *soul*, o *rock*, o *funk* e o *reggae* aos sotaques da música nordestina, com destaque para o maracatu, o coco, a embolada e a ciranda. Ligado ainda a esta denominação estava o desejo de chamar atenção para as expressões culturais que estavam acontecendo na periferia da cidade, para o humor crítico de jovens universitários, à margem da elite tradicional recifense, que se diziam interessados por computadores, teoria do caos, biodiversidade, rock psicodélico, *samplers*, ácido lisérgico, quadrinhos e os avanços da química aplicada; e para a condição de estasiamento e inércia provocados pela acentuação dos índices sociais negativos, num quadro de forte concentração de renda, que assolava a cidade do Recife.

Estávamos reunidos no bar *Cantinho das Graças*, quando Chico (Science) chegou dizendo: ‘Fiz uma *jam session* com o *Lamento Negro*, aquele grupo de samba-reggae, peguei um ritmo de hip hop e joguei no tambor de maracatu... Vou chamar essa mistura de mangue’. Aí todo mundo sugeriu: ‘Não cara! Não vamos chamar de mangue só uma batida ou limitar ao som de uma banda. Emprста esse rótulo para todo mundo, porque todos estão a fim de fazer alguma coisa...’ Então foram surgindo idéias de todos os lados. Foi realmente uma viagem coletiva (Renato L *apud* Souza, 2001:3).

Esta idéia foi melhor definida no release escrito por Fred 04, que se tornou o primeiro manifesto do Mangue. Com o título *Caranguejos com Cérebro* o texto foi apresentado no seguinte formato:

Mangue, o conceito

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

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. [...] Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das

⁴ Mestre de capoeira e, juntamente com Mestre Meia-Noite, é um dos fundadores do *Centro Cultural Daruê Malungo*. Este Centro, que influenciou a criação de Chico Science, está localizado na comunidade de Chão de Estrelas, em Recife, e assiste a jovens e crianças carentes em atividades de formação cultural, educacional e profissional.

muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown, a cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex)cidade *maurícia* passou desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

Em contrapartida, o desvairio irresistível de uma cínica noção de *progresso*, que elevou a cidade ao posto de *metrópole* do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade. [...] Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da *metrópole* só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

Mangue, a cena

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.⁵

[...] Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mangue invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da *Manguetown*.⁶

Dengue, baixista da banda *Chico Science & Nação Zumbi*, ao dizer que “quando a gente viu tinha uma história toda pronta”, estava se referindo ao acaso em que tudo começou a partir dos encontros de bares e das festas. Em tom de ironias e brincadeiras foram produzidos discursos, canções, gírias, moda e um estilo visual próprio.

“Sou eu um transistor? Recife é um circuito? O país é um chip?
Se a terra é um rádio, qual é a música? Manguebit-manguebit
O vírus contamina pelos olhos-ouvidos, línguas, narizes-fios elétricos,
Ondas sonoras, vírus conduzidos a cabo UHF, antenas-agulhas,
Eletricidade alimenta tanto quanto oxigênio meus pulmões ligados
Informações entram pelas narinas e da cultura sai meu hálito.
Ideologia. Mangue manguibit [...] (Manguebit - Fred 04)⁷

⁵ “Ou um caranguejo remixando *Anthena*, do *Kraftwerk*, no computador, explicavam” (Silvio Essinger). Disponível em: http://cliquemusic.uol.com.br/br/Servicos/ParaImprimir.asp?Nu_Materia=13

⁶ Disponível em: <http://blogdesembestado.blogspot.com/2007/11/manifesto-mangue.html>

⁷ Disco *Samba Esquema Noise*. Banguela Records, 1994.

O sociólogo Cláudio Souza, em seu trabalho de campo, entrevistou Fred 04, e mostra que a festa “*Viagem ao Centro do Mangue*” foi considerada o dado mais relevante desses encontros.

[...] A partir daí, já desse show, a gente começou a colocar em prática discursos pra platéia convocando o povo do mangue. Os *mangueboys*, tal e tal, aos poucos foram incorporando novas gírias, novos elementos visuais, que foram sendo absorvidos e compartilhados quase que imediatamente pela platéia, pelo público do show e isso foi crescendo rápido (Fred 04 *apud* Souza, 2001:4).⁸

Cláudio Souza diz que esses novos elementos misturavam no dia-a-dia “*chips* de computadores com chapéu de palha” (2001:4), bermudas de chita com óculos modelo *Ray-Ban* vendidos no mercado público⁹, como fazia Chico, típicos da indumentária do caboclo do maracatu rural e, segundo ele, perpetuando a tradição dos mascates que é comum na cidade; ou óculos de mergulho a cabos de instrumentos pendurados no pescoço, como fizeram componentes da banda *Mundo Livre S/A*. Porém, a hipótese ressaltada pelo autor é que a partir do lema “brincadeira levada a sério”, os proponentes do manguebeat entrevistaram, através da música, “a construção de uma atitude *perspectiva*, que ao mesmo tempo em que busca dialogar com a produção musical global, ela cria também, um olhar crítico sobre sua própria condição” (Souza, 2001:1).

Paralelamente ao crescimento do mercado cultural proporcionado por festas, surgimento de bandas e shows, houve o papel de dois importantes festivais anuais de música que acontecem em Recife, o *Abril pro Rock* e o *Rec-Beat Festival*, que ao lançarem um grande número de bandas para o mercado musical, estimulam a abertura de inúmeros postos de trabalho envolvidos em gravações, produção, realização de eventos e consumo. O estímulo a essa produção de bens culturais, que alcançou com o manguebeat um grande espaço na imprensa local e nos lugares por onde as bandas se apresentavam, interferiu também em dois outros campos com o crescimento da criação de moda na cidade e o ressurgimento da produção cinematográfica pernambucana.¹⁰

⁸ SOUZA, Cláudio Morais de. “*Da Lama ao Caos*”: *Diversidade, diferença e identidade cultural na cena Mangue do Recife*. Informe final do concurso: Culturas e identidades em América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2001. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/morais.pdf>

⁹ Mercado São José, em Recife. Um centro de artesanato, roupas e culinária típica pernambucana.

Vamos agora voltar atrás e contrapor esta cena contemporânea ao contexto da construção de uma identidade regional para discutir sua proposta de invenção. Segundo Durval Albuquerque Jr., até a primeira década do século passado não existia esta designação separando norte e nordeste do país e, principalmente, ninguém tinha em mente o Nordeste com uma espécie de estigma geográfico, um recorte espacial do país que foi trazido à cena nacional a partir da grande seca de 1877.

O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919. Neste discurso institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal. O Nordeste é, em grande medida, filho das secas. [...] Em 1920, a separação Norte e Nordeste ainda está se processando; só neste momento começa a surgir nos discursos a separação entre a área amazônica e a área “ocidental” do Norte, provocada principalmente pela preocupação com a migração de “nordestinos” para a extração da borracha e o perigo que isto acarreta para o suprimento de trabalhadores para as lavouras tradicionais do Nordeste. (Albuquerque Júnior, 2006: 68-69)

Para ele, a imagem construída na representação do Nordeste reuniu, de um lado, sua elite política em busca de recursos e, de outro, intelectuais e eruditos em defesa de um espaço real e imaginário, por muito tempo marcado no imaginário do sul e sudeste do Brasil pela miséria, pelo atraso, pela seca, pelo banditismo, pelos conflitos familiares e pela política dos coronéis, porém um espaço ainda defendido e enriquecido pela força de sua cultura, pela beleza natural, pela miscigenação e pelas festas religiosas. Imagens cantadas, narradas e escritas pela difusão de sua música, na especificidade de suas histórias ou por sua extensa produção literária.

Mas o que quero ressaltar da argumentação deste autor é o que ele define por “instituição sociológica do Nordeste” (2006:93) como um projeto de Gilberto Freyre. Antes, porém, retorno ao contexto por ele apresentado na defesa de sua argumentação, construída sob um enfoque metodológico foucaultiano, ao considerar a invenção do Nordeste um discurso inscrito na diferença, a partir das relações de poder entre as diferentes áreas do conhecimento e em estreita relação com seus agentes. A demarcação da região como defesa ao discurso da Nação foi a

¹⁰ De 1997 a 2007, com apoio de recursos estaduais e federais, cineastas pernambucanos produziram nove longas-metragens, dentre os quais estão: Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Marcelo Luna, Marcelo Gomes, Cláudio Assis, Hilton Lacerda e Franklin Júnior, com as produções: Baile Perfumado, O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas, Amarelo Manga, Cinema Aspirinas e Urubus, Árido Movie, Baixio das Bestas, Orange de Itamaracá, Cartola e Deserto Feliz.

explicação objetiva desta prática, subjetivada por meio da educação, das relações sociais, dos hábitos e da cultura de um território “imagético-discursivo” como realidade histórica. Ele mostra a construção de uma história cultural do Nordeste demarcando sua identidade espacial, num determinado momento histórico, pelo cruzamento de práticas e discursos regionalistas que se encaixam no período de decadência da produção algodoeira e açucareira, ou da perda de espaço desses produtores frente ao poder político e econômico das regiões Sudeste e Sul. Um processo que reuniu seus principais representantes em torno de temas como a seca, sensibilizando a opinião pública em solidariedade à região. Ao defender que a elaboração do Nordeste deu-se mais no plano cultural que político, Durval discute a contribuição fundamental não só da obra sociológica de Gilberto Freyre, mas das artes – literatura, música, artes plásticas, teatro e cinema – na edificação deste projeto.

A procura de uma identidade regional nasceu como reação a dois fatores: a internacionalização das relações sociais e econômicas capitalistas modernas e a crescente nacionalização do poder centralizado pelo Estado. O reforço à identidade regional foi uma forma de perpetuar a memória pela invenção da sua tradição regionalista. Quando Durval afirma que o “Nordeste tradicional é um produto da modernidade” (2006:77) é porque quer chamar a atenção para as tradições nordestinas baseadas num passado rural e pré-capitalista, construídas sob um padrão de sociabilidade patriarcal que a decadência econômica, política e social da região ressaltou no lirismo e na saudade.

O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz; na música de Luiz Gonzaga; na obra de pintores com Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres etc. O Nordeste é gestado como o espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da nega Fulo, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região. (Albuquerque Júnior, 2006:35)

A ênfase nessa concepção de Nordeste, interpretada por Durval Albuquerque Jr., está na “necessidade de inventar uma tradição” (Ibid.,p.76). Para ele, é no campo da cultura, num discurso de produção da memória, que são enriquecidas as raízes regionais. Um tipo de formulação cultural que também permitia à região uma nova possibilidade de posição política. Nessa discussão o autor acrescenta, além dos artistas e escritores citados acima, a pesquisa sobre folclore de Câmara

Cascudo, a poesia de Ascenso Ferreira e de Manoel Bandeira, a música de Zé Dantas e Humberto Teixeira e a obra teatral de Ariano Suassuna. Os temas valorizam as relações tradicionais e a cultura popular ameaçadas pelo mundo moderno, a redescoberta do passado na contramão da história ou os constantes dilemas da incompreensão do tempo diante do desejo da conservação estática do espaço e da memória; o reforço à visibilidade afetiva e quase ingênua da região, que contrapõe à sua força natural a cultura enriquecida pelo reino mítico do sertão e pelo “realismo mágico da literatura de cordel”. Durval ressalta que esta é uma forma de *dizer* o Nordeste voltado “para si” em defesa do “seu outro”, o Sul desenvolvido e moderno.

Embora com obras muito diferentes, autores e artistas têm em comum o fato de serem construtores de um Nordeste, cujas visibilidade e dizibilidade estão centradas na memória, na reação ao moderno, na busca do passado como dimensão temporal; assinaladas positivamente em sua relação com o presente. [...] As dicotomias Deus e Diabo, tradicional e moderno, mar e sertão, inferno de miséria, fome, seca e profecia de salvação atravessam a constituição dessa identidade regional. (Albuquerque Júnior, 2006:85 e 120).

Este enfoque encontra ainda relação com o tema proposto por este trabalho ao colocar Recife no centro desta discussão. Não são poucos os artistas a dizer: “foi aqui que tudo começou”. E é aos primórdios da sua influência que quero me remeter, como um dos primeiros pólos de desenvolvimento e um dos centros de referência do pensamento brasileiro, ao traçar uma possível relação entre a sua defesa de fundação da sociabilidade brasileira pela interpretação da mestiçagem e o seu reflexo na interação com a cultura contemporânea expressa na sua produção musical.

No período da Independência, quando os atritos nacionais se voltaram contra Portugal, ressurgiu nos pernambucanos uma “nostalgia do Brasil holandês”. Evaldo Cabral de Mello em *Rubro Veio – o imaginário da restauração pernambucana* (1997), discute a descoberta desse sentimento como efeito da modernidade impressa na experiência holandesa vivida na região. Um período que propiciou e desfrutou dos benefícios do credo protestante; dos efeitos das vantagens do regime republicano e representativo gozado pela metrópole; dos proveitos da próspera liberdade de comércio, incrementado pela iniciativa dos judeus originários dos países baixos que aqui estabeleceram uma comunidade judaica organizada; efeitos ainda da missão científica trazida por Nassau num grupo que reuniu médicos,

astrônomos, arquitetos, urbanistas, poetas e humanistas, que assim foram chamados pelo interesse na instituição do “progresso” e que fez de Recife um espaço aberto a melhoramentos e pioneirismos.

No século XIX, a Faculdade de Direito de Recife e o Seminário de Olinda se destacaram na formação superior e bacharelesca da elite regional ocupando um espaço privilegiado na construção intelectual e tradicional da região. Freqüentar tais instituições foi uma prática que se perpetuou por gerações entre os filhos das classes mais abastadas e se consolidou como prerrogativa formadora daqueles, com exceção dos que se formavam no exterior, que seriam os destaques na vida política e econômica da região. Também com sede em Recife, O Diário de Pernambuco foi uma das maiores referências jornalísticas do país na época, tendo o seu raio de abrangência uma forte influência na demarcação geográfica do espaço regional, além de edificar e difundir os temas que, segundo Durval Albuquerque Jr., muito contribuíram para delimitar a cultura regional do Nordeste.

E uma das importantes representações dessa elite intelectual da região foi a figura híbrida de Gilberto Freyre. Seu papel nesse momento de fundação regional é ressaltado aqui não só pelo lugar dado a ele no centro da interpretação de Albuquerque Jr., mas também pela forma como continua sendo citado pelos músicos da cena contemporânea do Recife, o que nos mostra um olhar influente e reinterpretado do “mestre” hoje e nos proporciona uma possível relação entre o que trazemos com a idéia de “reinvenção” e a sua concepção plástica da sociedade brasileira.

Naquele período, uma das formas de “institucionalização” da forte tradição regionalista do Nordeste foi a fundação do Movimento Regionalista e Tradicionalista de Recife, em 1924, reunindo intelectuais ligados à cultura, às artes e a questões políticas locais e nacionais na criação do Centro Regionalista do Nordeste.

Sua afirmação, no entanto, como movimento de caráter cultural e artístico, destinado a resgatar e preservar as tradições nordestinas, só se deu com o Congresso Regionalista de Recife, ocorrido em 1926, sob inspiração direta de Gilberto Freyre. (Albuquerque Júnior, 2006:86).

Porém, afirma o autor, o regionalismo freyreano não é mais justificado por uma postura ideológica de manutenção social do lugar, mas insere-se no contexto da emergência da Nação. Um projeto que se desloca do saber naturalista para uma

contribuição culturalista na definição de uma identidade nacional. Ou seja, a definição de um povo deveria expressar não só as interações entre raça e ambiente, mas o resultado desses fatores a partir dos determinantes sociais e culturais que imprimem particularidades às relações. Na sua descrição da sociedade brasileira não está só a atenção para a miscigenação racial, mas a miscigenação cultural proveniente dessa raiz. Nesse sentido a constituição regional ganha força por suas características e peculiaridades ao proporcionar os fundamentos das atividades humanas com seus modos específicos de sociabilidade.

Para Freyre, as diferenças e antagonismos entre as regiões do Brasil estavam fundamentados nas relações sociais e culturais. No momento de definição da nacionalidade cada região tentava encontrar em si o modelo mais adequado para a representação da identidade nacional. Durval mostra como visões divergentes ilustram típicos conflitos regionais ao comentar que, enquanto para Freyre a formação da nacionalidade, fundada nos temas da mestiçagem e tropicalidade, além de tirar o Nordeste da “posição de subalternidade”, “nos singularizava como civilização”; para Paulo Prado, “a tropicalidade nos condenava ao fracasso como nação” (Albuquerque Júnior, 2006:96). Vale à pena lembrar que essa discussão teve início no Brasil décadas após a Independência, com a preocupação dos teóricos da nação que, interessados em “definir o caráter e a identidade nacionais, esbarravam nos diagnósticos que condenavam a mistura de raças e recomendavam o embranquecimento da nação para superar o atraso do país” (Schwarcz, 1993 *apud* Sá, 2003).

Na *Invenção do Nordeste*, Durval critica o regionalismo tradicionalista por não ter a mesma preocupação dos modernistas brasileiros. Mesmo se no primeiro momento, em relação à produção nordestina, essa foi uma discussão mais aberta no campo literário pelos temas e pela linguagem, Gilberto Freyre não ficou fora dessa referência. De um lado está a defesa que o autor faz de uma intenção modernista de reelaborar a tradição, e do outro sua crítica ao pensamento freyreano - “museológico e folclórico” (2006:88) - que apóia a nacionalidade brasileira na tradição. Uma disputa que adquiriu ainda um caráter de confronto regional pela crítica de representantes do regionalismo nordestino ao centralismo dado à Semana de Arte Moderna na história da cultura brasileira.

Contra a forma de modernização do país, subordinada a padrões burgueses, Freyre

chama de modernistas todos os intelectuais e as práticas culturais que tendem a transformar o Brasil numa área subeuropéia de cultura e ocidentalizar seus costumes. Fazendo uma distinção entre os termos moderno e modernista, Freyre considera o seu regionalismo moderno, mas não modernista, no sentido de uma reificação de um instante da modernidade. (Albuquerque Júnior, 2006:89)

Disputa essa que extrapolou para a compreensão da Nação, quanto ao rumo político e econômico das diferentes regiões, e permaneceu internamente, segundo o autor, entre Joaquim Inojosa, aliado dos paulistas, e Gilberto Freyre “em torno da paternidade da forma moderna nas artes pernambucanas” (Ibid., p.90).

Estava clara a rivalidade entre Recife e São Paulo pela hegemonia na construção histórica do país. Enquanto São Paulo destacou-se pela cultura moderna urbano-industrial, o Nordeste permaneceu no imaginário nacional como região rural, onde as cidades, algumas mesmo se cosmopolitas, pareciam ter parado no distante tempo da colônia. Porém, se para Gilberto Freyre “no pernambucano existiria o mesmo gosto do paulista pela iniciativa, pela descoberta, pela inovação, pela autocolonização” (Ibid.,p.104); para Mário e Oswald de Andrade, o Nordeste é visto

como último reduto da cultura brasileira, entendida como cultura luso-afro-ameríndia, por não ter passado pelo processo de imigração em massa. Oswald, entrando em contradição com seu cosmopolitismo cultural, praticamente reproduz o enunciado dos tradicionalistas nordestinos de que o Nordeste era a única área do país em que a “máquina capitalista ainda não picotou a renda, o crivo, o pano de costa, o que tínhamos de sagrado em autenticidade e beleza” (Ibid., p.105).

Mesmo se nessa discussão aparece uma mistura entre diferentes momentos do modernismo - inicialmente com pretensões contrárias ao passadismo em prol da modernização e, só depois, voltado à questão da cultura nacional - a intervenção de Gilberto Freyre estava mais relacionada ao segundo momento modernista, quando a intenção dos seus interlocutores está dedicada à construção da brasilidade.

Ricardo Benzaquen de Araújo ao se interessar pelas relações entre as ciências sociais e as propostas modernistas, acabou se dedicando a uma profunda análise da obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Na introdução de *Guerra e Paz – Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30* (2005) ele diz que, apesar de este trabalho não apresentar uma alusão explícita entre o pensamento de Freyre e a proposta estética modernista, o resultado de sua pesquisa mostrou uma possibilidade de compreender o autor de uma forma diversa à posição de

regionalista, considerada tradicional e conservadora em relação aos modernistas paulistas, como grande parte da crítica ainda o define. Assim ele diz:

Começa, portanto, a surgir a oportunidade de interpretar a sua produção intelectual no período não tanto como uma alternativa conservadora, mas como um outro modernismo, eventualmente distinto daquela postura a um só tempo nacionalista e modernizadora que se tornava gradualmente hegemônica entre nós (Araújo, 2005:19).

Araújo define como moderna a reflexão freyreana ressaltando a sua condição “alternativa, polifônica e nada estetizante”, capaz, por exemplo, “de aliar a degustação de iguarias estrangeiras com o consumo da comida regional” (Ibid.,p.197). Hermano Vianna afirma que a defesa de Gilberto Freyre sobre o brasileiro, mesmo se é identificada com o regional, “não é rígida nem uniforme” (2004:81). Para Freyre as tentativas de unificar a cultura brasileira poderiam sacrificar “as espontaneidades regionais, que em vez de fazerem dano a essa cultura comum, enriquecem-na” (Freyre, 1962a *apud* Vianna, 2004:81). Hermano ainda comenta que o radicalismo de Freyre, criticado pelo seu regionalismo controverso, foi muitas vezes utilizado “como uma pose, uma estratégia política para ridicularizar os adversários” (Ibid.,p.83). E para ilustrar cita: “A verdade é que não pretendo ser lógico nem no meu “regionalismo” nem em nenhuma de minhas atitudes” (Freyre, 1975 *apud* Vianna, 2004:83).

Este debate nos traz de volta o *Contraditório?* que motivou a essa aproximação de Gilberto Freyre, como um dos paradigmas explicativos influentes na tradução da cultura pernambucana hoje. Ao olharmos para som produzido em Recife a partir dos anos noventa, e que fora do Brasil, especialmente na Europa, é considerado como uma “outra música brasileira ou nova música popular brasileira”, vemos que diversos registros e expressões compõem o que se convencionou chamar por manguebeat. Faz parte dessa filiação não apenas o uso de ritmos, instrumentos, gírias, danças ou determinadas formas de composições, mas a forte referência à formação cultural do lugar, vivida e aplicada numa sociabilidade cotidiana que se afasta da intenção dos conceitos formados por quem os observa à distância e os rotula, genericamente, por regionalistas.

[...] O que é que os garotos faziam né? Fazíamos biscates para ter uma grana pra ir pros bailes de periferia. Mas na terra da gente sempre tinha aquela coisa, sempre tinha a ciranda que estava ali perto; o maracatu que passava; o coco de roda. Todas essas

coisas que estavam acontecendo lá, e coisas que eu vivi também. [...] Então chega um tempo que você cresce, e você faz uma analogia de tudo e vê que tem elementos pra misturar. Foi isso que aconteceu! (Chico Science *apud* Souza, 2001:10)

Sociabilidade esta constituída de um imaginário simbólico com o seu recorte de significações, o que não implica a defesa de uma “mão invisível” constituindo uma harmonia social ideal e nem parece pretender definir o universo de suas representações. É nesse sentido que nos dirigimos à ambigüidade e ao “talento de Gilberto Freyre em aproximar visões diferentes, antagônicas até, sem dissolvê-las ou mesmo reduzir consideravelmente sua especificidade” (Araújo, 2005: 22).

Quando perguntei ao Silvério Pessoa, cantor e compositor pernambucano, o que diferenciava a música da Zona da Mata Sul para a da Zona da Mata Norte de Pernambuco - pois em Recife ouvi várias menções a esses ritmos como distintos -, ele me respondeu que pra explicar isso sempre recorre a Gilberto Freyre, sua “grande referência pra entender essa miscigenação, o sincretismo religioso ou a própria mestiçagem”. Ele reforça essa referência porque na sua concepção não existe a música pernambucana de uma ou outra determinada região, mas sim um gênero que se reunificou a partir das diversas matrizes colonizadoras que, pelas disputas de riquezas e territórios, se redistribuíram entre a zona da mata, o agreste e o sertão, deixando características mais marcantes em determinadas regiões. Enquanto hoje, define Silvério, “na Zona da Mata Norte encontramos o cavalo marinho, a ciranda, o boi rural, o maracatu rural e, principalmente, o coco; na Zona da Mata Sul temos o boi de acordeão, o forró e alguns tipos de coco, já próximos a Alagoas”. Nestas distinções está o convívio das populações que vêm atualizando suas tradições de origem. No maracatu, por exemplo, essa diferença é nítida: o maracatu chamado de baque virado é comum à área urbana do Recife e originário das nações negras africanas, sua história e hierarquia estão interligadas aos cultos e batuques afros; já o maracatu de baque solto, rural, típico da Zona da Mata Norte, possui uma formação de caboclos mais relacionada à cultura indígena somada à escravidão negra dos canaviais e nele a composição dos personagens não só é outra, mas foi sendo acrescida de acordo com as regras de apresentação na cidade, como é o caso da rainha, antes presente somente na hierarquia do maracatu de baque virado. As estruturas rítmicas e melódicas também diferem: no compasso, na utilização de instrumentos de sopro e no canto.

A relação estreita que Silvério Pessoa faz da música com a formação regional parece nos levar a uma compreensão diferente do tempo e, por outro lado, ela não deixa dúvida quanto ao sentido que o convívio com a tradição tem para esses músicos. É unânime na fala dos compositores, músicos e produtores pernambucanos, que hoje estão encaixados na cena manguebeat, uma rejeição à defesa da tradição, seja pelas diferentes interpretações que essa postura proporciona ou pela tendência de empobrecimento que se tem demonstrado nesse tipo de classificação.

Quando falamos sobre a construção da região, Pernambuco traz consigo o papel histórico na colonização brasileira como uma das primeiras áreas de povoamento e miscigenação, seu desenvolvimento a partir de uma economia rural escravista, suas diferentes possibilidades naturais, que do litoral ao sertão imprimiram formas muito diferenciadas de sobrevivência, e seu posterior crescimento urbano-rural profundamente desigual e distante dos centros urbano-industriais que se destacaram no Brasil moderno. Mas o que se convencionou a caracterizar por cultura regional do Nordeste é o resultado de uma realidade muito cotidiana que “guarda” a presença de uma forte cultura popular, e que na música representa uma enorme variedade de ritmos, instrumentos, formas de canto, harmonias e danças. São os efeitos do convívio muito próximo - novamente falando de Recife - entre áreas urbanas e rurais, repletas da presença clara da mistura dos povos que desde o início por ali passaram e permaneceram. Algumas dessas marcas parecem protegidas com um misto de orgulho, defesa e valorização da região. É o que vemos, por exemplo, no sentimento nativista dos pernambucanos pela conquista do seu próprio território ou nas marcas da civilização holandesa e árabe-judaica deixadas na região, como um símbolo de diversidade e desenvolvimento ali presentes.

DJ Dolores, que é sergipano, disse: “Quando cheguei aqui em Pernambuco uma coisa que me chamou muita atenção foi como o passado está presente no dia-a-dia da cidade, como um certo sentido de tradição fazia parte do dia-a-dia da cidade. Uma coisa que não tinha em Aracaju, que é uma cidade nova.”

Os duelos dos mestres e repentistas, seus personagens e danças, mesclados aos sons da cultura pop contemporânea, estão nas ruas e feiras da cidade, nas proximidades da região metropolitana, quase interligada à Zona da Mata, que ressurge com seus batuques rurais, cirandas e sambadas: “Um cinturão de sons e

cantigas em torno do Recife, como se fossem mil riachos convergindo todos para o mesmo grande rio”.¹¹ E essa relação que a música expressa nesse convívio com a tradição, quando observada a partir da idéia conceitual dos seus atuais compositores, nada tem a ver com a defesa da autenticidade contrária aos fluxos musicais e tecnológicos correntes. Nesse caso a idéia de popular, de tradicional não se confunde com o discurso antimoderno, criticado por Durval Albuquerque Jr., que foi utilizado na manutenção da essência regional. Inclusive falar de tradição impressa na cultura popular não significa acreditar ou defender uma cultura pura.

Hermano Vianna pergunta por que as culturas populares teriam esse privilégio de serem puras ou originais (2004:170) e responde analisando os trabalhos de Peter Burke sobre culturas populares medievais e Nestor Canclini sobre as mudanças da cultura contemporânea. Ambos apresentam conclusões semelhantes a respeito de transformações, misturas de informações, produção de bens para um mercado cultural, apropriações particulares desses bens por sociedades diferenciadas, e ausência de monopólio ou desejo romântico de preservação da cultura. A produção que se destacou com o Manguebeat por atualizar a influência cultural da região, mas que já vem sendo construída em diferentes momentos da extensa história musical do Nordeste que discutiremos no segundo capítulo, nos remete mais uma vez à idéia de “invenção”, creditada a Gilberto Freyre, e à reinterpretação dessa influência ao inspirar alguns trabalhos atuais tanto na teoria sociológica como na música.

Albuquerque Jr. defende que, para Gilberto Freyre, o regional não é simplesmente um recorte geográfico, mas uma expressão que “nasce de um modo de vida, de uma cultura e de uma sociabilidade específicos” (2006: 99). Considera que “essa visão plástica da realidade condiz com a sua principal postura política: a busca da harmonização dos conflitos, da superação dos antagonismos por uma interpenetração conciliatória dos contrários” (2006: 97).

Mas essa visão plástica conciliatória adquire no trabalho de Durval uma crítica de superficialidade idílica da realidade. Benzaquen de Araújo mostra uma outra possibilidade interpretativa de relacionar essa conciliação dos contrários ao conceito de plasticidade. Ao condensar as características da sociedade brasileira de mobilidade, miscibilidade e aclimatabilidade, a idéia de plasticidade torna-se,

¹¹ Bráulio Tavares. Resenha do disco “*Na Luz do Carburto*” de Maciel Salu.

positivamente, uma categoria central de análise na obra de Gilberto Freyre por demonstrar

uma concepção da vida social em condições de admitir, plasticamente, a influência de qualquer tradição, muçulmana, negra, judaica ou francesa, ampliando e alterando, no mesmo movimento, a própria noção de cultura sob a qual transcorreu parte da sua formação (Araújo, 2005: 100).

Na sua concepção, a indefinição étnica ou hierárquica nos deixou uma “profunda inclinação para a ambigüidade e o paradoxo” (Ibid., p.152). Uma experiência que se destacou pelo antagonismo em equilíbrio, como comenta Benzaquen, sem a intenção da função totalizadora de síntese. A sua defesa de nacionalidade, contrária à *reeuropeização* do Brasil, quis reunir as diferentes características das matrizes fundadoras da nossa colonização sem pretender fundi-las, quis mudar a direção da ordem imposta pelo processo civilizador no ocidente em prol do modelo colonial de sociedade que, a seu modo, reuniu despotismo e confraternização, modernidade e atraso, tensão e equilíbrio, e que forjou em seu próprio caráter os efeitos dessa conciliação de contrários.

É nesse sentido, pela capacidade de conviver com o diferente, que Gilberto Freyre atrai a atenção de DJ Dolores ao destacar em *samples*, com batidas de *drum’ and’ bass*, sua voz repetindo “Serei eu contraditório, o mais contraditório dos homens?” Depois completada pelos versos soltos: “A vida é um banquete cheio de sabores/ Não quero preto, não quero branco/ Quero todas as cores”. E no *release* desse projeto, em CD-ROM, Dolores coloca o complemento da idéia de Freyre ao citá-lo: “Sou sensível aos valores da tradição, mas os arroubos experimentais me seduzem como a sereia aos antigos marinheiros”. Ao que Hermano Vianna complementa: “O crescente respeito e a militante valorização do popular nunca vão significar, em Gilberto Freyre, uma condenação do cosmopolitismo e do modernismo” (2004: 80).

Quando perguntei ao DJ Dolores sobre o significado da utilização de Gilberto Freyre em seu disco, ele me respondeu:

“Eu me interessou por ele porque ele tinha uma alma bastante cosmopolita. Eu acho que, como ele diz nesses versos de contraditório, ele é uma figura extremamente contraditória, por isso que eu acho muito fascinante. Embora ele tenha sido renegado pelo povo da esquerda, da vanguarda do Nordeste como uma figura reacionária, eu acho que ele é bem mais complexo do que simplesmente uma coisa do bem e do mal.

Ele virou uma bandeira de um tipo de intelectual regionalista, mas eu acho que ele mesmo e a obra dele não refletem isso. Pelo menos eu, que não sou um estudioso, veja bem, eu não sou acadêmico, eu sou apenas um leitor, alguém que gosta de ler e o que eu conheço dele não cita isso daí, não vejo presente na obra dele. Eu acho que muito dessa imagem tem a ver com essa construção dele como bandeira, assim como Chico Science virou uma bandeira de pernambucanidade que (ele era meu amigo íntimo) não tem nada a ver com o que eu conheço de Chico. Você vira ícone e passa a ser de todo mundo. Cada um interpreta do jeito que quiser”.

Para Gilberto Freyre a capacidade do brasileiro de lidar com a indefinição e o diferente era a grande originalidade da nossa experiência civilizatória. “Tudo o que ele elogiava nos portugueses, ou nos mestiços, era a fluidez, a possibilidade de mutação constante, de adequação à diversidade” (Vianna, 2004: 149). A música pode expressar essa metamorfose social sem a pretensão de trazer consigo um conceito inventado e pode ser levada a ratificar uma determinada classificação de identidade, como apresentou Hermano nesse trabalho que vem sendo referido – *O Mistério do Samba* - sobre como o samba se transformou de música maldita à representação maior do ritmo brasileiro. Sua conclusão é que o trajeto percorrido pelo samba até a sua “fixação” como gênero musical que simbolizou a nacionalização do país, só foi possível porque envolveu arranjos e esforços de indivíduos e grupos das mais diferentes classes sociais, etnias e espaços geográficos diversos, possíveis naquele contexto histórico específico.

Hoje, mesmo se ainda observamos padrões de classificação regionalistas tão distorcidos dos contextos que modificam as culturas locais, a demonstração da criação musical pernambucana – e que pode ser aplicada a outros exemplos que acontecem concomitantemente nas mais distintas regiões do mundo - nos indica uma forma de compreensão dessa plasticidade como expressão de uma sociabilidade híbrida. Se para Gilberto Freyre esse tipo de sociabilidade teve sua origem representada, positivamente, na diversidade da formação cultural portuguesa, sua utilização agora é capaz de aproximar-se ainda mais da sua vertente cosmopolita acolhendo, por outros meios, as diferentes possibilidades de trocas globais.

Enquanto antes falávamos da construção de uma identidade nacional, disputada entre as amplas características das mais influentes regiões do país (e os desejos de intelectuais e artistas identificados com elas), agora olhamos para o seu inverso, para a desconstrução do seu sentido direcionado de filiação, ou seja, uma crítica ou recusa da manutenção induzida ou institucionalizada dessa intenção de

construir/preservar uma nacionalidade identitária. Estamos, por isso, falando de um outro contexto que propiciou esta mudança. Neste salto para a realidade que hoje analisamos estão, numa “compressão do espaço-tempo” (Giddens) em escalas cada vez menores - e, pode-se acrescentar, armazenados em parâmetros da nanotecnologia - os efeitos de experiências da modernidade que resultaram no amplo processo de transformações designado por globalização. De diferentes áreas do conhecimento, como a economia, a política, a tecnologia da informação, as ciências naturais, a linguagem, a psicanálise, a sociologia, a história e os estudos culturais, específicas análises se encontram para traduzir o alcance desse vasto conceito no comportamento social. Com a intenção de examinar alguns de seus efeitos, relevantes para a discussão da – digamos assim – contraditoriedade positiva reivindicada por Dolores, remetemo-nos à globalização com um sentido bem específico: como a intensificação das relações sociais em escala mundial.

Se não pretendo desenvolver aqui uma discussão teórica sobre as mudanças conceituais que acompanham os movimentos sociais-históricos, é importante contextualizar o que observamos cotidianamente e que não poderia deixar de aparecer, de alguma forma, na compreensão e realização das composições musicais. São muitos os termos que pretendem dar conta da velocidade das mudanças para caracterizar o momento em que nos encontramos. Mas se essa interpretação aponta para a desconstrução da narrativa linear e totalizadora da história, não gostaria de fechá-la a uma concepção que não seja capaz de abarcar sinais de simultaneidade na convivência de diferentes realidades.

Giddens, com seu conceito de *desencaixe*, chama atenção para as descontinuidades que a rapidez das mudanças imprimiu às condições da modernidade. De um modo especial está a alteração observada na relação do espaço, que não representa necessariamente um lugar físico definido, com o esvaziamento do tempo em consequência da alteração de distâncias, sejam elas físicas ou tecnológicas.

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

E assim explica o desencaixe pelo “deslocamento das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço” (Ibid., p. 29).

Essas mudanças dos referenciais que sempre apoiaram os indivíduos em um determinado mundo social são apontadas como causa da alteração do sentido que as identidades pessoais adquirem nesse contexto da modernidade tardia. No indivíduo o efeito da falta de referência segura a uma determinada realidade social e cultural implica na descentração subjetiva, interferindo na sua concepção de identidade e suas possíveis rearticulações. As dinâmicas identitárias conseqüentes desse processo proporcionam respostas diferenciadas. Se por um lado há a fragmentação dos códigos culturais combinados à variedade de estilos e sociabilidades fluidas, por outro está o ressurgimento de grupos fechados em torno de defesas localizadas e particulares.

Mesmo se as interpretações de estudos culturais já demonstraram a longa e contínua presença da transculturalidade e a relativização da homogeneidade cultural, na música seus sinais são mais claros - são audíveis -, mostrando que sua incessante transformação é sempre resultado de influências precedentes e contemporâneas, o que traz em si a composição de uma identidade cultural combinada e aberta às diferentes possibilidades expostas. Henry Barraud diz que, se vida e movimento se confundem, na arte isso “é mais que em qualquer outra parte e, na música mais que em qualquer outra arte” (1997:11). Esta afirmação introduz sua defesa de que não há, na história da música, uma criação cuja origem não remeta a um passado da própria construção musical e a um futuro que não seja incerto.

DJ Dolores é categórico em defender que a pureza é uma mentira. Quando o assunto com ele toma essa direção, ele desafia seu interlocutor pedindo um exemplo de alguma música pura para reafirmar sua concepção de que a pureza musical não existe. Este tema, já ressaltado pelos tropicalistas, continua em voga em Recife pela força da crítica que Ariano Suassuna faz aos estrangeirismos em defesa da cultura nacional nas aulas-espetáculo (um projeto seu na atual Secretaria de Cultura do Estado) sobre cultura popular que ele difunde, com um grupo de artistas, por todo o Estado. Dj Dolores logo emenda nesse assunto fazendo, então, referência contrária a Ariano - que exalta a música executada por instrumentos como o piano e o violino em contraposição à guitarra, porque esta “conspira contra a

identidade brasileira” -, ressaltando que a rabeça, um instrumento que os puristas lá valorizam, tem origem árabe. E diz que

“Quando você vê um rabequeiro tocando, como Mestre Salustiano¹², você pensa: mas isso é árabe, é claro. Quando você olha pra cara do Salustiano, você não tem dúvida que ele tem sangue árabe. A presença dos árabes aqui é muito forte. Outra manifestação típica, o cavalo marinho também não foi inventado pelos índios, ele tem origem na Europa medieval. Não existe esse negócio de purismo”.

A crítica feita por Ariano ainda está inserida no debate da identidade nacional que, na arte, resguarda um modelo estético e limita suas interseções. Stuart Hall, ao contrário, resalta que as identidades nacionais e seus conteúdos simbólicos “são formados e transformados no interior da *representação*” (2003:48). Nesta vertente a identidade é moldada pelo sentido da experiência ao oferecer a possibilidade de optar, entre as diversas identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade. Sua construção está sempre em processo, é relacional, contingente e cada vez mais deslocada.

O estudo dos deslocamentos contemporâneos, resultados de intercâmbios velozes e globais, feito por Appadurai contribui para esta discussão porque nasce da sua experiência especificamente indiana da modernidade. Há um paralelo possível com o que estamos analisando porque, para ele, essa experiência traz a modernidade em símbolos - como nos filmes B hollywoodianos, na revista *Life* e no *jeans* americano - interpretados pelo olhar local de uma juventude vivida em Bombaim, distante do que então foi o “centro dessa produção simbólica”: a Europa e, no seu caso, a América. Por isso, para Appadurai, o recorte entre passado e presente, tradição e inovação aplicado à tipificação das diferentes sociedades constitui uma distorção do significado das transformações modernas e não traduziu de forma igual o sentido da modernidade. Sua proposta de ruptura com esta visão “toma os meios de comunicação social e a migração como os seus dois sentidos diacríticos principais e interligados, e explora seu efeito conjunto sobre a *obra da imaginação* como característica constitutiva da subjetividade moderna.” (2004:13-14). Vejamos como as experiências musicais do Silvério Pessoa e do Siba estão afinadas com a interpretação de Appadurai, por tentarem borrar essas fronteiras;

¹² Instrumentista e compositor, Mestre Salustiano é um dos mais conhecidos rabequeiros de Pernambuco. Comanda os grupos Sonho da Rabeça e o Cavalo Marinho Matuto. É também, fundador do maracatu rural Piaba de Ouro.

elas nos ajudam a observar o sentido e as condições que as trocas entre os diferentes grupos proporcionam hoje. Suas criações ilustram, exploram e intensificam as conseqüências dessas trocas, ao mudar o rumo das relações, das produções e dos deslocamentos.

Silvério Pessoa vem de Carpina, zona da mata norte de Pernambuco. Sua origem, de agricultores pobres, remete ao que ele chama “povo dos canaviais”. Começou na música, profissionalmente, com a banda Cascabulho em 1994. Iniciou sua carreira solo com o disco *Bate o Mancá – o povo dos canaviais*, lançado em 2000 e relançado na Europa em 2004. Este trabalho é uma homenagem à música de Jacinto Silva, alagoano radicado em Caruaru, compositor e cantador de coco. Seu segundo projeto resultou no disco lançado em 2002: *Batidas Urbanas – projeto micróbio do frevo*, uma revisão da obra carnavalesca de Jackson do Pandeiro nas décadas de 50 e 60. Seu último disco, *Cabeça elétrica, coração acústico* (2005), que também originou o dvd homônimo, é o que mais nos interessa aqui por melhor ilustrar a interpretação local da contemporaneidade.

Silvério diz que todos os seus discos são conceituados e que isso se dá em função de ele ser pedagogo e ter muito tempo trabalhado na área de educação. Ele não faz parte da geração de amigos que iniciou a discussão do “mangue”. Sua referência a esta proposta está na ligação com Chico Science – quase um responsável pelo seu passo para a profissionalização como músico, ao ouvi-lo dizer: “seja o que você é que dá certo” -, e na utilização de influências originárias do rock, do punk e do mundo eletrônico em suas canções, que apresentam uma construção poética e rítmica fortemente marcada pela temática nordestina. Silvério ainda difere dos “mangueboys” por fazer, como Lenine, uma ponte entre músicos pernambucanos que sempre usaram os ritmos da cultura popular como Antônio Nóbrega, Alceu Valença e a geração musical dos anos noventa.

Mesmo que no projeto *Micróbio do Frevo* Silvério já tenha trazido arranjos eletrônicos para uma nova formatação do frevo - ritmo que foi para ele a primeira referência de música urbana quando saiu da Zona da Mata e veio para Recife -, é no seu último trabalho: *Cabeça elétrica, coração acústico* - com exceção de uma música, todas as faixas são composições suas - que está mais claro o seu projeto conceitual. Na entrevista, ele me disse:

“O Cabeça elétrica, coração acústico traz essa metáfora cabeça elétrica, ligada com a modernidade, com a tecnologia, com a cultura urbana, mas com o coração acústico, que é o pé fincado na sua história, no seu passado, nos seus antepassados, na sua hereditariedade. Quando eu vim pra Recife buscando uma melhor qualidade de vida, eu comecei a me interessar por esses povos que sempre migram, e não só aqui como os que migram para fora daqui. Tive muita vivência também com esses povos que se deslocam nas minhas várias turnês pela Europa, especialmente na França. A situação de adaptação sempre me despertou muita curiosidade. Então todo esse material do disco eu compus nesse conceito de deslocamento, de diminuição de distâncias pelo fenômeno da globalização, da mundialização, do multiculturalismo, desses conceitos que fizeram com que a gente conhecesse outras regiões. Nesse conhecimento da cultura diferenciada você se olha e se percebe melhor, fortalece sua etnia.”

Esta idéia está resumida no seu conceito de “migração inversa”. No encarte do seu último disco Silvério assim o define.

A discussão dos movimentos migratórios no mundo e a atual migração inversa, no momento em que os grupos deslocam-se para seus lugares de origem, sejam países, cidades ou interior, é a temática desse trabalho. O título "Cabeça elétrica, coração acústico" vem de um cordel do Poeta Bráulio Tavares. Essa imagem reproduz bem os textos e a sonoridade das canções.

No exato momento em que os grupos migram do interior para as cidades, na boleia da Toyota, nos ônibus, nos trens, nos aviões, nas diversas redes virtuais, e indignam-se com a eletricidade, a eletrônica, a publicidade, o tempo e a velocidade da vida, a cabeça fica elétrica e gira no mundo cibernético.

Em outro momento histórico, a saudade, a esperança e o próprio paradoxal desenvolvimento econômico, levam esses grupos ao retorno, mesmo que sendo imaginário, aos seus lugares. Essa viagem também é interior, um momento de introspecção. Nesse flash da volta, existe um encontro com o que ficou de tradição, de cultura. E os valores são combinados, atualizados ou modernizados, nunca substituídos. Esta aí o coração acústico.

Essa novela musical, resultado de composições e parcerias, mestiça não só por ter início em Pernambuco, Nordeste do Brasil, mas envolvendo a França e a Occitania, resultado das minhas últimas turnês, promove uma nova possibilidade étnica de reencontros e formação de novas conexões culturais.

Ainda me falando sobre o seu projeto de trabalho, que não se desliga da sua trajetória, Silvério complementou:

“Eu sou do interior e descobri o urbano, mas eu não pretendo voltar pra lá. A minha alma é interiorana, mas eu hoje sou uma combinação. Eu continuo íntegro respeitando meu passado, minha história, mas eu quero que essa história e esse passado sejam observados e entendidos como atual, não como uma espécie de saudosismo. Eu trabalho com a tradição nesse processo de projetá-la para a contemporaneidade, por isso a minha música está a caminho. É o que eu chamo de modernidade da tradição. Não é ela descaracterizada, mas é ela no processo mesmo de atualização. Uma tradição contemporânea e não coisa do passado que tem que ser defendida. Então se eu tivesse, ironicamente, que utilizar um termo pra conceituar meu trabalho eu diria que era a desconstrução da minha tradição pra reconstruí-la de forma nova, atual. Não uma ruptura.”

Passando dos conceitos à representação poética das canções, trechos de quatro faixas¹³ do disco homônimo mostram o que Marcelo Pereira (jornalista e poeta) chamou, no texto de divulgação do DVD *Cabeça Elétrica, Coração Acústico*, “a viagem da ave música migratória nordestina regional e cibernética”. O que nós consideramos aqui a convivência com uma tradição que se movimenta nas condições do seu tempo.

Poderíamos dizer que a postura musical de Siba estende, neste campo, o conceito de “migração inversa” interpretado por Silvério. Nascido em Recife, numa família que sempre manteve forte ligação com suas origens rurais, Siba (Sérgio Veloso) diz que cresceu entre a cidade e o interior. Estudou música na Universidade Federal de Pernambuco, tocou guitarra em banda de rock e foi um dos criadores e líder da banda Mestre Ambrósio, que surgiu no *boom* da onda mangue. Com uma especificidade sonora e poética mais rural que seus pares, apesar do som pesado e distorcido das guitarras, o nome da banda é uma referência ao mestre de cerimônias do teatro popular do Cavalo Marinho na zona da mata pernambucana. No grupo, Siba compôs, cantou, tocou guitarra, rabeca, e mudou-se para São Paulo, onde ficou por sete anos. Depois de lançarem três discos, que alcançaram projeção nacional e internacional, Siba retornou em 2002, desta vez, para Nazaré da Mata (zona da mata norte) – uma pequena cidade de, aproximadamente, 30 mil habitantes a 65 Km de Recife - para começar a “Fuloresta”, um grupo formado por músicos, e alguns também trabalhadores da cana, tradicionais da cidade.

A formação de bandas faz parte da tradição dessa região e a música das ruas, tipicamente composta de instrumentos de sopro, rabecas e percussão, acompanha o canto, a dança e o desafio rimado dos mestres até onde houver resistência e criatividade. Os ritmos mais comuns - a ciranda, o maracatu de baque solto e o coco de roda - duram assim até o amanhecer. Essas manifestações são parte de um estilo de vida que não é possível penetrar sem um convívio direto com a sua realidade. No exercício de aprendizado dos versos rimados, além da capacidade de improvisação, está o domínio de um vocabulário que abrange um vasto conhecimento simbólico cotidiano muito específico. E aqui, antes de continuar falando sobre essa relação com a trajetória musical do Siba, acho que é importante

¹³ Nas Terras da Gente, Na Boléia da Toyota (Cinema dos Canfundó), Seu Antônio (Pro Gilberto Gil), Eu Vi a Máquina Voadora.

fazer um parênteses para explicar um pouco dessa representação e seus atuais encaminhamentos.

Como disse Siba em uma canção: “Eu estou pisando em terra de Reis”; é assim mesmo que me sinto ao tentar falar sobre as representações da Zona da Mata. Penetrar na sua densa realidade é um investimento para uma detalhada etnografia. Como não é esta a pretensão deste trabalho, vou tentar apenas uma breve explanação do contexto que envolve a sua música, mais especificamente o maracatu rural.

Quando diferentes *releases* dizem que Siba anda pelas ruas de Nazaré da Mata como um igual, ou melhor, como um dos principais mestres da nova geração da ciranda e do maracatu, por mais forte que seja o interesse comercial de divulgação desses instrumentos, muitas “licenças” seriam necessárias para intitulá-lo “mestre”. Para entendermos a construção deste título eu uso o livro *Festa de Caboclo* (2005) de Severino Vicente da Silva¹⁴. Tratando a festa num contexto histórico, o autor diz que este “brinquedo”, de origem indígena, começou a se formar no início do século XX nos canaviais da zona da mata norte de Pernambuco. Protagonizada pelo caboclo, uma desclassificação indefinida dos descendentes indígenas que sobreviveram ao processo de colonização na região, essa manifestação é o resultado dos cantos e danças trazidos do passado das tribos, que aos poucos foi reunindo outras brincadeiras dos negros e mestiços que compunham a grande maioria dos trabalhadores da cana. Por eles considerada uma celebração de um passado guerreiro, essa festa tem, segundo o autor, um pouco de reisado, cavalo marinho, bumba-meu-boi e caboclinho.

De acordo com Ernesto do Nascimento, um dos mais antigos caboclos, o primeiro maracatu rural foi o do Engenho Olho d'Água de Nazaré da Mata em 1914. A classificação deste tipo de maracatu de baque solto – a festa dos caboclos de lança - veio das autoridades locais para diferenciá-lo dos maracatus das áreas urbanas, o de baque virado, formados por negros nos pátios das igrejas das irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito como uma festa de tambores de uma nação para o seu rei.

“O *caboclo de lança* é o protetor de uma orquestra que mantém a sonoridade dos tempos antigos e de um povo que perdeu seu cacique, e que, por isso, precisa

¹⁴ Este autor é um “nativo”, pesquisador de cultura popular e professor de história moderna da UFPE.

de guarda” (Silva, 2005:30). Porém, não só a sonoridade se atualizou, mas a própria composição do personagem foi se tornando um desafio de magia, vaidade e beleza. Tudo o que compõe sua indumentária, conhecida por *arrumação*, tem um significado simbólico e estético; porém o que lhe garante respeito é a capacidade de desenvoltura nos malabarismos e no manuseio da lança, que não pode ser arriada durante a música. A *corte*, ou a formação do cortejo, é uma tradição dos maracatus negros de Recife e faz menção à coroação dos reis africanos. Porém, “para que a dança dos caboclos fosse aceita como maracatu pelos que se pretendiam donos da cultura” (Ibid.,p.48) - uma exigência da Federação Carnavalesca Pernambucana - as tribos caboclas aceitaram a corte para terem o direito de desfilarem na cidade e receberem ajuda governamental.

O som dessa variedade, também conhecida como maracatu de orquestra, diferentemente do maracatu urbano, que é composto apenas de percussão, também não tinha, originalmente, instrumento de sopro, mas uma buzina. Hoje o *terno* de músicos é composto pela percussão - a porca (uma lata coberta com couro de boi com uma madeira no centro), o surdo, o tarol e o gonguê (agogô ou ganzá) - e pelos instrumentos de sopro: trombone e piston. Seu ritmo também é mais rápido que o do maracatu de baque virado.

Dentro das regras e hierarquias para a composição dos personagens de uma tribo do maracatu rural está o destaque para o mestre do maracatu - e foi por causa desta denominação que contamos essa pequena história -, que “trabalha no pensamento” (Ibid.,p.61). Próximo à bandeira (o estandarte do grupo), ele se destaca pelo bastão, privilégio de sua autoridade, que o acompanha na improvisação dos versos ou loas. Seu apito comanda o terno de músicos e o canto dos versos repetidos pelas baianas e pelo contramestre.

As loas improvisadas, uma influência dos tocadores de viola do interior nordestino, podem ser: “a marcha de quadra, o samba de seis, o samba de dez e o galope de seis, ou o samba cumprido pra mestre que se perdeu nas dez linhas” (Ibid).

Nos encontros de maracatus, os mestres são chamados a improvisar e mais respeitados são aqueles que não se repetem nos versos. Ao seu apito, o terno pára, bem como todo o séquito; os caboclos ajoelham-se, e todos ficam escutando o improviso do mestre. Todos têm muito orgulho dos seus versos, que são esperados por todos aqueles que acompanham o maracatu (Ibid).

Vence o desafio aquele que por mais tempo conseguir permanecer no improviso. Quando um mestre não consegue mais responder à criação rimada deve pedir licença ao “vencedor” para parar, pedido este que deverá ser atendido com respeito.

DJ Dolores, ao defender que na música dificilmente cria-se algo completamente novo porque estamos sempre modificando a anterior, comenta que esse é especialmente o caso na cultura popular, e se refere ao maracatu, onde o importante é a palavra.

“O poeta tem que ser sempre original, enquanto a música é só acompanhamento para a poesia. Se um poeta repete um mote de outro e as pessoas reconhecem, ele é vaiado porque deixa de ser original. E as pessoas estão acompanhando sempre, gravam em fita cassete, hoje em dia em cd, e no outro dia pode-se comprar na feira o duelo dos maracatus.”

Voltando então ao lugar de Siba nessa história, duas coisas são importantes nessa nossa discussão; primeiro, o aparente paradoxo entre a sua posição de “mestre” e o perfil de um jovem urbano, com uma formação cosmopolita e privilegiada perante seus companheiros de banda, a *Fuloresta*, de Nazaré da Mata; e depois, a sua conseqüente postura diante da opção de retorno ao interior. Na realidade, Siba chama a atenção da imprensa e do mundo da música exatamente por esta postura, que só depois de algumas entrevistas e documentários sobre seu trabalho é que vem sendo, melhor, compreendida pelos profissionais da classificação de mercado, sejam eles jornalistas, empresários ou produtores. E é essa forma de convivência com a tradição que nos possibilita trazer o seu exemplo para a discussão.

Os dois pontos acima ressaltados são interligados. Para se tornar um “respeitado mestre” de maracatu e cirandas, Siba foi conviver com aquela realidade e suas representações. Exercitou, nesse convívio, o aprendizado dos fundamentos da poesia rimada. O interesse por aqueles ritmos e o respeito pelos músicos tradicionais sempre o acompanharam, porém a proposta de formação do grupo representou uma oportunidade de profissionalização para aqueles já mestres nos seus instrumentos. À forma de execução musical cotidiana, descompromissada e exercida nas ruas e nos canaviais (onde normalmente acontecem as sambadas de

maracatu¹⁵), Siba afirma que foi só depois de um período de conhecimento e convívio com os músicos que ele imprimiu à *Fuloresta* sua experiência de organização de palco, de alternâncias, de formatos ensaiados e de elaboração de arranjos e repertório, e que quis manter o jeito pessoal de tocar de cada um, mas dentro de uma formatação de show. Para ele o maior desafio estava em trazer para o palco e para o estúdio o som de festa das ruas.

O grupo - formado por nove músicos, entre vocais, percussão, trompete, trombone, tuba e sax tenor (esses dois últimos instrumentos não fazem parte da tradição do maracatu) - fez três turnês européias entre 2004 e 2006, desenvolvendo esse formato mais conciso de apresentação, escolha esta que Siba explica assim:

Nunca entendemos nosso passado ou nossas tradições como uma gaiola. Pelo contrário, nossa tradição nos oferece um vasto vocabulário, e nós nos esforçamos para usá-lo todo dia e a noite toda. É impossível reproduzir a maneira como envolvemos toda a comunidade na poesia e nas danças durante a noite toda, mas na hora ou nos 90 minutos que os festivais oferecem temos uma grande oportunidade de mostrar nosso impacto musical (Siba).¹⁶

Ao falar sobre a contemporaneidade da tradição, DJ Dolores me disse:

“Siba é uma figura super emblemática. Ele tem uma formação intelectual privilegiada. [...] Ele trabalha com músicos do interior, mas ao mesmo tempo a influência desse seu novo trabalho (o disco de 2007: “Quando eu dou um passo o mundo sai do lugar”) é super internacional, que é a música do leste europeu, o jazz, e é muito ligado com o que está acontecendo no resto do mundo. Como ele trabalha com um grupo de maracatu, todo mundo o associa a uma coisa conservadora, mas é o contrário, totalmente o contrário. Essa escolha de voltar, de se trajar com uma aparência interiorana tem a ver com a trajetória de vida dele, com a descoberta pessoal dele de querer voltar ao interior. Ele é meio obcecado com essas coisas como ‘de onde eu vim’, e tem várias letras falando sobre isso. Tem uma música chamada Semente, gravada pelo Mestre Ambrósio, e no primeiro disco dele também tem outra letra onde ele se pergunta de onde ele veio. Isto tem a ver com uma certa inquietude pessoal dele, não é um discurso nacionalista, entende? É uma viagem muito dele, ele transformou sua vida, sua aparência pra voltar pra zona da mata, mas ele é um homem do mundo, ele viajou o mundo inteiro e conhece muitas coisas. A gente ouve música contemporânea juntos, troca discos. Ele está longe de ser uma pessoa conservadora e entende a música popular como uma música que está o tempo todo se renovando”.

Mário Hélio, no prefácio do livro *Festa de Caboclo*, escreve:

¹⁵ É o encontro de dois grupos de maracatu que se transforma num desafio de versos improvisados entre os mestres de cada grupo.

¹⁶ Gravadora Ambulante Discos, disponível no site:
<http://musica.uol.com.br/lancamentos/2007/11/12/siba.jhtm>

Mais de cinco séculos depois dos primeiros choques, libações e entrelaçamentos entre os diversos povos que estavam, chegaram ou foram trazidos para a banda de cá, nenhuma dessas culturas é mais a mesma, embora problemas daqueles tempos sobrevivam em novas formas de colonialismo e dominação e o sentido da tradição persista como resultado de interesse turístico, “mediático” ou acadêmico. Haverá, porventura, uma razão intrínseca, orgânica, de quem encontra no que estuda um modo de reencontro com o que se é, como forma de comunhão (2005: 13).

Em entrevista a Leonardo Lichote do jornal *O Globo*, Siba assim fala sobre seu trabalho:

Vejo a tradição como um gosto compartilhado que cria uma linhagem ao longo do tempo. O maracatu tem sua tradição, o rock tem sua tradição. No disco (2007), há diferentes tradições se comunicando. Não gosto do termo “contemporâneo” como oposição a “tradição”. Ele é usado geralmente para reforçar preconceitos contra coisas consideradas arcaicas ou primárias. [...] Minha música e minhas letras estão profundamente ligadas ao meu tempo. Mesmo porque não tenho a menor preocupação de preservação ou manutenção de nada. Faço maracatu porque ele está vivo, e as pessoas da minha terra gostam dele porque gostam, não para preservá-lo. Se ele acabar um dia, é porque não conseguiu se adaptar. Foi o que aconteceu com a festa do cavalo-marinho, uma tradição que está morrendo porque o universo no qual surgiu, dos engenhos de cana, não existe mais. O maracatu sobreviveu porque foi para a cidade, teve contato com a TV e o rádio, seus poetas tiveram alfabetização e ampliaram seus temas. Se a tradição dá o passo à frente, acompanhando o mundo, ela segue viva. Se não, não adianta gravar, fazer livro, registrar, defender (Siba).¹⁷

Essa relação com a tradição não é defendida apenas por aqueles que têm uma formação privilegiada, ela é parte do que diz Dolores acerca do que é o perfil do nordestino:

“O homem nordestino como eu conheço, com o qual eu me identifico, é o contrário do que mostram as novelas, ele é uma pessoa curiosa, querendo muito fazer parte do resto das coisas.

Eu fui, recentemente, a uma sambada em Nazaré da Mata com o pessoal do maracatu local, e vi que a temática é muito contemporânea. A música que os caras tocam depois do solo do poeta é a versão do brega que está fazendo sucesso no momento, ou o tema do He-Man, o tema do Popeye. Os caras pegam o ritmo e se apropriam da música do dia-a-dia. Nenhum daqueles caras tem a mínima preocupação em manter nada, eles querem é continuar fazendo a festa. E pra fazer a festa, pra conquistar o público atual, a molecada, eles vão se renovando. Quem quer manter a cultura popular estática é intelectual de universidade [risos], é músico que não sabe das coisas, é Ariano Suassuna, é turista. Quem está no meio não está preocupado com isso”.

Também os versos acompanham este mesmo princípio. Assim disse Siba: “eu pratico formas de poesia que são da rua. A comunicação tem que ser direta com o público, não pode ser muito abstrata”. Inclusive a valorização do maracatu rural,

¹⁷ Jornal O Globo, Segundo Caderno, em 17/11/2007.

como um dos principais símbolos da cultura popular pernambucana e com uma visibilidade externa crescente, é consequência do poder de articulação dos mestres que conseguiram acompanhar as mudanças. A própria “arrumação” (roupa e adereços) do caboclo do maracatu modificou-se pela influência da transmissão televisiva dos desfiles de escolas de samba. Além das trabalhadas e coloridas golas que vestem o orgulho do caboclo, faz parte obrigatória da sua indumentária hoje, o uso de óculos escuros, modelo *Rayban*, que parecem destoar na figura de um personagem tradicional. Siba considera que foi “uma articulação de dentro para fora. Os maracatus se organizaram, estão mais bonitos, menos violentos e se comunicando melhor com o público”.¹⁸

DJ Dolores contou ainda dois episódios que ilustram essa relatividade da figura tradicional exótica do “nativo”. No contexto da conversa ele estava dizendo que, para ele, o exótico está no olhar de quem vê, e contou que, no ano passado, ele estava em um festival de música eletrônica em Portugal:

“E estava lá uma menina que é uma espécie de ‘musa do eletro’. E os meninos da minha banda - que tocam metais e são músicos de frevo da Bomba do Hemetério, um bairro do Recife - acharam aquela mulher a coisa mais exótica, mais esquisita do mundo. Ela usa uma roupa bem bagaceira, um shortinho colado, meio macho. Os meninos ficaram tirando onda, dizendo: “que figura é essa? Que coisa esquisita!” Ela pra gente é exótico”.

E disse que quando gravou, na cidade de Laranjeiras, no interior de Sergipe, um grupo de mulheres dançando o “samba de pareia”,¹⁹ elogiou a roupa que elas estavam vestindo e perguntou à líder do grupo se tinha sido ela que tinha tido a idéia daquela roupa. Ao que ela, segundo Dolores, respondeu:

“Isso foi a Prefeitura que deu pra gente. Quando a gente vai fazer folclore a gente veste esta roupa, mas quando a gente está tocando lá em casa, à vontade, cada um se veste do jeito que quer”. Dolores complementa: “Então me caiu uma ficha. Ela tinha o completo discernimento entre estar ali servindo e ganhando uns trocados para agradar o desejo da Prefeitura de inventar uma identidade cultural, daquela que era a sua verdadeira identidade cultural. Que era o que acontecia no terreiro da casa dela, que já vinha do pai, do avô, e que não tinha nada a ver com Prefeitura, com projeto político de Governo do Estado. Simplesmente ela gosta daquilo dali, mas se existia uma oportunidade de ganhar uns trocados com aquilo, tudo bem, não tem problema, é bem-vindo”.

¹⁸ Matéria realizada por Michelle de Assumpção para o Jornal Diário de Pernambuco. (Pernambuco.com, em 30/05/08).

¹⁹ Dança formada por pares dispostos em grupos de quatro, que fazem a marcação rítmica com os pés e são acompanhadas por um trio de ganzá, tambor e cuíca.

Assim acontece com os músicos que, com Siba, formam a *Fuloresta* – Biu Roque, Mané Roque, Cosmo Antônio, Zeca, Roberto Manoel, Galego, João Minuto e Bolinha – que também valorizam o ganho dessa renovação, que os tirou do corte da cana para se tornarem artistas "pop". O documentário *Fuloresta do Samba*, de Marcelo Pinheiro (2004) – título que é também o do primeiro disco -, acompanha a primeira viagem do grupo à Europa, mas antes, ao focar nos preparativos da viagem, mostra a realidade e um pouco da história de cada um dos músicos. Nas entrevistas todos falam da satisfação de poder dedicar-se profissionalmente à música, de poder ganhar melhor vendo um outro lado do mundo sem ter que se desgastar tanto no duro trabalho da cana. Já os mais novos falam da oportunidade que esses diferentes contatos significaram para o enriquecimento da sua criação musical. O segundo disco *Quando eu dou um passo o mundo sai do lugar* (2007), vencedor do Prêmio TIM` 2008 nas categorias de disco regional e projeto visual, conta com participações em vocais, teclados e guitarras, que confirmam sua proposta de diálogo entre diferentes tradições musicais e o desafio de sempre ir adiante.

Stuart Hall diz que a idéia de que existem “lugares fechados – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a “alteridade”: uma “fantasia colonial” sobre a periferia” (2003: 79-80). E quando Appadurai fala do significado, ou tradução desigual do sentido da modernidade, é porque vemos que diferentes prognósticos globalizantes não explicam, necessariamente, a direção da subjetividade sobre as representações locais. Não quero com isso negar que haja, em muitos casos, uma mercantilização da “alteridade”, ou uma desigualdade no fluxo dos efeitos globais. Porém, tenho a impressão de que a correlação feita por Marshall Sahlins ao citar Lederman – a de que os Mendi interagem com os estrangeiros “sem perder o sentido de si mesmos” (Sahlins, 1997:17), e que “os bens eram europeus, mas não as necessidades ou intenções” (Ibid., p.18) – traduz melhor o que observamos.

Proponho essa relação dos “antagonismos em equilíbrio” - como Gilberto Freyre a defendia na diversidade das interferências culturais - com o processo atual por considerar que os dualismos conceituais são sempre “tipos ideais” que, destacados da realidade, vão apenas se perpetuando. São assim as articulações

teóricas propostas entre parâmetros de tradição e modernidade, ou definições de realidades locais e globais. E quando analisamos uma expressão artística, essa plasticidade de influências está evidenciada na anterioridade do autor ou do artista que, na grande maioria, está distanciado do conceito e envolvido apenas com o seu desejo e capacidade de criação, capaz de comunicar-se com a realidade em que está inserido.

Tom Zé, ao tentar explicar o processo criativo dos nordestinos²⁰, disse que enquanto a ‘classe média’ deixa a ‘cultura’ (bens culturais) guardada na estante para assistir à televisão, eles que não tinham essa oportunidade iam pra rua produzir ‘cultura’ com o que tinham em mãos. Jorge dü Peixe, da Banda Nação Zumbi, nesse mesmo Programa em que Tom Zé dá seu depoimento, disse que a diferença da relação que eles têm com a cultura popular está na forma como a conheceram: não pelos livros, no conceito de folclore, mas no cotidiano das ruas.

Paul Heelas (1996) afirma que as tradições estão sempre abertas à agência humana e que não existe um processo isolado de destradicionalização. Em sua opinião, em vez de oposição entre tradicional e moderno, a administração “individual” da vida sempre implica em questões relacionadas às normas de coletividades particulares. Trazendo esse olhar para o processo observado na música, usamos o que disse José Miguel Wisnik em entrevista a Santuza Naves.

[...] A música popular brasileira se constitui muitas vezes, no entanto, como um objeto capaz de ser reescutado através dos tempos, com novas e novas leituras. [...] Isso faz dela algo como o que você atribui para as formas literárias, guardadas e relidas etc., e não simplesmente como um entretenimento datado. Isso tem um valor estético naquilo que corresponde à capacidade de remissão. Você pode voltar àquilo ao longo dos tempos, tanto como ouvinte quanto como criador, que volta àquilo e dialoga com aquilo; portanto, a música popular no Brasil se tornou uma tradição viva, o que faz com que as canções tenham muitos níveis de escuta. E há muito que fazer com muitas dessas canções quando você se volta para elas. Isso é diferente de hábitos de consumo que estão ligados a uma posição puramente reprodutiva, que entretêm e fazem esquecer. (Naves, Coelho, Bacal, 2006: 211).

Essa é uma possibilidade potencializada entre nós pelo universo da diferença. Na aptidão brasileira de lidar com o diverso estava, na defesa de Gilberto Freyre, a nossa originalidade civilizatória, por “incluir o indefinido em nossa definição de identidade” (Vianna, 2004: 88). Hermano Vianna diz que Carlos Fuentes coloca “as sociedades mestiças numa espécie de vanguarda cultural mundial” (Ibid., 149), o

²⁰ Em entrevista a um Programa sobre a Música do Nordeste, exibido pela MTV.

que tem sentido se considerado na interpretação que Benzaquen dá à idéia de mestiçagem de Gilberto Freyre, ou seja, não como o resultado de uma padronização cromática do *mesmo*, mas “a afirmação do mestiço como alguém que guarda a indelével lembrança das *diferenças* presentes na sua gestação” (2005: 41). Uma conciliação que não representa a eliminação de divergências; é uma relativa combinação de traços, mas não uma ‘síntese cultural’.

Aplicar este exemplo ao contexto do processo de trocas interculturais atual é aproximar-se da defesa do conceito de *tradução* dos pós-colonialistas. Stuart Hall o define por identidades culturais em *transição*, “que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado” (2003: 88).

Observar a convivência entre tradições e considerar a mestiçagem como ‘vanguarda’ é uma possibilidade de aplicá-la à corrente teórica pós-colonial hoje. Talvez esteja aí a presente atualidade de Gilberto Freyre – e o nexo do seu regionalismo sem a intenção nacionalista.

II. Os Caminhos da Inversão

Essa moda é nova que vem de Sergipe
Sapato americano, cabelo a pirulito ...
Essa moda é nova é de sergipano.
Essa onda é nova, esse passo é quente ...
Essa dança pega, esse som garante...
Essa bossa cola é o som da hora...
É nova, é moda e não paga nada.
 (A Dança da Moda – DJ Dolores e Fernando Catatau)

DJ Dolores apareceu musicalmente para o mundo, mas principalmente despontou no Brasil, com o sucesso da música “A dança da moda”. Antes de sair no disco de estréia de Dolores, ela foi lançada por Dudu Marote no disco *COMP_01/02 - Orgânico/Sintético* (2001)²¹. Foi ainda a faixa de destaque do seu primeiro disco, *Contraditório* (2002). Este disco foi gravado e distribuído pela produtora independente *Candeeiro Records*, de Recife, com uma tiragem pequena em relação à sua repercussão. Em 2003 essa música fez parte da coletânea *Favela Chic – Posto Nove 3* lançada na França, e em 2004 no Brasil. Neste disco ela aparece como autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, mas na realidade ela é um tema do folclore alagoano e letra adicional de DJ Dolores, com o título inspirado numa música homônima da dupla. *A dança da moda* é um baião formado por percussão, guitarra, trombone, rabeca, programação eletrônica e voz.

Mas já em 1999, a *Candeeiro Records* a lançou no disco *Baião de Viramundo*, uma homenagem a Luiz Gonzaga com releituras de sucessos seus interpretados por grupos e músicos contemporâneos, sendo a maioria de Recife e ligados à proposta manguebeat como, Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Otto, Eddie, além de Naná Vasconcelos, Cascabulho, Comadre Florzinha e outros. Neste caso a referência a Luiz Gonzaga foi expressa por formatações livres de interpretações e improvisações que, em algumas faixas, a ele se remeteu apenas pela letra da canção. Este é só um exemplo, dentre tantas referências atuais à sua obra, de permanência e repercussão possíveis que a renovação de um ritmo pode tomar.

Sem exaltar a crítica da imprensa que, no caso de DJ Dolores, destacou com diferentes expressões esse *drum'n'bass* abaianado, o parentesco entre o rock e o baião foi diversamente remontado na tradição musical pernambucana, e o constante reconhecimento da obra de Luiz Gonzaga renovou sua referência por sucessivas

²¹ Pelo selo Muquifo Records.

gerações de músicos. Renato L, um componente do “núcleo-base” do manguebeat e considerado seu “ministro da informação”, ao valorizar o espaço que as diferentes tradições musicais estavam conquistando em Pernambuco, comentou: “Só nossa velha tradição de conciliação explica a transformação dessas diferenças em uma mera questão de semântica. [...] De monocultura basta a da cana-de-açúcar”²². Trazer aqui o contexto da construção musical de Luiz Gonzaga tem o objetivo de compreender sua influência para as gerações contemporâneas, principalmente as que a sentiram mais de perto; e também observar que a liberdade de renovação que essa nova geração encontra em sua obra, talvez não confirme a interpretação do seu legado na definição da cultura regional nordestina como um cantar do lamento retirante ou de reforço a uma tradição perdida.

Voltando à “Invenção do Nordeste”, Durval Albuquerque Jr. a descreve como “espaço de saudade” para ressaltar o seu passado intensamente revivido nas representações e lembranças dos seus mais “nobres” inventores, os filhos das tradicionais famílias em declínio; ou parte de seus maiores construtores, a significativa expressão do povo nordestino migrante. Foi neste contexto, deslocado de sua origem, que Luiz Gonzaga alcançou o ‘posto de rei do baião’, assumindo um lugar de destaque na criação e divulgação da música nordestina.

Filho de camponeses pobres, Luiz Gonzaga nasceu em Exu, Pernambuco. Seus primeiros acordes, ainda garoto, foram no fole de oito baixos de seu pai, Januário, que era sanfoneiro. “*De Itaboca à Rancharia, de Salgueiro à Bodocó, Januário é o maior!*” (*Respeita Januário* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Mas, foi depois de passar pelo exército, entre 1930 e 1939, percorrendo as principais capitais do país, que Luiz Gonzaga encontrou, no Rio de Janeiro, o caminho que o consagrou. Caminho este que ele iniciou tocando nas gafieiras do Mangue, depois passando aos programas de calouros, até chegar à contratação pela Rádio Nacional e, enfim, à gravação, na RCA Victor, do primeiro disco em 1943.

Luiz Gonzaga surge numa cena favorável ao seu desfecho de sucesso: o interesse na música produzida pelas camadas populares, pela relação estabelecida entre a definição de uma cultura nacional e o sucesso do rádio, como veículo de comunicação de massas promotor dessa idéia. Somado à originalidade que,

²² Citado pelo jornalista Xico Sá no site:
<http://trama.uol.com.br/mundos/brasileiro/atitude/mangue/mangue.snf>

naquele momento, representou seu estilo musical, estava o que se chamou a atenção para a “visão comercial” de sua carreira. Algumas características se unem, com isso, ao seu estilo de representação do Nordeste. Um dos destaques foi a sua indumentária de vaqueiro nordestino com o típico chapéu de cangaceiro, influência adotada pelo encontro de músicos de diferentes áreas do país que acontecia na Rádio Nacional. Com a atenção atraída pelo gaúcho, que mantinha o trajar dos pampas, Luiz Gonzaga resolveu também vestir artisticamente sua identidade nordestina. Com ela trouxe para os sons da cidade, que nas gafieiras do Mangue já soavam como resultado das diferentes influências estrangeiras, a variedade de ritmos já guardados na sua história marcada pelos temas populares do norte.

O baião, que era o dedilhado da viola ou da marcação rítmica feita em seu bojo pelos cantadores de desafio entre um verso e outro, também conhecido como baiano, vai ser fundido com elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que Gonzaga tocava anteriormente. Ele vem atender à necessidade de uma música nacional para dançar, que substituísse todas aquelas de origem estrangeira. Daí sua enorme acolhida num momento de nacionalismo intenso, fazendo-o freqüentar os salões mais sofisticados em curto espaço de tempo. (Ferretti *apud* Albuquerque Júnior, 2006: 155)

Dois estratégias apontadas por este autor, como destaques da visão comercial de Luiz Gonzaga, foram a dedicação do seu trabalho ao nordestino migrante, radicado nas principais capitais do país, e sua intensa relação com o rádio. Luiz Gonzaga foi apresentador de programas sobre o baião em rádios do Rio e São Paulo, conseguindo firmar, em 1951, o primeiro contrato entre um artista popular e uma empresa de patrocínio, a ‘Colírio Moura Brasil’ e, posteriormente, a ‘Shell’. Período em que pôde excursionar por diversas cidades brasileiras. Nesta época Luiz Gonzaga já compunha com seus parceiros letristas, Humberto Teixeira e, depois, José Dantas, ambos nordestinos e capazes de dar ainda mais à sua música o formato “regional”.

Sua contribuição para a “invenção do Nordeste” está, segundo Durval Albuquerque Jr., no conjunto de representações e mudanças que a escuta do baião, como um ritmo ligado a um determinado contexto, passou a significar. Algumas características reforçam em sua música essa identificação com o Nordeste e vão além do sotaque ou de típicas expressões locais. Edu Lobo, ao falar sobre sua relação com a música pernambucana, explica que há diferenças inerentes à construção harmônica, como a presença comum da quinta diminuta favorecendo a variação da tonalidade típica do canto nordestino. Mas o que Durval traz para essa

discussão é a marcação da diferença que essas características impõem ao migrante, pois elas aproximam as pessoas ou causam estranhamento e podem passar de aspectos externos à instituição de valores. Dialogando com Roland Barthes (1990), ele discute uma mudança de postura possível de ser observada a partir da relação com a música.

O migrante nordestino originário da zona rural estava acostumado à prática musical e não à audição, que foi um costume trazido pela difusão do rádio. Ou seja, antes ele não ouvia música, mas tocava ou dançava.

O radinho de pilha, símbolo de integração destes migrantes ao espaço urbano, é um indício do novo regime de escuta e um veículo de integração ao novo espaço social e cultural. [...] Luiz Gonzaga se tornou aquele artista capaz de atender à necessidade do migrante de escutar coisas familiares, sons que lembravam sua terra [...] em meio a toda a polifonia do meio urbano. (Albuquerque Júnior, 2006:156).

A visibilidade da sua música representou, politicamente, a defesa das preocupações do ‘povo nordestino’ e a conquista de espaço para a cultura nordestina. Mas, diferente de uma direção possível ao sentido da subjetividade, a música de Luiz Gonzaga não representou uma armadura a essa tradição. Mais do que “inventar” o Nordeste, ela incorporou outras influências e colaborou para a atualização de suas tradições. Sua música, por diferentes leituras, estava repleta de ambigüidades, porém mesmo se expressou num formato moderno o conteúdo tradicional, talvez possamos, em vez de ressaltar as contradições, enxergá-la imbuídas de coexistências. As letras, apesar da variedade de parceiros, narravam quase sempre uma realidade rural, mas a melodia, pela diversidade de influências e difusão, foi principalmente uma construção moderna. Sua forma de cantar colaborou para a modificação do repente e o seu jeito de tocar a sanfona, “quase como um instrumento de percussão, sendo balançada, aberta e fechada com rapidez” (Pinto *apud* Albuquerque Júnior, 2006:163), o colocou entre os que marcaram, por algum tipo de rompimento, a interpretação da música brasileira. Mas apesar da difusão desse ritmo, a concorrência, na época “vencida” pelo samba, não a tirou de seu posto de “música regional”.

O lugar da música de Luiz Gonzaga na discussão da “*Invenção do Nordeste e outras artes*” está criticamente evidenciado pelo autor na “instituição de um espaço da saudade”, característico da condição desenraizada dos migrantes nordestinos. Porém, essa aproximação de subjetividades distantes pode ser relacionada à

interpretação, dada por Appadurai, ao lugar que a imaginação ocupa no mundo contemporâneo. Como uma realidade objetiva dada pelas condições simultâneas de comunicação, intermediação e deslocamentos, ela faz com que o indivíduo se imagine “um projeto social em curso” (Appadurai, 2004:15). Neste caso ele está considerando que a imaginação saiu do espaço da fantasia, da arte, do mito e do ritual para fazer parte da realidade cotidiana das pessoas comuns em diferentes sociedades. Mesmo que sua discussão esteja voltada para as conseqüências políticas das “esferas públicas de diáspora” (Appadurai, 2004:15), criadas por grupos desterritorializados, ela não se desliga da relação entre cultura e identidade. Para essa relação Stuart Hall aplica, numa outra possibilidade, o conceito de *tradução*, diferente do que antes chamamos de *transição*, e que melhor traduz o fenômeno observado na música cantada por Luiz Gonzaga.

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* “para sempre” de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas (Hall, 2003: 88-89).

Essa experiência transforma qualquer pretensão de “pureza cultural perdida”, fazendo com que a cultura permaneça em seu processo de renovação e atualização. As reinterpretações que hoje ouvimos das composições de Luiz Gonzaga e seus parceiros; as influências que exercem na execução do instrumento e na composição musical brasileira, mostram que o significado da sua presença está muito mais na capacidade de conexão com o seu tempo que na defesa de uma tradição. Se o rádio foi esse veículo de intermediação, hoje a comunicação em redes eletrônicas e suas conseqüentes tecnologias “fazem a sua vez”, com o significado que agora representam.

Muitas criações musicais cabem nesse exemplo e vão da música erudita à bossa nova ou à música eletrônica, do lundu ao samba, do jazz ao hip hop. DJ Dolores elenca inúmeros exemplos de renovação e manutenção da cultura popular urbana, principalmente com o trânsito de migrantes das ex-colônias para o “centro”

da produção de música pop internacional como a Europa e os Estados Unidos. Dentre esses exemplos ele ressalta

“o bhangra, que é uma música eletrônica com elementos indianos, muito popular na região de Panjabe, entre a Índia e o Paquistão, e também na Inglaterra. Essa é uma forma de afirmação como cidadão urbano que tem acesso à tecnologia e que, ao mesmo tempo, não nega sua origem. É música indiana mesmo, muitas vezes cantada em urdu²³, mas com *samples* e muito contemporânea. Também o *reggaeton*²⁴ que é feito em Porto Rico é a mesma coisa. É uma necessidade forte de afirmação e eu dou muito valor pra esse tipo de música. É considerada, obviamente, música de migrante, uma música menor, mas eu acho extremamente inspiradora e muito refrescante no cenário da música pop internacional”.

Podemos ver também essa renovação acontecendo com o frevo, um dos símbolos da identidade cultural pernambucana é um ritmo que compreende inúmeros paradoxos. Renato L me disse que por ser sobrinho-neto do maestro Nelson Ferreira, que junto com Capiba foi um dos principais compositores de frevo, já acompanhou, mesmo se ainda muito novo, a sua reclamação sobre a crise do frevo no início dos anos setenta. Um dos pontos que ele ressaltou para o que fez o frevo ficar “para trás”, principalmente em relação ao interesse crescente pelo maracatu, foi o seu discurso excessivamente conservador e tradicionalista.

Os puristas do frevo, músicos e maestros, sempre primaram pela sua expressão instrumental, o frevo-de-rua, como sua expressão mais ‘original’. Suas outras versões - o frevo-canção, que tem à frente um(a) cantor(a), mas possui a mesma formação rítmica e instrumental que o frevo-de-rua; e o frevo de bloco, que é executado por uma orquestra de pau e corda e é cantado por um coro feminino – eram para eles consideradas próximas à marchinha carioca e à marcha-rancho. Mas, no início dos anos oitenta alguns produtores musicais independentes tentaram reerguer a produção do frevo, principalmente o frevo-canção, com iniciativas como a de Carlos Fernando, produtor e compositor pernambucano, que tentou dar uma roupagem mais moderna ao frevo, convidando ícones da MPB para interpretá-lo no primeiro disco da série *Asas da América*. José Teles diz que, apesar da fraca

²³ Língua nacional do Paquistão e uma das 23 línguas oficiais da Índia.

²⁴ É um estilo musical que varia do *reggae* jamaicano, influenciado pelo *hip hop* das zonas de Miami, Los Angeles e Nova York latina. As particularidades do *reggaeton* são suas letras que fala de Porto Rico e sua influência de outros estilos musicais hispanos, como a salsa e bachata.

campanha de divulgação da gravadora CBS para o lançamento do disco, em Recife “ele ganhou o público universitário, porém esbarrou no conservadorismo dos defensores da pureza do gênero. Carlos Fernando conta que ao mostrar as músicas a Capiba, este escutou meio cabreiro [e disse]: Isto pra mim é rock” (2000:46). Outras tentativas, como festivais, também não alcançaram resultado. O frevo permaneceu, praticamente, por três décadas sem se renovar. Sem se modernizar, distanciou-se até bem pouco tempo das novas gerações de músicos.

Este quadro mudou com a aproximação das comemorações de seu centenário, que foi um dos destaques da agenda política da prefeitura de Recife. Alguns exemplos mostram o novo horizonte que se abriu para o frevo com iniciativas de renovação, o que Renato L referiu-se a uma “desempoeirada” do frevo. Lembrando o *Asas da América*, um dos atuais compositores pernambucanos de frevo-canção, J. Michelis, convidou intérpretes da MPB para gravarem faixas do disco *Asas do Frevo*, uma homenagem ao centenário do gênero que foi lançado em 2007, ano da sua comemoração. Em janeiro de 2008, a mesma gravadora que fez a homenagem a Luiz Gonzaga com o disco *Baião de Viramundo*, lançou o disco *Frevo do Mundo*.

Às vésperas do lançamento deste projeto eu estava em Recife e pude acompanhar de perto sua repercussão. Com uma ampla divulgação, o show de lançamento do disco - que teve o apoio da Secretaria Municipal de Cultura - reuniu, em Recife, todos os artistas que participaram do projeto. De Edu Lobo e João Donato – também a carioca Orquestra Imperial e a cantora paulista Céu - aos atuais representantes da cena musical contemporânea do Recife “pós-manguebeat”, essa idéia aproximou os maestros de frevo e a nova geração de músicos. Como o projeto anterior, o disco é uma coletânea de frevos consagrados, mas com uma roupagem dada de acordo com o estilo de cada músico que o interpreta, o que deu ao frevo a variedade das diferentes influências. Para firmar essa interação - afirmou Marcelo Soares, que junto com Pupillo (baterista da Banda Nação Zumbi) responde pela direção do projeto – as bases dos músicos foram gravadas e enviadas aos maestros das orquestras locais, encarregados dos arranjos de metais. A propaganda das lojas e cobertura da imprensa também estavam afinadas nesse mesmo tom. Renato L, para o Diário de Pernambuco, assim sintetizou a proposta.

Falar de “crise do frevo” é um lugar-comum que, em si, já é uma tradição. *Frevo do Mundo*, felizmente, não tem a pretensão de resolver esse suposto impasse estético. Seu barato é outro: mostrar, outra vez, que o cânone e a inovação não são inimigos mortais. Friccionar os dois não só é possível como desejável. Do alto dos seus cem anos, o frevo agradece.²⁵

Para compreendermos melhor a motivação desta afirmação vamos voltar um pouco na história desse ritmo. Tratando de autoria, o frevo é um ritmo originalmente pernambucano, e quase especificamente recifense. Assim defendem os seus versos e sustentam seus estudiosos conterrâneos. No discurso de genuinidade alguns ainda vão além, apesar da clara influência européia mesclando elementos do maxixe, da polca e da modinha. Porém, mais do que discutir sua história, nosso interesse está nas “bandeiras” que o segregaram, na sua decretação de “falência” e a reviravolta desse gênero musical pelos espaços que vem conquistando com sua renovação.

Um atributo por muitos considerado indiscutível sobre o frevo é ser esta uma música de autor certo e conhecido.

Está longe, porém, o frevo de ser *folk-music*, porque se fez e se criou sem nada pedir à alma do povo, ao seu sangue, à sua raça – mas satisfazendo-a. Foi coisa que lhe deram e ele aceitou, porque soube bem ao seu paladar, já se conhecendo as exigências deste paladar. O povo de Recife, nunca fez, nunca compôs um frevo. (Oliveira *apud* Teles, 2000:35)

José Teles diz que a origem desta contundente afirmação está no “ranço das classes dominantes pernambucanas, às quais o (estudioso) Valdemar de Oliveira pertencia” (Ibid.). Porém, contraria essa afirmação dizendo que os primeiros criadores de frevo saíram de associações de classes formadas por varredores de rua. No entanto, a origem dessa disputa é anterior e refere-se à formação desses músicos, na sua maioria, oriundos de bandas militares. José Tinhorão (1998) diz que, em relação à música popular brasileira, a maior contribuição das bandas militares foi a criação do maxixe no Rio de Janeiro e do frevo em Pernambuco. Mas a maior dificuldade de formação dessas bandas estava em encontrar instrumentistas de sopro capacitados à sua execução. Por isso, muitos músicos civis passaram a fazer parte do quadro de oficiais, outros permaneciam com seus próprios instrumentos como músicos contratados, interessados na profissionalização garantida pelo Exército.

²⁵ http://www.pernambuco.com/diario/2008/01/13/viver8_0.asp

Mesmo na defesa do frevo como música instrumental executada principalmente por bandas militares, sua própria construção se mistura ainda às classes populares pela forte relação da melodia com o passo. Este surgiu atribuído às improvisações dos dançarinos, “arruaceiros e valentões chamados de *capoeiras*, que saíam gingando e aplicando rasteiras” (Tinhorão, 1998:181) na frente dos desfiles das principais bandas militares do Recife no final do século XIX: a do 4º Batalhão de Artilharia e a da Guarda Nacional. Sendo essas bandas “rivais”, os *capoeiras* também se dividiam em “partidos” para disputar agilidade nas competições coreográficas, facilitadas pela contribuição dos músicos na multiplicação de sínopes, capazes de colaborar ainda na demonstração de seus virtuosismos. Porém, a definição do ritmo não teria acontecido, segundo o historiador Mário Melo, sem o talento criativo do Capitão José Lourenço da Silva, o regente *Zuzinha*, da Banda do 4º Batalhão, mestre de música vindo de Paudalho, zona da mata pernambucana. “Foi ele quem estabeleceu a linha divisória entre o que depois passou a chamar-se de frevo e a marcha-polca” (Melo *apud* Tinhorão, 1998:181).

O frevo, mesmo se inspirado num passo de dança de rua, é regido por maestros que dependem da dedicação de músicos capazes de acompanhar sua complexidade harmônica. Guerra Peixe diz que sua composição exige conhecimento de orquestração e Capiba chama atenção ao problema de sua execução pela dificuldade em manter a fidelidade criativa e rapidez ao mesmo tempo. O frevo é também uma música urbana que nasceu na “periferia” de um mercado fonográfico centralizador, e ao se tornar um produto de massa lutou contra as suas leis. Mas vamos voltar um pouco mais na história.

Como disse antes, o frevo tem autor. Mas antes de entrar no que isso tem a nos dizer agora, é interessante lembrar que seu nome é originário do verbo *ferver*, que em Pernambuco, para significar ‘animação, confusão, agitação’, é popularmente pronunciado por *frever*. Já como um conhecido ritmo popular urbano do país, o frevo tinha, até os anos 50, uma produção fonográfica que não expressava a intensidade de suas composições pelo desconhecimento da maioria dos seus autores no mercado nacional. José Teles (2000) explica que anualmente, entre setembro e outubro, representantes das gravadoras cariocas iam a Recife para realizar uma “espécie de concurso carnavalesco” entre os compositores de frevos locais. Depois de inscritas as composições, os lojistas de discos eram convocados

como “júris” para, na realidade, escolherem as que lhes pareciam mais vendáveis. As músicas, depois de executadas pela Banda da Polícia Militar, eram escolhidas para gravação de acordo com o pedido dos lojistas, que deveria alcançar a cota mínima de três mil cópias. As escolhidas eram então gravadas no Rio e “devolvidas”, em disco, ao público pernambucano. Estava dessa forma garantido o consumo pelas emissoras locais de rádio e pelo público em geral.

Mas foi esse tipo de política que os autores e afins, representantes da elite pernambucana, resolveram enfrentar, contrários ao colonialismo cultural e às “pobres” versões que retornavam interpretadas por bandas cariocas.

O frevo, resalta Valdemar de Oliveira, “não é planta que se transplante”. Mesmo que recebessem orquestrações de talentos feito Pixinguinha (que arranjou, entre outros, *Não Puxa Maroca* de Nelson Ferreira, em 1929, pela RCA-Victor), não se conseguia traduzir suas peculiaridades rítmicas, que brincam em subverter a métrica “para melhor estimular o passista, como se lhe quisesse aplicar leves choques elétricos” (Teles, 2000:33).

José Rozenblit, um dos lojistas de discos da época, incomodado com o tratamento dado ao frevo, teve a iniciativa de criar o selo Mocambo para gravar música pernambucana. Além de popularizar o frevo, tornando-o um produto comercial de massa, o selo registrou gravações de maracatus, cocos, cirandas e pastoris. Segundo especialistas, seu maior feito foi o resgate permitido a muitos compositores de frevo que haviam passado despercebidos pelas grandes gravadoras. Mas mesmo com o sucesso de vendas, José Rozenblit não conseguiu encomendar às fábricas cariocas uma nova prensagem de discos, por pressão de multinacionais que dominavam a distribuição desse mercado musical. Resolveu então criar a Gravadora e a Fábrica de Discos Rozenblit, a primeira empresa brasileira com capital próprio nesta área, equipada de estúdio, fábrica de discos e parque gráfico.

Com este suporte, no carnaval de 1957, com o frevo-de-bloco “Evocação n. 1” de Nelson Ferreira, o interesse pelo ritmo conseguiu disputar espaço com a marchinha carioca, principalmente nos Estados do Norte e Nordeste brasileiros, alcançando também as rádios cariocas. Sucesso que não se repetiu, no ano seguinte no Rio, com o frevo “Evocação n. 2” do mesmo autor. Segundo José Rozenblit os discos apareceram, “misteriosamente”, arranhados nas rádios e impossibilitados de serem tocados. A resistência e o controle das gravadoras

maiores já ditavam a programação das rádios. Mesmo assim de 1954 a 1968 a Rozenblit foi uma das mais atuantes gravadoras nacionais, com sede em Recife e filiais no Rio, São Paulo e Rio Grande do Sul. Segundo José Teles foi a única gravadora, fora do eixo Rio-São Paulo com um acervo que transcendeu ao interesse regional, registrando parte da história da música popular brasileira.

O frevo acompanhou a ascensão da gravadora em meados dos anos 50 e 60, quando atingiu seu apogeu, e depois sua decadência. Ela entrou em falência nos anos 70 e fechou as portas em 1980. Porém, não foi apenas essa falta de incentivo local que fez com que o frevo perdesse o fôlego. Mesmo com sua execução sazonal, que coincide com o período pré-carnavalesco e com o carnaval, outras razões fizeram parte desse contexto. O espaço dado ao samba e a sua definição como “ritmo nacional”; a forte influência da música pop americana e uma conseqüente mudança na composição de bandas oriundas do rock; a abertura política, as novas possibilidades de expressão e a decadência do modelo de bandas militares, refletiram diretamente no desinteresse pelo frevo.

Hoje há um outro quadro aberto ao frevo. Alguns exemplos confirmam a virada de direção nessa convivência de estilos apontada por Renato L ao defender que “o cânone e a inovação não são inimigos mortais”. Um deles é o trabalho da SpokFrevo Orquestra, composta por dezoito músicos que mostram o frevo-de-rua fora das ruas. Sua formação instrumental inclui, além dos sopros e palhetas, contrabaixo, bateria e guitarra. O tratamento diferenciado de arranjos e harmonias destaca-se pela liberdade de improvisação que os aproxima das *big band* do jazz.

A SpokFrevo Orquestra surgiu em 1996, inicialmente, com o nome de Banda Pernambucana, formada para acompanhar shows de artistas pernambucanos. Mais tarde tornou-se a Orquestra de Frevo do Recife, e em 2003 foi rebatizada com o nome atual na intenção de diferenciar sua nova proposta de trabalho do acompanhamento tradicional, que até então parte do grupo vinha fazendo. Inaldo Cavalcanti Albuquerque, conhecido por Maestro Spok, que junto com Gilberto Pontes responde pela direção musical do grupo, conta que foi viajando com Antônio Nóbrega²⁶, em festivais pelo exterior, que começou a pensar em fazer uma coisa diferente. “Eu via aqueles músicos improvisando e me perguntava por que não se

²⁶ Instrumentista, compositor, bailarino e pesquisador pernambucano.

poderia fazer o mesmo com o frevo, que eu tocava tão tradicional, seguindo a partitura, enquanto aqueles músicos faziam jazz”.

O primeiro disco da SpokFrevo, *Passo de Anjo* (2004), foi considerado pela crítica especializada um divisor de águas na história do gênero. Esse trabalho traz onze faixas divididas entre releituras de antigos sucessos do frevo tradicional e novas composições. Júlio Moura, no *release* do disco feito para a gravadora Biscoito Fino, que relançou o disco em 2006, colocou a impressão do “especialista” Luís Fernando Veríssimo ao assistir um show do grupo: “A poderosa Orquestra SpokFrevo passa de Vassourinha a Chico Science sem deixar cair uma nota. E Maestro Spok acentua: Sentimos a influência de diversos músicos, mas o importante é que não perdemos a alma. Tocamos mesmo é frevo”.

Duas outras iniciativas misturam trabalho social e escola de frevo. Uma delas é a Orquestra Popular da Bomba do Hemetério, um bairro pobre de Recife. Formada há cinco anos pelo maestro Francisco Amâncio da Silva, 30 anos e conhecido como Forró, a orquestra é composta por 21 membros, entre técnicos e músicos, todos moradores do bairro. A idéia começou pelo trabalho individual de pesquisa sobre frevo realizada pelo maestro, que resolveu juntar-se a amigos para formar o grupo. Este ano o conjunto ganhou o prêmio de melhor Orquestra Itinerante do Estado por apresentar uma nova forma de performance na interação que realiza com o público nas ruas. ‘Forró’ defende a desburocratização da figura do maestro. Segundo ele, a caracterização do ofício foi, durante muito tempo, associada a uma imagem séria e distanciadora. Ele se apresenta vestindo bermuda, óculos *Ray-Ban*, camiseta com estampas fortes e gosta de ressaltar seu estilo apressado e expansivo de reger²⁷.

Os frevos são compostos pelos próprios músicos. Este ano a orquestra lançou o disco “A Bomba jorrando cultura”. Alguns músicos fazem parte da *Orchestra Santa Massa* que se apresenta com DJ Dolores. O grupo também lidera o projeto Escola Comunitária de Música da Bomba do Hemetério, que beneficia cerca de 60 crianças com aulas de iniciação musical.

Outro exemplo, mas com um repertório de ritmos diversificados, é a Orquestra Contemporânea de Olinda. A idéia surgiu quando o percussionista Gilson

²⁷ Matéria veiculada no Jornal da Universidade Católica de Pernambuco. Disponível em <http://ofrevo.blogspot.com/2008/01/orquestra-popular-da-bomba-do-hemetrio.html>

Filho (do grupo Bonsucesso Samba Clube) passou a freqüentar os ensaios da Orquestra Henrique Dias (OHD), grupo representativo do grêmio recreativo de mesmo nome, que funciona como uma escola de música sem fins lucrativos há mais de meio século em Olinda. “Via talento enorme, mas faltava direcionamento musical”, lembra o instrumentista, que convidou músicos da OHD e colegas da cena local para trocar idéias e experiências em relação ao mercado de música. “Nosso papel está sendo também esse, social, de mostrar o que está rolando no mundo”.²⁸

Para compor com os músicos profissionais que estão na guitarra, contrabaixo, bateria, rabeca, percussão e voz - entre eles Maciel Salú e Tiné, que além de carreiras- solo, fazem parte de diversos projetos em Recife e tocam com vários grupos ligados ao manguebeat -, Gilson convocou seis dos vinte integrantes da OHD para formar a primeira versão da Orquestra Contemporânea de Olinda. Esses músicos complementam a formação da orquestra com trombones, tuba, saxofone tenor, trompete, além do maestro Ivan do Espírito Santo, que toca saxofone barítono e assina os arranjos de sopro. Gilson, que tem a direção musical do grupo, fala em primeira versão da orquestra porque, com a gravação do primeiro álbum (“Volume 1”), distribuído pela Som Livre, a idéia é que o projeto possa ter continuidade com membros de alguma outra orquestra popular.

Talvez seja fácil enquadrar no contexto de renovação dos ritmos populares trazido pela atenção a eles desencadeada nas criações dos grupos associados ao manguebeat - que muito colaborou para o estímulo da produção musical local - essa relativa “facilidade” que o frevo vem encontrando para se firmar entre as novas produções. Mas acredito que outros fatores colaborem para esse ressurgimento, que também estão além do mérito do seu ritmo envolvente. Acrescenta-se a esses fatores a onda de mudança nas formações de bandas, em que recursos eletrônicos e instrumentos de sopro têm cada vez mais seu espaço reservado. E outra vez, estamos falando da intensidade de trocas, renovações e influências que não permitem mais que um estilo de música permaneça localizado.

A grande atenção dada aos instrumentos de sopro vem de diferentes raízes e tem como possível explicação - uma delas, mas não a única - o movimento de deslocamento real das pessoas e por meio da comunicação eletrônica via internet.

²⁸ (© JC Online). Disponível em http://nordesteweb.com/links3/nelink_0573.htm

Soma-se a isso a maior facilidade de produção e distribuição da música hoje entre grupos de interesses comuns. A circulação de sons latinos, africanos, eslavos e árabes influenciou a música pop contemporânea. Estão superando rótulos de *folk music*, *world music* ou música cigana, como a do leste europeu, e conquistando um espaço capaz de despertar interesses por suas sonoridades. Os festivais e produtores europeus continuam arregimentando músicos dos cantos mais longínquos e diversificando a composição dos grupos e suas conseqüentes produções. Mesmo se atingem a fatias específicas de mercado, a possibilidade da diversidade de instrumentos e recursos sonoros tem alcançado os mais diferentes grupos. E nesse contexto está a valorização dos arranjos de metais e a qualificação dos músicos, que formados também por esta realidade diversa estão, cada vez mais, mesclados a diferentes formações percussivas e eletrônicas.

Marshall Sahlins (1997) ao referir-se à transculturalidade virtual do mundo globalizado faz uma crítica aos autores que discutem a diáspora e seus efeitos apenas como uma desterritorialização simbólica ou imaginária. Para ele, mesmo transcendendo as fronteiras e contextos culturais, a referência ao lugar de origem permanece como foco real de um amplo espectro de produções e relações culturais.

Quando tentei entender a renovação, tão veiculada, que o manguebeat representava para a produção cultural contemporânea em Pernambuco, encontrei sempre referência ao rompimento com um tradicionalismo que por muito tempo encampou a formatação de valores culturais e políticos, impedindo que a expressão de intelectuais e artistas abertos a novas influências e mudanças pudesse ganhar força e visibilidade. Neste contexto está o embate central entre armoriais e tropicalistas. O interesse em trazê-lo para essa discussão está em tentar mostrar essa relação traçada entre a intenção dos representantes do manguebeat e a estrutura político-cultural representada pela forte atuação de Ariano Suassuna à frente da política de cultura do Estado e importante voz na formação de artistas, seja através da direção tomada pelo movimento armorial ou na construção de uma teoria estética conduzida por ele, como coordenador e professor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. A outra intenção na apresentação dessa discussão está em observar a relação que é feita de proximidade ou continuidade entre a tropicália e o manguebeat.

No projeto Onça Malhada, a Favela e o Arraial, da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, Ariano Suassuna trouxe os símbolos da estética armorial, apresentando a onça malhada como metáfora da nação brasileira mesclada de cores e etnias. Definiu o objetivo do projeto como uma forma de estímulo à produção de uma arte de qualidade, baseada em nossas raízes culturais, tanto nas favelas como no interior. Falando sobre o projeto, em entrevista à jornalista Letícia Lins, Ariano afirmou:

Posso até estar equivocado, mas minha convicção é essa. A gente tem de desempenhar o papel de defesa do país, do nosso povo. O fato de adotar elementos artísticos americanos é mau para nós. É uma descaracterização. Não posso abrir mão de minhas convicções. Artista brasileiro que ama seu país e o seu povo não pode lançar mão de culturas que nos invadem e nos descaracterizam. Existem movimentos que a meu ver são equivocados. Vou discriminar sim o *hip hop*. [...] A linha cultural da secretaria é essa, há outras secretarias da área social para tolerar e estimular modismos musicais.²⁹

Quando perguntei ao DJ Dolores como convivem a atual cena polifônica da música pernambucana e a tradição do movimento armorial, que na forte voz de Ariano Suassuna tem propostas contrárias ao projeto político multicultural da prefeitura de Recife, ele me respondeu:

“Ariano é um louco purista com um monte de seguidores. É um purista no sentido de que ele idealiza o mundo de um jeito e quer formatar o mundo dentro daquela visão pobre dele, mas o mundo é muito mais interessante muito mais rico do que ele imagina. Mas ele tem poder, tem o suporte da elite e o poder político-financeiro, então ele pode bancar esses desvarios, mas não significa nada. O Cavaleiros do Forró³⁰ é muito mais popular que Ariano Suassuna e não sai uma linha nos jornais sobre eles, ninguém encara isso como música séria”.

Ariano Suassuna - professor, escritor e atual Secretário de Cultura - ganhou destaque na dramaturgia brasileira com a peça *Auto da Compadecida* (1955). Sua encenação, em 1957 no Rio de Janeiro, representou um marco para o teatro nacional por abrir espaço a uma linguagem popular e moderna, até então, ocupado principalmente pelo teatro italiano e português. Sua repercussão reforçou o estímulo dado às artes no papel de formação do discurso nacional-popular, num contexto de construção do sentimento nacional imbuído de referência às riquezas da cultura popular.

²⁹ Matéria publicada no Jornal O Globo, Segundo Caderno, em 30/04/07.

³⁰ Banda de forró de Natal (RN), que utiliza arranjos eletrônicos.

Mais uma vez o Nordeste pareceu representar uma fonte “privilegiada” para este tema com o resgate das encenações populares e da “tradição dos canceiros e romances nordestinos, que têm raízes ibéricas” (Borba Filho *apud* Albuquerque Júnior, 2006:165). Na análise do autor, Ariano é um fiel representante de um Nordeste “feudal”, medievalizado, “nascido da reunião de diluídas lendas européias misturadas a heranças de negros e índios” (Ibid., p.166). Contrário à interpretação sociológica de Gilberto Freyre, para ele a identidade nacional foi marcada pela “civilização do couro”. Por isso, não são os canaviais, mas o lado belo do sertão que surge,

em sua obra, como este espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria. Sertão dos profetas, dos peregrinos, dos cavaleiros andantes, defensores da honra das donzelas, dos duelos mortais. Sertão das bandeiras, das insígnias e dos brasões, das lanças e mastros, das armaduras pobres de couro. Sertão onde todos são iguais diante de Deus [...], o que permite manter a esperança e a resignação diante das condições mais adversas. (Ibid., p.167)

É este enredo, inspirado principalmente na cultura popular do sertão, que constrói a narrativa das produções armoriais na intenção de uma arte não apenas representativa, mas criadora de uma nova realidade. O Movimento Armorial foi, oficialmente, lançado em outubro de 1970, mas já vinha sendo experimentado, em diferentes campos artísticos, com o grupo do Teatro Popular do Nordeste e nas pesquisas do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, do qual Ariano foi professor e diretor. Seu título é uma referência à arte dos brasões, tão presentes nos estandartes que identificam os grupos nas mais diferentes manifestações populares. Porém, diluindo essas fortes raízes heráldicas ibéricas e dando maior ênfase à cultura popular, num segundo momento suas produções foram denominadas por *Romançal*, referindo-se ao romanceiro popular do Nordeste reunido nos folhetos, xilogravuras e nos “cantares” da literatura de cordel.

Outra interpretação à típica narrativa heróica e lendária que toma o espaço do sertão nordestino é o que vem mostrando o Cordel do Fogo Encantado, uma banda que saiu do interior de Pernambuco e uma das que mais ganhou repercussão fora da região nessa trajetória musical aberta pelo manguebeat. Mesmo se eles não têm relação direta com o movimento, não há como desconsiderar que desfrutam do espaço conquistado por essa “marca” que colaborou para a mudança de olhar sobre

a música produzida atualmente no Estado e pelo mercado conquistado pela *Produtora Rec Beat*, que além de empresariar o grupo é responsável pelo festival homônimo que vem abrindo portas a muitas bandas. “O mangue surgiu no litoral, no caos urbano de Recife, e só chegou até a Zona da Mata”, afirma o percussionista Emerson, “a gente veio para somar ao mangue, pois ainda não tinha saído nada de novo do sertão”³¹.

Emerson está se referindo à origem do grupo, a cidade de Arcoverde – PE, situada a 260 quilômetros de Recife e definida por Clayton Barros, violonista do grupo, como um entroncamento, cidade de passagem, que está no trevo natural entre o agreste e o semi-árido. Porém, diferente de reproduzir essa origem, o Cordel tem chamado atenção por mostrar uma composição de poesia, música e performance que imprime à sua forma de contar histórias as transformações típicas do contexto histórico atual que, longe de buscar e atingir a “pureza cultural” do sertão, interfere profundamente no seu processo de renovação e mudança.

“A gente procura fazer uma música mais inovadora e menos celebratória. [...] Uma música inventiva, com muitas experimentações, sem nos apegarmos ao resgate e sem ser vitrine de exposição folclórica”³², explica José Paes de Lira (Lirinha), que é vocalista e compositor. A idéia desse nome para a banda pareceu, assim que começou a chamar atenção do público, trazer impressa uma forte representação ligada aos símbolos regionais. Realmente ela surgiu de um espetáculo teatral e poético construído no interior desse contexto, e estamos falando do interior de Pernambuco, por onde foi apresentado por dois anos antes de adquirir o formato essencialmente musical, com o acréscimo de dois percussionistas na composição do grupo, como ficou conhecido no *Festival Rec-Beat*, durante o carnaval de 1999 em Recife. Depois deste evento, por intermédio da Banda Mundo Livre S/A, se juntam ao Cordel os percussionistas Nêgo Henrique e Rafa Almeida, que são do Morro da Conceição, periferia de Recife, e trazem para a banda a influência africana dos ritmos do candomblé, que é uma expressão bastante reprimida no sertão.

³¹ Silvio Essinger. *O sertão vira música com o Cordel do Fogo Encantado*, em 30/04/01. Disponível em: http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=2187

³² Mônica Loureiro. *Do Sertão para o Velho Mundo*, em 19/07/01. Disponível em: http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=2745

O nome da banda, em alusão a uma trajetória em processo, é explicado por Lirinha como uma história – sinônimo para a palavra cordel - que representa a condução da experiência humana a partir de um lugar *encantado*, “uma visão apocalíptica e profética dos mistérios que sempre ilustraram a imaginação do seu povo”³³. Mas é também o encontro deste universo com os habitantes da “Interlândia”³⁴, como eles preferem se sentir, moradores de um lugar transitório e imaginário capaz de representar Arcoverde, Recife, São Paulo ou qualquer outro espaço que possa significar, para o trabalho que propõem, liberdade de classificação ou rótulos, e refletir a realidade contemporânea comum a qualquer um desses lugares.

Sobre esse processo que saiu do teatro em direção à música, dos palcos para o estúdio, pois os dois primeiros discos do Cordel foram antes apresentados em espetáculos para depois serem gravados, Emerson Calado diz que eles não conseguem definir o som que fazem, assim como as pessoas sabem como dançar, “a nossa música ainda está em construção”. Para explicar o que isso significa, Lirinha, ao falar do segundo disco, chama atenção para as influências que foram sendo incorporadas nas letras das canções e na própria melodia, em função da mudança dos componentes do grupo de Arcoverde e Recife para São Paulo, e da experiência que foram adquirindo com os shows e as turnês pelo exterior.

"Seríamos um grupo de ritmos do sertão ou um reflexo dos sentimentos dos integrantes?", pergunta-se Lirinha; e diz que, por um lado, sua música é às vezes ouvida com reticências no Sul por privilegiar, no início, a poesia messiânica relacionada ao formato das histórias de cordel, a apresentação cênica e a instrumentação supostamente “primitiva”. Por outro lado, segundo eles, “os conterrâneos costumam se ressabiarem contra o que compreendem como uma descaracterização dos ritmos locais”³⁵. E explica que a opção por uma “música inventiva” que não reforça o coco, os xotes e xaxados, ou o baião, vem defender um repertório que não traduz “o Sul futurista, aberto, cosmopolita, e o Sertão arcaico,

³³ Em entrevista gravada para o DVD Cordel do Fogo Encantado (2005).

³⁴ Pedro Alexandre Sanches. *Flutuando na “Interlândia”*. *Entre o Norte e o Sul, o Cordel do Fogo Encantado desmistifica o Sertão*. Carta Capital, p.48, 04 de out. 2006. São Paulo, Ed. Confiança. O título desse artigo é uma expressão utilizada por Lirinha e uma referência feita pela pesquisadora Maria Adelina (sem maiores informações sobre a pesquisa) aos índios Xucurus, que ainda vivem e lutam pela posse da terra em Arcoverde - PE

³⁵ Idem.

antigo, fechado, conservador. Não é real. Não é verdade”³⁶. E em outra entrevista complementa essa idéia: “Isso não existe mais. Hoje amigos do sertão têm internet, televisão, usam tênis e não sandália de couro. Mas mantêm também sua cultura. Nossa música nunca deixará de ter referência da nossa terra, mas não tem fronteiras”³⁷.

O trabalho independente do Cordel, que ganhou reconhecimento de público em diferentes regiões do Brasil e em turnês internacionais, está registrado em três discos e um DVD. O primeiro disco, com título homônimo, foi lançado em 2001; o segundo - *O Palhaço do Circo sem Futuro* – em 2003; e o terceiro – *Transfiguração* – em 2006. Percorrendo essas diferentes fases, podemos ver que o grupo passou da abertura do primeiro disco com um aboio sertanejo à voz de um homem pedindo esmolas no metrô de Berlim, que abre o segundo disco. Nessa fase cantam principalmente a “sequidão” da *Poeira*; a *Invocação Para Um Dia Líquido*, pedindo ao povo que “não vá simhora pela Itapemirim/ pois mesmo perto do fim/ nosso sertão tem melhora”; “sempre mandam recado/ é de relampiê é de relampiá”; chamam a atenção para a anunciação dos profetas e conselheiros, e suplicam aos “herdeiros do fim do mundo/ queimai vossa história tão mal contada”³⁸.

Atualmente, como é o registro do último trabalho já produzido em São Paulo – onde agora eles se consideram “retirantes” -, essas origens culturais aparecem cada vez mais confrontadas às realidades da vida urbana de uma metrópole como esta. Talvez tenha sido possível fazer essa “transfiguração” porque sua composição já demonstrava uma relação de coexistência perpassando dos poetas populares a João Cabral, do toré dos índios Xucurus à força rítmica do candomblé e à intensidade percussiva do maracatu. Suas letras referenciam do cancionário à parceria com *rapper* BNegão, da religiosidade popular a Nietzsche, Brecht e Zé Celso Martinez. Já sua sonoridade rústica permanece crua e pesada, apesar de se mostrar mais tendente a realçar o violão e a voz, com um tratamento harmônico mais elaborado e com algumas canções mais melódicas, como é o caso de *Preta*³⁹, que parece tratar a chuva numa metáfora de tonalidade menos tempestiva, em

³⁶ Idem.

³⁷ Flávia Guerra. *Cordel e o encanto da metamorfose*. Jornal O Estado de S. Paulo, em 18/10/06. Disponível em: http://cordeldofogoencantado.uol.com.br/midia/clip_ESTSP.html

³⁸ *Poeira (ou Tambores do Vento Que Vem)* de Lirinha e Clayton Barros. *Chover (ou Invocação Para Um Dia Líquido)* de Lirinha e Clayton Barros. *Tempestade (ou A Dança dos Trovões)* – Domínio Público. *Profecia Final (ou No Mais Profundo)* de Lirinha.

³⁹ Faixa do disco *Transfiguração* (2006), composta por Lirinha.

relação à espera do sertão, já que agora ela “nunca pára de descer”. E à multiplicidade de instrumentos percussivos também vêm se juntando os variados registros dos pedais eletrônicos utilizado pelo único instrumento harmônico que acompanha a banda, da mesma forma que os ruídos *sampleados* aparecem mais em introduções de canções e em bases de falas intercaladas.

A relação da “interlândia” como zona de fronteira é uma antiga representação de Arcoverde em referência a uma carta de Lampião enviada ao Governador de Pernambuco, após uma das últimas batalhas que venceu: “Fico governando essa zona de cá, por inteiro, até as pontas dos trilhos em Rio Branco (antigo nome de Arcoverde), e o senhor, por sua vez, governa do Rio Branco até a pancada do mar”. É o que cita Lirinha em entrevista a Pedro Sanches. Mas, relacionando-a à condição do Cordel, podemos aplicá-la ao conceito de Homi Bhabha (2003) do “entre-lugar”, onde os valores culturais são negociados, podendo-se observar a criação de uma “cultura de fronteira” determinada pela temporalidade narrativa e histórica que estabelece um diálogo contingente entre diluídas fronteiras do passado e do presente.

Se a defesa de Geertz (2002) nos diz que os sistemas simbólicos configuram os significados para os atores imersos no fluxo contingente da vida social, podemos complementar com a contribuição de Fredrik Barth aplicada à descrição da inserção numa cena mutante que o grupo faz questão de definir:

As pessoas participam de universos de discurso múltiplos, mais ou menos discrepantes; constroem mundos diferentes, parciais e simultâneos, nos quais se movimentam. A construção cultural que fazem da realidade não surge de uma única fonte e não é monolítica. (Barth, 2000:123)

Apesar disso é comum encontrar em matérias publicadas na imprensa – o que Cordel disponibiliza um levantamento cuidadoso que faz sobre elas - opiniões de jornalistas e fãs do grupo que o escutam numa outra direção. É o caso do que escreveu o jornalista Ricardo Anísio para o jornal O Norte⁴⁰, depois da entrevista que fez com Clayton Barros sobre o show de lançamento do último disco. Depois de falar sobre as mudanças que este disco estava trazendo, Anísio perguntou:

⁴⁰ Matéria publicada em 19/09/06. Disponível em:
http://cordeldofogoencantado.uol.com.br/midia/clip_NORTE.html

Com a poesia popular meio colocada de lado não tem medo de que as pessoas os acusem de perder a essência?

Clayton: O fato de sermos do Nordeste não quer dizer que temos obrigação de fazer poesia com rima e métrica. Nesse disco nós mergulhamos em outros universos e isso não nos fez perder a essência. A essência da arte é uma coisa relativa. Somos jovens que convivemos com as coisas do Sertão, mas também absorvemos a cultura das metrópoles.

Estão desligados da poesia nordestina?

Clayton: A gente não se desligou da cultura popular do Nordeste, apenas somamos elementos urbanos a ela. Pode ser até que no próximo disco nós pensemos em recuar, mas a tendência é que sigamos mantendo contato cada vez mais com outras culturas e que isso entre na nossa música. Uma coisa é certa: jamais perderemos nossas referências.

Depois dessas últimas perguntas, Ricardo Anísio conclui com o texto do qual cito o trecho inicial:

Evolução Responsável e Eficiente.

Depois de um debate estéril na entrevista com o Clayton Barros, do Cordel do Fogo Encantado (CFE), sobre poesia popular e regionalismo sonoro, constatamos que o disco "Transfiguração" abre com o poema "Thank", da Manoel Filó, um dos mais nobres poetas do reduto nordestino de cordelistas e improvisadores. Esqueçam os debates filosóficos e dispam-se de suas idéias puristas. Sobretudo desarmem-se, porque o CFE não se perdeu pelo caminho.

Nem as mãos de Carlos Eduardo Miranda (produtor), que costumam transformar tudo em música eletrônica ou rock pesado tiraram o Cordel de sua trilha. [...]⁴¹

Como Dj Dolores gosta de frisar: “músicos não sabem como classificar sua própria música, e deixam esta tarefa dúbia para gerentes de marketing e jornalistas”. Nesse sentido não sei se é possível afirmar que trilha é essa definida por Anísio. A mesma atualidade que Dolores ressaltou nos versos dos poetas do maracatu rural pode ser observada nos versos dos repentistas espalhados pelo interior de Pernambuco. Não são as fronteiras geográficas ou a vegetação natural que os tornam capazes de se afastarem das novidades cotidianas, mas talvez sejam sim responsáveis por uma curiosidade que os faz desenvolver um modo típico de participação e inserção nessas realidades. Em janeiro deste ano, quando eu estava

⁴¹ Idem.

voltando de Nazaré da Mata, na zona da mata norte, para Recife, no meio do caminho entrou no ônibus uma dupla de repentistas munidos de seus pandeiros. Logo começaram a cantar, improvisando versos sobre o “perfil” dos passageiros e pedindo uma contribuição para o seu trabalho. Para os que colaboravam ou não, as rimas se alternavam, de modo animado, entre os elogios e as troças. Depois de se dirigirem a todos os passageiros, sacaram de um embornal o cd com a gravação de seu trabalho mais recente, que, com uma apresentação gráfica bem feita, estava ali à venda por dez reais.

Diferente desse olhar, o interesse da música armorial pelo sertão está em encontrar a cultura mais representativa da imagem sobre a qual ele é comumente descrito. Na intenção desse movimento a música é uma linguagem que deve ser utilizada para criar e difundir um formato erudito brasileiro com origem nas raízes da cultura popular, especialmente a que ficou consolidada pela tradição nordestina. Antônio Nóbrega, um dos principais divulgadores da arte armorial, deixa clara a diferença deste trabalho para aqueles que defendem o aprisionamento da tradição no campo do folclore como uma manifestação morta. Diz que, reforçando o pensamento de Ariano, o desejo do grupo sempre foi o de realizar uma respeitosa renovação da tradição, na criação de uma estética culta a partir da tradição popular.

Ressaltando a convergência desta afirmação à influência de Mário de Andrade e das idéias modernistas, temos então três pontos a destacar: o trabalho do grupo armorial voltado para a elaboração do popular na construção de uma arte brasileira erudita; a busca do seu “estado puro”, caracteristicamente nacional, ainda possível de ser encontrado, como defendia Ariano, no interior do sertão; e as condições de aplicação desta proposta ao contexto do Brasil dos anos setenta, atraído por projetos desnacionalizadores e “degustado” pela indústria cultural.

Conversando sobre este tema com Antônio Madureira⁴², um dos principais compositores da música armorial - inclusive ele diz que sua trajetória musical como compositor e violonista sempre caminhou paralelamente a este movimento – ele explicou que a intenção

⁴² Foi diretor do Quinteto Armorial. Fundou e dirige o Quarteto Romançal. Além da carreira de violonista solo, tem uma produção individual de composições para violão, trilhas sonoras e para o público infantil.

“era realizar uma nova experiência musical de recriação, fazendo a ponte da música da tradição com a música erudita. Mas sem repetir a proposta da escola nacionalista como fez, por exemplo, o modernismo na música com o Villa Lobos, como o grande mestre da música brasileira que fez essa transposição. Só que naquele momento ainda havia uma forte influência da música européia. [...] O que nós queríamos era algo muito mais simples, porém que fizesse um outro caminho. Nós queríamos que nascesse das nossas tradições mesmo, das nossas três principais formações étnicas, uma linguagem musical erudita, e não que pegássemos uma estrutura de composição musical já estabelecida, como a tradição européia, e simplesmente fizéssemos transposição de ritmos e melodias para essa estrutura. Nós estávamos querendo, mesmo que fosse algo simples, primitivo, mas que fosse um começo diferente”.

Antônio Madureira destacou ainda a presença de outras linguagens eruditas e da importância de não olhar somente para a Europa, valorizando também a nossa influência ibero-oriental e popular. Porém, não deixou de ressaltar que o encontro com as “nossas heranças”, através dos valores da cultura popular, e o interesse na formação de um conhecimento cultural contribuíam para o fortalecimento do sentimento de Nação. Ele referiu-se à importância que esse estímulo teve num momento em que a “noção de nacionalidade estava muito em baixa no povo brasileiro”.

Renato L me disse que o maior “inimigo” do movimento armorial não era o manguebeat, mas, por sua proposta estética completamente diversa, o tropicalismo. Ariano dizia que o tropicalismo, ao defender que tudo sempre foi misturado na formação cultural brasileira, não inventou nada. Porém a sua defesa de “mistura” estava na memória da miscigenação brasileira e contrária às influências externas relacionadas aos modismos da indústria cultural, representada no que considera um crescente americanismo descaracterizador da cultura nacional.

Sem a preocupação de um resgate formativo, ou de criar uma linguagem específica de arte, a tropicália usou das experiências modernas cosmopolitas urbanas para criticar o Brasil. Entre as artes plásticas, a poesia concreta, a vanguarda musical e a música pop, a proposta da tropicália foi concretamente apresentada na canção, sem dissociar sonoridades, ideologias, comportamento performático e proposta estética.

Nesse espaço a tradição musical brasileira foi resgatada, mas também as importações culturais foram utilizadas “sem qualquer temor de descaracterização de

uma suposta pureza nacional, já que a cultura brasileira é vista como rica e pujante o suficiente para deglutir tudo que possa vir de fora” (Naves, 2001:49). Celso Favaretto (2000) chama a atenção que essa experiência antropofágica influenciou a estrutura da canção num contexto histórico de revisão crítica das propostas estéticas e culturais modernistas. As discussões sobre a cultura brasileira estavam nesse contexto deslocadas pelo debate trazido pela indústria cultural. Neste caso não havia a construção de um sentimento nacional, mas nem por isso significou apenas a representação de um recurso pop aberto à moda de consumo mundial. “Para além das determinações do mercado, sua discussão tinha outro objetivo: evidenciar os “muros do confinamento cultural brasileiro” (Caetano e Gil *apud* Favaretto, 2000:47).

A inserção na música pop e, conseqüentemente, em suas relações comerciais deu-se, paralelamente, ao mergulho na tradição da canção popular brasileira, intermediada por uma postura sem compromissos estéticos e críticos de qualquer concepção sacralizada de arte. A utilização de recursos que lhes abriu possibilidades de expressão, como os formatos eletrônicos evidenciados na novidade da guitarra, não estava dissociada da participação nos meandros do sistema produtivo. Na ausência da defesa de uma forma musical fechada, mas sem deixar de lado a sofisticação poética e a complexidade de arranjos, os tropicalistas

[...] inventaram uma nova relação com a *diferença*, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e o *cool*, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o rural e o urbano e assim por diante”. (Naves, 2001:54)

Contemporaneamente à efervescência baiana reunia-se um grupo formado por intelectuais e artistas radicados em Recife, João Pessoa e Natal. Em abril de 1968 foi lançado, em Olinda, o *1º Manifesto Tropicalista Nordestino*, intitulado: “*Porque Somos e Não Somos Tropicalistas*” (Teles, 2000:112). Seu conteúdo é um misto de protesto contra o regionalismo tradicional representado pela elite cultural pernambucana - com referência direta à imutabilidade dos “inventores do Nordeste”, especialmente a Ariano Suassuna, ex-professor de vários dos seus integrantes -, somado à distância cultural que afastava a região da criação contemporânea. O texto compreendia ainda a adesão dos manifestantes às idéias tropicalistas e à arte engajada, e a crítica ao “perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria” (Ibid., p.113) do tropicalismo. Depois disso um segundo manifesto foi lançado sob o

título de *Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino*, definindo o tropicalismo como “posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira hoje e tropicanalha a atitude conservadora e purista em face dessa mesma realidade” (Marcus Vinícius *apud* Teles, 2000:114).

Mais que a possibilidade de discutir os desdobramentos e implicações das discussões publicamente inauguradas por esses manifestos, nosso interesse está em mostrar a polaridade do debate estabelecido e a sua relação com o processo contemporâneo.

Sem a intenção de um movimento organizado ou de ruptura radical com o seu anterior, típica das expressões de vanguarda, representantes da tropicália provocaram ‘propositalmente’ a mídia impressa com suas respostas evasivas sobre o significado de suas atitudes. Foi assim, por exemplo, que Caetano respondeu à curiosidade dos jornalistas pernambucanos: “eu não entendo muito de tropicalismo” (Ibid., p.110), complementando que este foi um termo criado pela imprensa; ou como disse Gil, referindo-se a uma afirmação de seu pai, que também ele poderia ser considerado tropicalista, por ser médico especialista em doenças tropicais.

Por definições como estas, mutantes, podemos apontar que tanto a iniciativa como o título do primeiro manifesto pernambucano se distanciam da intenção dos tropicalistas baianos, no segundo caso por chamar atenção para o Nordeste. A crítica tropicalista não se prendeu à condição de um lugar, neste caso um espaço geográfico real, e não separou ou qualificou o pensamento de determinadas expressões do país, mas referiu-se à postura provinciana da cultura brasileira de modo generalizado. “A Bahia não é um referente espacial fixo a ser representado, é um ponto de vista [...]; é uma sensibilidade em constante mutação”⁴³. Isto nos faz chamar a atenção para a diferença entre os grupos, lembrando aqui a qualificação do Nativismo pernambucano. Talvez possa ser este o sentimento que aparece realçado no grupo que assina o manifesto - a vertente “extra-baianos e paulistas” - por não ter sido citado como uma influência na concepção do “movimento” e em alguns resultados de composições elaboradas, principalmente por Gilberto Gil. Teles (2000) afirma que este é um fato admitido por Caetano como uma falha do seu

⁴³ Albuquerque Júnior: *Cartografias da alegria ou a diversão do Nordeste: as imagens do regional no discurso tropicalista*. In: Horácio Gutiérrez; Márcia R. C. Naxara; Maria Aparecida de S. Lopes. (Org.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. 1a ed. São Paulo: Olho D'Água, 2003, v. , p. 249-279. Disponível em <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm>

livro *Verdade tropical*, o que os pernambucanos não esqueceram. Também a justificativa do “porque não somos tropicalistas”, presente no título do manifesto, já explica essa opção, pois a preocupação com a comercialização e a mistificação presente no texto não está na direção dos seus precursores baianos; pelo contrário, foi um recurso pop “estratégico” de acesso ao debate que alimentou o humor performático do grupo.

Para o texto do *release* que se tornou o primeiro manifesto do Mangue, em 1992, Fred Zero Quatro escreveu:

Hoje, os *mangueboys* e *manguegirls* são indivíduos interessados em *hip hop*, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, *Os Simpsons* e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

O escritor recifense Jomard Muniz de Britto, que também assinou o 1º *Manifesto Tropicalista Nordestino*, disse que acha possível fazer uma relação de proximidade entre o manguebeat e o tropicalismo, mesmo se, em sua opinião, o mangue trouxe novidades sonoras e uma diferença contextual relacionada ao ecossistema mangue.

Agora, como tudo que surge novo, é um problema das gerações. [...] É claro que os mentores do manguebeat – eu conheço bem a opinião deles – não querem se vincular. Eles querem ser uma coisa nova. Todo artista quer partir do marco zero. [...] Numa palestra que ele (Fred 04) fez, disse que não tinha nada a ver com o tropicalismo, que a influência do manguebeat era uma coisa mais dadaísta e Jorge Ben. Acontece que as duas coisas – tanto Dada quanto Jorge Ben – os tropicalistas trabalharam (Jomard Muniz de Britto).⁴⁴

Santuza Naves considera que “cenas contemporâneas como o manguebeat evocam a atitude tropicalista de lidar com repertórios culturais locais e globalizados, criando uma estética híbrida e original, e ao usarem radicalmente o palco e o corpo”.⁴⁵ Da mesma forma que não cabe aqui uma análise aprofundada de aproximações e divergências, acredito que tanto as referências feitas a essa relação pela mídia como pelos próprios integrantes do manguebeat passaram distante de qualquer detalhamento especializado sobre o assunto, que não separa uma

⁴⁴ Disponível no site: <http://www.eletronic.brasil.com.br/planetamangue>

⁴⁵ Em entrevista à Rádio MPB FM, disponível no site: <http://www.mpbfm.brasil.com.br/promoção.asp?cc=5&id=12882>

determinada manifestação de um processo de tradições que influenciaram sua construção. É nesse sentido que Caetano Veloso ‘provoca’:

Todo mundo deve alguma coisa ao tropicalismo. E mais ainda à bossa nova. Todo mundo deve alguma coisa ao clube da esquina e todos nós devemos tudo a Donga e a Pixinguinha. O mangubeat pegou alguma das idéias mais interessantes do tropicalismo em vez de deitar na sopa do comercialismo que o tropicalismo também louvava.⁴⁶

Luiz Tatit diz que, “segundo o tropicalismo, precisamos de todas as dicções – comerciais ou não-comerciais – para que a linguagem funcione em sua plenitude” (2004: 89). E respondendo a esse embate, conclui:

Em suma, tropicalismo e bossa nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira. [...] É como se o tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os *modos de dizer*, e a bossa nova complementasse: e precisamos dizer convincentemente. Em época de exclusão, prevalece o gosto tropicalista no sentido de retomar a pluralidade. Em época de excesso de maneirismos estilísticos e de abandono do princípio entoativo, o gesto bossa-nova refaz a triagem e decanta o canto pertinente. Ambos os gestos atuam na própria mente dos compositores e cantores impelindo-os, ao mesmo tempo, para a diversidade e para o apuro técnico e estético. (Ibid.)

A década de oitenta, considerada por muitos como os anos perdidos da música pernambucana, foi na verdade um laboratório do que veio a ser a virada dos anos noventa em Recife. A hegemonia do rock nacional centralizada nas bandas emergentes do Rio, São Paulo e Brasília fez com que o interesse do mercado musical passasse distante de Pernambuco. Seus maiores nomes na época, Alceu Valença e Geraldo Azevedo, já tinham superado as fronteiras regionais e estavam inseridos entre os maiores representantes da MPB. José Teles (2000) relata que bandas como *Titãs*, *Barão Vermelho* e *Paralamas do Sucesso* chegaram a lotar espaços de shows em Recife, mas não “fizeram amigos nem influenciaram pessoas”.

Os roqueiros da cidade estavam antenados em outro tipo de som: escutavam o programa de John Peel, na BBC de Londres, curtiam Afrikaa Bambaata, The Clash, Sex Pistols e detestavam a caretice que imperava nas emissoras FM da capital. Do rock nacional, apenas o Fellini e o Ira! tinham alguma coisa a ver com [...] os futuros mangubeboys. (Teles, 2000:226).

⁴⁶ Planeta Mangubeat por Paula Kubo. *Relação mangubeat e tropicalismo*. Disponível em: <http://www.eletronicbrasil.com.br/materiasarq.asp?Cod=1451>

O interesse pelo punk foi um denominador comum entre os criadores do manguebeat. Sua influência foi realçada na defesa de um estilo de vida que se entrelaçou à elaboração e à direção tomada pela produção musical naquele contexto. Nossa intenção em falar do punk rock é mostrar essa correlação de escolhas.

O punk surgiu como um subgênero do rock numa crítica às tendências de estilos intelectualizados ou otimistas psicodélicos impressos no rock.

Como movimento subcultural, situado no contexto da cultura de massa, fruto da sociedade industrial moderna ou pós-industrial, o punk rock surge no rescaldo das rebeliões juvenis, testemunhando o vazio e a falta de perspectiva de uma geração que rompe com o *establishment* e se insurge contra qualquer tipo de normatização (Barros, 2005:8).

Este estilo, que expressou fúria e inconformismo difundindo-se nos subúrbios ingleses e americanos na década de setenta, é originário da vanguarda artística niilista e *underground* novaiorquina dos anos sessenta, conhecida por uma “estética de ataque à tradição e à autoridade, e uma devastadora atitude de transgressão de valores” (Ibid.,p. 21). Mas foi na Inglaterra que posteriormente ele se transformou num produto cultural de massa.

Na música, o punk ficou marcado pelo experimentalismo e o minimalismo. Suas letras variam conforme os contextos inseridos; podem ser críticas, agressivas ou completamente desvinculadas de compromissos valorativos. Guiados pelo ‘faça você mesmo’, jargão característico de suas atitudes, seus adeptos utilizaram um espaço de criação livre de exigências técnicas, de amarras contratuais e contrárias à direção elaborada do rock, que estava ganhando respaldo da indústria fonográfica. Janotti Jr. (2003) mostra que o surgimento do punk revalorizou os pequenos espaços de shows, os becos e pontos de encontro das bandas de garagem, montando um circuito paralelo ao mercado midiático constituído. Porém, citando ainda este autor, Lydia Barros chama a atenção que o punk reforçou a “natureza processual do rock” (Ibid.,p. 24), um fenômeno que mesmo se constituído à margem dos sistemas instituídos, se alimentou da cultura hegemônica.

A representação do punk rock ora utilizou a revolta como código de comunicação direta, ora foi contrária à proposição de significados e aberto a contextos e apropriações locais diferenciadas. São exemplos dessas diferentes

interpretações os *skinheads* alemães e a versão política, às vezes diretamente engajada, do estilo *hardcore*, que se manifestou no Brasil nos anos oitenta; diferença que Barros considera uma espécie de gradação entre uma “corrente mais hermética e agressiva, e outra mais política e social” (Ibid.,p.37). Já McNeil e McCain, autores do livro *Mate-me, Por Favor* (1997) afirmam que a principal atitude do punk foi defender a liberdade individual.

Lydia Barros (2005) ao estudar a manifestação dessa forma de expressão cultural no Alto José do Pinho, uma comunidade pobre do subúrbio de Recife, afirma que embora o punk tenha sofrido importantes transformações ideológicas e estéticas desde o seu nascedouro aos contextos atuais, sua imagem está sempre referida à negação. Porém sua pesquisa, “pautada pela lógica da transitoriedade” (2005:8), dada pela condição de transformação do seu objeto, propõe-se a entender como o punk rock, apesar de seu ‘estigma’, construiu identidades grupais globalizadas e foi agente de transformação e inserção sócio-cultural de uma comunidade localizada na periferia do Brasil, capaz de ganhar visibilidade articulando à sua realidade local os recursos em pauta pela mundialização da comunicação e do consumo. Ela mostra que se o punk rock chegou ao Alto José do Pinho “pelos canais da indústria cultural” (2005:40), desenvolveu-se ali numa “versão intertextual” impregnada por interpretações e aplicações locais.

É interessante referir-se ao cenário musical do Alto José do Pinho para montarmos o contexto que, nos anos oitenta, expandiu-se pela cidade. O Alto José do Pinho está localizado no bairro de Casa Amarela, zona norte de Recife, composto por dezenas de Altos que se destacam na topografia tipicamente plana da cidade. O mais conhecido e populoso deles é o José do Pinho, local de destaque não apenas pelo rock, mas pelos tradicionais ritmos pernambucanos, como grupos de caboclinhos, afoxés e o da Nação Maracatu Estrela Brilhante. É ainda conhecido pelo alto índice de desempregados e, até então, considerado uma das regiões mais perigosas da cidade. Característica esta alterada pela adesão ao rock, que fez do lugar, por um período, “a menina dos olhos da imprensa” que, como conta José Teles (2000), começou a subir o morro, não mais para cobrir os eventos do crime, mas sim atraída pelo “exotismo” daqueles meninos ‘pobres’ que deixaram os adereços do carnaval dos caboclinhos e do maracatu para produzirem rock e se vestirem como tais.

Na trajetória traçada pela pesquisa, Barros afirma que em Recife o movimento punk foi tomando forma em clubes noturnos e bares periféricos da região metropolitana, num circuito próprio e itinerante, com bandas que não necessariamente “adotavam o ‘uniforme’ punk partilhado por outras bandas brasileiras ou seguidores isolados do movimento” (2005:39). No Alto José do Pinho o grupo foi se articulando “a partir da identificação de alguns jovens roqueiros com a estética de rebeldia punk” (Ibid.,p. 41), como meio de demonstrar indignação contra as formas marginais que lhes eram impostas pelo sistema de produção e consumo de bens culturais.

[...] Em torno da idéia da expressão artística como diversão coletiva e inserção cultural, de uma maneira geral, esses músicos costumavam se articular em uma espécie de cooperativa informal, que permitia (além da comunhão de instrumentos e discos), inclusive, a escolha dos nomes dos grupos e a seleção dos seus respectivos repertórios em *fóruns* coletivos [...] À época de maior fertilidade musical na comunidade, entre 1996 e 1998, o bairro chegou a agregar a produção simultânea de treze grupos de *punk rock*, *hardcore*, *rap* e *reggae*. (Ibid., p. 41-42)

O rock prosseguia reverberando no Alto José do Pinho, revitalizando sua própria visibilidade no imaginário social sobre a periferia e contestando posições assim -

Pernambuco não é definitivamente o *habitat* do rock. Isso devido a fatores culturais e sociais. Com isso não quero dizer que não seja um berçário de roqueiros da mais alta qualidade, tanto da primeira geração, como outros grupos novos. Mas o que acontece é que este é um Estado em que o feudalismo da cana-de-açúcar, a hierarquia, a religiosidade, deixaram o pernambucano burro e moralista, e como o rock é contra tudo isto não podia receber realmente apoio desta província (Ibañez *apud* Teles, 2000: 229).

-, como esta do roqueiro paulista que não conseguiu viver da música entre as décadas de setenta e oitenta em Recife; ou ainda, curando o “trauma” em que, como conta Renato L, se transformou a experiência do punk com situações como a criação do personagem caricato do Jô Soares; o sucesso de *Punk da Periferia* - a canção a seguir, composta por Gilberto Gil e lançada em 1983:

Das feridas que a pobreza cria sou o pus
 Sou o que de resto restaria aos urubus
 Pus por isso mesmo este blusão carniça
 Fiz no rosto este *make-up* pó calíça
 Quis trazer assim nossa desgraça à luz...
Sou um punk da periferia

Sou da Freguesia do Ó! Ó Ó Ó Ó Ó Ó!

Aqui pra vocês! Sou da Freguesia...

Ter cabelo tipo índio moicano me apraz!

Saber que entraremos pelo cano satisfaz!

Vós tereis um padre pra rezar a missa

Dez minutos antes de virar fumaça

Nós ocuparemos a Praça da Paz...

Tranzo lixo, curto porcaria

Tenho dó da esperança vã da minha tia, da vovó

Esgotados os poderes da ciência

Esgotada toda a nossa paciência

Eis que esta cidade é um esgoto só...

E o resultado da crítica negativa feita pela grande mídia ao movimento punk.

“Foi uma experiência traumática pra gente⁴⁷ porque, de repente, a mídia transformou aquilo que pra nós era uma experiência muito interessante, muito vital numa caricatura agressiva. E, por outro lado, começou a existir uma linha dura dentro do punk que exigia que você se vestisse assim, assim, assado⁴⁸. Então eu acho que foi meio como se a gente jurasse: nunca mais vamos passar por isso! E levamos isto para a formatação do manguebeat”.

No Alto José do Pinho o movimento musical alternativo, construído a partir do punk rock, “foi responsável pela massificação do status cultural da comunidade” (Barros, 2005:41), mas não teve como base uma identidade cultural única, já que o bairro traz uma antiga tradição de ritmos pernambucanos proporcionando aos grupos locais uma experiência plural. O que nos remete novamente à construção da identidade como fenômeno cultural, contextual e fragmentado discutido anteriormente por Stuart Hall (2003).

A estratégia de subjetivação recriada no “Alto” é também analisada por Lygia Barros pelo conceito de ‘entre-lugar’ do Bhabha (2003), devido à negociação de valores capazes de criar uma “cultura de fronteira”, que como citamos na experiência do Cordel do Fogo Encantado, é determinada pelo contingente e fluido diálogo entre passado e presente histórico.

⁴⁷ Renato L estava referindo-se, principalmente, ao sentimento dele e de Fred Zero Quatro, este nos anos oitenta já tinha iniciado sua carreira musical e passado por mais de uma formação de banda, em Recife, antes da criação do *Mundo Livre S/A*.

⁴⁸ Uma forma de identificação que ficou conhecida como “uniforme punk”: blusão de couro preto, jeans, camiseta, tênis ou coturno, *bottons* com emblemas de bandas e uso de *piercing*.

A experiência do rock neste período não estava limitada ao Alto José do Pinho. Outras significativas expressões do rock *metal*, ou mesmo do punk rock aconteciam simultaneamente em outros espaços da cidade. Dentre eles estava um outro segmento da mesma premissa punk. Eram jovens universitários, oriundos de uma classe média esclarecida, mas distantes da elite recifense, e que mais tarde ficariam conhecidos por *mangueboys*. Quase sempre, no tradicional bairro de classe média das Graças, encontravam-se no mesmo bar. Além do som londrino, a ‘despretensa’ discussão envolvia semiótica, ficção científica, arte fractal, literatura marginal e cinema. Entre eles mesmos não há um consenso se nesses encontros casuais, como afirmou José Teles, já “arquitetavam planos para desentupir as artérias enfartadas da Veneza Brasileira” (2000:236).

A banda *Devotos do Ódio*, uma das principais expressões do Alto José do Pinho, já era bem conhecida quando tornou-se público o manguebeat. Apesar de encontrarem-se na mesma cena musical que envolveu, inicialmente, a área metropolitana de Recife, ou mesmo depois quando a repercussão do manguebeat colaborou para a divulgação dos *Devotos* e da banda *Faces do Subúrbio*, eles fizeram questão de definir suas afinidades e diferenças. Mantiveram assim a linha defendida por Renato L e Fred Zero Quatro, que não impunha uma estética pré-definida e permitia a convivência com as propostas que o mangue vinha trazendo. O baixista da *Faces*, banda também do “Alto”, apesar de fazer misturas de ritmos com rap, brinca: “*não somos mangueboys, a gente nasceu no morro e aqui não dá caranguejo*” (Massacre *apud* Teles, 2000:246).

Mas, antes de aprofundar a relação entre os caranguejos e as “parabólicas fincadas na lama”, representação do manguebeat pela referência à biodiversidade do ecossistema mangue, vamos expandir a correlação de escolhas nessa estratégia de subjetivação que construiu uma nova identidade dos grupos e do lugar, como tentamos fazer com a “atitude punk”, no sentido do todo que pode nos ajudar a compreender o que veio a significar a direção tomada pela produção musical que se aproximou do manguebeat. Isto porque entendemos que há nessa forma de expressão um tipo de postura que tenta manter, apesar da criação em processo, uma certa coerência – no que veremos também críticas – às idéias iniciais que acabaram sendo chamadas de manifesto.

Acho quase possível dizer que no centro desta idéia geradora está a fundamental relação com os recursos tecnológicos que vêm transformando a

concepção de música, autoria, compartilhamento, distribuição e direitos autorais. Porém, mais do que entrar na extensa discussão que esses temas trazem hoje, queremos direcioná-los ao contexto estendido pela geração do manguebeat ao atualizar o que eles consideram uma antiga vocação pernambucana, indicando a sua influência na expansão dessa idéia musical. À indagação sobre a cidade de Recife, se é ela “uma cidade de alma tecnológica”, H. D. Mabuse respondeu:

Creio que sim. A relação pernambucana com tecnologia é antiga, data dos idos de 1630 com a presença batava no Recife, representados por Maurício de Nassau, e desde essa época os holandeses trouxeram o gosto pelo *crossover* entre tecnologia e arte. No seu séquito, o príncipe João Maurício de Nassau-Siegen trouxe artistas e cientistas. Naquele período, Recife talvez tenha sido a mais moderna cidade das Américas, pelo seu desenvolvimento urbanístico. De lá pra cá vale à pena dar um pulo na história e cair no Centro de Física da UFPE, que participou ativamente do desenvolvimento de *hardware* da região.⁴⁹

H.D. Mabuse (José Carlos Arcoverde) é designer, artista visual e DJ. Também pernambucano, ficou conhecido por compor o “núcleo-base” do manguebeat antes mesmo de as idéias do grupo ficarem conhecidas por este formato. Ainda explicando como a cidade manteve uma tradição de tecnologia, Mabuse dá exemplo de iniciativas e políticas públicas voltadas para este interesse, dentre elas o lançamento, em 1983 do Corisco, o primeiro computador desenvolvido e produzido em Pernambuco, como uma resposta aos altos preços dessa tecnologia importada. Mabuse conta que, em 1994, foi convidado por Cláudio Marinho, então Secretário de Ciência e Tecnologia do Município, para participar da criação do site da Rede Cidadão, “a primeira *freenet* da América Latina, um serviço de acesso gratuito à internet da prefeitura do Recife”⁵⁰. Juntamente com essa proposta, ele enviou o projeto de colocar no ar o site oficial do *manguebit*, como originalmente foi chamado por seus criadores o que depois a imprensa denominou por movimento manguebeat. E em abril de 1996 entrou no ar o Manguetronic, que segundo ele, também foi o primeiro programa de rádio feito exclusivamente para a internet na América Latina. “Os dois foram produtos estratégicos de comunicação do mangue. Foi nesse cenário, com o desenvolvimento da internet na cidade no início dos anos

⁴⁹ MATIAS, Alexandre. *H.D. Mabuse fala da interrelação entre Recife, cultura e tecnologia*. Revista Play, n. 2, fev. 2002. SP, Conrad Editora. Disponível em: <http://www.geocities.com/trabalhosujo/txt/mabuse.txt>

⁵⁰ Idem.

noventa, bem antes da internet comercial, que paralelamente apareceu toda a história de mangubeat”.⁵¹

H.D. Mabuse foi também um dos criadores do Re:combo, um coletivo de artistas que trabalha em projetos de arte digital e música descentralizada, participativa e colaborativa por meio das novas tecnologias da informação. A idéia do nome, explica Fiorelli⁵², está no propósito de recombinar uma fração ou segmento (*sample*) de música ou imagem a outras capazes de gerar uma obra coletiva e aberta. Baseado na estrutura funcional dos Combos de Jazz, onde cada integrante combinava sua criação na música, os criadores do Re:combo reforçam a intertextualidade das obras, “sempre passível de ser construída a posteriori”. (Tavares, 2004 *apud* Fiorelli, 2006). Com essa proposta multimídia de produção colaborativa, o grupo, formado por músicos, artistas plásticos, engenheiros de *software*, DJs e professores, vem discutindo o conceito de autoria, tanto em relação à propriedade intelectual como cultural. Segundo Mabuse⁵³, a defesa desta idéia volta-se para “a generosidade intelectual em detrimento dessa visão antipática de propriedade”, e pretende também “dar um uso adequado à internet. Com a entrada da *web* comercial perdeu-se, praticamente, a verdadeira função da rede: o trabalho colaborativo à distância”.

Tatiana Bacal diz que “é preciso acionar a noção de *soundscape* para dar conta das formas irregulares e fluidas dos fluxos musicais da contemporaneidade” (Appadurai, 1997; Canevacci, 1999 *apud* Bacal, 2003:58). Ela explica que neste caso *soundscape* é uma referência de Canevacci às “paisagens” fluidas e irregulares utilizadas por Appadurai para chamar atenção da noção de “trânsito”, presente nas dimensões que envolvem os fluxos culturais globais. “Nesse cenário se estreitam as relações entre música, tecnologias e novas sensibilidades” (Ibid.).

Essa tripla relação impulsiona iniciativas como, por exemplo, a que está definida no Termo de Licença de Uso Completo com as normas de adesão ao projeto Re:combo, disponível em seu *site*, definindo e determinando novas possibilidades de uso, cópia, distribuição, execução, modificação e comercialização

⁵¹ Idem.

⁵² FIORELLI, Marilei Catia. Arte interativa e colaborativa em rede: estudo de caso do coletivo pernambucano Re:combo. 404n0tF0und, Ano 6, VOL. 1, N.53 – março/2006. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404n0tF0und>

⁵³ Entrevista à Giselle Beiguelman em 2002 para a revista eletrônica Trópico. Disponível em: http://www.sindromedeestocolmo.com/archives/2006/05/hd_mabuse_e_o_r.html

dos trabalhos audiovisuais e fonográficos abrangidos pela Licença criada pelo grupo. Do preâmbulo de apresentação deste Termo, cito os trechos explicativos seguintes:

O Re:combo não é contra a remuneração dos criadores intelectuais como forma de contraprestação ao seu esforço interior no processo de desenvolvimento criativo. Por outro lado, acredita que os institutos extremamente restritivos e mantenedores de uma proteção excessiva e exclusivista quanto ao uso de obras intelectuais pelo autor ou por outros titulares de direitos sobre determinada obra (notadamente em grande parte cedidos em sua totalidade para as mega-corporações da indústria do entretenimento e com prazos indeterminados de uso) não mais condizem com a nova ética e com o comportamento decorrente dos avanços tecnológicos, da revolução digital, e muito menos com as possibilidades criativas surgidas desde então.

[...] O Re:combo acredita, sim, que a liberdade da criação está diretamente relacionada a um estímulo direto à criação em si, seja ela colaborativa ou não. Incoerente para nós é afirmar que as exclusividades do autor sobre sua obra estimulam a criação. A parcela de prejudicados pelas limitações às novas possibilidades de releituras, recombinações e criação de outras obras a partir de um ponto comum, aqui denominado "trabalho originário", é infinitamente maior do que as possibilidades de recombinação em um território cuja ultraproteção e castração intelectual em prol de tal exclusividade do autor quanto ao uso de suas obras. A liberdade, nesse sentido, é a única chave para que as obras coletivas e descentralizadas continuem crescendo ao longo dos próximos anos.⁵⁴

Contrária à imposição legal dos *copyrights* (direitos de cópia), esta proposta insere-se no movimento do software livre: o *copyleft*, uma iniciativa de livre compartilhamento das produções por parte dos autores para cópia, distribuição e modificação das obras, desde que seja mantido o crédito para a fonte original e a inscrição da licença *copyleft*. Transpondo essa idéia para a produção cultural, um grupo de designers e arquitetos de informação, do qual Mabuse faz parte, ligados ao Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife (C.E.S.A.R), criou o hipopota.mus. Um *site* que disponibiliza mídias audiovisuais livres, dentre imagens, *loops* de instrumentos e vozes. O C.E.S.A.R é uma organização privada que usa a tecnologia da informação e comunicação para criar produtos, processos e serviços com o objetivo de realizar "transferência auto-sustentada de conhecimento em tecnologias da informação entre a sociedade e a universidade"⁵⁵. Ele faz parte do Porto Digital, ambiente que reúne, no bairro do Recife Antigo, mais de cem empresas da iniciativa privada com apoio de universidades e governos para o fomento na criação e aplicação de tecnologias da informação e comunicação, num projeto de geração de riqueza, emprego e renda.

⁵⁴ Disponível em:

<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeNoticia?codigoDaNoticia=22375258&dataDoJornal=atual>

⁵⁵ Os objetivos do C.E.S.A.R estão disponíveis em: <http://www.cesar.org.br/node/17>

Foi nesta perspectiva de criação coletiva que o “manguebeat se formou”. Na elaboração da idéia e dos projetos gráficos - que ao divulgar suas festas, traziam o estímulo à construção de um ambiente aberto a essas linguagens - juntamente com Mabuse estava, também como *designer*, DJ Dolores. Sua adesão à “flexibilização” da idéia de autor, contrária à exclusividade da autoria nos moldes do mercado fonográfico, está inteiramente ligada à forma de produção e reprodução da música dentro das tecnologias atuais, como ao seu descrédito na autenticidade capaz de garantir essa exclusividade a um autor.

Na conversa com DJ Dolores esse tema ficou bastante interligado. Depois de uma longa crítica sobre a condescendência da indústria e do público com os compositores renomados no mercado musical que, em sua opinião, sempre utilizaram criações anteriores ou composições populares, mas nem por isso deixaram de ser reconhecidos como autores, ele ressaltou:

“Hoje em dia está tudo embaçado, tudo muito embaçado. Grande parte das coisas que eu tenho ouvido, que eu toco nos meus sets de Dj eu não sei quem é o autor porque são bootlegs, músicas não legais, que um cara, em alguma parte do mundo, pegou uma música, pegou outra, misturou as duas e fez uma terceira. Mesmo tendo elementos das duas anteriores é uma terceira música, e como é ilegal, o cara não assina. Coloca num cd ou num vinil (ou disponibiliza pela internet), porque é mais fácil comprar isso em vinil, e eu não sei quem é o autor. A maior parte das coisas que eu curto muito eu não sei quem foi que fez, nem de que parte do mundo esse ‘cabra’ veio. Isso é uma consequência das facilidades dos computadores, das máquinas para fazer música hoje em dia. Também a minha carreira de compositor só foi viável depois que eu comprei o meu primeiro computador, porque aí eu pude fazer música programando, já que eu não sei tocar absolutamente nenhum instrumento”.

Novamente podemos retomar a observação feita por Bacal de que os fluxos contemporâneos estreitam as relações entre música, tecnologias e novas sensibilidades, aproximando-a da definição de produção híbrida defendida por Homi Bhabha.

A importância da hibridação não é ser capaz de rastrear os dois momentos originais dos quais emerge um terceiro, a hibridação é o *terceiro espaço*. A importância da hibridação é que ela traz os vestígios daqueles sentimentos e práticas que a informam, tal qual uma tradução, e assim põe em conjunto os vestígios de alguns outros sentidos ou discursos. Não lhes dá a autoridade de serem antecedentes no sentido de serem anteriores, algo novo e irreconhecível (Bhabha *apud* Bacal, 2003:87).

Em relação à concepção de música e composição, esta é uma discussão bastante comum e com opiniões pouco unânimes quando se trata da linguagem

digital e da classificação do DJ em relação à sua qualificação como animador, músico ou produtor. DJ Dolores falando sobre sua impressão das músicas “feitas com máquina”, como os forrós e os bregas⁵⁶ eletrônicos, diz que acha interessante

“como o ‘povão’ pegou rapidamente essa tecnologia e usou em proveito próprio. Eles estão substituindo os tambores e os pandeiros por computadores. Continua sendo uma expressão deles, só que com uma outra tecnologia, ou uma outra técnica de fazer música.

Hermano Vianna diz que “música é sociologia”, eu concordo com ele porque música, antes de qualquer coisa não é virtuose, não é a capacidade de fazer harmonias complexas e acordes de bossa nova, é uma forma de expressão. Se você faz isso com vários acordes ou com uma batidazinha feita num computador barato não importa, o que importa é o poder que a música exerce sobre as pessoas. A capacidade que ela tem de espelhar o sentimento coletivo, as aspirações do público. Este poder é o elemento mais importante”.

Camilo Rocha, DJ e jornalista, respondendo à entrevista de Tatiana Bacal, disse que “tem coisa que não é nada, é só um barulho, um monte de som eletrônico, mas sem coerência” (Naves, Coelho, Bacal, 2006:428). E à intervenção dela sobre onde está a coerência, ele complementou: “Seria a harmonia. Não num sentido careta que tem que estar tudo bonitinho, mas qualquer coisa; pode ser *heavy metal*, um barulho eletrônico, tem que ter um encaixe entre os elementos que estão ali, senão deixa de ser música” (Ibid.).

À pergunta se DJ é um músico, Camilo responde:

Não costumo dizer que ele é músico, mas ele é musical. Embora não seja um músico no sentido tradicional da palavra, ele conhece e tem ouvido musical, às vezes, melhor do que gente que estudou, que teve treino formal. Então ele sabe muito bem, ele tem um conhecimento musical enorme que, às vezes, pode evoluir para realmente estar compondo alguma coisa e criando alguma coisa (Ibid., p.429).

Bacal (2003) coloca essa discussão dentro da análise da produção em processo da obra como texto, o que subjaz o espaço que vem ocupando a produção eletrônica no campo da criação artística “numa era de proliferação de significados” (Foucault *apud* Bacal, 2003:85). Pela técnica de utilização de recortes, usada pelos DJs como forma de composição, este é um ofício comumente relacionado à figura do *bricoleur* descrita por Lévi-Strauss (1970). Neste conceito o autor engloba a execução de um trabalho desprovido de um plano preconcebido e sujeito a um resultado contingente ao operar a composição do conjunto a partir de fragmentos de materiais já elaborados. Dois pontos são importantes na construção deste conceito: “seu universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se

⁵⁶ Referindo-se à “música de aparelhagem” influenciada pelo ritmo das guitarradas de Belém do Pará.

sempre com os meios-limite, isto é, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e de materiais.” (Lévi-Strauss, 1970:38).

Trazendo-o para o universo estendido dos DJs que não se prendem às pistas de dança, mas também produzem parte das músicas que tocam, é possível sugerir uma aplicação parcial da *bricolagem* no sentido de que sua parcela de criação é ampliada pelas infinitas possibilidades de conjugação de recursos proporcionadas pelos meios tecnológicos, ao reunir conhecimento e criatividade; e ainda pela variação de linguagens realizada pela combinação de “máquinas” e instrumentos acústicos. Porém, Santuza Naves chama atenção que devemos ter cuidado para não fazer uso dessas referências com o rigor conceitual aplicado por Lévi-Strauss, e sim traduzi-las metaforicamente a “um universo inesgotável de informações culturais, tanto arcaicas quanto contemporâneas, tanto regionais quanto universais” (1998:211), que podem ser incorporadas ao trabalho artístico.

Simone Sá diz que ao recusar o rótulo de “música eletrônica” para o seu primeiro disco, gravado com a Orchestra Santa Massa⁵⁷, DJ Dolores

deixa claro que compartilha com a geração de produtores da cena eletrônica uma certa visão de música e tecnologia: [...] “Sempre gostei de música gerada pela tecnologia. Quando eu não tinha *sampler*, eu fazia *loop* com cassete” (Sá, 2003:4).

A referência à música feita com “máquina”, recorrente na fala do DJ Dolores parece explicar o uso deste tipo de recurso apenas como um método acessível, no seu caso, à realidade do seu interesse e curiosidade, e não com o objetivo de criação numa linguagem estética que estabelece princípios conceituais. A subdivisão de estilos da música eletrônica - como *drum'n'bass*, *trance*, *techno* (ou *electro*), *house* e *lounge*, dentre tantos outros - definida por influências diversas, vertentes sonoras diferenciadas com propostas específicas, ambientes e públicos distintos, nos ajudam a compreender melhor essa relação.

Complementando a entrevista anterior, DJ Dolores continua:

Eu acredito, por um lado, que a tecnologia acaba gerando transformações estéticas, porque é obvio que se você passa a ter um recurso que não tinha antes, este vai trazer informações novas – mudar radicalmente às vezes - àquele estilo musical. Por outro lado, você deve usar a máquina para se expressar. Quando você compra um *sampler* como este meu, ele possui um manual. O manual possui ideologia. Ele te conduz para fazer uma música *standard*, *techno* e afins. Mas você também pode fazer coisas diferentes. Pode programar para coisas que o cara que inventou nem sabia que você

⁵⁷ Neste disco, juntamente com arranjos eletrônicos, estão presentes: percussão, guitarra, bateria, trombone, flauta, rabeça, escaleta e voz.

podia fazer. Aqui, retorno a essa coisa de periferia, porque está acontecendo um tipo de música muito bacana [...]. Eles estão usando a tecnologia de acordo com a identidade deles (Sá, 2003:9).

O que se aproxima do ponto de vista que Dolores tem sobre eles mesmos. Ao contar que quando fez o projeto gráfico do primeiro disco de Chico Science, disse que uma coisa que estava definida entre eles é que tudo seria feito no computador. Mesmo se ainda não tinham bons equipamentos na época, eles queriam demonstrar que podiam “fazer isso com essas máquinas, sem passar pelo processo feito até então por gráficas. Isso tinha muito claramente essa necessidade de afirmação de que você está participando desse mundo emergente das tecnologias como os outros”.

Na conclusão de seu trabalho, Simone Sá aponta para o peso que adquire a cultura local na determinação das escolhas. Ela defende que a cultura eletrônica “[...] não aniquila as marcas identitárias. Sem dúvida ela relativiza as noções de identidade musical fixas, estáveis e fechadas [...]” (2003:10). E compreende, na dimensão dada por Stuart Hall (2003), a construção de identidades como um processo que une as pessoas “atravessando e intersectando” as fronteiras naturais.

Retomando então a linha interpretativa, o que tentei mostrar com essa discussão foi a estreita relação com os recursos tecnológicos, que fez parte do cotidiano dos integrantes que formataram o manguebeat, interferindo no caminho tomado por esta idéia. Neste caso, especificamente, ressaltai a atuação daqueles que influenciaram diretamente no formato de apresentação e na visibilidade da proposta do grupo, como é o caso de H.D. Mabuse, DJ Dolores e Renato L, que não estavam inseridos nas bandas que se destacaram no início.

Vimos neste capítulo alguns ritmos que, oriundos de diversas matrizes, formataram um estilo musical e se destacaram a partir de Pernambuco. Ganharam expressão na nascente indústria cultural brasileira, mas perderam espaço na indicação direcionada pela construção de “uma identidade brasileira” que fez do samba sua representação. Se essa música surgiu distante dos grandes centros, ela não se deteve à narrativa rural do “espaço de saudade” e do sentimento migrante na divulgação das cenas que “inventaram o Nordeste”. Anterior e paralelamente a este projeto musical, estiveram presentes os fortes ritmos urbanos que demonstraram,

concomitantemente, atenção aos ritmos e recursos vindos ‘de fora’, e esforço para a produção e divulgação da sua própria música.

Entre artistas, empresários, intelectuais, público e mídia, o movimento de renovação e preservação cultural foi intenso, adverso e conflitante no cenário pernambucano. No embate entre a tradição da elite local e a abertura da criação sintonizada ao mercado mundial, uma enorme variedade de produções artísticas conviveu com avanços e entraves na tentativa de consolidação, o que se tornou a exceção para alguns destaques que atingiram reconhecimento na música popular brasileira. Porém, para os poetas populares, cancioneiros, armoriais, roqueiros, punks e tropicalistas este não foi um caminho contrário, mas a continuidade de uma coexistência que plantou raízes num caldo cultural que parece nos ter mostrado resistência aos seus desmandos políticos. Pode ser esta uma direção que influenciou uma geração criada no seio deste debate e favorecida por um amplo contexto histórico que lhe proporcionou a idéia de “reinvenção” que aprofundaremos a seguir.

III. Alegorias da Reinvenção

[...] *Cheguei com meu universo
e aterriso no seu pensamento
Trago a luzes dos postes nos olhos
Rios e pontes no coração
Pernambuco embaixo dos pés
E minha mente na imensidão.*
(Chico Science e Nação Zumbi)⁵⁸

Procurei até agora mostrar como parte da representação musical pernambucana recente vem se relacionando com a construção de imagens que instituíram a “*Invenção do Nordeste*”. Dando continuidade a este projeto, me proponho neste capítulo a apresentar a realidade mais contemporânea desse cenário que nos dá a direção de uma vertente interpretativa da sua representação de significados. Pela interlocução com os proponentes do mangubeat, vamos olhar para o contexto instalado hoje, praticamente dezesseis anos depois do início dessa proposta, e verificar o sentido que podemos dar à idéia de “reinvenção” dessa imagem do Nordeste. Com esse enfoque pretendo observar a coexistência de realidades presentes na narrativa desse discurso musical que, às vezes, apesar de se mostrarem contraditórias, podem estar compondo um novo processo de simultaneidades. Para desenvolver esta idéia, pretendo apresentar o contexto que até o início da descrição deste trabalho consegui delinear com a pesquisa, para depois fazer uma análise discutindo o objeto aqui proposto. Ou seja, optei por descrever o que pude mais recentemente observar para depois avaliar, no conjunto, os sentidos que a partir da discussão dos autores, ela nos permite propor.

Na entrevista, Renato L me disse:

“O mangubeat, sob um certo ponto de vista, é um caso raro de utopia que deu certo, que se materializou. Porque um dos objetivos ali daquela turma e toda aquela agitação do início dos anos noventa era construir a velha metáfora básica do mangubeat – construir uma cena tão rica e diversificada quanto o ecossistema mangue, e isso se fez no Recife. Recife tem uma cena cultural, principalmente na área de música, muito rica. E acho, assim, inegável porque você tem uma movimentação na área de cultura popular fortíssima; Pernambuco né, mas principalmente o Grande Recife e a Zona da Mata, digamos assim. Tem muita gente de cultura popular gravando, produtores atuando nessa área, tem uma cena pop bacana também, e toda a chamada primeira geração do mangubeat – as bandas Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Dj Dolores, Siba, Eddie – todo esse pessoal que gravou os primeiros discos e despontou na primeira metade dos anos noventa continua na ativa

⁵⁸ Canção *Mateus Enter* - CD *Afrocibederlia*, Sony Music, 1996.

fazendo bons trabalhos, não perderam a qualidade e mantêm o nível assim. Aí eu acho que, sob este ponto de vista, dá uma certa sensação de missão cumprida.

Isto se tornou tanto realidade que, de certa forma, o manguebeat se institucionalizou. Por exemplo, a política cultural da prefeitura é assumidamente manguebeat, digamos assim. O secretário Peixe⁵⁹ assume isso como secretaria multicultural do Recife. E ele realmente implementou isso. Mesmo com todas as falhas que se possa apontar, é uma prefeitura que tem uma gestão cultural voltada para esse norte. [...] Eu diria que o manguebeat é quase um discurso hegemônico dentro da cidade”.

Renato se refere, neste caso, ao manguebeat como um discurso cultural hegemônico por nortear projetos políticos estaduais e municipais com propostas que pressupõem diversidade, acesso e construção coletiva. Uma afirmativa que pode ser sustentada se considerarmos o quadro de conciliação política criado por essas esferas de governo para uma aproximação das ações na área de cultura. Com diversas pessoas que conversei, perguntei como funciona a prática, aparentemente conflituosa, das divergentes políticas, a multicultural da Prefeitura e a armorial do Secretário de Estado Ariano Suassuna.

Renato L voltou um pouco atrás para explicar a situação atual. Não contando os cargos que Ariano exerceu no Estado durante a ditadura militar, ele considerou ser esta a sua segunda experiência na Secretaria de Cultura no período posterior ao surgimento do manguebeat, quando, para ele, muda a forma de se fazer cultura na cidade. Referindo-se então à primeira experiência, que aconteceu durante o terceiro governo Arraes em meados dos anos noventa, época em que, segundo Renato, “Chico Science já era Chico Science, eles arrumaram uma maneira de driblar ou, ao menos minimizar, este potencial de conflito”. Na opinião dele, isso foi feito através da utilização da estrutura da Secretaria de Imprensa, que tinha uma movimentação financeira alta por controlar a verba de publicidade, pra fazer um tipo de “arremedo de política cultural”.

“Neste período era com se tivesse na cidade duas políticas culturais, uma política cultural de feições armoriais [...], basicamente voltada para a cultura popular com aquela visão armorial de cultura popular, e uma outra política, que era uma política de aproximação à cena manguebeat. Isso não foi um cala-boca, mas ficou assim, seguindo a velha tradição conciliatória brasileira e a coisa mais ou menos se acomodou.

Quando Ariano volta agora a ser Secretário de Cultura, no início da gestão dele há um princípio de conflito, de choque – ele que foi uma figura decisiva na campanha do Eduardo Campos [...] - quando dá uma coletiva de imprensa desastrosa, cercado por dois maestros armoriais. Eu estava participando e saí de lá escandalizado”.

⁵⁹ João Roberto Peixe é o atual Secretário de Cultura de Recife, gestão do Prefeito João Paulo.

E explica que um dos motivos deste “princípio de conflito” foi o ataque, ainda, ao tropicalismo e a toda tradição da música de vanguarda, uma “espécie de túnel do tempo”, que gerou uma série de matérias na imprensa. Renato disse que depois dessa coletiv, chegou à redação do Diário de Pernambuco anunciando “um dado histórico: voltamos a ter oficialmente uma política de cultura pública armorial em pleno pós-manguebeat”. Devido à repercussão negativa na imprensa, ele acha que Ariano foi pressionado a recuar da sua contundente posição.

“Na verdade o que a gente tem hoje em dia em Pernambuco é meio uma caricatura, mas que corresponde à verdade, é que Ariano montou uma trupe, de quinze ou dezessete pessoas, muito em torno das aulas-espetáculos dele e, com isso, viaja pelas cidades, pelo interior e etc. Mas a verdadeira política cultural é feita pela FUNDARPE⁶⁰, (pois) a atual Secretaria de Cultura foi recriada neste governo - por uma promessa de campanha de desvincular a Secretaria de Cultura da Secretaria de Educação – como secretaria especial, que é diretamente subordinada ao Governador e não possui orçamento próprio, tem apenas um orçamento de custeio. Então, você tem de um lado, Ariano com essa pequena estrutura nessa secretaria especial, basicamente voltada para essa trupe, esse projeto dele; e você tem a FUNDARPE, que como disse Ariano, em viva voz, é quem cuida do “resto”, porque por ele a política cultural seria uma política armorial, mas como ele sabia que Eduardo Campos não lutaria contra as forças, então: deixe que a FUNDARPE cuide do resto”.

Conversei com Rafael Cortes, coordenador de música da FUNDARPE, e ele me explicou que o projeto que estão desenvolvendo é, segundo ele, elaborado através de um planejamento de atenção às demandas culturais para implementação de *escutas* à comunidade, feitas também pelas outras coordenadorias que atendem às demais linguagens e segmentos culturais. No caso da música essas *escutas* estão sendo realizadas desde 2007, por regiões, onde são convocados representantes da sociedade especializados nas áreas afins. A partir das suas reivindicações é formada uma comissão conjunta, da FUNDARPE com alguns desses representantes, “que começa a fazer um trabalho de diálogo com a sociedade civil montando um plano de ação para cada setor”. Rafael disse que essas *escutas* já haviam sido realizadas na região metropolitana, na zona da mata norte, zona da mata sul e em Fernando de Noronha. Para o ano de 2008 estão previstas em todas as regiões do agreste e nas regiões do sertão. No final dessa etapa será montado um plano por região e um plano geral para o Estado. Ele explicou, ainda, que essa comissão foi formada voluntariamente e que os

⁶⁰ É a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, criada em 1973 na forma jurídica de direito privado sem fins lucrativos, que foi incorporada à Administração Indireta do Estado e, hoje, mesmo desenvolvendo políticas públicas de cultura, está vinculada à Secretaria de Educação.

componentes procuram trazer para as reuniões idéias colhidas nas suas regiões para depois serem analisadas de forma que possam ser respondidas, na medida do possível, imediatamente ou a longo prazo, com possibilidade de seguimento e estruturação, sem perder o norte do programa político da FUNDARPE chamado *Pernambuco Nação Cultural*, que “trata, basicamente, de quatro eixos: a difusão, o fomento, a pesquisa e formação. Então a gente busca a elaboração desses planos dentro destes quatro eixos”.

Já a Secretaria Especial de Cultura do Estado, compondo a estrutura das secretarias especiais, executa o projeto político desenhado pelo Secretário Ariano Suassuna. Este projeto, referido anteriormente por Renato, tem nas aulas-espetáculos seu principal veículo de aplicação. Uma proposta que segue os cânones da escola armorial de formação pública e apresentação de uma arte brasileira construída nas raízes da cultura popular, mas que incorpora à equipe cantores e dançarinos que não têm essa formação e que fazem um trabalho diverso. Na composição do grupo está o Secretário Ariano que, como idealizador e professor, define e faz a exposição de um tema, intercalado pelo próprio espetáculo, composto por música, dança e artes cênicas. Para a criação do espetáculo Ariano tem consigo o compositor Antônio Madureira, na criação e direção musical, e a dançarina e coreógrafa Maria Paula Rego, na criação e coordenação de dança, esses com formação da escola armorial. Do corpo do espetáculo fazem parte cantores e dançarinos populares, dentre os quais está Isaar, que além da carreira-solo, é uma das principais parceiras de DJ Dolores e intérprete de grande parte de suas canções; e o dançarino e capoeirista Gilson Santana, um dos fundadores do Centro Cultural Daruê Malungo, que muito influenciou a formação de Chico Science.

Na entrevista com a Isaar pedi a ela que me falasse sobre este projeto e como é o trânsito entre esses dois mundos: os shows com a sua banda e com DJ Dolores, e o seu engajamento como cantora neste projeto das aulas-espetáculos.

“É maravilhoso trabalhar com Ariano porque ele é uma grande pessoa, mas as suas convicções ele leva muito a sério e é mesmo um grande defensor dessa bandeira. Sobre isso nós já discordamos e já entramos num acordo, mas o trabalho com ele eu acho muito interessante porque ele faz aulas-espetáculos, então, como professor, ele está presente no palco e dá aula. Pra gente que não teve muito essa formação ele, além de ser um grande contador de histórias, é um ótimo professor, o que me ajuda muito. Essa aula vem com esse espetáculo, que hoje eu não sei nem te dizer se é armorial. A gente diz isso, mas, por exemplo, o que é uma banda manguebeat? É uma banda que usa tambor? É o que? Aí eu não sei se a música de Zoca (Antônio) Madureira é exatamente presa ao que a gente chama de armorial, ou se armorial ficou uma coisa muito cheia de preconceitos. Eu acho que é uma

música erudita com influência muito forte das músicas tradicionais. Então, eu não tenho nenhum preconceito com a música armorial. [...] No projeto da Secretaria a gente está fazendo o espetáculo Nau, que não é um grupo armorial; além de mim, tem um cantor lírico e cinco bailarinos que trabalham com a música popular, não armorial. [...] Mas, é claro que cabe dizer que é um trabalho armorial como Ariano defende. E o trabalho da Secretaria é levar esses espetáculos para as cidades. Por uma parte, no interior – imagina se aqui a gente reclama da massificação da música que toca nas rádios, imagina no interior – o problema é muito mais complicado. As pessoas só colocam esse tipo de música pra tocar em todas as festas e acabou. Quando Ariano chega na cidade, ele não chega como um artista, ele chega quase como um chefe de Estado, é o Secretário de Estado que está chegando ali para falar com o Secretário de Cultura da cidade. Então ele chega de outra forma, de uma maneira política, só que ele traz com ele a gente. E Ariano teve um ano super popular na mídia⁶¹, apareceu muito, então, as pessoas conhecem ele e acho até que é o escritor mais popular. Aí eu tenho maior prazer em viajar e ver isso, ver ele chegando. [...] Eu acho que é uma boa aula, acho que surte efeito dentro da cidade porque é um grande espetáculo cênico, não é só a gente dançando, tem uma coisa bonita de iluminação e cenário [...] Eu acho importante a Secretaria de Estado ser isso aí, já que tem a FUNDARPE fazendo a outra parte. Têm muitas críticas, as pessoas não gostam disso, da Secretaria de Estado ser um trabalho individual do cara, mas eu estando no espetáculo eu curto e acredito na proposta. [...] Mesmo que ele seja totalmente contra a cultura pop, porque ele acha que a mídia já faz o trabalho de divulgar a cultura pop e que ele tem que divulgar outra coisa, eu acho que a própria cultura pop tem a se beneficiar com isso, como a gente que está envolvida com a cultura pop e está junto com ele, está indo nos lugares com ele. Quando eu vou, eu levo meu disco e mostro, e as pessoas quando ouvirem o disco vão ouvir baixo, guitarra, bateria e pensar: poxa, essa menina canta com Ariano! É um processo interessante”.

Um ponto que talvez não tenha ficado claro nesta fala, e que Isaar me explicou melhor, é o significado dessa chegada do Ariano no interior, principalmente nas cidades do agreste e do sertão, como “chefe de Estado”. Esta instituição de uma relação clara de poder se dá pelo “apoio” que os Secretários locais dão, nas agendas oficiais, à reprodução da música pop amplamente divulgada nas rádios de maior audiência. Por isso, ele não chega para apresentar o espetáculo como um convidado ou escolhido pela preferência do público. Isaar diz que ele já começa sua apresentação no palco, falando sobre um artigo que saiu numa das revistas brasileiras de maior circulação nacional sobre o trabalho de uma banda “brega”, referido na matéria como sendo “a cara do Brasil”. Partindo da crítica a esta afirmação ele apresenta, com enredos sobre a formação do povo e da cultura brasileira, o que é a “verdadeira cara do Brasil”.

Porém, sua figura carismática como contador de histórias e como escritor popular na região ameniza uma possível imposição política na postura de Secretário de Estado e conquista o público no interior, onde Isaar ressaltou ser maior o impacto

⁶¹ Isaar disse que durante um período do ano 2007, em comemoração aos seus oitenta anos, Ariano teve um espaço na emissora local da TV Globo em Recife todos os sábados para contar histórias.

desses espetáculos. Já em Recife e na região metropolitana ela diz não ter o mesmo efeito e que, às vezes, “o resultado é frustrante”. Esta identificação pode ser reforçada pela característica da obra de Ariano, referida por Albuquerque Júnior, que traça a construção da identidade brasileira na “civilização do couro” destacando as belezas do sertão; e ao mesmo tempo ilustra a posição contrária a essa agenda política dos que defendem que ela só se torna possível por um caminho destituído de representatividade.

Mas, voltando à entrevista do Renato L, quando ele diz que o *manguebeat* é quase um discurso hegemônico dentro da cidade, ele está se referindo a esses acordos de gestão da política pública de cultura que procura dar espaço às representações sociais em suas diferentes expressões, sejam elas voltadas às tradições regionais ou aos típicos ritmos urbanos da música pop. Essa forma de gerir a produção de bens culturais é, para eles, uma contribuição concreta promovida pela cena mangue, reconhecida oficialmente com a condecoração ao movimento manguebeat da Ordem do Mérito Cultural, que no ano de 2005 celebrou o tema *Diversidade e Cidadania* pelo reconhecimento de contribuições relevantes à cultura brasileira. Segundo Renato, isto fez com que não só Pernambuco ganhasse com isso, mas também figuras públicas, como Ariano, se beneficiassem com essa difusão do nome e da cultura do Estado.

Renato relaciona esse reconhecimento ao que ele considera ser “um outro rompimento do manguebeat”, que não representou apenas a promoção de cultura patrocinada e direcionada às camadas mais amplas da população, mas produzida por nomes desligados da elite que é, tradicionalmente, referida como principal promotora de cultura em Pernambuco.

“Se você for mapear as pessoas que estão envolvidas, nenhuma carrega sobrenome. Você vê é Fred 04, DJ Dolores, Jorge du Peixe, Cannibal, Otto, Renato L, Siba, Doctor Mabuse, que tem um rompimento claro com as tradicionais famílias pernambucanas ligadas à área da cultura. Você não tem nenhum Suassuna, nenhum Brennand, nenhuma dessas famílias está minimamente representada nessa movimentação. É um corte brusco assim.

Eu e Fred fomos convidados para fazer parte, quando o PT venceu a eleição, do Conselho Municipal de Cultura⁶². Eles renovaram quinze das dezoito pessoas que faziam

⁶² Conselho Municipal de Política Cultural foi instalado para, entre outras tarefas, elaborar e acompanhar a execução do Plano Municipal de Cultura e fiscalizar as diretrizes e instrumentos de financiamento dos diversos segmentos culturais. A metade dos seus 40 integrantes é eleita diretamente nas RPAs (Regiões Político-Administrativas do Recife) ou nos fóruns dos segmentos culturais. A outra metade reúne representantes das três esferas do poder público, dificilmente controláveis por uma única coligação política. Fonte: <http://manguetronic.zip.net/>, em 29/03/08.

parte anteriormente, e fomos convidados com a missão de implementar um novo formato que a gente conseguiu agora. Não é mais um conselho de notáveis, é todo mundo eleito, e aí Fred virou presidente do Conselho. Tinha uma amiga nossa que trabalhou na Fundação Joaquim Nabuco e agora trabalha no MinC, que era ligada a pessoas da classe média alta daqui, com trânsito e portas abertas nesse mundo dos Freyre, dos Suassuna e tal, e ela dizia do horror dos caras quando eles pegavam no jornal e diziam desse jeito: “olha não que ele não tenha um sobrenome nobre, ele não tem nem sobrenome”. Isso era um choque! Não era nem o nome dele. Às vezes, Fred ainda dava uma titubeada dizendo Fred Rodrigues Montenegro e eu dizia a ele, de jeito nenhum Fred, quero ouvir na cerimônia Fred 04⁶³. Essa é que é a vitória”.

José Teles também chama atenção para essa “quebra de paradigma” com a típica sociedade pernambucana promotora de cultura, que foi a reunião de diferentes extratos sociais entre os propulsores do “mangue”.

De Chão de Estrelas, Peixinhos, vieram músicos negros, cuja perspectiva de escapar do gueto era praticamente nula. De Rio Doce, classe média baixa, saíram os mulatos Chico Science e Jorge du Peixe. [...] Ainda em Rio Doce, mas já próximo ao mar, morava Lúcio Maia. [...] No Recife estava a faceta intelectual (não por acaso, eram brancos classe média, portanto, com mais facilidade de acesso aos produtos culturais) do mangue (2001:274).

Mas, Renato diz que só depois da repercussão da morte de Chico Science⁶⁴ é que as elites culturais pernambucanas “perceberam a força daquilo. Isso foi um ponto de inflexão, até mesmo em termos de política cultural”. Um resultado sobre o qual DJ Dolores acrescenta: “Eu fico imaginando se Chico não tivesse se vestido de caboclo de lança (personagem do maracatu), será que ele teria conseguido conquistar tão facilmente a elite daqui? Talvez não”.

Mas, a essa altura o manguebeat já tinha conseguido uma expressiva divulgação na imprensa. Uma matéria do *New York Times* classificou “Recife como o lugar mais “quente” da música brasileira”⁶⁵, repercussão que não desagradou a elite local e ajudou a amenizar as divergências estéticas e as intransigentes críticas de Ariano à cultura americana, que chegou até a estabelecer um bom relacionamento com Chico, a quem tratava por Chico Ciência, reforçando a importância de aporuguesar o seu nome. Um reconhecimento que, inclusive, renderam-lhe homenagens póstumas passando a nomear áreas públicas da cidade e com uma

⁶³ Referindo-se aos dois últimos números de sua carteira de identidade.

⁶⁴ Chico Science morreu em um acidente automobilístico no dia 02 de fevereiro de 1997.

⁶⁵ Escrita pelo jornalista Jonh Pareles e publicada em 25/06/96 (Teles, 2000:303).

escultura, como é típico a figuras ilustres do Estado, num dos principais pontos do Recife Antigo.

A forte inserção na mídia foi uma das estratégias do manguebeat. Chico Science, uma de suas figuras mais representativas, colaborou para essa visibilidade com o destaque que assumiu rapidamente, como líder, por seu carisma e “vocaçãõ” midiática. Fato que, indo de encontro aos “idealizadores” do mangue como Fred 04 e Renato L, com formação em comunicação social, qualidade de expressão e acesso à imprensa, fez rapidamente que essa idéia se tornasse notícia. José Teles diz que em pouco tempo, Chico “não apenas conseguiu desvencilhar-se da timidez diante dos jornalistas, como passou até a manipular a mídia, criando frases de efeito” (2000:329). E dois anos depois que a palavra “mangue” apareceu pela primeira vez na imprensa, referindo-se a um estilo musical - pela divulgação de uma festa numa matéria publicada em junho de 1991 no Jornal do Comércio - Fred 04 chegou a declarar que “a imprensa local irritou pelo exagero. Parecia que não existia mais nada em Pernambuco” (Ibid., p.265).

Porém, talvez tenha sido com essa mesma intensidade de ascensão que a imprensa, com a morte de Chico Science, quis decretar o ‘fim’ do manguebeat. O contexto que a partir de então se instalou entre a perda real de uma importante referência de representação do manguebeat e o significado construído por este fato, fez com que Fred 04, com a colaboração de Renato L, publicasse o *Manifesto Mangue 2*⁶⁶. Com o subtítulo: *Quanto vale uma vida*, o segundo manifesto questiona, avalia e estimula a proposta apresentada no primeiro, e mesmo se reconhece o lugar ocupado por Chico, destaca que a construção da ‘cena mangue’ foi uma tarefa coletiva. Alguns trechos do texto traduzem esse contexto:

Os alquimistas estão chorando. A indignação ruidosa de Lúcio Maia com a ferocidade carniceira da imprensa nos faz lembrar que nem tudo tem que ser movido a cinismo e oportunismo no - cada vez mais - cínico e vulgar circuito pop.

Antes de mais nada, salve Lúcio, Jorge, Dengue, Gilmar, Toca, Gira e Pupilo. Salve Paulo André⁶⁷ e longa vida ao Nação Zumbi, com seu groove imbatível, mix epidêmico e urgente de química e magia que cedo ou tarde vai varrer o mundo!

A primeira vez que vimos Chico juntando a Loustal com o Lamento Negro (o embrião do que seria a Nação Zumbi, ainda no início de 91), comentamos arrepiados, eu e Renato L.: "não importa que estejamos no fim do mundo e sem dinheiro no bolso; não tem errada, não há nada no mundo que possa deter esse som!" Na nossa ficha,

⁶⁶ *Manifesto Mangue 2*. Disponível em: <http://manguebeat.wordpress.com/2007/12/31/o-manifesto-do-mangue-beat>

⁶⁷ Componentes da Banda Nação Zumbi, que com Chico Science formavam Chico Science & Nação Zumbi. Paulo André é o produtor da banda.

constava a produção de vários programas de Rock na cidade, onde nos esforçávamos para mostrar sons novos e interessantes de todos os cantos do mundo. E não havia dúvida de que naquele momento estávamos diante de algo absurdamente novo e irresistível. Começamos imediatamente a viajar num conceito capaz de colocar o Recife no mapa. [...]

Chico era referência e inspiração para muita gente, talvez para toda uma geração de recifenses. E a perda para a Nação Zumbi é irreparável em termos de carisma, energia vocal, gestual, etc. Ninguém questiona isso. Mas o que muita gente esquece é que a fórmula criada por Chico tinha uma base muito sólida em termos de cozinha, acompanhamento, groove.

Depois de relatar fatos sobre o trabalho do grupo e características da capacidade individual de cada um dos instrumentistas para dar continuidade ao trabalho, Fred continua:

Se o caso é especular sobre o que pode acontecer daqui em diante, o mais oportuno seria tentar identificar na história do Pop, fatos ou situações semelhantes que possam servir de exemplos. Em se tratando de movimentos de cultura Pop; gerados em focos isolados; situados na periferia do mercado; e com reconhecimento mundial, os fenômenos mais correlatos ao Mangubeat que se tem notícia - ainda que os estágios de desenvolvimentos sejam distintos - são a Jamaica pós-Bob Marley e Salvador pós-Tropicalismo.

Sobre Salvador, minha experiência como *mangueboy* me diz que o Tropicalismo não surgiu lá por acaso. Nada no mundo poderia ter impedido o caldo cultural da cidade de gerar posteriormente (e na sequência) os Novos Baianos, A Cor do Som, os trios elétricos, a *Axé Music*, o Samba - *Reggae*, a Timbalada, etc.

Também não foi por milagre que a Jamaica se tornou berço do *Calipso*, do *Ska*, do *Reggae*, do *Dub*, do *Raggamuffin* e de todas as variantes do *Dancehall*⁶⁸ que hoje, quase 20 anos depois da morte de Marley, contaminam as paradas de sucesso de todo o mundo.

Esses dois fenômenos foram condicionados por combinações específicas de fatores geográficos, econômicos, políticos, sociológicos, antropológicos, enfim, culturais, cuja história eu não seria capaz de analisar. Mas em se tratando de focos isolados que a partir de um determinado estímulo geram uma reação em cadeia capaz de contaminar toda a história futura de uma comunidade, meu depoimento talvez possa ser útil.

O fato a que se refere como exemplo e, em sua opinião, capaz de ilustrar que a experiência vivida em Recife poderia ser comparada às citadas em Salvador e na Jamaica, aconteceu em 1993, quando a diretoria da gravadora *Sony* enviou um representante a Recife para contratar a banda Chico Science & Nação Zumbi. Para mostrar a cena diversificada de produção de bens culturais que havia se instalado na cidade, os denominados *mangueboys* persistiram na construção de uma atitude de convocação geral que pudesse confirmar que a cidade havia sido “despertada do coma” que, no início desta manifestação, os estimulou à mudança. Para eles, a

⁶⁸ O *Dancehall* é um estilo musical que nasceu nos anos 80's como um estilo híbrido originário dos ritmos populares jamaicanos. É caracterizado por um *DJ* ou um “*MC-jay*” que canta e produz as próprias batidas com colagens de reggae ou com recursos musicais originais. Embora a base musical de todas essas variantes rítmicas jamaicanas seja o reggae, a mistura de estilos somada à estruturação eletrônica as tornam consideravelmente mais rápidas. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>

presença da *Sony* “representava uma espécie de prêmio coletivo”. Um significado simbólico que, como afirma Fred 04, poderia representar a abertura de “um canal de comunicação direta com o mercado mundial”, como haviam almejado no primeiro manifesto. Mas, antes de continuar descrevendo o que, em cinco anos, essa experiência tinha conquistado com prêmios, matérias em revistas especializadas, festivais, gravações e tema de redação em vestibular, faz um parêntese:

Não é exagero. Segundo os levantamentos mensais do DIEESE, Recife conseguiu manter sem muito esforço a impressionante e isolada posição de campeã nacional do desemprego e da inflação por nada menos que dez anos seguidos!!! Imaginem o efeito devastador que uma situação como essa pode provocar na alma de uma comunidade com mais de 400 anos de história e que só neste século havia gerado nomes da dimensão de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Josué de Castro e João Cabral de Melo Neto. Para nós, que mal havíamos saído da adolescência, só restavam duas saídas: tentar uma bolsa na Europa ou ganhar as ruas...

E, conclui: “Quem acompanhou no Recife as últimas homenagens a Chico, sentiu a força de um compromisso coletivo. Hoje cada recifense tem no olhar um pouco de guerrilheiro da Frente Pop de Libertação [...] A utopia continua...”⁶⁹

Observando o caráter coletivo do *manguebeat* como propulsor de práticas de sociabilidade, Moraes de Souza ressalta que uma característica que o diferencia de outros grupos, que também têm na música uma de suas principais formas de expressão, é a de não se definir pela formação de *gangues*, no sentido de “criar ninchos de legitimidade, afastando-se do conjunto mais amplo da sociedade” (Moraes de Souza, 2001:7). Mesmo que ele construa um referencial identitário próprio através de suas gírias, roupas e músicas, na análise desse autor isto não se caracteriza como um princípio orientador do grupo definindo códigos e fronteiras. Ele chama atenção para o que considera ser a tendência contrária, “seu sentimento de abertura para o outro” (Ibid).

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

⁶⁹ Fred 04 e Renato L. *Manifesto Mangue 2*. Disponível em: <http://manguebeat.forumeiros.com/movimento-mangue-f2/manifesto-mangue-2-quanto-vale-uma-vida-t3.htm>

Renato L me disse que pela variedade de ritmos que começaram a ser produzidos em Recife desde os anos oitenta, e estava neste caso destacando os estilos influenciados pela música pop,

“o conceito do manguebeat foi construído de modo propositalmente fluido, para poder acomodar toda essa movimentação. Um comentário comum antes do surgimento do manguebeat era que poderia ser tão legitimamente pernambucano formar uma banda de *hardcore* como tocar coco. E a gente precisava dessa fluidez pra poder dar conta da nossa própria experiência”.

Hoje, o questionamento da Isaar sobre o que pode ser considerada “uma banda manguebeat” está aberto a uma discussão que extrapola ao que Chico Science disse à imprensa quando tentou definir sua intenção: “O ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de *samba-reggae*, *rap*, *raggamuffin* e embolada”. Naquele período, especialistas não poupavam críticas a essa indefinição, como mostra José Teles, citando o que escreveu o compositor Armando Neto para o suplemento cultural do *Diário Oficial* de Pernambuco: “Eu particularmente não simpatizo com a música de Chico Science, do ponto de vista musical [...] Pra mim, ele faz uma forma meio simplória de maracatu, que perdeu em força e profundidade” (2000:266). O percussionista Maureliano diz que, entendendo o que Chico queria, “uma fusão de James Brown com maracatu, passei pro tambor o som dos trompetes de *soul*, e misturei aquilo com o baque solto” (Ibid.). E assim, enquanto a banda Chico Science & Nação Zumbi chamou logo a atenção do público e da mídia por trazer para o rock e a *black music* o som dos tambores do maracatu e do coco; a música da banda Mundo Livre S/A, que se formou anteriormente, como “estranha no ninho” musical recifense por suas composições que misturavam *rock*, *samba*, *new-wave* e *funk*, permaneceu inicialmente desintegrada desse meio até começarem a abrir espaço às manifestações do manguebeat.

Numa entrevista ao jornalista baiano Luis Cláudio Garrido, Chico Science fez a sua defesa de que os registros das cirandas e dos maracatus não poderiam permanecer esquecidos como manifestações passadas. Se o consumo e o interesse pela música pop estrangeira foram, como falou ao jornalista, concomitantes à ciranda e ao maracatu, não era sua intenção repeti-los na sua originalidade. “O que a gente pretende é mostrar uma coisa nova a partir disso [...] 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” (Teles, 2000:277).

Para conhecer um pouco melhor o que foi se encaixando no estilo dessa produção musical mais recentemente, e considerando como parte dela os grupos e bandas que de alguma forma utilizam ritmos da tradição local, tentei este ano em Recife fazer um apanhado das produções mais recentes de discos. Conversei com um produtor e dois lojistas, que distribuem também trabalhos independentes do Estado e que me mostraram um grande número de gravações. Mesmo sem conseguir abarcar toda a sua amplitude, selecionei e ouvi vários discos, e continuei acompanhando, através de cadernos ou *sites* digitais especializados, os comentários e lançamentos relacionados à música pernambucana. Atentando para a especificidade de uma representativa parcela do mercado fonográfico que hoje não depende de grandes gravadoras, foi possível observar um crescimento expressivo da produção musical envolvendo a cultura popular pernambucana, ou de grupos e artistas pop que dialogam com essa tradição, consolidado em disco⁷⁰.

Com o interesse manifestado pelos primeiros promotores do 'mangue' em aprender com o resgate e a atualidade por eles observada nos músicos populares, e pela grande repercussão dada pela imprensa ao se voltar com freqüente atenção para as manifestações e festivais que envolviam os grupos do manguebeat, diversos nomes tradicionais já consagrados como, Lia de Itamaracá, Dona Selma do Coco, Mestre Salustiano, Tavares da Gaita e a Banda de Pífanos de Caruaru foram amplamente divulgados por suas participações nos palcos desses eventos. E se, no primeiro momento, foram esses que entraram nas agendas dos festivais internacionais, principalmente na Europa, outros seguiram o espaço aberto por eles, principalmente com a consolidação em discos e shows, como o grupo Samba de Coco Raízes de Arcoverde (cidade do Cordel do Fogo Encantado), que já insere nesse ritmo, elementos indígenas e indícios da tradição sertaneja; Aurinha do Coco,

⁷⁰ A maior parte deles realizados com apoio do FUNCULTURA - Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, órgão público do Poder Executivo Estadual ligado a FUNDARPE, que tem por finalidade incentivar, estimular e apoiar o desenvolvimento da cultura pernambucana através do financiamento de projetos culturais; e da CHESF - Companhia Hidro Elétrica do São Francisco, subsidiária da Eletrobrás sediada em Recife, que tem como política de desenvolvimento de ações de responsabilidade social o incentivo a iniciativas nas áreas de cultura e esporte para a promoção de projetos regionais. Fontes: http://www.fundarpe.pe.gov.br/fomento_funcultura.php e http://www.chesf.gov.br/acompanhia_visaoomissao.shtml

natural de Olinda; e Dona Amara, que aos 106 anos, em 2007, gravou a *Mazuca de Agrestina*⁷¹.

Depois de abrirem esse espaço com os primeiros componentes do manguebeat, instrumentistas e compositores influenciados por essa cena musical perseguiram, com leituras próprias, essa mescla de tradição regional e música pop. Dos trabalhos que então surgiram, posteriormente em projetos individuais e coletivos, destaco, além dos já citados nos outros capítulos, Otto, Maciel Salú (filho do mestre Salustiano), Tiné, Erastos Vasconcelos e as bandas Eddie, Mombojó, Cascabulho, Ticuqueiros, Azabumba, e novos grupos de maracatus que não seguem a reprodução dos ritos tradicionais das nações de maracatus. Esses artistas trazem em comum a utilização de instrumentos característicos da construção rítmica e melódica nordestina - alfaia, zabumba, congas, ganzá, pandeiro, triângulo, rabeca e pífanos - com a forte presença de guitarra, baixo, bateria e variações de sopros, como é o caso de Erastos, Ticuqueiros e Eddie, ou de arranjos de cordas como faz Tiné, programações eletrônicas que se destacam no trabalho de Otto, e o bandolim evidenciado pelo Azabumba.

Outra leitura que esses trabalhos mais recentes nos permitem é o deslocamento da associação mais comum que ainda é feita da música nordestina ao forró, ao xote e ao baião, típicos do sertão (dentre os grupos citados apenas o Cascabulho é mais forrozeiro) para a música praieira e urbana como a ciranda, o frevo, o coco de roda e o maracatu, ritmos que aparecem na maioria dos grupos; ou ainda para a junção que a zona da mata faz dessa proximidade litorânea entre a cidade e o som tipicamente áspero e rasgado da rudeza dos canaviais, predominantemente nas composições de Maciel Salú e dos Ticuqueiros.

Como chamou atenção Moraes de Souza, a diversidade do manguebeat – defendida por Renato L como um “conceito propositalmente fluido” –, construída pela aglutinação da produção cultural local sem a preocupação de “uma pretensa unidade estética”, é considerada como positiva por DJ Dolores se ela demonstra que a relação com o que produz é apenas resultado de uma afinidade estética, e não consequência da definição de fronteiras culturais. Mas, em relação à “confluência e

⁷¹ Este é o título do disco que apresenta a derivação do ritmo denominado *mazuca*, típico dessa região do agreste pernambucano onde escravos negros juntavam-se aos índios na formação de quilombos. O ritmo da *mazuca* é uma sonoridade marcada pelo passo da dança e das palmas que, somados aos instrumentos percussivos, imprimem uma variação ao samba de coco. Dona Amara é, atualmente, a mais antiga reprodutora dessa manifestação e sua principal cantora de “loas”, versos improvisados que puxam o canto do grupo.

dispersão de símbolos culturais”, considerada por Moraes e Souza como uma característica do manguebeat, DJ Dolores – com seu olhar distanciado de sergipano - faz críticas ao que ele considera ter se tornado essa “marca” definidora de determinados trabalhos originários da região. Quando pedi a ele que me explicasse por que, em entrevistas, vem se mostrando distanciado do manguebeat, me respondeu:

“Com o passar do tempo eu acho que esse rótulo acabou virando uma coisa pequena e, de certa forma, servindo a esse discurso bairrista, nacionalista. Acho que é o oposto da intenção inicial, que era uma intenção cosmopolita. Então, quando eles mantêm o rótulo - e com o passar dos tempos esse rótulo acabou virando uma peça fundamental na comunicação do governo Jarbas Vasconcelos, que durou oito anos com todo um discurso: “Pernambuco acima de tudo” e tal, que é um discurso muito burro – é, assim, o oposto da sede cosmopolita que a gente tinha no começo. Então, por um caminho ou outro acho que essa palavra, esse termo acabou tomando um sentido que não me interessa mais. É desse jeito”.

DJ Dolores, em seu novo trabalho, mostra também distanciamento dessa “marca” que foi se tornando, em sua opinião, o manguebeat. Se a inspiração do disco *1 Real* está no contexto sócio-econômico pobre da cidade do Recife, neste caso fortemente caracterizado por seus vendedores ambulantes, seu resultado é o que mais se afasta das sonoridades regionais que chamaram atenção em seus trabalhos anteriores. Como explica Dolores, "o Recife é o centro das atenções neste disco, onde procurei relacionar o ambiente com a música, a diferença para meus outros discos é que este está mais internacional". Mesmo se os timbres e sotaques vocais são comuns aos discos anteriores e, em algumas faixas, continuam marcantes a rabeca, o pífano e o triângulo, as composições resultam numa formatação mais pop e menos eletrônica. DJ Dolores diz ter tentado, neste que é o seu disco mais individual, “compor canções” mesmo se utilizando um método mais experimental.

Felipe Barros depois de entrevistá-lo, escreveu:

“Minha música ainda segue a estrutura da canção, mas a forma de compor não obedece, definitivamente, ao formato violão e voz”. Dolores diz pensar no ritmo, ou na melodia e a partir daí começa a criar as batidas, utilizando os programas que simulam som dos instrumentos. Passada essa fase, ele reúne os músicos e começa a dar um formato de som de banda. “A música eletrônica cria uma esfera lúdica, brincar com os programas acaba gerando uma batida legal e daí surgem as canções e remixes”.⁷²

⁷² Felipe Barros. *DJ Dolores: um perfil na Aurora 1035*. Em, 05/11/06. Disponível: <http://www.overmundo.com.br/overblog>

Colocando DJ Dolores na categoria dos DJs “globalistas”, Camilo Rocha, que o considera “o representante brasileiro mais conhecido dessa tendência”, numa matéria para a Folha de São Paulo, escreveu:

A maioria dos DJs costuma direcionar seus ouvidos para algumas poucas mecas musicais do Primeiro Mundo, como Nova York, Londres, Berlim e Paris. Nesta década, porém, emergiu uma nova categoria, a dos DJs “globalistas”, que viajam muito mais longe em suas garimpagens musicais. Nomes como Diplo, DJ Dolores, Maga Bo, DJ/Rupture, Ghislain Poirier e Wayne&Wax constroem *sets* incrivelmente variados, que podem ter *hip hop* americano, *tecno* alemão ou *electro* francês, mas também *soca* de Trinidad, *rap* marroquino, *funk* carioca, *kuduro* de Angola, *dancehall* jamaicano, o *grime* das Cohabs londrinas ou a *cumbia* colombiana.⁷³

Em outra matéria publicada pelo Jornal do Comércio sobre o show realizado em Recife, em dezembro de 2007, o jornalista assim comenta esse “encontro de gêneros”, como Dolores gosta de definir o que faz: “Talvez ainda seja difícil para o público recifense entender que danado de caminho é esse que Dolores deseja trilhar (e ele não parece muito determinado a explicar as coisas). Mas o som ainda é bom de dançar”⁷⁴. Ao que ele complementa: “Eu só sigo minha intuição. Rótulos não são importantes se você está numa posição de criador”.

DJ Dolores em *1 Real* parece “desfazer” a imagem que o construiu, ou seja, a elaboração da música eletrônica com a composição de elementos da música nordestina. No entanto, ao dizer que Recife foi a inspiração do que mostra o disco, traz um argumento interessante à investigação que estamos tentando traçar com a com a idéia de “reinvenção”. Quando a jornalista Márcia Shoo, em uma entrevista, fez referência a essa sua afirmação anterior, perguntando-lhe:

“Como foi universalizar nas músicas suas impressões sobre este centro das atenções?”
(A cidade de Recife) Respondeu: “Sou um cidadão do mundo que mora no Recife,

⁷³ Dentre os DJs estrangeiros citados, Ghislain Poirier é canadense e os demais americanos. Dos ritmos ainda não comentados aqui, exceto o *cumbia*, que é um estilo de música popular tradicional colombiana, e o *soca* uma fusão entre *calipso* e o *soul*, os demais são variações da música eletrônica com influências diferenciadas.

“Globalistas” buscam sons periféricos, por Camilo Rocha. Matéria publicada na Folha de São Paulo, em 26/12/07. Disponível: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u358180.shtml>

⁷⁴ DJ Dolores experimenta o futuro. Matéria não assinada e publicada no Jornal do Comércio, Recife, em 24/12/07. Disponível em:

<http://blog.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendID=247115388&blogID=341436065>

então toda a música - e os demais pontos de vista sobre o mundo - é consequência da experiência de estar vivo e circulando por aí”⁷⁵.

Talvez Dolores encontre nessa forma de representação sua admiração por Gilberto Freyre, o que faz, novamente, a imprensa afirmar: “ele não parece muito determinado a explicar as coisas”. Porém, é possível que esteja aí a causa de sua crítica sobre a “marca” que, politicamente ou institucionalmente, foi assumida sobre o mangubeat ao definir e repetir determinados traços sobre a cidade e sua cultura. Neste caso a idéia perde sua intenção renovadora para a reprodução de velhos costumes.

Um exemplo desse olhar ampliado e contingente sobre a realidade daquele contexto foi o que me chamou a atenção, em Recife, para os diversos anúncios e cartazes de shows ou eventos com grupos de música “brega”. Pelos textos desses anúncios percebi uma entonação muito diferente da que é dada aqui no Rio para este estilo musical. Perguntei sobre isso ao Renato L e ao DJ Dolores, pois no último show que assisti dele aqui no Rio, achei que esse estilo, em criações remixadas, tinha um destaque na seleção por ele apresentada, como também aparece fortemente numa faixa do seu novo disco. E também pela relação demonstrada por músicos que hoje, ao mesmo tempo em que estão produzindo esse gênero “brega”, estão envolvidos em projetos que se aproximam mais da proposta que inicialmente se destacou com o mangubeat.

Renato me disse que a cidade tem ainda uma tradição forte de música brega. Comentou, por exemplo, que as bandas de jovem guarda dos anos sessenta que ainda tocam como *The Fevers*, gravam seus DVDs lá devido à facilidade de público. Ele faz essa relação devido à influência sofrida pelos grupos atuais da música da jovem guarda, e que foi atravessando a década de setenta de forma mais restrita às classes populares, permanecendo até hoje. Segundo ele, Reginaldo Rossi é um grande ídolo pop em Recife entre as classes massificadas. Destacou ainda a particularidade do crescimento da produção desse gênero entre a classe média, com uma leitura que, em sua opinião, “não é caricatural e preconceituosa, mas que guarda uma certa ironia”. Ao explicar o contexto maior que envolve, com uma facilidade de trânsito, esses dois segmentos - a música de maior projeção popular como faz a banda *Calypso*; e a música mais irônica e restrita da *Academia da*

⁷⁵ Entrevista realizada no Rio de Janeiro, em 16/01/08. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-com-dj-dolores>

Berlinda – Renato conseguiu me explicar o que eu havia percebido lá, que é um tratamento de proximidade expressivo de uma realidade popular que compõe o cotidiano da cidade e bastante diferenciado do estigma destituído de valor estético que esse estilo musical ganha no Sudeste e Sul do país.

Israel Fontanella em “*A Estética do Brega – Cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife*”⁷⁶, afirma que

A música brega do norte e nordeste brasileiro e o mercado que ela movimenta (programas de rádio e TV, circuitos de bandas, shows, comércio paralelo de CD’s, uma moda singular) são fenômenos bastante presentes no cotidiano das metrópoles dessas regiões, e que mobilizam de diversas formas grandes parcelas de suas populações periféricas (2005:3).

Fontanella ao se voltar para “as manifestações de uma sensibilidade subalterna mediatizada, presente nas diversas maneiras como as pessoas experimentam o brega” (Ibid.), analisa o contexto que essas manifestações representam nas formas de inserção de camadas da população rejeitadas em determinados espaços da sociedade de consumo e dos seus mercados culturais.

Original de Belém do Pará, o brega pop é também conhecido por calypso⁷⁷. Sua expansão no Recife, além da influência sofrida pelo Norte e Nordeste dos ritmos caribenhos através do rádio, acontece também, segundo o autor, pela adoção na música brega de ritmos mais acelerados e dançantes que,

adequados às apresentações para grandes públicos de origem popular e ao ambiente das aparelhagens, ganha gradualmente aceitação nas periferias e começa a ser exportado para outros estados próximos. Esse sucesso passa a impulsionar e influenciar os músicos bregas do Recife, onde a existência de um grande mercado e uma cadeia de produção musical maior, incluindo rádios, uma programação local da TV significativa, estúdios de gravação e casas de show, faz com que o mercado pernambucano rapidamente torne-se referencial para as bandas brega no nordeste. Atualmente, o brega pop recifense produz a todo momento novas bandas e movimenta multidões em vários shows realizados por toda a cidade nos fins de semana, dando mostras de um vigor que impressiona aqueles que ignoram o que está se passando na cultura dos subúrbios (Fontanella, 2005:5).

E talvez a maior característica dessa difusão, bem adaptada ao contexto recifense, seja a forma de sobrevivência desse mercado que consegue ganhar espaço para a comercialização de seus produtos na extensa economia informal da

⁷⁶ UFPE – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Dissertação de Mestrado defendida em 16/05/05.

⁷⁷ No Pará, o termo calypso foi adotado por algumas bandas sob o pretexto de que a música paraense não chegou às paradas de sucesso do sul do país devido ao preconceito com o termo “brega”, apesar de ser este um ritmo originário do Caribe.

cidade, que é dotada de um forte sistema paralelo de produção e divulgação, através do comércio de CD's piratas por vendedores ambulantes, das casas noturnas suburbanas e da reprodução das aparelhagens⁷⁸ que promovem e animam os eventos.

A valorização desta forma de sobrevivência, inserção e consumo que estimulam esse mercado de bens simbólicos está não apenas no veemente discurso do DJ Dolores, mas por trás do que apresenta no disco *1 Real*. E é também da absorção deste contexto que resulta a proposta da Academia da Berlinda, formada em 2004 em Olinda, reunindo músicos que integram outras bandas do cenário pernambucano (Mundo Livre S/A, Eddie, A Roda e Variant)⁷⁹. Seu repertório, como explicam, é construído “com estilos tipicamente clássicos de bregas antigos”, com versões renovadas que misturam carimbó, merengue, cumbias, guarachas e o que chamam por *afrobeat*.⁸⁰ O disco homônimo, disponibilizado gratuitamente na internet, foi lançado em 2007, com participações de Fred 04, Jorge du Peixe (da Nação Zumbi) e China⁸¹.

Este é apenas um exemplo que nos mostra o envolvimento de expoentes do manguebeat em diferentes projetos coletivos que expressam o modo como as atividades artísticas absorvem a direção da contemporaneidade cultural de uma expressiva camada da sociedade, e que apesar de não representarem a interpretação da realidade, não estão à margem do que o seu imaginário reproduz. Neste caso a relação com a cultura popular toma uma outra face, e não contraditória à experiência inicial, que foi buscar nos sons da periferia o estímulo de produzir suas próprias influências. O exemplo ainda demonstra – e poderíamos citar outros como o disco recentemente lançando: *Música Magneta*⁸² - o intercâmbio de alguns dos

⁷⁸ Esse termo está relacionado à indústria do *tecnobrega*, que começou na periferia de Belém do Pará e hoje movimenta um rico mercado independente de gravações e distribuição, shows e festas de aparelhagem - uma espécie de baile funk carioca, porém com os ritmos que formam a base da música eletrônica brega na região -, onde recursos eletrônicos e digitais de som, iluminação e efeitos dão o tom característico ao evento.

⁷⁹ O vocalista é o Tiné, que também é o baixista da banda reunida pelo DJ Dolores.

⁸⁰ Cumbia é um ritmo popular colombiano de raízes africanas e indígenas; guarachas, um gênero musical originário de Cuba, e *afrobeat* é uma combinação da música Yoruba, do jazz, funk e outros ritmos afro-americanos difundidos na década de 70. Fonte: resenha do disco, disponível em: <http://jacytanmelobaixista.blogspot.com/2007/12/academia-da-berlinda-ritmo-latino-em.html>

⁸¹ Ex-vocalista da extinta banda de rock *Sheik Tosado*. Hoje, além de seu trabalho solo, expressivo em Recife, é também o vocalista e *performance* da banda *Del Rey*, grupo especializado em *covers* do Roberto Carlos.

⁸² Disco duplo, lançado pela Gravadora Candeeiro Records de Recife, com os mestres da Guitarrada. Gênero tradicional do Norte do Brasil, representado aqui pelos seus principais instrumentistas e compositores: Aldo Sena, Mestre Cuíca e Mestre Vieira. O disco 1 traz as versões originais e o disco

mesmos nomes que há dezesseis anos passados se propuseram como “renovadores” da cidade, e que, portanto, não se encaixam na direção da intenção crítica referida por Dolores sobre o que a “marca do mangue” passou a assumir.

Mas, essa forma inclusiva de olhar para o contexto musical da cidade, se distancia as fronteiras do preconceito é também objeto de crítica. Uma crítica constante entre os entrevistados foi a desconsideração da programação das rádios locais com a música produzida na cidade. Em uma entrevista concedida em 1995, Fred 04 advertiu:

O movimento colocou a cidade em evidência. Hoje em dia as bandas daqui têm mais espaços para se apresentar. O mangue motivou o público, só as rádios não mudaram. Nenhuma rádio assumiu a cena. Não existe música sem rádio (Teles, 2000:301).

Como defende Gilberto Gil com a canção “Essa é pra tocar no rádio”⁸³, e que à época não tocou, as músicas, independente do conceito de produto ou não, são compostas “com o desejo de que toquem no rádio”. Apesar da difusão pela internet ter alterado parte dessa realidade, Silvério Pessoa reclamou que a difícil relação com as rádios ainda é a mesma. E é nesse sentido que a crítica recai fortemente sobre o espaço ocupado pela música brega, classificada como massificada. Renato L disse ser este o maior ponto de conflito das bandas que têm um trabalho mais alternativo e engajado, como citou algumas comentadas no capítulo anterior, que estão no Alto José do Pinho, com esse segmento da música brega e com o forró eletrônico na cidade.

Esta também é uma questão que, atualmente, repercute em um dos maiores debates entre os produtores públicos e privados da área de cultura em Recife, sobre a representação da cidade e o futuro da sua produção na construção de um pólo cultural de referência nacional. Uma discussão que, abrindo parênteses às devidas ressalvas contextuais, parece remontar o cenário de disputa pela valorização regional, defendida então pelos seus representantes modernistas, diante da perda de sua importância em relação ao pólo Rio-São Paulo.

Mesmo sendo unânime entre eles que a “idéia utópica” do manguebeat mudou a expressão da música pernambucana e continua a influenciar novas gerações de músicos, a sua condição para se firmar no âmbito da produção cultural

2, as interpretações e *remixes* dos organizadores e convidados reunidos por DJ Dolores e Pupilo (baterista da Nação Zumbi).

⁸³ Disco *Refazenda* (1976).

profissional é uma questão controversa. De um lado está o incentivo de um estilo musical que, com um certo reconhecimento, adentrou com facilidade nos festivais internacionais e, aos poucos ganhou espaço de crítica e público dentro e fora das fronteiras regionais. Do outro está a sua forma de promoção e realização, que esbarra no embate entre a proposta democrática de oferta e acesso à cultura e a sua capacidade autônoma de enfrentar as condições de profissionalização nas regras do mercado.

A origem deste debate está no apoio que, em relação à música, os grupos recebem pelo projeto político da Secretaria Municipal de Cultura ao garantir-lhes, regular e gratuitamente, espaços públicos para shows. Neste caso o resultado é o maior número de público e consumo desse gênero na região, como defendem abaixo o produtor do Cordel do Fogo Encantado e o Secretário de Cultura do Município.

É uma via de duas mãos, mas eu acho que os ganhos são maiores que as perdas. Por um lado, o público pagante com certeza vai diminuir. Por outro lado, as bandas ganham a chance de tocar para muito mais gente do que nos shows fechados. Se o Cordel passar um ano sem tocar no Recife, eles podem lotar qualquer lugar quando voltarem para a cidade, mesmo cobrando ingresso, mas, hoje, a banda acha mais importante chegar nas periferias e em locais onde possamos provocar uma transformação e dar uma contribuição para quem normalmente não tem acesso ao trabalho do grupo. Isso é maravilhoso e não acontece em outros locais do país. (Gutie – produtor cultural).

Nós fazemos política pública, então estamos preocupados em criar acesso à cultura para a população. Oferecer uma opção de programação de qualidade é uma questão central hoje no Brasil. Temos que democratizar os shows, pois não queremos privatizar o espaço público, como se faz, por exemplo, no carnaval de outras capitais. Apenas uma pequena faixa da população tem dinheiro para gastar com música. Os objetivos dos produtores privados são outros, são mais mercadológicos, mas nós também fazemos a nossa parte ao movimentar e fortalecer o circuito musical. Não é algo excludente, pois as duas coisas se complementam e se ajudam. Não são interesses conflitantes. Estamos fortalecendo o mercado musical. Esse tipo de crítica é um equívoco. (João Roberto Peixe - Secretário de Cultura).

Essa matéria, assinada por Júlio Cavani, mostrou que só nos últimos dois meses anteriores à sua publicação (fevereiro de 2008)⁸⁴, a prefeitura de Recife havia promovido cerca de mil shows gratuitos, o que também é objeto de crítica, como a do produtor Paulo André, responsável pelo Festival Abril Pro Rock.

⁸⁴ Matéria postada por Renato L, em 16/02/08, no Blog Manguetronic, disponível em: http://manguetronic.zip.net/arch2008-02-10_2008-02-16.html

É muito triste ver bandas de pequeno e médio porte do Recife precocemente sobrevivendo apenas com dinheiro público. Essa situação é muito cômoda para elas, que desistem de se esforçar para desbravar o mercado. Mas só vão encontrar isso aqui e não vão conseguir ir para outros lugares. É uma questão de estratégia, de planejamento, ninguém pensa a longo prazo. Se esses shows gratuitos realmente formassem público, as rádios locais não continuariam sem tocar nenhuma banda pernambucana. Não tô vendo o mercado crescer. Os empreendedores das casas noturnas não aproveitam as bandas locais. Para as bandas, restam os espaços cheios de gambiarras, desconfortáveis, com estrutura amadora. (Paulo André – produtor cultural).

Mesmo sem desconsiderarmos a tradição política patrimonialista do Estado, no caso de Recife é importante lembrar que, para a sua história de um longo período de segregação do acesso aos bens culturais, essa atual política de promoção cultural - também atenta em não “folclorizar”, mesmo com seu forte apelo midiático, a cultura popular, no sentido de que o espaço é aberto para os diferentes grupos, sejam eles tradicionais ou não - pode sim representar o ganho democrático defendido pelos idealizadores do manguebeat. Na avaliação dos dez anos do “Manifesto Manguebeat”, Fred 04, comentando também sobre a mudança observada no público, que pela variedade de opções passou a valorizar mais as bandas da cidade, afirmou:

Se pelo Brasil afora a gente percebe a referência ao mangue, em Pernambuco é muito mais claro, óbvio. Porém muito mais forte no pessoal daqui é a vontade de fugir da padronização. Diferente do que acontece em Salvador, onde o que está dando certo é o que se segue. Aqui é uma coisa quase doentia cada um optar por sua própria linguagem. Então, a gente não se preocupa se o fulano que está surgindo vai ter esta ou aquela referência. O legal é essa diversidade.⁸⁵

É preciso, no entanto, considerar que esse tipo de criação musical que se expandiu com o manguebeat não se mostrou - como vem acontecendo com a variedade de desdobramentos de gêneros musicais - tendente a atingir meios de reprodução de massa. Mesmo disponibilizando trabalhos pela internet e conseguindo retorno rápido de divulgação, as bandas têm público e lugar específicos no mercado musical. O que não impediu sua penetração em espaços por trajetórias não necessariamente consagradas pelo eixo cultural Rio-São Paulo. Renato, falando sobre isso e comentando ter acompanhado bem de perto o trabalho do DJ Dolores, acha que ele é “o maior exemplo de um trabalho completamente

⁸⁵ Marco Antonio Barbosa e Mônica Loureiro: *Os dez anos dos grandes marcos do manguebeat*. Em, 03/09/04. Disponível em: http://cliquemusic.uol.com.br/br/Resgate/Resgate.asp?Nu_Materia=4198

absorvido pelo mercado musical europeu, o que também não deixa de ser uma fraqueza, apesar de, atualmente, estar tocando mais aqui”.

Retomando a crítica levantada contra as rádios, no sentido da ausência de divulgação da música produzida na cidade, Silvério Pessoa ressaltou, no entanto, que, de modo adverso, é crescente o número de músicos em Recife que conseguem viver desta atividade com uma agenda distribuída entre os eventos do calendário regional: o carnaval, as festividades de São João e o natal; os circuitos internacionais de festivais e turnês, e a participação em projetos paralelos individuais e coletivos.

Depois de apresentar um enfoque sobre a inserção e as influências do manguebeat observadas em Recife, a partir dos dados coletados em janeiro deste ano, período em que realizei as entrevistas, passo agora à análise proporcionada por esses dados na composição do quadro interpretativo proposto por este objeto. Quadro este que tem a intenção de discutir os fundamentos que nos permitem observar de que modo a expressão musical pernambucana, construída a partir dos anos noventa com a proposta do manguebeat, colaborou para modificar ou não a imagem que, tradicionalmente, fez com que o Nordeste - território e cultura - fosse instituído como uma invenção discursiva, de acordo com a discussão do autor Durval Muniz de Albuquerque Júnior, apresentada no primeiro capítulo.

Voltando ao princípio da “invenção”, vimos que um dos argumentos da sua construção foi instituído sobre a temática da seca ocorrida na região em 1877, período em que, segundo Albuquerque Júnior, foi trazido à cena nacional o recorte espacial do Nordeste, até então integrado à região Norte do país. A imagem da seca permaneceu como tema desta construção sendo utilizado pelo discurso político na representação e visibilidade da região, e como enredo dos romances que passam a compor a produção literária regionalista no seu viés natural-realista brasileiro.

“A seca foi decisiva para se pensar o Nordeste como um recorte inclusive natural, climático, um meio homogêneo que, portanto, teria originado uma sociedade também homogênea” (Albuquerque Júnior, 2006:121). Foi ainda, segundo o autor, responsável pela construção de uma estrutura narrativa que, ao provocar o êxodo e a miséria, não só transformou as relações pessoais e familiares, mas foi responsabilizada pelos conflitos sociais na região. Nasceram, assim, desse contexto clássicos personagens que desenharam sua imagem através dos retirantes,

cangaceiros e coronéis, típicos do que se transformou na sua marcante subjetividade antimoderna.

Porém, deixando o regionalismo literário, que procurou na diversidade do país a definição nacionalista de brasilidade, podemos agora nos voltar à seguinte pergunta:

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

Utilizando este questionamento do autor - ao defender as expressões juvenis como espaços de sociabilidade que proporcionam diferentes sentidos e significados ao mundo social - Morais de Souza argumenta sobre o olhar crítico e perceptivo desenvolvido pelo manguebeat sobre a cidade de Recife, ao construir em suas músicas e declarações, imagens de si e da cidade.

O manguebeat em sua *flânerie* pela cidade exercita um olhar capaz de “narrar” uma cidade com a estranheza de quem toma o familiar pelo avesso. [...] E realiza aquilo que Canevacci diz sobre o ato de narrar a cidade: “narrar uma cidade não pode significar realizar sua réplica, mas sim redesenhá-la, produzir desorientação” (Canevacci, 1997 *apud* Morais de Souza, 2001: 8-9).

O aspecto dessa narrativa, que gostaria de ressaltar para o diálogo com a idéia de “invenção”, está num dos seus pontos centrais: a metáfora construída sobre o mangue.

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

Com o conceito de cidade anfíbia de Josué de Castro, Recife teve, na manifestação do manguebeat, a força expressiva da sua edificação sobre o mangue. E é exatamente a partir desse outro fenômeno natural, os manguezais, que sua proposição de “reinvenção” pode ser primeiramente interpretada. Distanciada agora da negatividade de sua imagem miserável traçada na realidade dos homens-

caranguejos de Josué de Castro, o mangue foi utilizado para expressar uma visibilidade inversa a que vimos com a instituição da seca descrita na “Invenção do Nordeste”.

Explorado pela sua biodiversidade, o mangue foi mimeticamente apresentado pelo manguebeat para traduzir a variedade da produção cultural de Recife, que principalmente na música quis estabelecer uma relação de organicidade sistêmica, com a intenção de reproduzir as inúmeras possibilidades de interação comum a esse sistema entre as diferentes tendências musicais, típicas de um cenário urbano contemporâneo. Se a seca instituiu uma relação intrínseca entre natureza e cultura, e neste caso sua imagem não apenas deu vida a personagens de uma narrativa natural-realista capaz de tornar a descrição literária fiel ao meio, mas foi também causa de transformações sócio-econômicas reais; o mangue interagiu natureza e cultura como forma de representação de uma proposta que se deslocou da sua característica física natural para reforçar a interação da realidade local com o mundo global através da produção de bens culturais. Para isso a utilização da idéia não está dissociada da parabólica fincada na lama, que primeiramente sufixou com o *Bit* a palavra mangue como referência aos códigos de informação da linguagem informatizada.

Porém, antes interpretá-lo, por isso, como possibilidade de “reinvenção” do discurso tradicionalmente instituído sobre o Nordeste, é importante trazer outras discussões. Antônio Cândido (2000) considera o regionalismo como um dos primeiros caminhos de autodefinição da consciência local. E Albuquerque Júnior afirma que a visibilidade produzida pelas imagens clássicas do Nordeste, instituídas pelo regionalismo, com exceção do tropicalismo, não conseguiram ser superadas por nenhum movimento cultural subsequente. Temos, a partir destas colocações, três pontos a serem ressaltados: a importância da elite política, intelectual e religiosa pernambucana na definição dessa construção regional, com influência entre os Estados de Alagoas ao Piauí, como vimos no primeiro capítulo; o respaldo de resquícios do “Nativismo Pernambucano”, possível de ser associado ao discurso narrativo do manguebeat; e a abrangência dessa proposta, que tem na cidade de Recife sua principal voz.

Evaldo Cabral de Mello (1997) mostra que há na historiografia e na crônica pernambucana interpretações enviesadas que levaram, ao longo dos séculos, à apropriação nativista da história. Este sentimento foi fundado no imaginário da

Restauração Pernambucana com a rendição dos holandeses, expulsos do Nordeste brasileiro em 1654. Ao simbolismo heróico resultante desse evento o autor chama de “Panteão Restaurador” – uma tetrarquia étnica que comandou a expulsão, representada pelo português João Fernandes Vieira, o mazombo André Vidal de Negreiros, o índio Felipe Camarão e o negro Henrique Dias. Essa imagem chegou até o século XIX, com a proclamação dos chefes liberais da Revolução Republicana de 1817 e à Confederação do Equador em 1824, tornando-se ainda presente nos versos do hino estadual ao descrever Pernambuco como uma “nova Roma de bravos guerreiros”.

Segundo o mesmo autor, o nativismo pernambucano é sustentado pelo pressentimento da força dos naturais da terra em definir e proteger as suas próprias fronteiras e, principalmente, simbolizado pela forma de pacto que seus representantes defenderam por estabelecer, à época, com a Coroa Portuguesa. Pacto este que propunha transformar a relação de vassalagem natural, a que estariam obrigados os habitantes do Reino e os demais povoadores da América Portuguesa, por uma vassalagem de cunho contratual e político, uma vez que, restaurada a liberdade e a capitania das mãos dos holandeses, haviam-na espontaneamente devolvido ao domínio português.

Cabral de Mello considera que O imaginário da Restauração, dada a sua força e atuação, significou a “experiência fundadora da identidade provincial” (1997:20). Stélio Marras⁸⁶ chama atenção que este acervo de símbolos, imagens e valores,

emerge da memória social em momentos de confronto, e põe-se a reclamar uma identidade própria que, por sua vez, não é autodefinidora, quer dizer, não se erige no vazio, não fora de um contexto situacional. [...] A idéia do que seja pernambucano, bem mostra Cabral de Mello, varia ao longo do tempo. Com efeito, varia conforme o contexto. É a rede significante, mutável historicamente, que confere sentido e significado ao elemento nela inserido – no caso, a idéia do que seja ser pernambucano (Marras, 1998).

Cabral de Mello usa o conceito de imaginário formulado por C. Castoriadis em *L’Institution imaginaire de la société* (Paris, 1975), para quem o imaginário não

⁸⁶ MARRAS, Stélio. *Rubro Veio – o imaginário da restauração pernambucana*. Revista de Antropologia. vol.41 n.2. São Paulo, 1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo>

desempenha o papel de uma superestrutura ideológica, de um epifenômeno, mas corresponde a uma dimensão constitutiva e reprodutiva das próprias relações sociais.

Nesta expressão pode-se englobar uma ampla faixa de conteúdos ideológicos que inclui desde a invenção absoluta, como a falsificação histórica, até os simples deslocamentos de significado, mediante os quais o simbólico, linguagem do imaginário, vai criando uma sucessão interminável de conotações (Mello, 1997:17).

Também é esse imaginário, trazido à tona contextualmente, que pode dar sentido ao apelo contido, após a morte de Chico Science à conclamação coletiva para garantir “Longa Vida ao Groove”, descrito no Manifesto Mangue 2, sob o título: *Quanto vale uma vida*. Depois de fazer um balanço de tudo que tinham conseguido alcançar com o reconhecimento do manguebeat por profissionais ligados à música, pelo público, o crescimento da formação de bandas e espaços de apresentação, os apoios políticos e interesses de gravadoras, Fred 04 e Renato L continuam: [...] “Daí em diante, pode-se dizer que teve início um efetivo “renascimento” recifense. Todo mundo gritou mãos à obra! e partiu para o ataque. [...] Hoje cada recifense tem no olhar um pouco de guerrilheiro da Frente Pop de Libertação”.

E concluem o Manifesto com uma declaração do subcomandante Marcos, porta-voz, à época, do Exército Zapatista de Libertação Nacional na luta zapatista na região de Chiapas – México. Uma referência que traz claras afinidades ao espírito pernambucano que volta a endossar o pacto contratual de “vassalagem política”, ao trazê-lo à tona, oportunamente, conforme a necessidade do cenário recifense. Neste caso, a conquista de um espaço perdido e a reconstrução, por uma iniciativa coletiva e voluntária, de uma imagem borrada.

“Quanto vale a vida de um homem, em quanto cada um avalia a sua própria vida, a troco de quê está disposto a mudá-la? Nós avaliamos muito alto o preço de nossas vidas. Valem um mundo melhor, nada menos. Homens e mulheres, dispostos a dar suas vidas, têm direito a pedir tanto quanto valem. Há os que avaliam suas vidas por uma quantidade de dinheiro, mas nós a avaliamos pelo mundo, esse é o custo do nosso sangue...” (Subcomandante Marcos)⁸⁷.

Com o “efetivo renascimento recifense” defendido no Manifesto pelas conquistas do manguebeat, expressas na multiplicação da produção de bens culturais e condições de acesso aos mesmos, a cidade, por esta interpretação, passa

⁸⁷ Fred 04 e Renato L. *Manifesto Mangue 2*. Disponível em: <http://manguebeat.forumeiros.com/movimento-mangue-f2/manifesto-mangue-2-quanto-vale-uma-vida-t3.htm>

a ter outro quadro a apresentar a não ser preencher as desfavoráveis estatísticas dos baixos índices de oportunidades e qualidade de vida, ou os altos padrões de violência e crescimento do número de populações em condições de miséria.

Por trás dessa possibilidade de aplicação do imaginário nativista pode estar também uma das fontes da crítica sobre a tendência conciliadora, no sentido de ocultar o conflito, imputada negativamente à obra de Gilberto Freyre. O discurso “Restaurador”, não obstante à demarcada hierarquia social existente, colocou em condições irmanadas de luta, ricos e pobres, pretos e brancos, escravos e livres. Esta pode ser a mesma crítica de apropriação, pela elite política, da imagem construída pelo mangubeat. DJ Dolores, ao relacionar a associação da idéia do mangubeat ao slogan político do Estado, que exaltava “Pernambuco acima de tudo”, nos ajuda a pensar em uma forma de utilização do sentimento nativista numa convocação para o reerguimento e a conquista da visibilidade perdida que alimenta, neste caso, o brio ferido de um ideário construído na própria (in)definição do que é “ser pernambucano”.

Pernambuco em Mapa

*Só vai na horizontal
nos mapas em que o mutilaram;
em tudo é vertical:
dos sobrados aos bueiros da Mata.
Até o mandacaru
que dá a vitalícia banana
a todos que do Sul
olham-no do alto da mandância.
Aquele horizontal
é enganosa, está só nos mapas:
não diz de sua história
e muito menos de sua casta.
(João Cabral de Mello Neto)*

Essa possibilidade interpretativa nos conduz, agora, à apresentação do terceiro ponto de aplicação da idéia de “reinvenção”, que discute as condições de abrangência da proposta trazida pelo mangubeat.

Quando pensamos na aplicação da música pop - e da postura estética ou ideológica que essa utilização traz consigo - às influências populares tradicionais do Nordeste, junto com o pressuposto de renovação que lhe é inerente, não está, necessariamente, uma possibilidade de reinvenção das imagens que, segundo

Albuquerque Júnior, define o imaginário instituído sobre a região. As produções relacionadas à “cena mangue”, apesar de estarem imbuídas das tradições nordestinas não são capazes - e não se mostram pretensas a isto - de redefinir nem tanto a forma⁸⁸, mas o discurso tradicional que descreve o interior da região. O manguebeat é uma expressão urbana e oriunda de uma prática inserida numa relação cosmopolita atual de acesso e troca. Mesmo se na formação da sua expressão musical aparecem estilos mais encontrados no interior, como o repente e a embolada, sua vertente de influência regional está, principalmente, nos ritmos urbanos ou oriundos de áreas próximas à zona urbana, como o maracatu, o coco, o frevo e a ciranda.

Se na construção regional apresentada por Albuquerque Júnior, o pensamento pernambucano foi seu elo fundador, a experiência cultural que a partir daí despontou nos anos noventa não consegue desmontar os pilares dessa construção. Essa afirmação nos atenta para algumas observações. Em primeiro lugar, o manguebeat reflete claramente o contexto contemporâneo de diálogo entre a realidade local e o mundo global, resultado de uma experiência fluida e flexível que se desliga de uma narrativa única e pretensamente coerente, como a que esteve na base da construção regional, num momento de disputa da imagem definidora da identidade nacional. Segundo, há fortes diferenças entre as linguagens da cultura urbana de Recife, que estrutura o manguebeat, e as do interior do agreste e do sertão. Isto, mesmo sem deixar de ressaltar que Recife é um dos principais pólos de migração de toda a região Nordeste e, por isso, concentra uma grande variedade de influências do interior e de Estados vizinhos. Porém, sua tradição de cidade portuária foi, desde o início, uma porta de maior acesso ao exterior do Brasil e à entrada de informações externas, garantindo à sua história uma característica peculiar de desenvolvimento diferenciado das demais regiões do Estado. Em terceiro lugar, Pernambuco não vem mais se mostrando como representante do Nordeste. Este discurso foi abalado pela decadência do que representou os áureos tempos da sua produção açucareira; pelas mudanças ligadas ao processo de descentralização industrial do Sudeste, com a política de investimentos fiscais direcionada ao incentivo para o desenvolvimento de diferentes áreas do Nordeste com a diversificação da sua produção; pelo avanço da fronteira agrícola; o

⁸⁸ Como exemplificou Dj Dolores, os versos do maracatu rural já apresentam uma temática contemporânea, o que também é possível observar nos versos dos cantadores e repentistas.

desenvolvimento do pólo petroquímico e os estímulos imobiliários conseqüentes do crescimento turístico por toda a sua extensão litorânea.

A importância histórica de Pernambuco para a região, posição disputada com a Bahia, parece hoje mais responsável pelo efeito ressaltado por Antônio Cândido sobre a influência regional como um caminho de “autodefinição da consciência local”, pois este é o sentido mais aproximado do valor dado a Pernambuco no discurso do mangubeat. E por último, o que podemos associar à “reinvenção” atribuída à abrangência dessa movimentação cultural, é o destaque que vêm ganhando as tradições populares presentes na área urbana de Recife e na zona da mata pernambucana, que ajudam a deslocar a imagem da cultura popular nordestina, caracterizada principalmente no Sudeste, pelas expressões dos gêneros musicais como o forró e o baião. Porém, esse deslocamento focado naquelas determinadas áreas, está muito mais ressaltando a particularidade de alguns de seus estilos como o maracatu, o coco e a ciranda, do que representando ou expressando o que ressoa a extensão da diversidade da tradição popular regional.

Continuando a análise sobre o que foi apresentado e relacionado à expansão do mangubeat, gostaria agora de avaliar como essa expressão se encaixa nas propostas de representação ligadas às vertentes modernas e pós-modernas; verificar o que ela reforça ou renova dentro dessas linguagens, e como dialoga com esse controverso recorte impresso pelo cenário contemporâneo.

Nara Fonseca (2005) interpreta o mangubeat pela sua relação com a estratégia de representação, típica da vertente pós-moderna, ao explorar o poder dando ênfase às margens. A utilização desta interpretação é apresentada pela autora em contraponto ao projeto moderno de cultura ocidental que, do início à metade do século passado tentou definir um discurso legitimador para a assimilação, pela cultura oficial, de determinadas manifestações culturais.

Nesse momento, o conhecimento e a expressão se especializam e a arte e a cultura como um todo passam a circular apenas no circuito dos *iniciados* – os próprios artistas, os críticos, os pensadores. Com a produção cultural dependendo da legitimação dessa *intelligentsia*, as relações de poder se fortalecem e acentuam a marginalização das culturas periféricas. (Fonseca, 2005:2)

O mangubeat, como tradução da inquietude de um grupo de jovens contra o marasmo sócio-cultural de Recife não poderia, de acordo com essa análise,

modificar as estruturas de representação deixando de lado “as mazelas de uma cidade periférica em plena globalização” (Ibid). Esta direção baseou-se em dois pilares contextuais: um longo período de negação, pelo domínio do poder cultural no Estado, da cultura urbana periférica; e às próprias referências formadoras dos promotores dessa mudança, centradas nos meios de comunicação de massa, pela valorização das possibilidades de diálogo com a cultura globalizada.

Fredric Jameson (1997) ao definir a caracterização da pós-modernidade não a distinguiu de mais uma modificação sistêmica do desenvolvimento capitalista, que deve ser pensada pelos seus múltiplos dilemas de representação como uma dominante cultural com características concomitantes, diferentes, mas interligadas. Um ponto comum à idéia anterior é a defesa da intertextualidade, o uso de discursos e jogos textuais em oposição a metanarrativas. Fenômeno este, explicado por Giddens pela

desorientação que se expressa na sensação de que não se pode obter conhecimento sistemático sobre a organização social, devo argumentar, resulta, em primeiro lugar, da sensação de que muitos de nós temos sido apanhados num universo de eventos que não compreendemos plenamente, e que parecem em grande parte estar fora de nosso controle. (1991:12)

Essa simultaneidade de eventos, desvinculados de uma conjuntura específica resulta no processo de “desencaixe” dos sistemas sociais, permitindo o “deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espço” (Giddens, 1991:29). É neste sentido que Fonseca aplica a “criação de fichas simbólicas” pelo manguebeat, ao trazer para a cultura popular local a incorporação de influências da cultura global. Porém, como expressão artística, o manguebeat, mesmo se concretizado por essa mudança de representação que propôs derrubar a fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa (Jameson, 1997), não deixa de apresentar um “projeto” de continuidade moderna. Por isso, quero a seguir, na exposição desse diálogo, buscar uma correlação com a desconstrução de uma narrativa, como observamos o entrave entre várias tentativas explicativas apresentadas e apoiadas em pólos de discussões dualistas: a “invenção” ou a transformação da imagem de um espaço; o destino da sua construção cultural afinada ou crítica a uma determinada corrente; o partidarismo das condições modernas, preocupado em resguardar uma identidade e um projeto político, versus a escolha por se indefinir

pela fluidez ‘descentrada’ do sujeito contextual. O desejo de retomar essas correlações me faz voltar ao estímulo deste trabalho e ao pano de fundo que tentei dar a essa idéia, despertada pela música do DJ Dolores ao mostrar a indefinição entre ‘dois mundos’, capazes de serem apresentados por uma dessas diferentes vertentes, reafirmando a construção de um discurso, ou pela tentativa de combinação dessas possibilidades interligadas.

Com o lema “brincadeira levada a sério”, reunindo ao acaso diversão e insatisfação, o manguebeat ganhou formato com a construção de uma imagem plástica sobre as condições sociais da cidade. Suas possibilidades de aplicação encontradas no estímulo à produção musical e à sua extensão divulgadora, encampadas pela mídia, fizeram com que se delineasse um projeto com proporções utópicas de convivência entre os diferentes segmentos para a reconstrução de um cenário estagnado e demarcado pelas conseqüências da segregação social. Assim, a intenção que foi se formando com a dimensão tomada pelo discurso de explicação, iniciado com a divulgação de matérias publicadas na imprensa sobre a “intenção do mangue”, foi aos poucos fazendo com que a reprodução dessa idéia se tornasse uma proposta de revitalização, de conquista de um espaço, que exigia uma estratégia de elaboração coletiva.

Neste caso observamos características que se entrelaçam numa afinação ora moderna, ora numa postura crítica a esta concepção. O projeto de renovação da cidade proposto pelo manguebeat envolveu consciência histórica e um idealismo de renascimento e conquistas coletivas concretas. Expressões que a condição pós-moderna, na análise de Jameson (1997), não permite como propósito, devido às mudanças que interrelacionam à desconstrução do sujeito e ao sentido de historicidade, interferindo na organização da temporalidade e no significado da nossa própria experiência bibliográfica e psíquica.

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática de heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. (Jameson, 1997:52).

Por outro lado essa manifestação, ao se autodenominar por “cena mangue”, se distingue da idéia de um movimento cultural com uma tendência conceitual

homogênea, e da definição por um estilo ou por uma determinada comunidade musical. Simone de Sá comenta esta diferença mostrando que, enquanto a comunidade musical

define um grupo estável, cujo envolvimento com a música toma a forma da exploração de idiomas musicais enraizados geográfico-historicamente; a noção de cena remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização. (Sá, 2003:9)

Aprofundando o conceito de Straw⁸⁹, a autora apresenta dois vetores opostos: a comunidade musical defendendo a tradição de um determinado gênero, como é o caso da comunidade do samba; e os que se identificam com a *cena* musical e trabalham “no sentido da disrupção das continuidades, buscando um diálogo cosmopolita e relativizador das raízes com o cenário internacional, e que têm na mudança (e não na estabilidade estilística) a referência mais importante” (Ibid).

Se com o mangubeat pudemos olhar para uma narrativa linear que se projetou numa reação coletiva encadeada por um projeto político de incorporação e permeabilidade, típica de uma expressão moderna; vimos também que a sua forma de construção de imagens, através da utilização da linguagem artística na inserção do mercado de bens simbólicos, como uma maneira de articulação limitada ao campo da representação, insere-se na tendência pós-moderna. Na observação de Nestor Canclini esse tipo de representação faz com que a política tradicional ceda lugar à visibilidade midiática.

A ‘cultura urbana’ é reestruturada ao ceder ao protagonismo do espaço público às tecnologias eletrônicas. Como quase tudo na cidade ‘acontece’ porque a mídia o diz e como parece que ocorre como a mídia quer, acentua-se a mediatização social, o peso das encenações, as ações políticas se constituem enquanto (sic) imagens da política. [...] Participar é hoje relacionar-se com uma ‘democracia audiovisual’. (Canclini, 1995:290).

Porém, mais do que relacionar a força da linguagem midiática à transformação estetizada da vida cotidiana, fazendo com que os problemas recebam um tratamento estetizado e adquiram um caráter ficcional⁹⁰ - a autora refere-se à inversão cinematográfica da imagem da cidade em relação ao descaso como são

⁸⁹ STRAW, Will. *Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music*. Cultural Studies. Vol 5, n.3 (Oct.1991) 361-375.

⁹⁰ ZANFORLIN, Sofia. *O Recife pós-moderno: A estetização da periferia*.

Disponível: [http://www.ppgcomufpe.com.br/arquivos/PUBLICACAO/prysthon%20\(2\).pdf](http://www.ppgcomufpe.com.br/arquivos/PUBLICACAO/prysthon%20(2).pdf)

tratados os problemas reais da periferia pobre de Recife -, considero que ao que chamou Renato L por “institucionalização do mangubeat” seja melhor representada pelo otimismo de Jameson em relação à pós-modernidade.

[...] O que temos chamado de pós-modernismo é inseparável da, e impensável sem, hipótese de uma mutação fundamental na esfera da cultura no mundo do capitalismo tardio, que inclui uma modificação significativa de sua função social. [...] A dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio social. (Jameson, 1997:74)

Jameson aponta para a impossibilidade de voltarmos às “práticas estéticas elaboradas com base em situações históricas e dilemas que não são mais os nossos” (1997:76). Essa é também a defesa da irreversibilidade das transformações culturais que, na opinião de Renato Ortiz, faz com que “as novas gerações já tenham sido educadas no interior dessa “modernidade”. Por isso o tema da indústria cultural se encontra naturalizado nas discussões sobre cultura” (2001:207). Talvez possamos encaixar nesta interpretação - reforçada pelo discurso que relacionou o ecossistema mangue à produção musical diversificada da cidade - a estratégia de utilização da mídia no “sucesso” do mangubeat, pois a união de ritmos pernambucanos à música pop – diferente da universalidade antes apresentada pela tropicália – já havia também aparecido na música dos pernambucanos Alceu Valença e Lenine.

Ainda na impossibilidade de recortarmos a contemporaneidade em linguagens e vertentes definidas, Santuza Naves ao referir-se aos parâmetros que norteiam a crítica e a produção musical brasileira, afirma:

Ao pesquisar música popular, a impressão que eu tenho é que nos orientamos ainda, de certa forma, por um critério legado pelo modernismo – que era aplicado à música erudita e hoje se aplica à música popular – que é a idéia de recriar o popular. Acho que esse critério permanece na cabeça de críticos de várias tendências diferentes. Tanto é que quando aparece alguém no cenário musical, logo nos perguntamos a que veio e por quê. (Naves, Coelho, Bacal, 2006:474).

Santuza explica que a canção popular no Brasil, principalmente a partir dos anos cinqüenta, desenvolveu uma singularidade crítica,

Por um lado, ao articular, à maneira modernista, a arte com a vida, tecendo comentários sobre o cenário político e cultural; por outro, ao adotar, também como as vanguardas artísticas do início do século XX, uma série de procedimentos que

comentam o próprio processo de composição, recorrendo sobretudo à metalinguagem e à paródia. (Naves, 2006:1).

Critério este que pode ser aplicado à intenção do manguebeat tanto em relação à crítica que faz às condições de vida da cidade, como à forma de recriação do popular. Nessa expressão, a paródia e o pastiche⁹¹ são utilizados - se recortamos sua explicação de “a que veio” - no estilo irônico de definir a “brincadeira levada a sério” como modo de se posicionar diante da elite cultural ou da cultura popular, e no estilo como utiliza a tradição regional na elaboração musical.

A própria relação de influências e continuidade presentes no modernismo também não foi uníssona, como observou Santuza Naves sobre a postura incorporativa de recriação do popular, já apresentada pelos músicos populares anos 20 e 30 do século passado no Rio de Janeiro. Esta relação está no sentido *polifônico* de inclusão de diferentes repertórios, “abrindo espaço tanto para a *tradição* quanto para as *novidades* introduzidas pelo processo de urbanização” (Naves, 1998:227). Hoje, DJ Dolores - classificado na “vertente globalista” da música eletrônica pela composição a partir de influências ‘periféricas’ - quando diz que tem se mostrado tendente a compor canções, mostra a realidade que experimentamos desse influxo de linguagens novas, antigas e atuais, comentada por Luiz Tatit:

Onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto. Diante disso, adaptar-se à era digital é apenas um detalhe. [...] Um dos equívocos dos nossos dias é justamente dizer que a canção tende a acabar porque vem perdendo terreno para o *rap*! Equivale a dizer que ela perde terreno para si própria, pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações “românticas” da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima. A existência do *rap* e outros gêneros atuais só confirma a vitalidade da canção. Ou seja, a canção não é gênero, mas sim uma classe de linguagem que coexiste com a música, a literatura, as artes plásticas, a história em quadrinhos, a dança etc. É tudo aquilo que se canta com inflexão melódica (ou entoativa) e letra. Não importa a configuração que a moda lhe atribua ao longo do tempo. (Tatit, 2006:54-55)

Vemos que a *polifonia* - que em linguística segundo Mikhail Bakhtin, é a presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam – é muito bem aplicada à *mixagem* musical que temos hoje pela possível e rápida repercussão e acesso a sonoridades próximas ou distantes, dificultando cada vez

⁹¹ Santuza Naves (1998) distingue os modos de aplicação desses recursos ao associar a paródia à linguagem moderna, pela forma transgressiva e negadora como lida com a tradição, e o pastiche à pós-modernidade por operar de forma lúdica com a tradição.

mais qualquer tarefa de delineamento num determinado campo. Se isso nos traz ao “intrinsecamente conflitante e contraditório” conceito de pós-modernismo, Jameson sugere que ao invés de não empregá-lo, devemos apresentar seus dilemas e inconsistências de representação (1997:25). Diante de um diagnóstico de fragmentação da subjetividade, de ruptura na cadeia de significantes, da desorientação espaço-temporal e do consumo cultural como produto, Sherry Ortner (2005) recupera na vertente teórica Weber-Geertz-Giddens sua posição de defesa da reflexividade, no contexto de subjetividades complexas, pela presença de “sujeitos cognoscentes”, conhecedores de si mesmos e reflexivos, por isso, capazes de controlar a relação do eu com o mundo. Complementar a esta postura está o sentido que Paul Heelas (1996) dá ao termo “coexistência”. Ao defender que a “destraditionalização” não é um processo isolado, mas concomitante à manutenção da tradição ou à reconstrução de formas tradicionais de vida, ele lembra que as tradições estão sempre abertas à agência humana. Este sentido de coexistência mostra, em sua opinião, a interlocução entre a autonomia individual reflexiva e formas de autoridade operativas presentes nas vozes culturais autorizadas. Como projetos reflexivos e liberdades são “rotinizadas” entre as exigências da vida pública e a destraditionalização do reino privado, Heelas, contrariamente à defesa de periodizações, se posiciona pela mixagem de trajetórias e narrativas.

Foi nesta direção que tentei mostrar que os “antagonismos em equilíbrio” observados por Benzaquen de Araújo sobre o legado de Gilberto Freyre, e simbolicamente reforçados na defesa do *Contraditório*, como canção e postura crítica, por DJ Dolores, talvez não tenham sido responsáveis apenas pela “instituição sociológica” inventora do Nordeste, como apresentou Albuquerque Júnior, mas também a raiz presente e perpetuada naquele contexto, capaz de orientar da mesma forma, dentro do seu tempo, a renovação proposta pelo manguebeat.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura que Benzaquen de Araújo faz sobre a obra de Gilberto Freyre nos anos 30 mostra, por um caminho paradoxal tipicamente freyreano, que as marcas da sua interpretação híbrida e plástica da sociedade brasileira estão fundadas sob a base do processo de modernização por ela submetida posteriormente. O lugar da mestiçagem na sociedade colonial é ocupado, no século XIX, pela sociabilidade mestiça dos quilombos, refletida principalmente nos mocambos e nos cortiços dos bairros pobres de Recife, em antítese à nobreza dos sobrados. Araújo diz que ao defender essa sociabilidade mestiça, Gilberto Freyre, além de reforçar a autonomia dessa experiência diante da nobreza patriarcal, “acentua a própria durabilidade, isto é, a *estabilidade* dessa tradição popular” (2005:162). Na leitura deste autor, essa visão também dá à cidade uma postura mais popular, variada e complexa do que a predominante perspectiva estetizante dos sobrados.

A interpretação de Gilberto Freyre perdurou e vem sendo constantemente revisitada, permanecendo uma referência, ainda hoje, para a criação musical pernambucana. DJ Dolores mostrou-se ser um desses exemplos não apenas por fazer uma citação direta a Freyre em dos seus discos, ou por declarar sua admiração pela visão de mundo do autor, mas também ao expor uma interpretação inspirada no cotidiano dessa tradição popular urbana que conseguiu sobreviver no Recife ao comunicar-se contemporaneamente com o mundo.

A atemporalidade entre o autor e o acadêmico, o regionalista cosmopolita ou o indefinido universal, fez com que

essa relação difícil e complexa entre o intelectual e o sensível, o de dentro e o de fora, o vivido e o conceitualizado, o local e o universal, o que requer tradução e aquilo que faz parte do ar que se respira que Gilberto Freyre que[jira] estudar e, eventualmente equilibrar, em sua obra (DaMatta *apud* Araújo, 2005:188).

Arriscando uma indicação do olhar freyreano hoje, talvez pudéssemos dizer que foi na “sociabilidade quente” da periferia, como outrora a dos mocambos, que o manguebeat encontrou o caminho da sua linguagem musical. Inclusive a intenção de “equilibrar os antagonismos” esteve presente em muitas das expressões performáticas de Chico Science. Essa é uma indicação da continuidade que

historicamente vem atravessando não apenas o comportamento social, mas as mudanças e transformações das expressões artísticas no Brasil, mostradas, como exemplo, por Santuza Naves (1998) ao estudar a relação entre o modernismo e a música popular, onde enfatiza o aspecto das *continuidades* no modo como a música popular realiza inovações recorrendo à tradição.

A descrição que Fabiana Leão faz do que atualmente é considerado o fenômeno cultural “pós-mangue” em Recife – no sentido apenas posterior ao manguebeat – é, na sua expressão musical, “representado pela efervescência e proliferação de bandas independentes, numa cena predominantemente roqueira” (2007:11). Neste caso, mesmo que o interesse da autora se mostre voltado para a investigação desse contexto como resultado - ou não - da atuação de uma geração independente, de vanguarda e resistente às normas da indústria cultural e do mercado fonográfico, ela o define por um estilo diversificado de apropriações, inovações e bricolagens que, apesar de caracterizadamente pós-moderno e cosmopolita, “beira um determinado narcisismo, marcadamente recifense, pernambucano” (Ibid.).

Já anteriormente, diante das descontinuidades globais, as continuidades locais também puderam ser observadas no discurso e na atuação proposta pelo manguebeat. Porém, foi a expressividade cultural, atingida de modo diverso interna e externamente à sua realidade local, e a mudança obtida pela forma de representação que fizeram do manguebeat uma das manifestações recentes de grande reconhecimento no campo da cultura. Sua forma de construção coletiva, considerada por alguns como cooperativa cultural, instituiu e destituiu padrões que não nos permitem definir filiações teóricas ou estéticas. Assim, mais do que concluir por uma mediação de “*reinvenção*” de um contexto histórico-geográfico-cultural, o que vimos neste enredo, encenado pela cultura, foi a possibilidade do surgimento de *novas invenções*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor. (1963). *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In Coleção Os Pensadores XLVIII, p.173-199. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. (2006). *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 3ª ed., Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez.
- ANDERSON, Perry. (1999). *As Origens da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed.
- ANDRADE, Mário. (2006). *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 4ª. ed., Belo Horizonte: Itatiaia Editora.
- ANDRADE, Oswald de. (1995). *A Utopia Antropofágica*. 2ª ed. São Paulo: Editora Globo.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. (2005). *Guerra e Paz. Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34.
- APPADURAI, Arjun. (2004). *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Teorema.
- AZZAN JÚNIOR, Celso. (1993). *Antropologia e Interpretação. Explicação e Compreensão nas Antropologias de Lévi-Strauss e Geertz*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- BACAL, Tatiana. (2003). *Música, Máquinas e Humanos: os DJ no cenário da música eletrônica*. Dissertação de Mestrado, PPGAS / Museu Nacional. Rio de Janeiro.
- BARRAUD, Henry. (1997). *Para Compreender as Músicas de Hoje*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- BARROS, Lydia Gomes de. (2005). *O Alto José do Pinho por trás do punk rock*. PPGCOM / UFPE. Recife.
- BARTH, Fredrik. (2000). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: ContraCapa.
- BAUMAN, Zygmunt. (1999). *Globalização: As conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. (2003). *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BHABHA, Homi k. (1998). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. (1997). *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da

Universidade Estadual Paulista.

- BENJAMIN, Walter. (1961). *A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução*. In Coleção Os Pensadores, XLVIII, p.9-34. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. (2004). *A Economia das Trocas Simbólicas*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva.
- CALADO, Carlos. (1997). *Tropicália: A história de uma revolução mundial*. São Paulo: Ed. 34.
- CAMPOS, Augusto de. (1974). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2ª. ed., São Paulo: Perspectiva.
- CANCLINI, Nestor Garcia. (1995). *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- _____. (2006). *Culturas Híbridas*. 4ª ed. São Paulo: Edusp.
- CARVALHO, José Murilo de. (2004). *Cidadania no Brasil: O longo caminho*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CASTRO, Josué de. (2001). *Homens e Caranguejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (2005). *Geografia da Fome. O dilema brasileiro*. 5ª. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- CLIFFORD, James. (2002). *A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- COHN, Amélia. (1976). *Crise Regional e Planejamento*. São Paulo: Perspectiva.
- DAMATTA, Roberto. (1997). *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª. ed., Rio de Janeiro: Rocco.
- ELIAS, Nobert. (1993). *O Processo Civilizador*. Vol.2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. (1995). *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- FAORO, Raymundo. (1976). *Os Donos do Poder. Formação do Patronato Político Brasileiro*. V.1, 3ª ed. Porto Alegre: Editora Globo.
- FAUSTO, Boris. (2002). *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp.
- FAVARETTO, Celso. (2000). *Tropicália alegoria alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- FEATHERSTONE, Mike. (1995). *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*. São

Paulo: Studio Nobel.

FONTANELLA, Fernando Israel. (2005). *A Estética do Brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias de Recife*. Dissertação de Mestrado, PPGCOM / UFPE. Recife.

FOUCAULT, Michel. (1986). *A Arqueologia do Saber*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FREYRE, Gilberto. (1977). *Sobrados e Mocambos* (2 vols.) 5ª. ed., Rio de Janeiro: José Olympio.

_____. (2000). *Casa-grande & senzala*. 41ª. ed. Rio de Janeiro: Record.

_____. (2004). *Nordeste*. 7ª ed. São Paulo: Global Editora.

GEERTZ, Clifford. (1989). *A Interpretação das Culturas*. Florianópolis, SC: Ed. LTC.

_____. (2002). *Obras e Vidas. O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

_____. (2002). *O Saber Local*. Petrópolis, RJ: Vozes.

GUIDDENS, Anthony. (1991). *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP.

HALL, Stuart. (2000). "Quem Precisa da Identidade?". In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade de Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes.

_____. (2003). *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

_____. (2006). *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

HANNERS, Ulf. (1997). *Fluxos, Fronteiras, Híbridos: Palavras-chave da Antropologia Transnacional*. Mana, v.3 n.1, p. 7-39. Rio de Janeiro.

HEELAS, Paul. (1996). "Introduction: Detraditionalization and its Rivals". In HEELAS, P.; LASH, S.; MORRIS, P. (orgs.). *Detraditionalization: Critical Reflections on Authority and Identity*. Boston: Blackwell Publishers.

HERSCHMANN, Micael. (2000). *O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. (1997). *A Invenção das Tradições*. 2ª. ed., São Paulo: Paz e Terra.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. (2002). *Raízes do Brasil*. 26ª. ed., São Paulo: Companhia das Letras.

- JAMESON, Frederic. (1997). *Pós-modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática.
- KUPER, Adam. *Cultura. A visão dos antropólogos*. São Paulo: EDUSC.
- LEÃO, Fabiana de Souza. (2007). *O Fenômeno pós-mangue na cena musical pernambucana*. Dissertação de Mestrado, PROPAD / UFPE.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1970). *O Pensamento Selvagem*. 2ª. ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- LIRA, Paula de Vasconcelos. (2000). *Uma Antena Parabólica Enfiada na Lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do Manguebit*. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Cultural / UFPE.
- MARRAS, Stélio. (1998). *Evaldo Cabral de Mello. Rubro Veio – o imaginário da restauração pernambucana*. Rev. Antropologia, vol.4, n.2. São Paulo.
- MELLO, Evaldo Cabral de. (1997). *Rubro Veio - o imaginário da restauração pernambucana*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Ed. Topbooks.
- _____. (2001). *A Ferida de Narciso. Ensaio de História Regional*. São Paulo: Editora SENAC.
- MELO NETO, João Cabral de. (1999). *Poemas Pernambucanos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MORAES, Denis de. (org.). (2006). *Sociedade Mediatizada*. Rio de Janeiro: Mauad.
- MORAES, Eduardo Jardim de. (1978). *A Brasilidade Modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- NAVES, Santuza Cambraia. (1998). *O Violão Azul. Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Editora da FGV.
- _____. (2001). *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. (2006). *A Entrevista como Recurso Etnográfico*. Artigo "inédito".
- NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; e BACAL, Tatiana (orgs.). (2006) *A MPB em discussão — entrevistas*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- NUNES, Benedito. (1979). *Oswald Canibal*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- ORTIZ, Renato. (2001). *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- ORTNER, Sherry. (2005). *Geertz, Subjetividad y Conciencia Posmoderna in Etnografías Contemporáneas*. [sine loco]: UNSAM.
- SÁ, Simone Pereira de. (2003). *Nas tramas da identidade musical brasileira com Dj Dolores e Gilberto Freyre*. In Revista Ícone, PPGCOM/UFPe, ano 5, nº 6,

- Recife, PE.
- SAHLINS, Marshall. (1997). *O “Pessimismo Sentimental” e a Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção*. In *Mana* v.3 n.1, Rio de Janeiro.
- _____. (2004). *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- SANTIAGO, Silviano. (1989). *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. (2003). *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume.
- SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. (2004). *Músico, Doce Músico*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- SILVA, Severino Vicente. (2005). *Festa do Caboclo*. Recife: Associação Reviva.
- SIMMEL, Georg. (1979). “*A Metrópole e a Vida Mental*”. In: Otávio G. Velho (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- _____. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla.
- SMITH, Anthony D. (1999). *Myths and Memories of the Nation*. New York: Oxford University Press.
- SOUZA, Cláudio Morais de. (1995). *A flânerie mangubeat na manguetown: construindo imagens de si e da cidade*. Rev. do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE: v. 11, nºs. 1,2, jan./dez, p.83-102. Recife: Ed. Universitária da UFPE.
- SOUZA, Jessé. (2000). *A Modernização Seletiva: Uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- SOUZA, Jessé; ÖLZE, Berthold. (orgs.) (2005). *Simmel e a modernidade*. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- SOUZA, Ricardo Luiz de. (2007). *Identidade Nacional e Modernidade Brasileira. O diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre*. Belo Horizonte: Autêntica.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. (1983). *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- SUASSUNA, Ariano. (2008). *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- TATIT, Luiz. (2004). *O Século da Canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

- _____. (2006). *Cancionistas Invisíveis*. In Revista Cult, No. 105 – Agosto/2006 – Ano 9, p. 54-58. São Paulo: Ed. Bregantini.
- TEJO, Cristiana Santiago. (2005). *Made in Pernambuco: Arte Contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Dissertação de Mestrado, PPGCOM /UFPE. Recife.
- TELES, José. (2000). *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Ed. 34.
- TINHORÃO, José Ramos. (1998). *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34.
- TRAVASSOS, Elizabeth. (2000). *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- VIANNA, Hermano. (1988). *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. (org.). (2003). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- _____. (2004). *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. URFJ.
- WEBER, Max. (1982). *Ensaio de Sociologia*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- _____. (2000). *Economia e Sociedade*. Vol. 1, 4ª. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- WISNIK, José Miguel. (1999). *O Som e o Sentido*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2008). *Veneno Remédio. O Futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WOODWARD, Kathryn. (2000). “*Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual*”. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Consultas Eletrônicas:

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. (2003). *Cartografias da alegria ou a diversão do Nordeste: as imagens do regional no discurso tropicalista*. In: Horácio Gutiérrez; Márcia R. C. Naxara; Maria Aparecida de S. Lopes. (Org.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. 1ª ed. São Paulo: Olho D'Água, v. --, p. 249-279. Disponível em <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm>
- ALBUQUERQUE, Teresa. (2008). *A nova cara dos velhos carnavais*. Online:

- disponível em www.interjornal.com.br atendimento@interjornal.com.br, consultado em 12/03/08.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. (1997). *Carnaval do Recife: a alegria guerreira*. Scielo, Estudos Avançados. vol.11 nº. 29, São Paulo Jan./Apr. 1997. Online: disponível http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-0141997000100011&script=sci_arttext&tlng=, consultado em 15/03/08.
- BARCAT, George. (2000). *Os 30 anos do Movimento Armorial*. Online: disponível em http://www.nordesteweb.com/not11/ne_not_20001106b.htm, consultado em 21/02/08.
- FARIAS, Bernardo. (2007). *Desvendando o Caribe no Pará*. Online: disponível em <http://www.bregapop.com/home/>
- FIORELLI, Marilei Catia. (2006). *Arte interativa e colaborativa em rede: estudo de caso do coletivo pernambucano Re:combo*. 404nOtF0und - Publicação do Ciberpesquisa/UFBA, ANO 6, VOL 1, N. 53 · março/2006. Online: disponível em <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und>
- FONSECA, Nara Aragão. (2005). *O Manguebeat como Política de Representação*. Online: disponível em <http://www.ppgcomufpe.com.br/lamina/artigo-nara.pdf>
- GUERRA, Flávia. (2006). *Cordel e o encanto da metamorfose*. Estado de S. Paulo. São Paulo: 18 out. 2006. Online: disponível em www.estadao.com.br
- KISCHINHEVSKY, Marcelo. (2006). *Manguebit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica*. 1º Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro. Nov. 2006, Rio de Janeiro – UFRJ. Online: disponível em www.uff.br/ciberlegenda/gt2_marcelok.pdf
- LIRA, Ana. (2007). *Cooperativas de Conhecimento. H.D. Mabuse discute a importância do acesso, da autonomia e da autoria na transformação social*. Online: disponível em http://www.rabisco.com.br/91/cooperativas_de_conhecimento.htm, consultado em 13/03/08.
- MACHADO, André. (2007). *O Futuro é Tecnobrega*. Jornal O Globo - Caderno Info Etc, 09 abril 2007, Rio de Janeiro. Online:disponível: <http://www.bregapop.com/home/>
- MATIAS, Alexandre. (2002). *O pioneiro H.D. Mabuse fala da interrelação entre Recife, cultura e tecnologia*. Revista Play, nº2, fev.2002. Online: disponível em <http://www.geocities.com/trabalhosujo/txt/mabuse.txt>

- MORAIS de SOUZA, Cláudio. (2001). *“Da Lama ao caos”*: *Diversidade, diferença e identidade cultural na cena Mangue do Recife*. Informe final del concurso: Culturas e Identidades en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. Online: disponível em:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/morais.pdf>
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/morais.pdf>
- SANCHES, Pedro Alexandre (2006). *Flutuando na “Interlândia”*. Carta Capital. São Paulo: 04 out. 2006. Online: disponível em www.cartacapital.com.br
- PAIVA, Daniela. (2006). *A plena transmutação do Cordel do Fogo Encantado*. *Correio Brasiliense*. Brasília: 17 nov. 2006. Online: disponível em www.correioweb.com.br
- PATRIMÔNIO Imaterial Sob Ameaça. *Diário de Pernambuco*, Recife, 30 maio 2004. Online: disponível em
http://www.pernambuco.com/diario/2004/06/08/vivermulher5_1.html
- RIQUEZA Musical da Mata Norte. *Diário de Pernambuco*, Recife, 05 jun. 2004. Online: disponível em
http://www.pernambuco.com/diario/2004/06/08/vivermulher5_2.html
- TAVARES, Bráulio. (2004). *A Força da Tradição*. Jornal da Paraíba. Campina Grande, PB: 30 de jan. 2004. Online: disponível em
http://jornaldaparaiba.globo.com/col_brau.php
- _____. (2004). Terra de Reis. Online: disponível em
http://mundofantasma.blogspot.com/2008_03_16_archive.html
- VARGAS, Heron; GOULART, Estevão Elias. (2006). *A música digital: música popular e as inovações tecnológicas*. Comunicação: Veredas, Ano V - Nº 05 - Novembro, 2006 p. 26-39. Online: disponível em
<http://www.unimar.br/publicacoes/comunicacao05.pdf>
- VARGAS, Heron. (2007). *O Hibridismo entre Tradição e Modernidade nas Canções do Grupo Chico Science & Nação Zumbi*. Caderno.com – Vol. 2 - Nº 4 - 2º semestre de 2007 p. 7-17. Online: disponível em
<http://www.imes.edu.br/revistasacademicas/caderno/caderno.com04.pdf>
- VIANNA, Hermano. (2003). *Tecnobrega: A Música Paralela*. Folha de S. Paulo, São Paulo: 13 out. 2003. Online: disponível em <http://www.bregapop.com/home/>, consultado em 19/02/08.

ZANFORLIN, Sofia. (2001). *O Recife pós-moderno: A estetização da periferia*. PPGCOM/ UFPE. Online: disponível em [http://www.ppgcomufpe.com.br/arquivos/PUBLICACAO/prysthon%20\(2\).pdf](http://www.ppgcomufpe.com.br/arquivos/PUBLICACAO/prysthon%20(2).pdf)

Discografia:

- AMARA, Dona. (2008). *Mazuca de Agrestina*. Coreto Produções.
- ARMORIAL, Quinteto. (2005). *Aralume*. EMI Music.
- AZABUMBA. (2004). *Azabumba*. Produção: Departamento de Música da UFPE.
- BERLINDA, Academia da. (2007). *Academia da Berlinda*. Yuri Rabid Pd.
- CARUARU, Banda de Pífanos de. (1980). *A Bandinha vai tocar*. EMI Music.
- CASCABULHO. (2007). *Brincando de Coisa Séria*. Sonopress-Rimo.
- CHINA. (2007). *Simulacro*. Candeeiro Records.
- COCO, Aurinha do. (2006). *Seu Grito*. Aurinha do Coco Produção.
- ENCANTADO, Cordel do Fogo. (2001). *Cordel do Fogo Encantado*. Rec Beat Discos.
- _____. (2003). *Palhaço do Circo sem Futuro*. Trama.
- _____. (2006). *Transfiguração*. Trama.
- DOLORES, DJ & Orchestra Santa Massa. (2002). *Contraditório?* Candeeiro/ Trama.
- DOLORES, DJ. (2005). *Aparelhagem*. Azougue Discos.
- _____. (2008). *1 Real*. Bélgica: Crammed / Zirigiboom.
- EDDIE. (2002). *Original Olinda Style*. Fábio Trummer Produção.
- GIL, Gilberto. (1976). *Refazenda*. Warner Music Brasil.
- _____. (1983). *Extra*. Warner Music Brasil.
- GONZAGA, Luiz. (1982). *Eterno Cantador*. RCA Victor.
- _____. (1998). *O Nordeste na Voz de Luiz Gonzaga*. BMG Brasil.
- _____. (1999). *Raízes Nordestinas*. Copacabana/ EMI Music.
- ISAAR. (2008). *Azul Claro*. Isaar Produções.
- LENINE. (1997). *O Dia que Faremos Contato*. BMG Brasil.
- _____. (1999). *Na Pressão*. BMG Brasil.
- _____. (2002). *Falange Canibal*. BMG Brasil.
- LOBO, Edu. (1967). *Edu Lobo*. Dubas Música, 2003.
- MOMBOJÓ. (2004). *Nada de Novo*. Tratore
- _____. (2006). *Homem-Espuma*. Trama.

- MUNDO LIVRE S/A. (1994). *Samba Esquema Noise*. Banguela Records.
- _____. (2008). *Combat Samba*. Deckdisc.
- NÓBREGA, Antônio. (1998). *Pernambuco falando para o mundo*. Trama.
- OLINDA, Orquestra Contemporânea de. (2008). *Orquestra Contemporânea de Olinda*. Som Livre.
- ORQUESTRA, Spok Frevo. (2007). *Passo de Anjo ao vivo*. Biscoito Fino.
- OTTO. (1999). *Samba Pra Burro*. Trama.
- _____. (2001). *Condom Black*. Trama.
- PESSOA, Silvério. (2000). *Bate o Mancá. O povo dos canaviais*. Natasha Records.
- _____. (2003). *Batidas Urbanas. Micróbio do Frevo*. A&M Records/Odeon.
- _____. (2004). *Cabeça Elétrica, Coração Acústico*. Casa de Farinha Produções.
- SALÚ, Maciel. (2008). *Na Luz do Carburato*. Nordeste Digital Line.
- SIBA e a Fuloresta. (2003). *Fuloresta do Samba*. Produção Maria da Assunção Velozo Maciel.
- _____. (2007). *Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*. BrazilMusica/Atração – Sony.
- SCIENCE, Chico & Nação Zumbi. (1994). *Da Lama ao Caos*. Chaos/Sony Music.
- _____. (1996). *Afrociberdelia*. Chaos/Sony Music.
- TINÉ. (2004). *Segura o Cordão*. Caçapava Produções.
- VÁRIOS. (1968). *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips, 1993.
- _____. (1999). *Baião de Viramundo: Tributo a Luiz Gonzaga*. Candeeiro Records.
- _____. (2002). *O Doutor do Baião: Humberto Teixeira*. Biscoito Fino.
- _____. (2004). *Favela Chic, Postonove 3*. Warner Music Brasil.
- _____. (2005). *The New Braziliam Music: Pernambuco*. Trama.
- _____. (2006). *Nation Beat. Maracatu Universal*. Nation Beat Music.
- _____. (2006). *Pernambuco Cantando para o Mundo*. Passa Disco.
- _____. (2007). *Asas do Frevo*. Produzido por César Michiles.
- _____. (2008). *Frevo do Mundo*. Candeeiro Records.
- _____. (2008). *Música Magneta: Mestres da Guitarrada*. Candeeiro Records.
- VASCONCELOS, Erasto. (2005). *Jornal da Palmeira*. Candeeiro Records.
- ZUMBI, Nação. (2007). *Fome de Tudo*. Deckdisc.