



CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**A MARAVILHA MUTANTE:
Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90**

Carolina Carneiro Leão

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Profa. Dr. Ângela Prysthon

Recife, Junho de 2002

A Maravilha Mutante: Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90

Dissertação apresentada pela aluna Carolina Carneiro Leão ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, tendo por fim a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Banca Examinadora

Examinadores Internos

Ângela Prysthon (orientadora – Centro de Artes e Comunicação/UFPE)

Paulo Cunha (Centro de Arte e Comunicação/UFPE)

Examinador Externo

Michel Zaidan (Centro de Filosofia e Ciências Humanas/UFPE)

Agradecimentos

Este trabalho não seria possível sem a presença, apoio e ajuda intelectual de algumas pessoas que, apesar dos altos e baixos, me deram impulso suficiente para não deixá-lo inacabado. Amigos e professores que estão creditados na minha experiência pessoal e aos quais gostaria de agradecer: Anarosa (minha mãe), Ângela Pryshton, amigo Antônio Araújo, Cristina Teixeira, Renata Amaral, Ivana Moura, Marcela, Thiago Soares, Mirella Martins (pelas horas de folga do trabalho), Schneider, os professores do Mestrado em Comunicação da UFPE, entre outros parceiros distantes que me enviaram artigos e colaboraram para a construção dessa pesquisa.

Dedicatória

Para minha mãe, pela existência e insistência !

Para Schneider Carpegianni, pelo sempre amigo e parceiro no consumo de música pop em todas as horas da minha vida.

Resumo

Pós-modernos e pop, os artistas que viabilizam musicalmente um conjunto de signos e significados no contemporâneo (des)constróem em cima de outras linguagens e se inserem na dinâmica cultural com suas narrativas atomizadas que não deixam de citar a infinita quantidade de diálogos existentes em cada parte, fragmentada, do globo. Pequenos grupos e culturas; discretos movimentos e manifestos: *grunges, clubbers, rockers, indies*, etc. A classificação não pára por aí. Mas a pesquisa começa nesse ponto. Na diversidade das metrópoles encontro o meu estudo: a cultura pop. Na pluralidade estilística, estética e social das várias micropolíticas pelos quais são edificados sistemas de comunicação e arte identifico e delimito o meu objeto: o mangubeat através de seu ícone máximo, Chico Science & Nação Zumbi. Nas ambigüidades da cidade, localizo o discurso que fará parte da minha dissertação: o Recife contemporâneo. O texto tem como objetivo percorrer o ambiente artístico produzido na cidade do Recife durante a década de 90. A análise toma como ponto de partida os dois discos gravados pela banda Chico Science & Nação Zumbi, entre o período que vai de 1993 a 1996. Representante da cena mangubeat, o grupo conseguiu articular informação, comunicação e crítica social e a pesquisa concentra sua discussão nessa relação.

Abstract

Post-modern and pop, the artists who musically make possible a set of signs and meanings that in the contemporary break up on other languages and are inserted in the cultural dynamics with its atomized narratives that mention an infinite amount of existing dialogues everywhere in the globe. Small groups and cultures; discrete movements and manifests: grunges, clubbers, rockers, indies, etc. There are a lot of classifications. But the research starts in this point. In the diversity of the metropolises I start my study: The Pop Culture. In the plurality of styles, aesthetic and social of the several micropolitics for which are built communication systems and art I identify and delimit my object: manguebeat through its maximum icon, Chico Science and Nação Zumbi. In the ambiguities of the city, I locate the speech that will be part of my article: Recife contemporary. The text has as objective to cover the produced artistic space in the city during the decade of 90. The analysis takes as starting point two recorded records of The Chico Science & Nação Zumbi band, between the period of 1993 and 1996. The main representant of the manguebeat scene, the group get fuse information, communication and social critique and the research concentrates its quarrel in this relation.

Apresentação

“Os meios artísticos são intermutáveis, podem ser aplicados a qualquer forma de arte e, por extensão, apelar para elementos extravagantes, materiais desprezados ou nobres clichês verbais ou clichês de velhos magazines, lugares comuns, slogans publicitários. Elementos exóticos cuja reunião se transforma em uma coerência imprevista, homogênea, desde que eles ocupem o lugar de uma composição novamente criada”. (Triztan Tzara)

No início dos anos 90, a revista norte americana *Variety*, especializada no universo do *show business*, estampou em sua capa a seguinte frase: “Se você quiser chegar ao topo das paradas musicais não seja original”. O artigo tinha como objetivo ironizar a “onda dos reciclados” que obtinha, naquele momento, sucesso de vendas utilizando velhos formatos e composições na suas gravações. Em meados desse mesma década, os meios de comunicação exaltavam, não ocasionalmente, o diálogo de estéticas e linguagens presentes em cenas como o Grunge de Seattle à nova versão do techno produzida por grupos como Prodigy.

O acesso à informação e a variedade de gêneros e movimentos, como consequência da presença dos meios de comunicação de massa na arte, acabaram impulsionando esse pluralismo cultural. No Brasil, desde o início da década de 90, um outro paradigma de identidade social e estética vinha sendo produzido em manifestações musicais que uniram diversos elementos da cultura local às principais influências das metrópoles ocidentais; elaborando, dessa forma, a produção de uma linguagem artística híbrida. Da diversidade da cultura nacional à possibilidade de junção das expressões artísticas locais com as informações globais que chegam via meios de comunicação surgiu essa nova música pop. Na cidade do Recife, os anos 90 também representaram o flerte com a construção de uma identidade artística permitida pela intermutação estética. No centro da discussão midiática estava o grupo Chico Science & Nação Zumbi, considerado, pela crítica musical, como a expressão da vanguarda periférica, cujo posicionamento revelara uma outra configuração cultural para o cenário artístico nacional.

Este trabalho tem, portanto, o objetivo de mostrar a nova cena musical brasileira através de um dos seus principais representantes: Chico Science & Nação Zumbi. Utilizando-se da temática urbana e da cultura popular nordestina, o grupo desenvolveu na capital pernambucana, junto às outras bandas pop, a cena manguebeat. Tendo como ponto de partida Chico Science e a cena manguebeat, essa dissertação pretende analisar a linguagem heterogênea que essa nova estética fez surgir e sua relação com a cultura brasileira. Ao estabelecer uma comunicação com outros estilos e movimentos culturais, a banda pernambucana virou fenômeno de massa justamente por trazer no seu discurso e prática artística a releitura de estéticas criticada pela revista Variety no início dos anos 90.

Não procurar o novo seria falta de criatividade ou “nada se cria tudo se transforma”? O produto final de uma colagem musical ou regravação pode, naturalmente, ser diferente do original. Mas será que a música híbrida de Chico Science oferece uma possibilidade de mutação? A música pop, nos anos 90, faz parte de um processo de transformação e reciclagem que também por intervir no meio social através das suas críticas construídas a partir de um passado cultural? Ou será que esse princípio só vem legitimar a manipulação da indústria cultural nos valores comportamentais, oferecendo sempre os mesmos produtos, sem motivar uma experiência artística nova? Respondendo às perguntas tenho como objetivo revelar as características presentes nesse processo cultural híbrido que caracteriza a música pop. Por outro lado, analiso esse tipo de estética em conjunto com a ação da indústria cultural na tentativa (des)cobrir a relação que ela tem com a propagação desses elementos heterogêneos. Enfim, a colagem é uma consequência espontânea da cultura pós-moderna ou apenas um meio de legitimar uma arte reacionária promovida pela cultura de massa?

ÍNDICE

1.Introdução	12
1. 1 O Pop	12
1. 2 A Cena	17
1. 3 A maravilha Mutante	23
2. A Cultura Urbana no Recife dos Anos 90	29
2.1 Orgulho de ser Mangubeat	29
2. 2 O Espetáculo das Ruas é Pop	34
2. 3 A Cidade não Pára; a Cidade só Cresce	40
3.Sampleia isso aí: Intertexto Mangubeat	47
4. Reinventando a Tradição: Identidade e Globalização	63
5. Da lama ao Caos se Constrói uma Vanguarda Pós-moderna ?	77
6. Ready-made Mangubeat: Moda e Performance Mixadas	91
7. Modernizando o Passado e Criando Estereótipos	103
8. Conclusão	116
9. Bibliografia	125

“Se alguém algum dia tentar convencer você que este belíssimo e mais perverso dos planetas é de alguma forma homogêneo, composto de materiais conciliáveis, que tudo se soma, pegue o telefone e ligue para o fabricante da camisa de forças”.

(Salman Rushdie, em Versos Satânicos)

1. INTRODUÇÃO

1.1 O Pop

Cultura pop. Fugacidade, instantaneidade, superficialidade, alienação. Os adjetivos não são nem um pouco cordiais com essa expressão estética que se manifesta com a mesma velocidade de sua exaustão. Originalmente, o termo e o estilo surgem das experiências da *Pop Art*, (reveladas, na década de 40, pelo seu rebento mais conhecido, Andy Warhol), à qual tanto cabiam os ícones da cultura de massa como os elementos de um incipiente pós-modernismo estético. Este último se desenvolvia atrelado à prática do pastiche, da colagem e do exercício irônico em torno da desmistificação da obra de arte. Pop. Verbete da língua inglesa cuja tradução literal seria estouro. Art pop, cultura pop: estética estouro, cultura pipoca. À época, a expressão surge definitivamente no circuito da comunicação de massa para designar um ambiente artístico frenético, eclético e ao mesmo tempo efêmero que caracterizou as diversas artes produzidas após a Segunda Guerra Mundial. Preocupada em apresentar o cotidiano, a exemplo das criações das artes visuais dos anos 40, a cultura pop se estabelecia à medida que utilizava a diversidade estilística oriunda do modernismo sem ter por fim, no entanto, interpreta/criticar a realidade como acontecera com a escola estética predecessora. A cultura pop e suas definições integram o que se convencionou chamar de pós-moderno.

“O pós-modernismo foi utilizado pela primeira vez por Federico de Onis, na década de 30, para indicar uma reação de menor importância ao modernismo. O termo ficou popular na década de 60, em Nova York, quando foi usado por escritores, críticos artistas e como John Cage (na música) e William Burroughs (na literatura) para designar um movimento para além do alto-modernismo ‘esgotado’, que era

rejeitado por sua institucionalização nos museus e na academia” (Featherstone, 1995: 25).

O modernismo, que no início do século XX (principalmente com as artes plásticas) estabeleceu uma ruptura com os valores artísticos do passado, acabou sendo assimilado pela indústria cultural que forneceu à sociedade de massa elementos das vanguardas materializados em objetos de consumo através da moda, decoração e design. O pós-modernismo surge como reação à canonização do movimento moderno. E a cultura pop, também resultado dessa nova lógica cultural, traria em seu exercício “antiartístico” (um desafio irônico ao normatismo do modernismo) o mesmo interesse do pós-moderno pela ausência de posições críticas definidas. O que nos levaria a crer que a palavra movimento, como era interpretada pelos modernistas mais “fundamentalistas”, não caberia nas representações classificadas como pop. Em trechos de um dos primeiros livros que trataram do assunto na literatura crítica brasileira podemos ver como essa questão referente à arte como “movimento”, em suas conotações “politicamente engajadas”, se expressa:

“Enquanto a arte moderna nasceu com estéticas bem claras e manifestos escandalosos, a *antiarte* (grifo nosso) pós-moderna não apresenta propostas bem definidas, nem linha evolutiva. Os estilos convivem sem choques, as tendências se sucedem com rapidez. Não há grupos ou movimentos unificados; o pluralismo e o ecletismo são a norma” (Ferreira dos Santos, 1986: 44).

A denominação dada a uma estética artística específica surgida no decorrer do século XX, a cultura pop, tem como um dos seus principais expoentes a música, mas ainda inclui em seu *menu* industrialmente cultural, o cinema, a moda, as artes plásticas, a literatura e demais performances. Centrada e erguida em torno do desenvolvimento do que ficou conhecido por indústria cultural, parece bastante claro que o

gênero pop ascendeu junto à canonização do movimento modernista e do enfraquecimento das vanguardas artísticas, as quais ocupavam um paradigma estético frente à sociedade moderna por meio do seu posicionamento crítico. O pop não deixou de ser uma das consequências da nova lógica social analisada pela Teoria Crítica e a Escola de Frankfurt. Entretanto, embora esteja ligada ao surgimento da indústria cultural e tenha sido utilizada por esta na comercialização dos seus produtos; ela diferenciou-se da cultura direcionada às massas por ter um perfil próprio e um público específico que consome e se identifica com seus símbolos e produtos. Hits, melodias, sucessos da indústria fonográfica. Fábrica de ídolos, propulsora de atitude e comportamento ao seu consumidor máximo: a juventude, que tinha sido inaugurada como temática com uma obra clássica da chamada "geração perdida", antecedente da *beat generation*, *O Sol Também se Levanta*, de Ernest Hemingway.

Mas a expressão social e um mercado voltado exclusivamente ao jovem da classe média ocidental só veio se concretizar com a produção de modelos comportamentais e estéticos surgidos no rastro do rock and roll. Musicalmente, o pop surge com o rock que, diferente de outras formas culturais que tiveram uma história em períodos precedentes, pertence essencialmente ao mundo contemporâneo. Essa nova expressão cultural é considerada por Steven Connor (1996: 112) mais pós-moderna do que aquelas que tiveram uma ruptura linear a qual veio produzir a passagem de escolas estéticas à outras fases culturais. Mas foi na diversidade dos anos 90 que ele, além de ditar tendências, construiu uma nova linguagem para o seu principal consumidor, a juventude, identificar-se. Com o rock, manifestou-se uma estética de massa que trouxe essa característica da arte pós-moderna, intrínseca à ação da indústria cultural e dos meios de comunicação, e que fez "explodir" regularmente na mídia suas pequenas fábricas de estilos e símbolos perfeitamente consumíveis pelo jovem da época.

E nesse espaço contínuo onde o pop fixa a sua narrativa, plural, multifacetada e irônica, questões concernentes aos temas caros à crítica pós-moderna podem ser perfeitamente observadas no

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

Embora repleta de mitos em torno de sua formação, o manguebeat de Chico Science & Nação Zumbi pode ser explicado como um “coletivo de idéias” de jovens que consumiam e produziam música e cultura pop juntos. Uma geração que crescera ouvindo punk rock e que com suas informações compusera projetos ligados à arte gráfica e vídeo (Hélder Aragão, posteriormente conhecido como DJ Dolores), jornalismo musical (Renato Lins) e música pop (Fred Zero Quatro e Chico Science). O punk seria a principal característica em comum a essa juventude, que apreendera o conceito *do it yourself* (faça você mesmo) daquele movimento britânico como uma forma de criar arte. A ligação com o movimento punk é emblemática na construção de uma estética mangue por motivos que incluem a política da juventude, a cultura de consumo e a moda relacionadas àquela expressão européia surgida no período da Guerra Fria. O gênero se desenvolveu na Inglaterra em um período de uma crescente taxa de desemprego, consequência da primeira crise econômica pós-guerra ocasionada pelo aumento do preço do petróleo. A efervescência da onda *disco music*, auge dos anos 70, logo foi ofuscada pela atmosfera cinzenta da região industrial londrina – onde jovens sem maiores perspectivas de trabalho

montavam bandas de rock e fanzines culturais na tentativa de ganhar dinheiro por meio da música. O punk também foi o primeiro estilo que veio reagir diretamente contra uma estética anterior, o psicodelismo. Pela primeira vez em sua história, o rock negou um outro estilo e apresentou o que talvez seria classificado como a sua “modernidade”. Nela, não existiam grandes músicos, letristas ou temas e sim verdadeiros agitadores culturais. Com um rock and roll simples composto por acordes mínimos, o punk apresentou ao mundo um movimento juvenil que teve no anarquismo e na estética sadomasoquista criada pela estilista Vivienne Westwood, uma nova produção musical totalmente planejada pelo grande estrategista do pop Malcom McLaren.

“O punk foi delineado por estratégias de marketing muito bem cuidadas; caso contrário, não haveria possibilidade desse movimento furar o bloqueio comercial imposto pelas grandes gravadoras, para criar um novo mercado correspondente à juventude proletária dos grande centros urbanos” (Brandão, 1990: 88).

Com suas composições engajadas ns questões políticas da época, o punk foi ainda responsável por orientar a produção musical no início dos 80 e influenciar estilos posteriores como o próprio mangubeat. Alguns dos principais estilos musicais surgidos nos anos 80 tiveram como variante estética o punk rock inglês, que legitimou toda uma produção musical baseada na união de atitude, performance, pop e moda. Características que podem ser perfeitamente observadas na cena mangubeat quando seus autores também se utilizam de marketing publicitário, via performance e moda, para compor sua linguagem.

1. 2 A Cena

Para que se entenda o desenvolvimento da estética mangubeat é preciso estabelecer uma relação com o ambiente histórico no qual essa cena cultural começou a ser criada. Nos anos 80, a maior parte das variações do punk foi denominada *new wave*, uma expressão tirada do cinema francês – *nouvelle vague* – que significa “nova onda”. A *new wave* foi, sumariamente, a pluralidade de tribos urbanas que se desenvolvera pelas metrópoles e que não tinha uma característica estética definida, podendo assim caracterizar tanto o experimentalismo dos nova iorquinos do Talking Heads como o pop *publlegum* do performático Boy George. O conceito foi cunhado pela mídia especializada e chegou ao Brasil no auge da cultura de massa nacional, quando o mercado cultural havia aberto definitivamente as suas portas para uma estética da juventude, iniciada com bandas de rock e outros projetos artísticos que tinham como influência as cenas surgidas em Londres e Nova Iorque.

No período, além do âmbito artístico, a própria filosofia e sociologia se preocupavam cada vez mais com o grande fenômeno do século: a cultura de massa e os meios de comunicação. E se havia alguma dúvida em relação a uma estética pós-moderna (fragmentada e exposta midiaticamente), os anos 80 fizeram questão de certificá-las. Nessa fase, os meios de comunicação não só passaram a conduzir as manifestações juvenis como forjá-las, rotulá-las. Momento no qual surge mundialmente a estética MTV e o conceito de uma cultura *yuppie*, representando jovens consumidores que faziam parte do *establishment* sem quaisquer intenções de criticá-lo como acontecera com o punk ou o movimento hippie. No Brasil, o punk rock chegou com atraso aos espaços periféricos do País, como a região do ABC paulista, por meio de shows e festivais que influenciaram uma parte da juventude brasileira com sua estética da rebeldia. Dois desses rebeldes estudavam jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco e através de um programa de rádio veiculado na emissora ligada àquela instituição deram os primeiros passos para a criação de

um novo circuito cultural na cidade. Diferente do que havia sido proposto pela geração de artistas surgida na ressaca da Tropicália, como Alceu Valença e Lula Cortes, os estudantes Renato Lins e Fred Montenegro, posteriormente conhecidos como Renato L. e Fred Zero Quatro, propuseram colocar no programa *Décadas* uma nova sonoridade que vinha ganhando as paradas de sucesso mundo afora.

Até início dos anos 90, a dupla foi ganhando espaço na mídia local ao mesmo tempo em que começava a ser consumido na cidade um outro gênero chegado há pouco no Brasil: o hip hop. Sua entrada se deu no mesmo período que o punk aterrizou na principal cidade do País, São Paulo. Ao seu modo, o seguidor de hip hop no País conduzia parte da juventude da periferia que, órfã da black music dos anos 70, recebia via televisão a influência do pop norte-americano. O cenário era a cidade de São Paulo, onde juntamente à outras metrópoles mundiais lançava-se a moda da cultura urbana da qual o *break* e *b-boys* (dança), *rap* (som e vocal), e grafite (desenho) faziam parte. Movimento surgido nos subúrbios paulistas, o hip hop só veio passar do *underground* para o *mainstream*, ou seja, de uma expressão da cultura marginal para a de massa, no final dos anos 80, quando foi lançado o primeiro registro fonográfico da cena – o álbum *Hip Hop Cultura de Rua*. Marco do registro de uma das forças mais ativas da periferia brasileira, a influência desse hip hop já tinha conquistado, com menos intensidade, as zonas metropolitanas do Recife onde eram organizados shows de *break* e, nos anos 90, festivais voltados exclusivamente à divulgação dessa cultura na capital pernambucana. Nesses eventos, foram revelados grupos como o Orla Urbi, no qual Francisco França, posteriormente conhecido como Chico Science, era vocalista.

Com o início da década, que destacaria a volta do punk através do grupo norte-americano Nirvana, Fred (agora Zero Quatro) e Renato L. organizaram juntamente com Francisco França o festival *Viagem ao Centro do Mangue* que incluía, além de show com as bandas mundo livre s/, Loustal e Lamento Negro, toda a diversidade do pop representada pelo mix de punk, hip hop e cultura popular que posteriormente seria classificada como manguebeat ou mangue bit,

ambos relacionados com o conceito de movimento e batida. Aqui adotaremos a terminologia mangubeat, cunhada pela mídia para se referir a essa cena.

A história do mangubeat, e conseqüentemente da formação do grupo Chico Science & Nação Zumbi, começa a ser definir em 1991. De Peixinhos, bairro da periferia recifense, o músico Francisco França juntou-se ao grupo de samba-reggae Lamento Negro e depois de algum tempo ensaiando no centro cultural Darué Malungo, também região periférica da cidade, desenvolve o projeto conceitual do grupo Chico Science e Nação Zumbi: tocar ritmos ligados à musicalidade pernambucana paralelamente às expressões do pop norte-americano como o funk e hip hop. A batida da percussão e a utilização de instrumentos eletrônicos formariam a sonoridade do grupo, que tinha como base musical a cultura popular afro-nordestina, com as representações dos seus signos estéticos, mitológicos e iconográficos. Segundo Renato Lins, articulador da cena juntamente com Fred 04, Hélder Aragão e Chico Science, o mangu começou da união de amigos que cresceram ouvindo punk rock e que obtinham da comunidade familiar ou urbana a referência da cultura regional.

“Da memória dos ensinamentos de Malcon Maclaren, o homem que "inventou" o punk, veio a idéia. Era a chance de movimentar a cidade. O mangu nasceu do choque entre caras fissurados por hip-hop com caras apaixonados por punk-rock. Foi, como o próprio Chico dizia, um pouco de diversão levada à sério” (Manguetronic, 1999).

Da fusão de ritmos regionais (maracatu, samba, coco, ciranda) com o pop (funk, rock, soul, black, hip hop, punk), desenvolve-se essa síntese musical que expõe um tipo de sincretismo de ritmos e a interação deles com as diversas culturas do globo. O tambor tribal junta-se à guitarra e aos amplificadores norte-americanos. A releitura de ritmos regionais, conceitos e idéias pop não se manifesta de forma passiva. A tentativa de universalizar esses elementos nacionais, com o

intuito de mostrar e criar uma nova cena para o mundo, conectando o Brasil com o cenário pop mundial, estabelece um diálogo com as manifestações artísticas que trouxeram à tona um Brasil cosmopolita como o Movimento Antropofágico e a Tropicália.

É sobretudo por meio da batida, do ritmo, da experimentação e das experiências sonoras que o manguebeat em seu primeiro momento vai valorizar a música popular da região não como forma de “preservar” a cultura e folclore pernambucanos. Nesse ponto, as diferenças entre o Mangue e outras expressões culturais como o Movimento Armorial¹, capitaneado pelo escritor Ariano Suassuna, na década de 70, são fundamentais.

“A tentação de colocar numa espécie de solução em formol as manifestações populares nunca fez parte de nossos planos. Muito pelo contrário, a idéia era dar condições para que elas pudessem dialogar com o mundo contemporâneo” (idem, 1999).

Em 1992, o jornalista e músico Fred 04, vocalista e líder da banda mundo livre s/a, um dos principais representantes do manguebeat juntamente com Chico Science & Nação Zumbi, redige um *press release* que vem sintetizar as idéias dessa nova geração de artistas. Intitulado *Caranguejos com Cérebro*, o release logo se transformou em “manifesto”, através da crítica musical (principalmente do Caderno C do Jornal do Commercio) e chegou aos jornalistas causando uma euforia coletiva na imprensa pernambucana. Dividido em três partes, o conceito, a cidade e a cena, o pequeno texto foi lançado um ano antes de Chico Science e Nação Zumbi editar o seu primeiro álbum, *Da Lama ao Caos*. O release toma o ecossistema da cidade como metáfora e subverte os seus princípios ecológicos ao

¹ A expressão armorial foi definida por Ariano Suassuna para designar uma estética que tinha como conceito a união da cultura popular nordestina, através da literatura de cordel e xilogravura, à influência da tradição lusitana. O marco desse movimento foi o concerto do Quinteto Armorial e uma exposição de artes plásticas realizada no dia 18 de outubro de 1970. Entre os seus representantes destacam-se Gilvan Samico, Antônio José Madureira, Antônio Carlos Nóbrega e Antúlio Madureira.

desgaste físico e cultural da metrópole recifense. Articulando ideologia política e estética, o manifesto traça uma visão de um incipiente pólo de comunicação no Recife e contextualiza-o em um cenário recortado pelas transformações das metrópoles na contemporaneidade. O texto reúne três breves conceitos relativos à cultura do mangue (vegetação típica da cidade) que contêm implícitos referências ao período histórico marcado pela informatização e pelo capitalismo neoliberal. No citado "manifesto", Fred 04 explica o Mangubeat da seguinte forma:

"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."

O tom do texto é de urgência como pretendem ser os manifestos de uma forma geral. Como argumenta Fred 04:

"O desvario irresistível de uma cínica noção de "progresso", que elevou a cidade ao posto de "metrópole" do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade. Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da "metrópole" só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano".

Essa necessidade de impor uma linguagem nova se concretiza à medida que a mídia local vai dando espaço aos jovens músicos e articuladores culturais em suas colunas culturais. A suposta ruptura com os movimentos regionalistas anteriores se define, no entanto, nos

primeiros discos das duas bandas, Chico Science & Nação Zumbi e mundo livre s/a, que se apropriaram da temática do “local” e da informação “global” na composição de seus textos e sonoridade. O que estava na berlinda, naquele momento, eram as singularidades e as transformações culturais no Recife. Foram nelas que os grupos buscaram uma “tradução” das manifestações contemporâneas processadas sob a ótica do pluralismo.

E coube a Fred Zero Quatro revelar, com seu manifesto, um panorama da cultura no Recife dos anos 90. Idéia que foi suficiente para engendrar na cidade um ritmo cultural inédito na produção local. Para acelerar ainda mais esse processo, as bandas tiveram no Festival Abril Pro Rock (criado, em 1993, pelo empresário Paulo André para “dar conta” da demanda de grupos que começavam a se destacar na cidade) a catapulta para serem lançadas comercialmente e assinaram contrato com gravadoras. Um ano após a primeira edição do festival, pelo menos três grupos lançaram seus discos comercialmente: mundo livre s/a (pelo selo Banguela dos Titãs), Chico Science & Nação Zumbi e Jorge Cabeleira (através do selo Chaos, da Sony Music).

1. 3 A Maravilha Mutante

Se a arte pela qual o manguebeat circula se coloca como um texto, quem a lê? Se a arte hoje é um tipo de comentário, quem o faz? Seja na utilização de um discurso plural e de uma tecnologia antropofagicamente pós-moderna, o manguebeat trouxe para juventude recifense uma linguagem que legitimou uma nova produção regionalista com base nas referências pop, globais, criadas em suas composições. Partindo dessa linguagem (que enfoca a problemática urbana do Recife, ironiza e desconstrói mitos e mitificações regionalistas) é fomentada uma cena que fez o *crossover* da periferia para o centro da cultura de massa ao incorporar diversos estilos e estéticas na sua criação. Chico Science & Nação Zumbi, principalmente, colocaram no manguebeat a força de um grande discurso textual com todo arquétipo de rebeldia e energia romântica que caracterizou os anos militantes do rock and roll.

Não se limitando à música, o manguebeat impulsionou, sim, uma cena cultural com o desenvolvimento de bandas pop e no rastro dessa efervescência musical, programas de rádios, desfiles de modas, videocliques e filmes - todos interligados ao conceito de “parabólica na lama” sugerido por seus integrantes. Recife sempre conseguiu furar, durante o século XX, o cerco do monopólio cultural do eixo Rio-São Paulo, configurando-se na mídia com seus movimentos artísticos como o Modernismo Regionalista de Gilberto Freyre, Lula Cardoso Ayres e Vicente do Rêgo Monteiro; o cinema de Jota Soares na década de 20; o Movimento Armorial; a música de Alceu Valença e o Super 8 nos anos 70. Entretanto, a sua aparição em ciclos específicos, que muitas vezes obtinham destaque e depois se esmaeciam sem produzir efeitos sobre outros gêneros artísticos, não contava ainda com o poder e os efeitos da mídia em sua futura visibilidade. Já o manguebeat conseguiu obter daquele meio a visibilidade que o projetou para a cultura de massa. Nesse ambiente midiático, ele se insere provocando discussões sobre identidade cultural, pós-modernismo e vanguarda.

Depois de ouvir discos, selecionar músicas e artistas cheguei, enfim, ao meu objeto de estudo que, fundamentalmente, toma a produção musical da banda Chico Science & Nação Zumbi para explicar a cultura urbana do Recife contemporâneo. A idéia de trazer tal grupo para a pesquisa foi sendo formada à medida que buscava linguagens que tratassem da realidade urbana, do cotidiano da cidade e cujo *leitmotiv* se fundamentaria, sobretudo, na tentativa de construir um posicionamento frente às questões sociais e políticas da vida urbana. Certos elementos presentes nas cenas musicais norte-americanas e/ou britânicas estariam inclusas também na musicalidade brasileira. Encontro de estéticas, manifestos e movimentos que são acolhidos e ativados por meio da cultura pop da qual o grupo pernambucano faz parte. Diálogos ativos entre as diversas estéticas produzidas ao longo do século XX; a procura por uma identidade cultural; a formação de uma expressão artística que, híbrida, desafiava a tendência normativa que havia se instaurado no pop/rock nacional até os anos 80. Este tinha atravessado aquela década marcado pelo distanciamento da temática do nacional popular, que havia sido utilizada enfaticamente pelas gerações anteriores à década de 70 no Brasil.

Nos anos 90, em contrapondo às duas décadas anteriores, explodem conceitos e cenas musicais cuja base estética seria similar ao que vinha sido feito em expressões vindas de outros contextos sociais. Um dos elementos que une a maior parte da produção musical do período seria a estética da colagem, processada tanto com relação ao mix de informações e estilos quanto à técnica empregada para reforçar o caráter heterogêneo de tais manifestações. Grupos e artistas aparentemente distintos convergem nessa tendência da mixagem muito bem proporcionada pelo surgimento do sampler nos anos 80.

Aparelho utilizado para recortar trechos de canções com o objetivo de dar origem à outras composições, o sampler se coloca, a partir do anos 90 principalmente, como a forma material pela qual surge o hibridismo formulado pela cultura pós-moderna. O primeiro grande sucesso dos anos 80, por exemplo, a house music, foi concebido (via samplers) como uma síntese de todas as expressões da black music: a junção de soul, funk, jazz e blues. Mas quando o estilo utilizou a

essência da música negra em suas colagens ele foi promovido, principalmente, como um retorno à potência das grandes divas como Diana Ross e não por seus próprios representantes. Na busca incessante por essa pluralidade estilística, a criação musical não sobrevive unicamente por sua própria linguagem mas sempre estará ligada e comparada aos estilos pelos quais veio se fundamentar. Mas, por outro lado, será que essa condição plural representaria a impossibilidade de ser suficientemente original nesse cenário pop que se volta ao passado e fragmenta-se em cada linguagem simulada que produz?

Trazendo essa prática da colagem para o Brasil, ou melhor, localizando-a no País, encontramos no hip hop da periferia paulista, no samba-funk carioca e no que se convencionou chamar de manguebeat o modelo propulsor de uma nova cena musical. Sim, um modelo. Tal qual o grunge de Seattle e a nova versão da música eletrônica revelada no final dos 90 que, cada um a sua maneira, permitiram traçar um outro panorama musical, e conseqüentemente, um novo momento histórico do pop, que mesmo não se configurando como uma ruptura estética pôde fornecer paradigmas alternativos de criatividade. Nesse ambiente, revela-se uma busca por linguagens ou estéticas que já existiriam enquanto arte. Uma prática comum tanto à cultura pop brasileira quanto à estrangeira, que retorna e retoma aos tantos passados musicais para ser efetuada a criação. A nostalgia, ou o diálogo espontâneo com o que foi nele criado, traduz essa tendência multifacetada que comunga algumas manifestações artísticas similares ou esteticamente opostas.

Baseada nessa colagem e na necessidade que tem o pop contemporâneo de voltar para a sua história, ou recortá-la, para assim obter a sua produção, comecei a elaborar a minha pesquisa atual que encontra no sampler o ponto de partida para a discussão dessa tendência cultural. Não se trata de um estudo sobre as possibilidades e singularidades do aparelho e do que ele proporciona musicalmente. O sampler é o meio material, o intertexto objetivo, prático e pragmático. E reduzir essa pesquisa a sua utilização seria eclipsar os outros tantos diálogos que se encontram no ambiente pós-moderno, onde o próprio

sampler estaria representando como uma das tantas possibilidades de se criar tendo como referentes outras linguagens musicais. Ele surge, portanto, como o fio condutor do intercruzamento de estéticas e processos históricos que irão se encontrar na expressão musical selecionada para discutir esse panorama do pop nacional.

Um dos objetivos desse trabalho é traçar um paralelo entre as singularidades específicas da cultura urbana no Recife, como a globalização e a projeção das identidades culturais, junto às expressões musicais globais da década de 90. A pesquisa se orienta por meio de abordagens panorâmicas cuja ênfase será dada à relação entre a arte, política e cultura. A metodologia aplicada na pesquisa foi buscar nas informações da imprensa local, em menor proporção na nacional, os fatos e momentos relevantes que contextualizam o manguebeat e a banda Chico Science & Nação Zumbi na produção musical da década de 90. Além das referências aos *discos Da Lama ao Caos* e *Afrociberdelia*, a pesquisa toma letras de músicas com o objetivo de compor o quadro da cultura contemporânea no Recife.

Falar sobre arte no Nordeste implica delimitar as fronteiras que separaram movimentos e cenas que tornaram canônicas as estéticas oriundas da Região. Há vários percursos a seguir. Tamanha possibilidade pode nos levar, no entanto, a uma rua sem saída tais quais as tantas que existem na abundância das metrópoles. Por outro lado, reduzir a dissertação a um referencial teórico dominante seria correr um certo risco de atravessar a cidade burocraticamente como quem tem pressa e não precisa ser flâneur. A pesquisa, portanto, passeia por alguns caminhos: o do confronto, no qual serão enfocadas as diferenças e singularidades dos vários discursos de e sobre a região Nordeste; o agrupamento das singularidades dessas manifestações, tendo em vista o que foi legitimado e tomado como símbolo dessa cultura regional; e por fim a oposição de algumas tendências da arte regional com suas mistificações e estereótipos.

Faz-se necessário enfatizar a narrativa dos discursos regionalistas, com destaque para o manguebeat, destacando-os como parte da expressão da arte latino-americana em oposição à hegemonia eurocêntrica e norte-americana que constituíram o cânone da chamada

Arte Ocidental durante a história da humanidade. Iremos abordar a ênfase de Fredric Jameson na existência de novas configurações estéticas e sociais surgidas da discussão em torno do fim da modernidade e do que ele classifica como dominante cultural do Capitalismo Tardio. Enfocaremos os aspectos concernentes ao processo de globalização, do localismo x universalismo, da historicidade e das novas identificações socioculturais. Falaremos da articulação das novas localidades onde os sujeitos sociais configuram sua identidade atuando no processo de mundialização e destruição das fronteiras culturais. Mostraremos como as questões referentes à classe, raça, gênero e tradição cultural envolve uma contínua interface e troca de performances que produzem uma mutável representação e reconhecimento das diferenças culturais.

E como essa estratégia de representação e poder pode ser formulada em meio ao pluralismo cultural de forma que as trocas entre os seus respectivos valores e significados sejam aprofundadas com antagonismos e conflitos. Enfim, como se trata de uma cena entrecortada de hibridismos estéticos e culturais traremos a análise da intertextualidade, destacada fundamentalmente nas releituras da obra de Bahktin, como suporte teórico para a crítica dessa dialógica e polifônica cena cultural pós-moderna.

2. A Cultura Urbana no Recife nos anos 90

2.1 Orgulho de Ser Manguebeat

A redefinição ou recriação de um novo discurso cultural sobre o Nordeste se formou sob uma perspectiva plural e heterogênea possibilitada pela formação de uma linguagem denominada manguebeat. No momento em que se proliferara uma visão mais cosmopolita da cultura local, em contraponto à tradição regionalista do Estado de Pernambuco, a cidade se edificava como o núcleo central de uma determinada temática. E se a princípio o manguebeat pareceu ser apenas mais uma cena passageira da arte contemporânea, os anos que sucederam o auge dessa expressão foram revelando uma cristalização em torno do conceito estético formador de suas características essenciais. Isso não significa transformá-lo num movimento cultural pós-modernista por excelência. Mas apontar o alcance social e midiático que ele obteve por meio do exercício da sua performance artística.

Quase dez anos após a sua entrada no circuito cultural, o esforço da mídia local em rotulá-lo como movimento esbarra nas tantas outras práticas culturais que existiram em cenas isoladas e fragmentadas ao redor do Brasil e que hoje já não obtêm os louros do sucesso, e o conceito de movimento, como no momento de seu surgimento. Mas alguns resultados dessa estética manguebeat difundida por Chico Science & Nação Zumbi podem ser observados na capital pernambucana por meio de performances estereotipadas ou citações forjadas na tentativa de recriar o ambiente frenético que se instaurou na cidade na época de seu desenvolvimento. E o exemplo mais recente de uma possível cristalização da cena mangue se deu em meio a uma das festas mais tradicionais do Recife: o Carnaval.

Em meio a hits da axé music, presenças musicais onipresentes a cada edição dessa festa popular, o Hino de Pernambuco transforma-se em sucesso entre foliões jovens e veteranos. Os brincantes o cantam através de versões em frevo, forró e “manguebeat” lançadas em CD

pelo Governo do Estado. Naturalmente, o frevo, um dos maiores produtos de exportação da identidade local, se coloca como o destaque dessa releitura dinamizada do Hino. Mas juntamente com ele, o forró e manguebeat se integraram ao repertório do disco como um artigo de consumo e celebração da cultural local. Mesmo que o forró tenha sido a inclusão mais dissonante desse projeto, já que tradicionalmente é contemplado nos festejos juninos, a versão manguebeat é, sobretudo, a mais emblemática. Principalmente por não ser o manguebeat um gênero musical, mas, sim, um estilo ou cena cultural.

Na música supostamente “mangue”, a produção privilegiou um diálogo com a percussão e alguns elementos eletrônicos que afinal compuseram a idéia inicial dessa cena. Entretanto essa produção, indubitavelmente previsível, não é mais importante do que a entrada de um suposto “gênero” manguebeat no circuito comercial e na “tradição” cultural do Recife. Não se tratava nesse momento dos clássicos de frevo de Nelson Ferreira ou Capiba, que sempre acompanharam a trilha musical carnavalesca em Pernambuco com suas marchinhas e frevo-canções, mas de representantes das últimas cenas artísticas do Estado interpretando um tema cívico nos moldes de divulgação da cultura pop.

“As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente ao seu passado e imagens que dela são construídas” (Hall, 1999: 50).

E o manguebeat tornou-se um dos componentes da narrativa de uma identidade local. Certamente, o interesse de atingir um maior número de consumidores, com essa preferência pelo manguebeat, eclipsa a gravação da música como uma iniciativa “modernizante” dos produtores artísticos locais ou nas melhor das hipóteses uma solução comercial para o desgaste dos gêneros tradicionais que

acompanhavam a farra momesca. E esse interesse está relacionado à produção de uma determinada identidade cultural representada, com esse projeto, através da conexão dos ritmos que deram visibilidade e projetaram a cidade para todo o País. A tentativa era de unificar politicamente a comunidade local. Centralizá-la num mesmo objeto de consumo que poderia ser compartilhado por todos, de diferentes formas.

Ao ser inserido no território da cultura de massa, o Hino, instrumento público que funciona como um dos componentes narrativos da nação e da identidade local, foi exaltado pela mídia e tornou-se o símbolo do Carnaval do Estado. Além de constar nas listas das musicais mais tocadas durante o período, o tema dessa narrativa pernambucana chegou à moda, às fantasias e aos personagens carnavalescos materializado pelas cores da bandeira do Estado e motivos que faziam referência às especificidades da região como o chapéu de couro e o coco.

Se considerarmos que durante o período que sucedeu a derrocada do Regime Militar no Brasil, os temas populares haviam se transformado em tabu para a intelectualidade e juventude nacionais, o fato do Hino de Pernambuco se transformar em objeto pop compartilhados por grupos e classes sociais distintos mostra, principalmente por meio das iniciativas estatais, a necessidade política de inserir novamente a questão do local como o integrador das massas urbanas. E são justamente essas massas o alvo central de quaisquer práticas que venham o unificar o cidadão pernambucano no território da cidade, onde o seu caráter multicultural cria as suas próprias condições de sobrevivência e transformações. E o mangubeat, como o super-homem de Nietzsche para o Nacional Socialismo Alemão, foi a referência conceitual e o ponto de partida para se criar um simulacro de unidade nesse ambiente tantas vezes hostil e separatista da Região Nordeste.

Mas Pernambuco já havia se destacado como motivo pop no início dos anos 90, quando um grupo de artistas denominou de mangubeat essa cena musical cuja base estética seriam as singularidades da cultural local. Em bolsas e camisetas, sobretudo, a

bandeira do Estado serviu como uma forma da juventude identificar a que grupo social pertencia naquele momento. Nesse sentido, vale ressaltar que o Hino como estratégia de legitimação da identidade local não foi o motivo pelo qual se criaram as condições dos pernambucanos acreditarem na valorização da sua cidadania. Esse resultado talvez não existisse caso nos anos 90 os artistas denominados de manguebeat não tivessem representado via música e moda a sua versão para uma nova realidade urbana na capital pernambucana. Como podemos observar em músicas como *Mateus Enter*, do disco *Afrociberdelia*, falar de Pernambuco havia se transformado em ato simbólico, além de crítica social:

*Eu vim com a nação zumbi ao seu ouvido falar/quero
ver a poeira subir e muita fumaça no ar/cheguei com
meu universo e aterrizo no seu pensamento/trago as
luzes dos postes nos olhos/rios e pontes no
coração/Pernambuco em baixo dos pés e minha
mente na imensidão*

Na música acima, o Estado e sua capital se colocam como a base de uma narrativa, que pode até ter seus flertes com movimentos como o surrealismo ou tropicalismo, mas é localizado através dos elementos que constituem a identidade dessa cultura específica. Agora, é o próprio manguebeat, como o paradigma da inserção da cidade na pauta do dia, que vem sendo utilizado como o meio pelo qual a capital pernambucana seja “usufruída”, por sua gama de cidadãos, pela sua diversidade cultural. Por conta das transformações dos centros urbanos em locais de lazer e vida social durante a passagem do século XX, a cidade pós-moderna, em seus fragmentos de estilos e grupos culturais, se transformou no ambiente onde se revelam também as tendências estéticas que dela obtêm seus fundamentos. Desse laboratório de experiências sociais, onde a diferença e a pluralidade assumem lugar de destaque no espetáculo urbano, a confluência de diversas culturas e variedades tem criado

tipos e situações até então inéditas nas representações sobre o Nordeste.

Um mosaico de representações sociais que se interpenetram, mas diferenciam-se pelos anseios, símbolos e objetivos dos seus diversos grupos culturais. Em questão se encontram não somente essa diversidade e as possibilidades encontradas no seu fluxo diário como o próprio sujeito que dele participa. Um sujeito que pode variar culturalmente de acordo com o modo de vida, localização geográfica ou ascendência genética que lhe for característica; mas que justamente por fazer parte dessa multifacetada vivência social compõe o repertório simbólico pelo qual o mangubeat circula. Num momento em que as identidades são tidas como móveis e plurais, a cidade triunfa como o local multicultural por excelência do surgimento das especificidades culturais do contemporâneo. Um resultado do próprio movimento e velocidade das informações que são utilizados no funcionamento cotidiano das metrópoles, onde não somente as trocas midiáticas se encontram como expressam a heterogeneidade do sujeito que por ela flui fugaz.

E, embora a segurança e comodidade dos shopping centers tenham conseguido atrair essa gama tão diferente de cidadãos, o passeio público ainda é o modo mais barato e prático de consumir a abundância da cidade. Nela transitam pequenos empreendedores, office-boys, consumidores, jovens e toda a fauna humana que em Recife pára para ver os emboladores cantaram um repente numa praça central ou observar o ritmo dos ambulantes na tentativa de fisgar mais um comprador para seus instrumentos domésticos sem utilidade relevante. Ou ainda: a passarela onde se encontram os dândis pós-modernos, pequenos heróis tatuados que levam na bolsa um walkman contrabandeado ou exibem nas suas roupas o estilo de vida que escolheram, pelo menos temporariamente, para circular pela cidade. Um território demarcado pela tecnologia, mas que abriga as formas mais tradicionais de representação social.

A justificativa de que a cidade, com suas doses diárias de publicidade, rotina e continuidade, formam as experiências estéticas

hoje seria basicamente plausível para a criação de um modelo de identificação tal qual o Hino de Pernambuco.

“A centralidade da manipulação comercial das imagens, mediante a publicidade, a mídia e as exposições, performances e espetáculos da trama urbanizada da vida diária, determina, portanto, uma constante reativação de desejos por meio de imagens. Assim, a sociedade de consumo não deve ser vista apenas como a divulgadora de um materialismo dominante, pois ela também confronta as pessoas com imagens-sonho que fama de desejos e estetizam e fantasiam a realidade” (Featherstone, 1995: 100).

Nesse ambiente cercado pela estetização da vida cotidiana, as performances culturais ganham status social por condensar as urgências e materialidades da metrópole através da arte. E se o Hino de Pernambuco obteve essa popularidade no âmbito social, ele mostra que a mesma é resultado dessa mudança de paradigmas iniciada com a cena manguebeat. Bolsas e camisetas com motivos regionalistas formaram o primeiro momento desse processo. Quase dez anos após o surgimento do manguebeat, observa-se, portanto, a cristalização de uma cena cultural que mesmo tendo se exaurido no ciclotímico universo da cultura pop deixou como principal “herança” a concepção da cidade como o verdadeiro palco do showbizz contemporâneo.

2.2 O Espetáculo das Ruas é Pop

Ao contrário dos anos 80, a cultura pop, naquela década ligada ao consumo via poder aquisitivo, se oferece àqueles que se encontram no caos ou fluxo urbano da forma mais popular possível. Nas próprias praças e espaços desocupados como cinemas e teatros onde *b-boys* dançam *break* ou camelôs infringem a lei comercializando CDs piratas com os maiores sucessos do brega. No Recife, além das avenidas principais que cortam o Rio Capibaribe, a Guararapes e Conde da Boa Vista, o Marco Zero da cidade também se transformou no local onde diversão, arte e estilo de vida puderam circular promiscuamente. Um processo que remonta, afinal, aos primeiros anos da década de 90 quando o Bairro do Recife, antigo reduto da marginália local, adquiriu um caráter boêmio para o deleite da classe média e turistas ao ter suas estruturas arquitetônicas reformadas nos moldes da cultura de massa.

A região em torno do Porto do Recife, onde a capital pernambucana se formou como empório comercial e onde, na virada do século XX, desembarcavam companhias de teatro, produtos da moda francesa e artigos de consumo para a abastada aristocracia rural do Estado, ganhou ares cosmopolitas com a pintura de seus antigos casarões em cores da moda - diga-se de passagem, matizes que compunham as tendências do mundo *fashion*. Enquanto a classe média consumia o novo Bairro do Recife, os antigos moradores do Marco Zero, em sua maioria prostitutas e biscates, são destituídos do seu ambiente de trabalho para dar às hierarquias sociais diversão e lazer reformada no bom tom da burguesia recifense. Através dos mitificados prostíbulos e bares, que funcionavam no local da maior expressão da gentrification no Estado, surgiu um dos mais representativos mecanismos da globalização, o qual o mangubeat também vai se inserir ao promover suas festas e shows em casas noturnas como Bar do Grego e Sul Drinks.

A cultura pop, através dos citados eventos, chega também ao bairro pobre da cidade, onde outrora senhoras maduras e marinheiros

gregos transformavam a noite dos fins de semana na principal forma de renda econômica do local. A juventude, surgida da periferia ou das classes mais abastadas da sociedade, garante semelhantemente a sua parte na ocupação desse espaço. Seja pagando para entrar numa festa que promove os novos videoclipes do Estado ou, de outra maneira, colocando-se nas ruas com sua diversão gratuita. Como observa Featherstone, com relação à transformação das cidades, atualmente o Bairro do Recife condensa “os sentidos de restauração e revalorização de áreas urbanas deterioradas que se convertem em áreas nobres mediante a sua reocupação por segmentos da classe média, com a conseqüente expulsão dos seus antigos moradores de baixa renda” (1995: 16).

Na recuperação dessa área histórica, a classe média se converteu no novo consumidor de suas possibilidades noturnas ao mesmo tempo em que a juventude local descobriu o bairro como um ponto de agitação cultural. E nesse ambiente, anteriormente repellido pelo costume das boas famílias locais, o manguebeat encontra espaço para se desenvolver por meio de festas e eventos cuja marca de originalidade seria justamente o fato desse território ter pertencido à marginalia local durante a passagem do século. O manguebeat vive nessa pluralidade cultural que contraditoriamente surge para satisfazer os desejos de uma sociedade que se diz democrática simplesmente porque promove as diferenças.

Mas essa mesma pluralidade e diversidade são também modelos de consumo largamente utilizados pela cultura de massa. Aceitando os marginais e promovendo a diferença há a garantia de uma suposta estabilidade, a qual se origina da própria concepção da “aceitação” da marginalidade como um exercício de cidadania. E ao mesmo tempo em que essa cena contesta as contradições da cidade, ela também se aproveita dessas mudanças para se inserir nessa nova dinâmica cultural. Simultaneamente ela alerta para essa diferença cultural (“sempre uns com mais e outros com menos” como atesta a música *A Cidade*), mas não deixa de acompanhar as tendências da moda urbana que indicam o Bairro do Recife como o *must* do momento.

“O processo de globalização, portanto, não parece produzir a uniformidade cultural. Ele nos torna, sim conscientes de novos níveis de diversidade. Se existir uma cultura global seria melhor concebê-la não como uma cultura comum, mas como um campo no qual se exerçam as diferenças, as lutas de poder e as disputas em torno do prestígio culturais” (idem: 31).

A postura de vítima, ou melhor, de condicionado pelo “sistema” se forma na medida em que é ressaltado o fato de alguns desses artistas terem surgido na periferia da cidade. Nesse sentido, vale destacar o papel da mídia na classificação do manguebeat como um movimento da periferia e, posteriormente, um crítico das diferenças culturais. Certamente essa postura crítica, muitas vezes irônica e ingênua, esteve presente nas canções de CSNZ. Faz-se necessário lembrar, no entanto, que ele, o grupo, age como sujeito social incorporando-se à dinamização cultural. Age e tenciona essas transformações estando ao mesmo tempo incluído no papel de crítico quanto no de sujeito social. Um sujeito que vive as divergências e contradições de metrópoles como o Recife, onde se concentram não só aquela camada da população nascida e crescida nesse ambiente urbano bem como a massa rural que no início do século XX se deslocou para a cidade em busca de sua modernização.

Juntamente com o novo desenvolvimento do Bairro do Recife, originaram-se fluxos migratórios similares, no quesito densidade, aos que haviam se instaurando durante a modernidade pernambucana. A diferença é que agora se trata de um fluxo mais específico, a confluência de estilos e tendências de jovens que são hoje um dos maiores consumidores de bens culturais. O que se contrapõe à urbanização do Recife moderno, onde se observava um cidadão urbano em busca, sobretudo, de experiências sociais relativas ao mercado de trabalho. Naquele momento, que coincide com o “fracasso” do espírito positivista de *Belle Époque* européia (recém-chegada com atraso e urgência ao Brasil), a atmosfera cosmopolita da modernidade ia

tomando as capitais latino-americanas construindo um novo tecido urbano no qual em Recife se observava em um veloz, complexo e centrípeto crescimento das moradias ao redor dos mangues e um movimento social em seu entorno. A todos esses aspectos, cujo desenvolvimento vai dar origem à formação social da urbanidade local, corresponde também à criação de grupos e sociedades culturais cujo ponto de encontro seria o centro da cidade. Com o implemento de símbolos típicos da modernização, que iam desde a oferta de empregos às exibições do concorridos cinematógrafos, formara-se, também, um etos cultural que durante o século XX criara instituições sociais e pontos de encontro da *intelligentsia* pernambucana - assim como o mangubeat também formaria com outras características históricas na década de 90.

No âmbito modernista brasileiro, a cidade vivia um período de efervescência cultural orientado pelas vanguardas artísticas parisienses. Nos espaços urbanos, a modernização chegava com as estradas de ferro, iluminação pública e registros pessoais dos artistas que tiveram a oportunidade de ir à Europa, como Lula Cardoso Ayres. Data dessa época, a criação do Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco, inúmeras sociedades literárias e a fundação da segunda Academia de Letras do País – influência da cultura francesa que durante o período iluminista retomou a tradição grega de academias intelectuais que tinham como objetivo discutir temas políticos, filosóficos e culturais.

Já o contexto pós-modernista que o mangubeat vive é marcado pela formação de entidades sociais, como as ONGs, cujo objetivo seria a recuperação da cidadania de grupos e gêneros culturais existentes no espaço social. Este também não é o momento de encontros formais e institucionalizados por academias literárias. São os festivais, as feiras culturas, como o Mercado Pop, que se colocam como o local onde podiam ser vistos espetáculos de dança, performances artísticas e inúmeros stands montados para atender a um público que consome cultura, roupas, bijuterias e artigos personalizados com a marca mangubeat.

No início do século, o movimento do homem moderno no centro da cidade era, sobretudo, o fluxo de uma pequena camada da população que tinha poder aquisitivo para circular com sua moda e etiqueta trazidas dos costumes parisienses. O movimento do homem urbano agora não tem necessariamente ligações definidas com a classe social, mas com o fato de o indivíduo pertencer a um grupo cultural específico. Ele freqüentará um determinado local, tal como sugere a política interna das pequenas comunidades sociais da qual faz parte, implementando com seus símbolos e ações as características que os diferenciariam dos demais. É com semelhante entusiasmo cosmopolita, entretanto, que o manguebeat vibra com as possibilidades da cidade. Mas a sua tentativa de trazer uma periferia específica para o centro das discussões políticas e culturais não inclui a cidade como um território glamouroso como procuravam fazer as cenas culturais do início do século XX e, portanto, da modernização brasileira.

“São muitos os fatores que contribuem para esta retomada. Mesmo influências que poderiam ser consideradas marginais, imperceptíveis. Primeiro, as próprias tendências mundiais (paradoxalmente saídas dos centros metropolitanos) rumo a uma valorização do ex-cêntrico, do periférico, do marginal” (Prysthon, 2000: 32).

A diferença do caráter cosmopolita nesse momento atual é vista na inclusão da cidade como o fomentador de práticas que integram no espaço urbano não só a arte, mas também questões como a violência e a diferença social. E a forma pela qual ela consegue impor ou simplesmente transmitir a sua mensagem tem conexões diretas com a localização geográfica da capital pernambucana. Tomando como suporte o fato de que o Recife foi uma cidade condicionada por seu porto e sua origem e desenvolvimento como território urbano se deu por intermédio daquele ancoradouro, aquele seria o ponto de partida para o manguebeat chegar às margens do Capibaribe compondo, dessa forma, seu discurso sobre a urbe pós-moderna. Esse diálogo

geo-político com a região não tem um caráter aleatório, não se traduz puramente como uma seleção estética que servirá como um jogo de metáforas para a composição de seu discurso.

As áreas que circundam tanto o Rio quanto o Bairro do Recife condensam o manguezal, os mocambos, a arquitetura eclética dos seus casarões e uma simbologia social que lhe é própria e pela qual circularam as questões referentes à cultura pernambucana nas últimas décadas. Não são à toa, portanto, que as singularidades da cidade, de seu ecossistema às suas habitações populares, viram tese artística defendida por aqueles que se autodenominaram de mangubeat. O tão explorado ambiente dos senhores de engenhos e da zona rural do Estado, presente nas obras plásticas e literárias que fizeram parte de movimentos culturais em Pernambuco, começa a ser relativizado pelo surgimento dessa nova narrativa.

Os grandes romances da Literatura nordestina, um dos principais difusores de uma identidade particular à Região, ainda constam na lista dos cânones que legitimaram a produção cultural no Nordeste desde o início do século XX. Mas agora são as diferenças, fragmentadas em grupos e estilos, que criam outros personagens para os temas da arte contemporânea. Sobretudo há a exposição de personagens anônimos, pobres e desprovidos dos mitos que teriam sido trabalhados por intelectuais nordestinos no momento em que a modernidade regional começava a dar seus primeiros passos enquanto projeto.

2.3 A Cidade Não Pára; a Cidade Só Cresce

Se as metrópoles modernas tornaram-se a fonte de composição da diversidade com a qual a arte tomaria os seus infindáveis tipos e estilos como propulsora de movimentos estéticos, no século XX, seria a confluência de bens de consumo que diferenciariam, entre outros aspectos, a cidade do Recife pós-moderno. Bens de consumo que adentraram na capital pernambucana ao lado da ampliação dos territórios urbanos e permitiram uma massiva migração de símbolos culturais junto à formação dos bairros periféricos naqueles espaços; acelerando as relações e trocas interculturais no centro da cidade. Para isso, o manguebeat ergue como bandeira as singularidades socioeconômicas do Recife tendo como ponto de partida as suas características geopolíticas.

Primeiramente com seu Manifesto intitulado *Caranguejos com Cérebro* e uma cena inicialmente musical colocou a problemática urbana e terminou inserindo-a dentro do debate sobre a globalização e a redefinição das identidades nacionais no Brasil. Mais uma vez a cidade surge como o Centro onde circulam as novas práticas culturais. A cidade e sua rede de informações que se dividem em pequenos guetos os grupos sociais condicionados por classe econômica, estilo de vida e status social. E no meio de toda essa complexa rede de informações encontra-se a necessidade de fazer da urbe o centro de onde emana a noção de modernização brasileira, ao torná-la o fomentador de uma prática cosmopolita e plural. “A metrópole é indubitavelmente o parâmetro básico para a composição da diversidade que define o cosmopolita e o cosmopolitismo” (Prysthon, 1999: 52).

Evocar o cosmopolitismo da modernidade, em torno da qual se firmou o Modernismo brasileiro na década de 20, não é o objetivo ou a proposta manguebeat, embora este tenha absorvido como influência os ideais do primeiro movimento cultural urbano do País. Se com a Belle Époque tupiniquim, made in Rio de Janeiro, houve uma fuga da realidade brasileira para a absorção de um estilo parisiense de viver,

com o Modernismo paulista, essa aproximação com a cultura européia enfatizava o passado histórico do Brasil mas também a sua condição social.

“A descoberta da modernidade na América Latina significa um impulso de otimismo tecnológico e social, a crença absoluta na lógica ocidental do progresso. Porém a consequência da modernidade e o advento de movimentos de vanguarda latino-americanos significaram também uma nova maneira de conceber a identidade nacional e resultaram numa revisão dos valores culturais próprios ao subcontinente. Depois desse primeiro estágio de identificação total com a metrópole, as vanguardas latino-americanas passam a buscar na combinação urbanidade moderna, transnacional e tecnológica, e raízes nacionais e populares a receita de uma modernidade e modernismo estritamente originais” (idem: 84).

De forma semelhante, o manguebeat tenta chegar ao centro. Mas não aos bulevares parisienses, nem aos ideais nacionalistas que se projetaram naquela época com a figura de Macunaíma, representando com sua índole o sincretismo da terra *brasilis*. Simplesmente pelo fato de que o centro fomentador da cultura no momento em que a cena mangue surge não é mais a Europa e sim é os Estados Unidos. Já não é mais Paris que dita as tendências, mas, sobretudo, a cultura americana. A presença da hegemonia *yankee* seria decisiva para uma nova forma de fazer, consumir e propagar arte. Por mais que essa onipresença tenha eclipsado a afirmação da identidade nacional foram os EUA que direcionaram e produziram essa característica da sociedade guiada pela informação, na qual a produção estética integra-se à mercantilização como tantos outros bens de consumo. Primeiro com o cinema e suas *pin ups*; depois com o rock

and roll e agora com o funk, rap e demais estilos pop norte-americanos.

Movimentos surgidos da cultura negra norte-americana, como o rap e funk, chegam ao Recife com rapidez justamente pela cidade ser hoje um suporte de onde surgem e se reproduzem as novas formas de comunicação que, com o desenvolvimento tecnológico, definirão a idéia que se faz de centro ou de metrópole nesse momento. A questão que agora surge com o mangubeat aponta para um outro paradigma cosmopolita, o qual surge atrelado ao pós-modernismo como linguagem híbrida e plural, fomentada ou possibilitada pelo alcance dos meios de comunicação de massa como a TV e a Internet.

Um redirecionamento que tem sua origem nas transformações tecnológicas do capitalismo tardio, as quais somadas à expansão do mercado multinacional derrubaram as fronteiras territoriais e solaparam os projetos nacionalistas promovendo uma "revisão" da identidade cultural em cada localidade. Comumente chamado de globalização, esse redirecionamento ao mesmo tempo em que promove uma abertura para as várias culturas presentes no globo cria mecanismos de afirmação da localidade na tentativa de solidificar os aspectos concernentes à sua identidade.

"A globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam as fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado. O que implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da sociedade como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço" (Featherstone, 1995: 67) .

Incluído nesse processo, o manguebeat revela uma geração de jovens que cresceu ouvindo música pop importada de Londres e Nova York e cujo comentário estético englobaria tanto as questões referentes ao seu grupo social de origem, como o musical, quanto, sobretudo, as inúmeras expressões urbanas que, por fim, formam o núcleo central de seu questionamento. O caráter homogêneo que porventura dominara o contexto artístico em expansão durante o século XX dá lugar aos hibridismos socioculturais. Os quais, na cidade do Recife, se observa na problemática da vida cotidiana em confronto com a realidade urbana, o imaginário pop e a fantasia popular, representados aqui pelos jogos publicitários que brincam com os mesmos signos que compõem as metrópoles. Em *Antene-se*, do disco *Da Lama ao Caos*, essa dicotomia entre a identidade e o espaço urbano é destacada:

*É só uma cabeça equilibrada em cima do
corpo/Escutando o som das vitrolas, que vem de
mocambos entulhados à beira do Capibaribe, na
quarta pior cidade do mundo/Recife cidade do
mangue, incrustada na lama dos manguezais/Onde
estão os homens caranguejos/Minha corda costuma
sair de andada/ No meio da rua, em cima das
pontes/Recife cidade do mangue Onde a lama é a
insurreição/Sou, sou, sou Mangueboy!*

Ser mangueboy é pertencer à cidade, escutar música pop pelas rádios locais e manter uma identidade conectada à juventude dos grandes centros culturais. A cidade é pop. Veloz e fugaz, ainda se traduz como o arquétipo da modernidade, conceito ficando nos ideais de desenvolvimentos sociais iluministas pelos quais se edificaram os sistemas filosóficos da história moderna. Esta teve a incumbência de atribuir aos centros urbanos a categoria de espaço onde o saber, a ciência e o progresso seriam fomentados através de universidades e outros mecanismos de racionalização. Ainda que tenha tardiamente

recebido essas informações, o Recife figura numa prática que explora os conceitos surgidos da modernidade enquanto projeto inacabado. Pelo menos nessa cidade periférica da América Latina ainda é tempo de dar andamento aos princípios elementares a uma sociedade intelectualmente e organicamente avançadas, segundo a proposta da estética mangue. A mistura da sua embolada com o rap é, para o autor, uma atitude modernizante ou a evolução tecnológica que por fim chegou à periferia da cidade – onde, ao invés da ciência, a cultura configura-se como o movimento condutor da transformação.

A modernidade, o moderno e toda carga racionalista que o conceito carrega é claramente expresso nas canções do grupo cuja referência ao progresso praticamente ignora que este não chegou a este ponto da terra porque ele não foi incluído na noção de evolução da humanidade proposto durante o período iluminista. Mais que uma condição natural do desenvolvimento da sociedade pós-moderna, o hipotético cosmopolitismo, permitido pela globalização das culturas, é uma estratégia de enfrentar e criar os próprios mecanismos que venham dar o tão clamado progresso à cidade. Tornando-se, portanto, uma postura política facilmente identificada nas letras de CSNZ. Na música *A Cidade*, Chico Science & Nação Zumbi se refere à urbe como um todo sem especificar a sua localidade. Mas nos versos finais da canção ele materializa a problemática urbana e coloca como referencial o Recife. Em foco está o cidadão comum, oprimido por uma capital que não pára de crescer, mas que não oferece as mesmas condições de sobrevivência a todos os que nela habitam. Como podemos observar na música:

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas/que cresceram com a força de pedreiros suicidas/cavaleiros circulam vigiando as pessoas/Não importam se são ruins, nem importa se são boas/e a cidade se apresenta centro das ambições/Para mendigos ou ricos e outras armações/coletivos, automóveis, motos e metrôs/trabalhadores, patrões, policiais, camelô/a cidade não pára, a cidade só

cresce/o de cima sobe e o de baixo desce/A cidade se encontra prostituída/por aqueles que a usaram em busca de saída/ilusora de pessoas de outros lugares/a cidade e sua fama vai além dos mares/no meio da esperteza internacional/a cidade até que não está tão mal/e a situação sempre mais ou menos/Sempre um com mais e outros com menos/eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu/tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu/pra gente sair da lama e enfrentar os urubu/num dia de sol Recife acordou com a mesma fedentina do dia anterior

A cultura como movimento é sugerida pelo manguebeat que tematiza a cidade, seu caos e maravilhas, como a fonte de composição artística, o espaço onde a arte cria seus comentários. Há a exposição e projeção da cultura popular (samba, maracatu) através das citações e da necessidade de modernizar a cidade sem que outros elementos artísticos estejam excluídos do discurso que faz desse cosmopolitismo urgente um novo paradigma cultural através dessa manifestação social. Nesse caso voltamos a uma questão fundamental relativa à arte da América Latina na contemporaneidade:

“la industria de la información ha saturado a los países latinoamericanos de películas, videos, libros, exhibiciones, aparatos electrónicos y espectáculos multimedia provenientes del extranjero, creando territorios supranacionales en donde se borran las fronteras entre "ellos" y "nosotros". En estos espacios, la oposición entre lo propio y lo ajeno se desdibuja en la medida en que los bienes culturales o de consumo son des(re)territorializados, es decir, arrebatados de sus contextos originarios e integrados a nuevas localidades globales” (Mendieta, 1999).

No desenvolvimento do mangubeat, os líderes dessa cena, Chico Science e Fred 04, explicam a experiência da contemporaneidade enfatizando o imaginário contido nas estéticas, mitos e ritos presentes na cultura urbana recifense. Esta tem sua égide no espírito pós-moderno, o qual pode ser revelado na complexidade do seu multiculturalismo étnico, estético e social. O mangu toma a própria metrópole pra explicar as contradições socioeconômicas do Recife que acolheu durante a sua urbanização uma massa de desempregados vindos do interior do Estado em busca da ‘oportunidade’ da capital. Mas fala também do jovem consumidor de música pop que, mesmo não podendo obter materialmente os elementos que fazem parte dessa cultura, está incluído nela em consequência dos processos globalizantes. O mangubeat vem popularizar a idéia de que já não é mais possível conceber os processos globais em torno da dominação de um centro único sobre periferias.

“Existem inúmeros centros competitivos que estão causando modificações no equilíbrio global do poder entre os estados-nação e os blocos e forjando novos conjuntos de interdependências. Com isso não se pretende sugerir uma condição desigualdade entre os participantes, mas um processo que está vendo mais parceiros admitidos o jogo, os quais exigem acesso aos meios de comunicação e ao direito de serem ouvidos” (Featherstone, 1995: 89).

3. Sampleia Isso Aí: Intertexto Manguebeat

“O que atrapalhava a verdade era a roupa”

Oswald de Andrade

Devorar o tabu e transformá-lo em totem. Devorar a colonização européia: da sua herança cultural no Brasil à charmosa Belle Époque francesa. Transformá-lo no ritual sagrado da antropofagia. Apenas ela poderia nos unir sociologicamente, economicamente, filosoficamente. Setenta anos após o Manifesto Antropofágico, a estética canibalesca de Oswald de Andrade era preparada como o prato principal do cenário cultural brasileiro.

“De repente a antropofagia já não é uma fome ‘selvagem’ ou ‘simbólica’ de carne humana: e sim um apetite direcionado, sensível e delicado, retesado para a escolha das partes corporais mais saborosas, para digerir o outro de forma criativa e não uma ingurgitação indiferenciada ou indigesta” (Canevacci, 1995: 19).

No cardápio variado do célebre “estilo oswaldiano”, o prato principal é o “outro”. O “outro” do imaginário social do país, do inconsciente coletivo; da consciência plural, da cultura global. Um “outro” que por muito tempo foi conhecido, no campo da mídia, através do samba como música popular legitimadora de uma identidade nacional. E que a música pop dos anos 90 acrescenta, a esta identidade, diversos elementos intertextuais (novos ritmos, composições e influências) estabelecidos pelo processo de mundialização da cultura que alcança indiscriminadamente todas as esferas das sociedades contemporâneas.

Do ponto de vista social, podemos pensar nesse intercruzamento como uma característica da natureza humana enquanto fomentadora de processos de interação cultural. Em *O*

Marxismo e a Filosofia da Linguagem, Mikhail Bahktin (1995[29]) aponta para a necessidade de compreender a linguagem não como um meio neutro, mas sim como uma forma de comunicação condicionada pelo contexto histórico que perpassa o sujeito do discurso. Julia Kristeva, no livro *Introdução à Semanálise* (1970: 88), partindo da análise do texto literário, observa que a palavra literária não é um ponto (com um sentido fixo) mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário(ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. O autor pode, portanto, servir da palavra do “outro” para nele inserir um sentido novo, nem sempre conservando o sentido que a palavra possui. Sua observação mostra, portanto, o quanto o “outro” orienta e atravessa o discurso do “eu”.

Essa inter-relação do “eu” (o contexto cultural no qual está inserido, sua identidade e história pessoal) com o “outro” (da simultaneidade estilística e diversidade de linguagens estéticas resultantes da modernidade) produziu a essência dos movimentos modernistas. Baseadas na intermutação artística, as experimentações vanguardistas desenvolveram também o culto à colagem. Essa estética, essencialmente antropofágica, buscou um diálogo discursivo na identidade de outros textos e uma expressão lingüística própria ainda que os elementos que construíram os paradigmas de seu produto final tenham sido diversos e plurais. Entretanto, as vanguardas artísticas européias buscavam a “criação”, a obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtinha sua unidade a partir dessas inter-relações e da “pincelada individual” de cada artista. Se a modernidade era caracterizada por uma transformação cíclica que buscava sempre o novo; a arte da pós-modernidade se satisfaz buscando o passado, no pastiche, na paródia.

A intenção da produção pós-moderna não é o *make-it-new* modernista de Ezra Pound, que também buscou através das colagens de diversos textos literários a criação de uma linguagem heterogênea, mas crítica e nova. As colagens pós-modernas procuram a ironia, a desconstrução de velhos mitos políticos e culturais e o flerte com os meios de comunicação de massa. Na pós-modernidade, a

interxtualidade é pop. Mas não é o acaso dadaísta que o fará plural. Essas porções antropofágicas podem até ter num jogo aleatório de textos um dos suportes para a sua criação. Mas, pelo menos na cena manguebeat, há um diálogo entre um passado histórico da cidade junto à sua idéia de “modernização”- entendida aqui como uma evolução socio-tecnológica. E há tanto a citação de movimentos ou estéticas que fizeram parte do discurso artístico nordestino quanto a inclusão das novas tendências da arte contemporânea.

Inserindo a problemática urbana em sua música, CSNZ mostra o condicionamento do pessoal ao social, do Eu ao Outro, da negociação da alteridade – esta, logicamente, caracterizaria o discurso manguebeat por ele não ser a narrativa oficial da identidade brasileira, ou, ainda, por ele não pertencer ao EU construído durante as passagens históricas da sociedade ocidental. Essa dicotômica relação entre o Eu e o Outro tem seus viés político, social e cultural representado por Chico Science & Nação Zumbi. Nessa relação ambígua é percorrido o caminho em busca da negociação da diferença, que se encontra articulada junto à noção de identidade uma vez que a mobilidade e incontingência desta, hoje, permitem esse confronto entre o Eu e sua alteridade. Nessa negociação, há um peso que sobrecarga uma das partes implicadas no processo do reconhecimento. Um pólo de desequilíbrio que pretende naturalmente reforçar a solidez das identidades locais em contrapondo às suas antagônicas Alteridades.

E a cultura brasileira dos anos 90 vai mostrar, com suas pequenas cenas ao redor do País, a rearticulação dos elementos mais tradicionais da Nação em meio à citação de um presente bombardeado de informações, que se tornam obsoletas com a mesma velocidade que se transformaram em novidade. No manguebeat volta-se, portanto, à herança cultural dos movimentos vanguardistas brasileiros como o Modernismo e a Tropicália na tentativa de reconhecer-se a si mesmo como agente social. Mas não se trata de um diálogo passivo e/ou simplesmente uma maneira de deglutir o outro por falta de ímpetus criativos suficientes para formar uma nova linguagem. Mas, como já foi referido, a incorporação do Outro como meio de (re)criar um novo

Eu, agora condicionado pela ação do campo midiático e das novas tecnologias.

A incorporação de diversos passados resulta em uma abertura textual criticada por teóricos, como Fredric Jameson, que vêem nessas colagens de estilos e linguagens uma ausência de historicidade na obra de arte contemporânea. Ou seja, o passado seria resgatado não pelo seu valor histórico, mas sim pela incapacidade de representação da própria existência corrente. Por outro lado, há os que observam que as colagens intertextuais na contemporaneidade funcionam como um processo poético criador de uma obra que passa a ser entendida, essencialmente, como o resultado do cruzamento dos vários códigos, estilos e linguagens existentes na cultura contemporânea. Linda Hutcheon (1991: 122) analisa as colagens e paródias pós-modernas como o significado estético resultante dessa "abertura" a outros significados discursivos, criando-se, assim, um espaço textual múltiplo.

A antropofagia pós-moderna que marca a obra de CSNZ seria, sobretudo, resultado do cruzamento de vários códigos, estilos e linguagens instalados na cultura contemporânea. Códigos, estilos e linguagens resultantes tanto das experiências vanguardistas do início do século XX, quanto da industrialização e tecnologia que fizeram surgir objetos tais como o toca-discos, o vinil, o amplificador, os sintetizadores e, nos anos 80, o sampler. Elementos que são trazidos para as principais metrópoles do país via meios de comunicação. Cidades plurais que constroem para a garotada da periferia uma re-identificação cultural, criada a partir das contradições e condições existentes nas metrópoles contemporâneas. Funk, hip hop, samba, coco, ciranda, maracatu, rock and roll. Na música *Etnia*, de *Afrociberdelia*, fica evidente a necessidade de mixar essas informações, ou devorá-las, criando uma linguagem propositadamente híbrida:

*Somos todos juntos uma miscigenação/e não
podemos fugir na nossa etnia/Índios, brancos, pretos
e mestiços/nada de errado em seus princípios/o seu
e o meu são iguais corre nas veias sem*

para/Costumes é folclore, tradição, capoeira que rasga o chão/samba que sai de uma favela acabada/é hip hop na minha embolada

Na tentativa desse encaixe natural entre nacionalismo x universalismo, Chico Science & Nação Zumbi trouxe à tona uma discussão sobre a construção de uma nova identidade brasileira. Um movimento artístico expresso em uma cidade repleta de discursos. Estes estabelecidos como consequência do rompimento das fronteiras entre nacional e universal através do processo de integração das diversas culturas que vem sendo chamado de "globalização". Múltiplos discursos que se interagem harmoniosamente quando retomam outros velhos discursos na construção de uma linguagem e uma identidade heterogênea. Mas que soam dissonantes quando tocam nos velhos símbolos da cidade em suas inúmeras contradições. Identidade como parte de um processo de reterritorialização do social através da afirmação do localismo e da apreensão das expressões culturais globais. CSNZ entra no território do Outro demarcando, no entanto, o seu papel e espaço social. A cidade é o local onde é obtida essa passagem para o universo do Outro que vai ser recolocado, com um novo discurso, dentro do ambiente urbano através de sincretismos, hibridismos, patchwork:

"Projetos ubíquos que tornam os híbridos transferidos, inquietantes, indóceis. Transformadores. O híbrido já não é um resíduo marcado pela síntese, mas sim o anúncio de multiformes sincretismos. É o vírus que na radical alteridade descobre o anúncio de futuros possíveis e misturados (Canevacci, 1998: 22).

O retorno ao passado, não na forma de conotação estilística jamensoniana (a qual ele atribui um caráter culturalmente esquizofrênico já que essa volta ao tempo é saturada da superficialidade característica ao pós-moderno), é um dos mecanismos

utilizados pela banda tanto nas colagens textuais, via citações, bem como da sua composição técnica, facilitada pelo emprego do sampler. Como destaca a obra de Bahktin (1995[1929]), a multiplicidade é inerente ao discurso, cuja construção é produzida como mosaico de citações, como absorção e transformação de um outro texto. O dialogismo seria uma das características essenciais da linguagem e a estrutura de todo discurso resultaria “do embate de muitas vozes sociais que podem produzir efeitos de polifonia- quando essas vozes ou alguma delas deixam-se escutar; ao contrário dos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem” (Brait, 1994: 13).

Uma das categorias que fazem parte desse conceito de dialogismo desenvolvido por Bahktin explica perfeitamente essa questão da citação pop no maguebeat. Seria o princípio da intertextualidade, o diálogo entre inúmeros textos que se instalam no interior de uma cultura e definem um determinado discurso. “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (Fiorin, 1994: 33). Podemos observar essa característica da intertextualidade em várias canções de Chico Science quando o autor se utiliza de diversos recursos estilísticos e textuais para compor a literariedade de sua narrativa. Em *Rio, Pontes e Overdrives*, o autor constrói um texto repleto de metáforas (pato, esculturas de lama, molambo) para se referir à atividade, comum no Recife, de catar caranguejos nos manguezais:

*Porque no rio tem pato comendo lama/rio, pontes e
overdrives/impressionantes esculturas de lama/e a
lama come mocambo e no mocambo tem molambo/e
o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no
sol do meio-dia/o carro passou por cima e o
molambo ficou lá/molambo eu, molambo tu,
molambo eu, molambo tu/molambo boa peça de
pano pra se costurar mentira/molambo boa peça pra
se costurar miséria*

Em *Rios, Pontes & Overdrivers* quem é o “pato” que come lama senão o próprio homem que cata esses caranguejos para sua sobrevivência? As “impressionantes esculturas de lama” seriam os próprios catadores de caranguejos; e a lama que come o mocambo, as palafitas que invadem essa região de manguezal onde ficam precariamente submersas nas águas do principal rio da cidade, o Capibaribe. No mocambo (tipo de habitação precária) existem molambos, pedaços de pano velho, que nesse caso são tomados como o próprio ser humano que, por viver em tais condições, não teria qualquer importância social.

CSNZ dialoga ainda com a variedade da cultura pop, insere os estilos folclóricos da cultura popular em sua estética e também destaca as manifestações que legitimaram a produção cultural nordestina através da alusão aos movimentos políticos e urbanos que fizeram a história pernambucana. Em meio a um discurso irônico sobre a cidade ele insere, por exemplo, o autor de *Geografia da Fome* (obra sociológica sobre a exclusão social no Recife) como um interlocutor imaginário:

*O sol queimou, queimou a lama do rio/e eu vi um
chié andando devagar/vi um aratu pra lá e pra cá/vi
um caranguejo andando pro sul/saiu do mangue,
virou gabiru/oh, Josué, eu nunca vi tamanha
desgraça/quanto mais miséria tem mais urubu
ameaça*

A antropofagia, no trecho acima representada pela deglutição/inserção da tese de Josué de Castro, surge, então, para satisfazer uma oportuna estratégia que vem permitir essa diversidade cultural, essa simultaneidade estética. As colagens são permitidas por esse enorme banco de dados da cultura contemporânea surgido, principalmente, das experiências vanguardistas do início do século. Para Eduardo Subirats (2001), a antropofagia foi o primeiro ímpeto de criação cosmopolita na América Latina. Anunciando, já naquela época, a presença da globalização que iria influenciar a produção terceiro-

mundista durante a passagem do século. O autor chega a tomar a antropofagia modernista como conceito que poderia explicar as contradições do Surrealismo, que “com a sua proposta de iluminação profana” se desgastou em meio à sua reprodução pela sociedade de consumo. Ao contrário da exaustão das vanguardas européias, a nossa antropofagia seria uma prática recorrente da arte brasileira que com sua ênfase na memória do povo indígena e da absorção do cosmopolitismo estrangeiro produziria um dos movimentos estéticos mais autênticos da expressão artística contemporânea.

“Os antropófagos modernos devoram os mitos da modernidade e da pós-modernidade para transfigurá-los num projeto humanizado de conhecimento e poder tecnológico. Só eles invertem a dialética de ruptura com o passado a grau zero de abstração. Em seu lugar, despertaram as vozes remotas enclausuradas pelo Logos colonizador” (Subirats, 2000: 114).

Incrementando essa prática antropófaga, ou simplesmente trazendo-a para o atual contexto histórico, os grupos se utilizam da tecnologia permitida pelo sampler, que se coloca como um recurso comum à maior parte da produção musical dos anos 90, surgida, na verdade, como releitura de estilos anteriores. Ou ainda: o sampler se torna um dos meios materiais para essa canibalização do passado ser efetuada. “O atual culto do sampler oferece o mais claro exemplo da estética pós-moderna do fragmento, além de mostrar a disposição do rock de viver à custa de sua própria história e formas” (Connor, 1996: 111). Connor afirma que o surgimento da tecnologia possibilitou a recriação de linguagens já existentes conduzindo a arte ao processo da releitura num conseqüente detrimento dos mecanismos de criação.

“Nos últimos anos, o desenvolvimento de novas formas de tecnologia acelerou e, de certa maneira, democratizou esse processo, a ponto de permitir que

as evidências culturais sejam fisicamente desmanteladas e remontadas como colagem com mais rapidez e falta de controle do que em qualquer época (idem: 112)".

As colagens promovidas por este instrumento transformaram a música pop, nessa comunicação pós-moderna, em um mix de idéias, linguagens, estilos, gêneros e cenas do passado. Mas ele seria apenas um dos métodos pela qual uma determinada linguagem intertextual se formaria no texto manguebeat de Chico Science & Nação Zumbi. Para o multiartista Fausto Fawcett, um dos seus primeiros e maiores entusiastas no Brasil, "o sampler pega todas as formas de vida musical e sonora e nos permite criar labirínticos mosaicos de sonoridades mutantes". No entanto, isso não significa que o dialogismo só esteja presente nesta música pop unicamente pela presença do sampler.

Certamente há inúmeros diálogos intertextuais nestas expressões artísticas como já foi citado no texto (diálogo entre movimentos, estéticas; citação dos elementos urbanos e históricos na Nação). Diálogos que resultam de um dos elementos fundamentais da linguagem: o seu caráter heterogêneo. Reforçado bem mais pelas possibilidades tecnológicas e as informações processadas com velocidade e impacto nas comunidades locais do contemporâneo.

O sampler funciona como uma montagem musical pela qual podem ser inseridos, juntamente com o vocal e outros elementos sonoros, enxertos de canções já produzidas ou pequenas amostras de composições, reforçando a ambigüidade e originalidade da obra mixada. Um dos primeiros artistas a difundir a construção de uma música brasileira antropofágica pelo uso do sampler foi a cantora Fernanda Abreu, em 1990, ano em que a Europa presenciou a explosão da *dance music* e esta invadiu as paradas de sucesso das rádios de todo o planeta. Mas foi a partir seu segundo álbum, *Be Sample* (92), que esse conceito veio se colocar como determinante na cultura *pop* da década. Apesar de deglutir as manifestações cariocas, a cantora não hesitou em consumir o pop surgido nos paradões musicais norte-americanos. Mas já não se tratava mais de uma imitação dos

modelos fomentadores de tendências da cultura européia como havia sido feito no início dos anos 80.

“O consumo de signos estrangeiros não se configura como recepção passiva, despolitizada, mas como apropriação que instaura o espaço da mediação cultural onde a hegemonia vai ser desafiada” (Guelfi, 1996: 140).

A trajetória até esse “entre-lugar” foi consumada no álbum *Be Sample*. Fernanda Abreu foi além da influência musical estrangeira e criou uma nova dance music brasileira, um *mix* de samba e *funk*, o “samba-funk”. Foi criado, ainda, um *mix* dialógico entre os constantes discursos proferidos sobre e no Rio de Janeiro. A cidade maravilhosa, a “Garota de Ipanema”, o samba, o malandro carioca. Nas canções de Fausto Fawcett e Fernanda Abreu, o Rio de Janeiro, por exemplo, passou a ser “a cidade sangue quente” e a Garota de Ipanema se transformou na “garota suingue sangue bom”. Em *Garota Sangue Bom*, de Fernanda Abreu e Fausto Fawcett, há ainda a figura da “garota carioca”, mítica personagem da canção de Vinícius de Moraes. Mas agora essa mesma garota e todas as suas “qualidades” foram transferidas para uma moradora da zona norte, uma típica suburbana. E esta mítica personagem não mais desfila nas areias de Ipanema e sim dança nos bailes funk da periferia. O Rio de Janeiro, assim como o Recife ou São Paulo, surge na narrativa como uma cidade polifônica: múltiplas vozes e consciências independentes que representam inúmeros recortes textuais sobre a cultura e o mundo nos quais ela se encontra inserida. A música *Rio 40° Graus* de Celso Laffer, Fausto Fawcett e Fernanda Abreu, por exemplo, enfatiza a contradição e a problemática urbana no Rio de Janeiro:

*“Rio 40° Graus cidade maravilha/purgatório da
beleza e do caos/capital do sangue quente do
Brasil/capital do sangue quente do melhor e do pior
do Brasil/cidade sangue maravilha mutante/a*

*novidade cultural da garotada, favelada/suburbana, classe média, marginal/é informática metralha sub-Uzi equipadinha com cartucho musical/de marcação invocação pra gritaria da torcida da **galera funk**/De marcação invocação pra gritaria da torcida da **galera samba**/de marcação invocação pra gritaria da **galera tiroteio**/de gatilho digital. De sub-Uzi equipadinha com cartucho musical/de contrabando militar/da novidade cultural da garotada favelada suburbana de shortinho e de chinelo sem camisa carregando Sub-Uzi equipadinha”.*

Capital do sangue quente do Brasil sim, mas também capital do sangue quente do melhor e do pior do Brasil. A antiga imagem que sempre se projetara do Brasil, até mesmo para os próprios brasileiros, passa a ceder seu “espaço, no imaginário social, a um novo retrato mais fragmentário e plural da nação (Herschmann, 1996: 57); um imaginário mais condizente com a realidade urbana da qual ela é revelada. Assim como o mangubeat não se encarrega de colocar a cultura popular como estandarte, como acontecera ao Movimento Armorial, ou simplesmente negá-la, como o pop dos primeiros anos da década de 80 fizera.

Simplesmente torna-se explícita a projeção da “marginalidade” (favelas, violência, narcotráfico) como o local social onde agora se revela uma nova cultura - a “novidade” que chega, também, às periferias sociais com velocidade semelhante a sua entrada nos âmbitos da juventude rica e consumista brasileira. Novidade ambígua que tanto pode se referir à própria cultura de massa com seus artigos de consumo e ídolos pop quanto aos avançados equipamentos bélicos que invadem as favelas e os morros do Rio de Janeiro contemporâneo, no caso do funk. Como observa George Yúdice, com relação àquela expressão popular carioca:

“O funk, mesmo não sendo um arquétipo da identidade brasileira “passou a ocupar o mesmo

espaço físico do samba mais tradicional e vem questionando a fantasia da mobilidade social. Seus adeptos constituem o novo segmento cultural- a novidade cultural- que não se identifica com os sambistas mais velhos, embora façam parte igualmente da garotada favelada, suburbana, classe média marginal" (Yúdice, 1996:39).

A realidade do Rio de Janeiro e do Recife contemporâneo se insere na pós-modernidade de forma semelhante a sua inserção na modernidade, na virada do século, através da influência da *Belle Époque*: vive-se o mesmo frenesi e a agitação dos novos tempos mas em contraste temos um cenário urbano recortado por favelas, subúrbios, violência, narcotráfico, racismo. O que, em Fernanda Abreu, esta contraditória cultura urbana não mais alimentará são os mesmos discursos "clichês" de uma cidade maravilha que não se apresenta uniformemente a todas as realidades do cotidiano carioca. Em 92, ano em que o álbum *Be Sample* foi lançado, ocorre um dos acontecimentos mais importantes para o destino do Rio de Janeiro como eterno cartão postal do Brasil. Telejornais captam a imagem de jovens saqueando banhistas nas mais famosas praias da cidade maravilha, freqüentadas por moradores da Zona Sul carioca. O fato ficou conhecido como "arrastão" e, logo, os jovens que faziam parte dos bandos saqueadores foram identificados como freqüentadores de bailes *funk*.

O Rio de Janeiro, que desde a época da Banda Black Rio e as primeiras rodas de *break* havia incorporado uma tradição de bailes nas periferias, tinha nessa cultura norte-americana que se fixara na Zona Norte uma ameaça à paz e tranqüilidade do carioca *bom vivant*. Nos bailes *funk* da periferia carioca, no entanto, manifestava-se a tão celebrada mutação entre culturas locais e globais, que passara a ser a base da construção de um novo projeto de identidade nacional. O refrão "Uh! Tererê" criado nos bailes *funk* carioca e incorporado pelas torcidas dos clubes de futebol da cidade é exemplar quando se pretende mostrar a fusão das duas culturas. "Uh! Tererê" surgiu a

partir da apropriação de um outro refrão (do grupo norte-americano Tag Team) para a língua brasileira: Whoomp! There It Is!. Pastiche lingüístico, pastiche cultural, pastiche social: o que pretende a música carioca não só a de Fernanda Abreu, mas também a de inúmeros artistas (Chico Science & Nação Zumbi, Funk n' Lata, Farofa Carioca, Pedro Luís e a Parede, Marcelo D2) que estabeleceram, nos anos 90, essa múltipla conexão entre local, global; samba, *sampler*, percussão, *funk*. Semelhante caminho percorre Chico Science & Nação Zumbi ao revelar um novo modelo de identidade para a juventude local destacando a pluralidade de estilos existentes na capital pernambucana.

O funk carioca e mangubeat recifense apresentam, ao mesmo tempo, uma expressão artística mundial, representando a cultura norte-americana com suas batidas, levadas e refrãos; enquanto a referência local é o samba e seus elementos de percussão, como a cuíca, o tamborim e o pandeiro. Essa prática, no entanto, será mais utilizada no segundo disco da banda, *Afrociberdelia*, que inaugura uma nova fase do mangubeat ao conectá-lo ainda mais aos elementos eletrônicos em destaque no período de sua produção. A Antropofagia pós-moderna pode ser observada em *Afrociberdelia* principalmente quando *este* dialoga diretamente com a Tropicália não só tendo regravado uma canção do movimento, *Maracatu Atômico* de Jorge Mautner, bem como inserido samplers de *Batmacumba* e *Minha Menina*, respectivamente compostas pelos tropicalistas Gilberto Gil e Jorge Bem. Embora estejam, de certa forma, diferenciados pelos recursos tecnológicos empregados na sua edição, ambos promovem a projeção da cultura popular (samba, maracatu, folclore, etc...) seja através da colagem via citações ou sampler.

No entanto, excetuando o conjunto pernambucano Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a, as bandas da "cena cultural recifense" trabalharam mais na composição de uma música regionalista, com expressivos elementos da cultura popular, a exemplo do Mestre Ambrósio. O primeiro disco da banda Chico Science & Nação Zumbi, *Da Lama Ao Caos*, entretanto, veio colocar, além da problemática da cidade do Recife, conhecida como a "quarta pior

cidade do mundo”, na música pop, várias linguagens e culturas, nacionais e universais, na composição de suas estéticas musicais. Em *Da Lama ao Caos* podemos ouvir, por exemplo, junto aos elementos percussivos e elétricos do grupo um trecho do pastoril do Velho Faceta, em forma de música incidental. Nas músicas, a exaltação nacionalista/localista se manifesta através do “resgate” de elementos estéticos da cultura nordestina e de referências contraculturais que incluem tanto a marginalidade como os mitos desta no Recife.

Da música popular da região eles trouxeram o coco, a ciranda, o xaxado. Das roupas típicas adotaram o chapéu de palha, a sandália de couro. Instrumentos como o pandeiro; ritmos como a embolada; mitos urbanos e anti-heróis como “Galeguinho do Coque e “Bio do Olho Verde”² ; lendas como Virgulino Lampião, Zumbi e os Panteras Negras norte-americanos. Esta foi a identidade cultural local projetada pelo grupo pernambucano através das colagens musicais feitas por citações e samplers. Colagens que anunciaram a fusão de diversas culturas e funcionaram como um meio de contestar a cidade do Recife. *Da Lama ao Caos* é samba, folclore nordestino, cultura popular e música eletrônica. Criado em meados da década de 90, época em que a música pop é comandada pela electronic music, ele foi, e ainda o é, a concreta realização da parabólica fincada na lama sugerida por Chico Science no início da década. O que vem a ser um fato determinante nas sociedades latino-americanas: a colocação da cultura e da identidade nacional dentro de um paradigma cujas próprias barreiras entre localismo e universalismo sejam substituídas por uma expressão lingüística heterogênea.

Esse paradigma “tem o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional. Tem o efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação,

² Galeguinho do Coque e Bio do Olho Verde praticaram crimes em série de abuso sexual contra, respectivamente, mulheres e crianças do sexo masculino. Galeguinho ficou conhecido por violentar suas vítimas utilizando um alicate. Os dois são citados na música Banditismo por uma Questão de Classe, no disco *Da Lama ao Caos*.

tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (Hall, 1992: 87).

Embora a cidade seja retratada em suas inúmeras contradições, o Rio de Janeiro ainda permanece como um símbolo devidamente codificado na memória coletiva da nação com o mix de samba-funk promovido por Fernando Abreu. Apesar de ainda existir a “aura” nacional (no que se refere a uma certa exaltação do local) perpassando o significado das canções de Chico Science, as mesmas enfatizam problemas que sempre existiram na cidade, mas que foram eclipsados pela constante utilização de símbolos (a Garota de Ipanema, o Corcovado, o futebol, a geografia da cidade, a malandragem, o homem telúrico, a narrativa do Nordeste), que fundamentaram e criaram uma mítica realidade para aquelas metrópoles.

Principalmente, CSNZ recusam, em alguns momentos, um discurso “ clichê” da cidade do Recife, pois uma suposta realidade mítica criada pela narrativa regionalista não se apresentaria uniformemente ao cotidiano metropolitano; já que, quando falamos da obra manguebeat, o homem urbano surge como temática central definitivamente na cultura pernambucana nesse momento. CSNZ também se encarrega de incluir uma visão mais periférica da cidade citando e referenciando o lado menos glamouroso do Recife. Ao propor a modernização do passado, ele deixa escapar o quanto a sua informação pessoal é condicionada pela experiência coletiva. O que em letras é representado por músicas como *Enquanto o Mundo explode*, na qual o autor destaca as seguintes contradições:

A engenharia cai sobre as pedras/um curupira já tem seu tênis importado/não conseguimos acompanhar o motor da história/mas somos batizados pelo batuque”

Não há ineditismo se consideramos que a produção artística brasileira desde a década de 20, com o Movimento Modernista, almejou uma identificação com a “modernidade e a “modernização” dialogando com esses conceitos por meio do cosmopolitismo - que teria sido um agente intermediador na Antropofagia de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e na Tropicália da década de 60. A diferença é que a antropofagia mangue é mais específica, bem mais cosmopolita e resultado dessa tensão cultural facilitada pelo acesso à informação e às novas tecnologias. O que converge na posição de tais antropófagos é a concentração de uma temática da auto-absorção e/ou da absorção alheia. Agora no manguebeat de Chico Science, a antropofagia é exposta com as pompas e circunstâncias da cultura midiática. O manguebeat explora a questão da continuidade da arte e da técnica. O fluxo que liga a tecnologia do sampler aos ritmos tradicionais do Nordeste encontra-se na união do áudio (a música) ao visual (a performance), reforçando a circularidade de ambos os suportes através da sua entrada no circuito comercial dos meios de comunicação de massa.

4. Reiventando a Tradição: Globalização e Identidade cultural

“ Em 1923 Gilberto Freyre definiu, no Diário de Pernambuco, os habitantes do Recife como um povo amigo do silêncio. Ainda bem que os tempos mudaram”

(Hermann Vianna, prefácio do disco Radio S.AMB.A da Nação Zumbi)

Quando, nos anos 20 do século passado, a antropofagia modernista uniu mitos locais às vanguardas européias reavaliando a idéia de nacionalidade e cultura brasileiras, um grupo de intelectuais e artistas nordestinos como Gilberto Freyre, Lula Cardoso Ayres e Vicente do Rêgo Monteiro, conduziu a experiência da regionalidade ao posto de projeto. A chegada do Modernismo no Brasil coincide com o retorno de intelectuais e artistas nordestinos para o Recife, de onde aqueles saíram para estudar nos moldes da cultura francesa. Na época, a máxima oswaldiana, “só a antropofagia nos une”, ditava as tendências da arte modernista no Brasil.

Se o escritor paulista procurava a efervescência das metrópoles européias contextualizando-as no cenário cultural nacional; os regionalistas enfatizaram os aspectos mais folclóricos e tradicionais da Região Nordeste para compor a sua narrativa. A proposta de adotar um certo flerte como o estrangeiro foi tomada, naturalmente, por alguns representantes dessa safra; mas o que interessava a eles era, sobretudo, o homem nordestino e seus mitos. O artista plástico Lula Cardoso Ayres encantou o Rio de Janeiro com um cenário inspirado na *comédie française*, mas foram os bumbas-meu-boi, os caboclinhos e os passistas de frevo, pintados em suas telas, que o caracterizam como um interlocutor da tradição nordestina.

A cristalização de uma identidade nordestina foi demarcada por outros intelectuais como Gilberto Freyre, que com sua teoria da mestiçagem constitui uma forma de unir culturalmente o território brasileiro por meios de características comuns como o sincretismo

étnico e cultural. Na tentativa de construir uma identidade própria ao Nordeste, o Movimento Armorial também conseguiu impor um discurso fundamentalista sobre a Região ao trazer a cultura popular junto à influência moura-lusitana e colocá-la como o local onde a autenticidade da Região encontrava-se na sua forma mais “íntegra”. As duas correntes de pensamento que se transformaram em movimentos culturais do Nordeste, o Regionalismo e o Armorial, legitimou e de certa forma estereotipou o homem nordestino com adjetivos como “resistente”. Gêneros culturais que tiveram a missão de legitimar a nordestinidade por meio de conceitos biológicos e sociais terminariam funcionando como um modo de propagar um conceito de uma Região Nordeste.

Desde que o mangubeat surgiu com as músicas de Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, o Nordeste tradicionalmente conhecido através da imagem de alguns personagens literários de Raquel de Queiroz e outros regionalistas foi sendo relativizado pela projeção de uma nova realidade cultural:

“Produção cultural urbana, agressiva, experimental, crítica, avessa aos encantos da “indústria cultural”, produzida por grupos periféricos e marginais, cheias de sonhos e imagens do desejo, mas profundamente refratária às formas de sociabilidade do Brasil institucional. Formas culturais heterogêneas, disformes, caóticas, mas representativas do processo de exclusão social existente no país” (Zaidan, 2001: 28).

Através de estórias, mitos e manifestações culturais, como o Movimento Armorial e/ou Regionalista Modernista, o homem nordestino foi visto, por muito tempo, através de alguns estereótipos que o colocara oprimido e resignado pela fatalidade em que ele era obrigado a viver. Severinos vítimas da seca que assola o sertão. Melancolia, sofrimento, destino. Terra, seca, pó. Da Zona da Mata surgiam, em obras literárias como a de José Lins do Rêgo, os senhores

de engenhos e a sua relação com os escravos, a celebração da miscigenação racial, o homem telúrico. A localidade geográfica se colocava como um dos determinantes do caráter humano daquele que vivesse nestas regiões. Em alguns casos essa “brasilidade nordestina” funcionou como material de manipulação do regime político vigente num determinado período histórico.

“Como se sabe, o projeto ideológico subjacente ao movimento regionalista da década de vinte tinha como objetivo criar e difundir o conceito de uma região – Nordeste. Isto foi feito, através de toda uma produção cultural “nordestina”. Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro e outros. Num momento de redefinição do Estado Nacional quando o poder das oligarquias regionais é posto em xeque pela revolução de 30, o mandarinato cultural assume o papel de conferir uma sobrevida simbólica, estética e cultural a essas oligarquias decadentes. Vem daí certamente a busca de um passado idílico caracterizado por relações mais do que cordiais entre senhores e escravos, mucamas e senhorzinhos, etc” (idem: 56).

Mas dada a intervenção da cena manguebeat no âmbito da música pop, algumas transformações passam a ser percebidas, também, no espaço social. Colocando esse jovem modelo artístico dentro do circuito da cultura de massa, o manguebeat também destaca as mudanças pelas quais a cidade do Recife começa a ser conhecida e reconhecida como um pólo cultural urbano e fomentador de música pop. Socialmente essas mudanças também afetam a antiga representação feita do Nordeste e pelos artistas e intelectuais nordestinos nos meios de comunicação. Em 93, sob o fundo da trilha sonora composta por Chico Science e Nação Zumbi temos uma visão mais panorâmica da cultura urbana do Recife contemporâneo. Nem

popular, nem elitista; nem (ainda) massificada ou mitificada. Colar, que para alguns era o atestado de falta de criatividade, vira verbo conjugado no imperativo pelas bandas que surgiram durante o período. Logo, um dos mais famosos slogans políticos das manifestações estudantis do Maio de 68, inspira o desenho de uma das primeiras camisas do movimento: *“Sous le pavés, la plage”*. Um caranguejo exibia suas patas tomando o asfalto da cidade dos habitantes silenciosos. Sobre a cidade, o mangue. A vegetação e os elementos do manguezal surgem reproduzidos nas telas de camisetas, enquanto um narrador performático faz o anúncio de uma nova manifestação social que transformará os conceitos ideológicos existentes na cultura nordestina. Na música abaixo, *Antene-se*, de Chico Science e Nação Zumbi, essa realidade urbana pode ser processada como arte e experiência social:

*É só uma cabeça equilibrada em cima do
corpo/escutando o som das vitrolas, que vem de
mocambo/entulhados à beira do capibaribe/na
quarta pior cidade do mundo/Recife cidade do
mangue/Incrustada na lama dos manguesais/onde
estão os homens caranguejos/minha corda costuma
sair de andada/No meio da rua, em cima de pontes/é
só uma cabeça equilibrada em cima do
corpo/procurando antenar boas
vibrações/preocupando antenar boa diversão*

A partir desse momento, os intelectuais que construíram o suporte para a criação de uma “mitológica cultura nordestina” vão cedendo seu espaço midiático aos jovens articuladores culturais, que resolveram colocar o caos e as maravilhas da cidade numa narrativa pop. Como observa Stuart Hall, a cultura nacional é formada tanto por instituições culturais como também por símbolos e representações que orientam e conduzem os cidadãos rumo às suas ações e concepções sobre a sociedade de que fazem parte. A cultura nacional é também um meio de propagar uma ideologia – aqui presente sob o conceito

gramsciniano da concepção de mundo que se expressa implicitamente na arte, no direito, na economia e em todas as manifestações da vida individual e coletiva.

“As culturais nacionais, ao produzir sentidos sobre a ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constróem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e a imagem que dela são construídas” (Hall, 1999: 51).

A identidade nacional seria, desse modo, uma “comunidade imaginada”, elaborada através de mecanismos ideológicos cuja ação na sociedade será legitimar/simbolizar uma determinada narrativa. Mas àquelas características que compuseram a narrativa do Nordeste por meio da exaltação do local, algumas cenas urbanas iniciadas no final dos anos 80 vão se contrapor. Na verdade, o Nordeste e suas várias realidades pouco comunga, na contemporaneidade, com as representações sociais idealizadas por personalidades locais como Gilberto Freyre, João Cabral de Melo Neto ou Ariano Suassuna. Pernambuco ainda tem seus rios entrecortando os bairros da “Veneza brasileira”; a exótica cultura popular é exibida, regularmente, nos meios de comunicação; o sertão ainda sofre com sua aridez e falta de água ao mesmo tempo em que as chuvas continuam a inundar a capital do Estado. Cenário que suporta uma série de identidades condicionadas pela diversidade da cultura pós-moderna:

“Quanto mais a vida social se torna mediata pelo mercado global de estilos, lugares e imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mas as identidade se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem flutuar livremente. Somos confrontados por uma gama

diferente de identidades dentre as quais parece possível fazer uma escolha” (Featherstone, 1995: 145).

Recife: uma das piores cidades do mundo em termos de violência urbana. Mas também um verdadeiro caleidoscópio de culturas cujo aspecto visual nos remete aos grandes centros urbanos da pós-modernidade, nos quais a relação entre tradição e tecnologia é exposta no espaço social. Nesse mercado global de estilos vemos *outdoors* eletrônicos disputando sua visibilidade com fotos de um caboclo do maracatu rural coladas nos muros da cidade. *Outdoors* exibem elementos da cultura popular, enquanto os casarios do Recife antigo são reformados para abrigar o público noctívago, consumidor de uma tradição reformulada para vender uísque, soda e diversão.

Como continuar exaltando a cidade em meio à transformação do espaço urbano e do estilo de vida comungado pelos cidadãos recifenses? Recife é hoje o principal expoente de uma nova “comunidade imaginada” que ressalta as várias características da cidade brasileira imersa na cultura pós-moderna. E dela se desenvolve agora um novo discurso sobre a identidade nacional surgido das zonas periféricas, de movimentos sociais que contestam e transgridem as diversas representações institucionalizadas da cultura nordestina através do Estado de Pernambuco.

“A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar temporariamente” (Hall, 1991: 13).

Quando Chico Science propõe um tipo de valorização da pluralidade local e da diversidade cultural ele não se insere em um

mais um projeto de cunho nacionalista mas, ao contrário, transgride essa posição que só é tomada junto à confluência de estilos pop locais e universais. Essa postura é justificada na correlação desse posicionamento com a época na qual surge: o começo dos anos 90 ainda ficaria marcado por um afastamento em torno da questão do nacional popular. Com relação ao descentramento do tema “o nacional”, desde a década de 80 que ele havia sido preterido, por toda uma geração de artistas, pela adoção da produção cultural estrangeira. Um processo que remonta aos anos 70 e suas criações alternativas, como a Poesia Marginal e Geração Udi Grudi, cujo laço com os movimentos nacionalistas foram sendo afrouxados durante a década e retomados em meados 90 sob um novo modelo discursivo.

Na década de 70, os projetos culturais nacionais (localizados no eixo Rio/São Paulo) eram, em sua maioria, financiados pelo Governo Federal. Filmes como *Tendas dos Milagres* e *Dona Flor e seus Dois Maridos* e espetáculos teatrais foram encenados com o aval do regime militar e passaram a compor o quadro artístico da época. A arte das vanguardas, do Centro Popular de Cultura e do Tropicalismo, de caráter politicamente esquerdista, foi substituída por expressões artísticas promovidas pela política governamental, a qual passou a manipular os eventos culturais fundamentando-se no nacionalismo que, anteriormente, havia sido a base do discurso e dos projetos revolucionários da esquerda brasileira.

A geração de artistas pós-70, surgida no ápice da indústria cultural e da modernização brasileiras, trouxe, como resposta a essa manipulação do nacional, identificações abertas, receptivas ao cosmopolitismo das metrópoles internacionais fugindo ao estigma das expressões nacionalistas. Entretanto, quando a cena mangue surge no início dos anos 90 os efeitos dessa mudança de paradigmas são reconhecidos. Os símbolos da nação brasileira, o samba principalmente, refletiam, sobretudo, a amostragem de um confronto entre a diferença x a diversidade. Nas manifestações regionalistas se excluía a presença do outro estrangeiro enquanto nos projetos cosmopolitas se obliterava o elemento nacional.

O manguebeat respondeu de outra forma ao partidário discurso cultural brasileiro que se caracterizara por excluir ou o nacional ou o estrangeiro. Chico Science & Nação Zumbi destituiu a cana-de-açúcar da época da colonização como símbolo nacional e adotou a diversidade dos manguezais. O que corresponde a uma visão ou teoria mais ampla sobre a dinâmica da globalização no manguebeat: as culturas monolíticas (metaforizadas pela monocultura da cana-de-açúcar) não poderiam ser tomadas como suporte de uma sociedade que funciona com uma sobrecarga de informações, tecnológicas, conceituais e visuais. Com CSNZ, os projetos culturais e artísticos de identidade nacional são "mixados" a estas várias experiências heterogêneas como um processo natural, conseqüente da própria quantidade de informações que os seus produtores recebem como cidadãos pertencentes a um mundo globalizado. Há uma abertura cultural, nas manifestações sociais, que vem absorver o universal e uni-lo ao local. Dessa forma, o projeto de uma nova identidade nacional, produzido nos bairros da região metropolitana recifense, é muito mais uma expressão de autonomia cultural de grupos e classes sociais que se encontram na periferia, de um país que se encontra na periferia da organização política mundial, do que uma manifestação arquetípica do povo brasileiro.

"A cultura se torna uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e complementaridade-entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado- na mesma medida em que esse ser resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento ou libertação" (Bhabha, 1998: 242).

Tradição e modernidade convivem nessa cultura urbana que apresenta uma categoria de cidadão que não é mais aquela da classe trabalhadora do período industrial. Agora uma espécie de subclasse originária de migrações e grupos sociais surgidos não apenas por uma questão política, mas, fundamentalmente, pela suas relações com os movimentos culturais urbanos. Um lugar onde se sabe que a cultura

não seria apenas condicionada pelos aspectos nacionais institucionalizados em sua representação social. "Los subalternos se encuentran atravesados por redes globales que los vinculan tanto a la metrópoli como a la periferia, así como por exclusiones de tipo económico, racial "(Mendieta, 1998).

O manguebeat foi uma das cenas artísticas fundadoras de um novo conceito de identidade cultural que celebrou essas contradições históricas das metrópoles. E um dos meios pelos quais ele processou essa ambigüidade foi por colagens. Chico Science cita elementos da cultura popular, da cultura de massa, da cultura *pop*. Ele constrói seu texto musical tendo em mente o seu conceito de "parabólica na lama" presente no Manifesto Mangue (92) que deu origem a esse circuito. No contexto histórico pós-moderno, a cultura dita originalmente popular está também presente nessa lógica econômica mas sob o efeito da globalização e heterogenização das identidades que caracterizavam um determinado grupo, uma determinada sociedade. Chico Science sugere, ao fundir culturas totalmente distintas, que agora é possível ver, por exemplo, caboclos do maracatu rural que, mesmo não "acompanhando o motor da história", não mais usando os sapatos característicos desta manifestação popular e sim fazendo seus espetáculos com *nike* nos pés.

"En ese tipo de situaciones la crítica al colonialismo pasaba necesariamente por un rescate de la autenticidad cultural de los pueblos colonizados. El concepto de "autenticidad" jugaba allí como un arma ideológica de lucha contra los invasores, contra aquellos que amenazaban con destruir el "legado cultural" y la "memoria colectiva" de los subalternos. Y los guardianes de la autenticidad, los encargados de "representar" (Vertreten) a los subalternos y articular sus intereses eran los arieles: aquellos letrados e "intelectuales críticos" que podían impugnar al colonizador en su propio idioma,

utilizando sus mismos conceptos y su misma "gramática" (Castro-Gómez apud Mendieta, 1996: 67-120).

Nos anos 90, portanto, a síntese social (mitos, símbolos, instituições e representações da nação brasileira) resulta em uma antítese cultural através de um projeto de identidade dissidente. Dissidência e ruptura com os outros tantos projetos que tentaram legitimar a identidade brasileira ou com base na "democracia racial" e na "cordialidade social" do samba como local de resistência da cultura popular ou na extrema valorização dos modelos fornecidos pelas metrópoles hegemônicas, assim como foi a antropofagia das vanguardas européias, realizada pelo Modernismo brasileiro, no início deste século. Dessa forma,

"o problema da identidade nacional era questionado em termos de mimetismo versus autenticidade, reduzindo-se a participação do artista a uma escolha entre as influências cultas, racionalizantes e civilizadas da Europa, e as forças primitivas, míticas e telúricas das 'raízes nacionais" (Guelfi, 1996: 137).

Entretanto, o heroísmo brasileiro, também, não será moldado de acordo com a efervescência artística das metrópoles cosmopolitas em evidência, assim como foi no início dos anos 80 com bandas como Gang 90 & suas Absurdetes ou a Blitz. Bandas que colocaram o *pop* do Brasil definitivamente na cultura de massa da época, mas que se inspiraram no modelo da *new wave* nova yorkina, construindo, dessa forma, uma manifestação juvenil sem maiores vínculos com o popular nacional. Corta-se o cordão umbilical com a mãe pátria e as relações entre as lendas, os mitos, o popular como dominante cultural. Corta-se a ligação com os modelos estéticos, ideológicos e performáticos dos grandes centros urbanos. Corta-se a extrema preocupação em sempre se guiar por esses modelos; uma dicotomia sempre presente no tabu que é, na verdade, o discurso da identidade nacional: universalismo x

nacionalismo. Cortes que não significam, necessariamente, a desvinculação total e absoluta tanto do nacional e do imaginário coletivo como da influência dos principais centros urbanos e seus modelos de civilização e modernização.

“Todas essas transformações não levam, contudo, a total obsolescência das grandes metrópoles mundiais como ‘os’ centros de onde emanam as tendências culturais. É óbvio que cidades como Paris, Londres e Nova York continuam a exercer influência e determinar grande parte do cânone cultural ocidental. Entretanto, essa hegemonia está sendo abalada pelos desdobramentos da economia internacional” (Prysthon, 1999: 50).

O imaginário social que permeou a construção da identidade brasileira não é excluído do discurso de afirmação nacional na música *pop* dos anos 90. O que as manifestações musicais desta década ressaltam é uma permuta entre as representações simbólicas da nação e as expressões artísticas e sociais que se interagem em um processo comunicacional global. Ao fenômeno denominado de globalização correspondem novas formas de identificação que resultam em conflitos e estratégias de determinadas culturas - sejam elas de grupos, etnia ou gênero, seja no plano internacional ou no espaço interno dos Estados nacionais. Nesse sentido, parece improvável também que a geração de artistas contemporâneos se autonomize dessa esfera econômica e busque a transformação estética simplesmente com base na informação de sua localidade.

“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 pelas quais foram marcadas” (Hall, 1999: 88).

Promovendo um mix de idéias que abordam desde a Antropofagia Paulista ao psicodelismo da Tropicália, o manguebeat estabeleceu uma nômade incursão por esses projetos tornando-os elementos históricos e estéticos dentro desse caldeirão multicultural proposto por seus integrantes. Porém há uma “negociação”, entre todos esses movimentos, que cria um fluxo cosmopolita e permite uma troca maior de informações ao colocar a cultura da metrópole dentro desse contexto pluralizado.

Mas foi essencialmente dentro desse contexto, periferia/marginalidade, que CSNZ manguebeat (re)identificou socialmente o Nordeste em suas inúmeras contradições e (re)inventou para ele uma nova tradição. O que está em foco é, sobretudo, a cidade. Uma cidade que engloba elementos do folclore, da cultura de massa, da sociedade de consumo sem que estes tantos aspectos díspares da urbe se anulem, embora lutem entre si em uma contínua contradição. O pós-moderno global está presente nesse movimento em seu contexto multicultural no qual a cidade é transformada numa típica babel do futuro.

Punks suburbanos, *neo-hippies*, *grunges*, *clubbers*, convivem em um mesmo contexto totalmente influenciado pelas diversas culturas e grupos sociais nele existentes. Recife é, sobretudo, uma metrópole globalizada que através do “rompimento” das fronteiras geográficas adquire as diferentes culturas de outros povos, outras raças e gêneros que não são mais aqueles da cultura moderna (o homem branco ocidental). Não é mais a questão da diferença de classes que cria os novos movimentos sociais. Como ressalta Homi Bhabha, a cultura nacional, na pós-modernidade, se fragmenta em contingências históricas amplamente dispersas. “Essas contingências são freqüentemente os fundamentos da necessidade histórica de

elaborar estratégias legitimadoras de emancipação, de encenar outros antagonismos sociais” (Bhabha, 1998: 86).

E com a prática dessas contingências inventa-se, portanto, uma nova tradição para falar das contradições existentes nas grandes metrópoles que apresentam um nível de tecnologia coerente para o período histórico em que se situam, porém são repletas de referências a outras culturas e tradições populares do passado. Chico Science e Nação Zumbi surge também como mais um fenômeno histórico pós-moderno de grupos que estão à parte da cultura dominante e formam movimentos de afirmação social na tentativa de reivindicar seus direitos à cidadania a partir da linguagem artística. Fredric Jameson caracteriza a ação das micropolíticas da pós-modernidade, o pluralismo cultural, como a ascendência da ideologia de grupos que se fundamentam através de “pseudoconceitos” como a mídia, a democracia e o mercado. O surgimento dessa ideologia seria um resultado do “vazio deixado pelo desaparecimento da luta de classes e entre os detritos dos movimentos políticos organizados ao redor deles” (Jameson, 1996: 228).

Com a crítica pós-colonialista surgida no desenvolvimento da re-politização da discussão da cultura através de movimentos sociais periféricos (que englobam a questão da raça, etnia e gêneros na pós-modernidade), esse questionamento é fomentado quando se pretende desconstruir o discurso imperialista/nacionalista e trazer uma abertura para existências de “Outros”: outras culturas, povos, movimentos e gêneros que não são mais tão homogêneos como pretendiam as metanarrativas universalizantes da modernidade.

A História, para o pós-modernismo, “depende da crença de que o mundo está rumando propositadamente em direção a algum objetivo predeterminado, mas mesmo assim imanente, que dá a dinâmica para esse desenrolar inexorável (Eagleton, 1996: 54). Parafraseando o próprio Eagleton, a certeza de que a humanidade seria provida pela iniciativa científica frente aos ideais humanistas topava de frente com uma pedra no caminho que se chamava linearidade. Mas a sociedade ocidental havia percebido que o século XX estava repleto de guerras, fome, campos de concentração e regimes totalitários que não

comungavam do espírito positivista dos iluministas. Em oposição aos princípios fundamentais da modernidade, a História no pós-modernismo ressalta a flexibilidade; múltiplas e abertas conjunturas e descontinuidades que só “uma violência teórica poderia forçar à unidade de uma narrativa única”(idem: 55).

É nesse momento de fragmentação e celebração das identidades que a diferença se faz determinante. O mangue faz uma excursão por esses outros através de suas colagens e de seus textos que abordam não só as diferenças culturais como também procuram absorver elementos estéticos estrangeiros sem cair, no entanto, em um estereótipo do nacionalismo/regionalismo ou então na celebração das artes das grandes metrópoles assim como foi a cultura *pop* nos anos 80. “Não se trata de substituir as influências do centro pelas particularidades das margens, simplesmente negando a cultura do colonizador, mas de instituir um ‘entre –lugar’(Guelfi, 1996: 140)”.

5. Da Lama ao Caos se Constrói uma Vanguarda Pós-Moderna ?

"Mas chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (a arte conceitual). A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente."

(Umberto Eco)

Um dos primeiros conceitos que viriam chamar a atenção para o grupo Chico Science e Nação Zumbi foi o de vanguarda. Com *Da Lama ao Caos*, CSNZ ganhou destaque na mídia por apresentar uma visão crítica da periferia recifense; conquistando a simpatia de músicos veteranos como Gilberto Gil e Arnaldo Antunes com sua estética manguebeat. O fato de ter recriado um novo discurso sobre o Nordeste ou compor sua linguagem mixando informações já utilizadas pela cultura pop impulsionou a sua celebração pela geração mais antiga da MPB. Mas foi o diálogo que ele manteve com a cultura da cidade, mais especificamente da periferia, o motivo pelo qual ele foi caracterizado como uma cena vanguardista. Não por trazer quaisquer novidades ao universo pop, mas principalmente por seu discurso constituir um posicionamento crítico num momento no qual a juventude artística havia "abandonado" os temas transgressores que, anteriormente, tinham caracterizado toda uma produção contracultural. Mas se o pós-moderno não é o ambiente propício para uma atitude reivindicatória ou socialmente crítica, que lugar ocuparia o termo vanguarda no conceito de *Da Lama ao Caos*? A questão é que não se trata mais de ir contra a um sistema mas de negociá-lo – o que diferencia, basicamente, uma prática vanguardista moderna ou pós-moderna.

Há diferenças substanciais, práticas e teóricas, entre o moderno e pós-moderno, sim. Uma delas é a percepção de uma arte que não

busca mais a aquela redenção heróica, romântica, do movimento moderno. Entretanto, essa arte pós-moderna estabelece um diálogo entre a cultura do seu tempo e a pluralidade de informações obtidas não somente pela arte como também por intermédio da economia, história, filosofia, etc. De acordo com Andreas Huyssen, “o feito da vanguarda histórica foi desmitificar e solapar o discurso legitimador da grande arte” (Huyssen, 36: 1991) e através da sua ênfase em um posicionamento crítico por meio do signo estético conduziu-o a uma exploração maior do interpretante em detrimento do caráter contemplativo da obra de arte.

A cultura da diversão, que porventura caracterizou a geração yuppies, é vista na experiência manguebeat com o reforço dos elementos de prazer fomentados pela ênfase numa música que seja um suporte de crítica social, mas também um objeto de consumo – assim como, afinal, a cultura pop é. Ao contrário dos ímpetus criativos dos modernistas, o pós-moderno não se traduz como uma produção de negação, mas suas experiências são apreendidas como um espaço de negociação, transformando a arte em um texto múltiplo, fluxo, no qual se encontra uma convergência de estilos que ora apontam para a desconstrução, ora enfatizam movimentos políticos e sociais como o feminismo, em seus breves e contínuos comentários e em suas narrativas atomizadas. As próprias variedades e amplitudes que podem ser observadas nas discussões sobre o pós-moderno sugerem que não há apenas uma via de abordagem do problema ou mesmo um eixo central de questões, mas, ao contrário, uma expressiva heterogeneidade de tensões e campos de interesse aí envolvidos.

“De forma geral, a nova sensibilidade pós-moderna dirige suas forças para a desconstrução sistemática dos mitos modernistas questionando não só o papel do Iluminismo para a identidade cultural do Ocidente mas também o problema da totalidade e do totalitarismo na teoria política moderna” (Buarque de Hollanda, 1991: 123).

Se a vanguarda estética do Movimento Modernista foi configurada como um espaço político de crítica social, o que dizer das estéticas advindas dos microgrupos culturais cuja reivindicação é uma arte panfletária? No início do desenvolvimento de uma estética pós-moderna, através da pop art, fica claro que a ironia e o distanciamento crítico conduzem a maior parte das manifestações artisticamente pós-modernas. Entretanto, como classificar uma cena cultural que tem origem no espaço periférico (seja este o ambiente urbano ou a própria posição social/cultural do artista) e toma essa condição como processo criativo? Estaríamos diante de, pela falta de um termo mais adequado, uma vanguarda pós-moderna?

Se a resposta é sim, *Da Lama ao Caos* pode ser tomado como um exemplo dessa vanguarda, edificada em torno de uma negociação ligada às transformações econômicas da metrópole, cujo funcionamento oferece outros moldes aos projetos artísticos contemporâneos.

“Apesar dessa cooptação decorrente de sua transformação em mercadoria, a vanguarda pop conversou, porém, uma certa agudeza por sua aproximação com a cultura de contestação dos anos 60. Não importa quão iludido acerca de sua eficácia potencial, o ataque contra a arte institucional sempre foi também um ataque contra as instituições sociais hegemônica, como provam acirrada batalha dos anos 60 sobre a legitimidade do pop” (Huysen, 1991: 31)

Da Lama ao Caos é uma obra simbólica nesse sentido. Ele não deixa de fazer referência ao contexto multicultural no qual foi criado. Irônico, em desafiar as várias tradições da cultura pernambucana, seu discurso trabalha em cima da desconstrução, de mitos, identidade e estética, que é determinada pela combinação entre espontaneidade e performance. A colagem, o intertexto, o pastiche e as formas dialógicas de comunicação estão presente no repertório do grupo que

cita o meio social e nele interfere com seus breves comentários musicados sobre a cidade. O primeiro disco do grupo Chico Science e Nação Zumbi faz de múltiplas matérias-primas, sonoras, históricas; estéticas e políticas, o laboratório para a sua (re)criação. E dentro desse suporte polifônico, há uma tensão política e cultural que vem preencher uma carência de crítica social justamente com essa linguagem propositadamente híbrida, que constitui, sim, um posicionamento.

“Pastiche does not reject the past in a gesture of mockery, contempt or irony. Pastiche accepts the past as it is and the work of art of nothing but a supplement. (...) The supplement is something which you add to something already complete. I would not say that it assumes the past, contrary to parody which always ridicules it (Santiago Apud Yudice, 108).

Da Lama ao Caos utilizou o movimento da ciranda, o ritmo do repentista, a entonação dos cantadores de viola e a urgência de uma realidade urbana veloz e fugas. Essa obra combina elementos pitorescos das narrativas populares evocando uma nova história para esse espaço cultural. Os elementos eletrônicos são sutis e o uso do sampler é discreto e eficiente, posto que as diversas vozes do discurso multicultural podem ser ouvidas sem que uma ou outra esteja calada pela utilização desse recurso eletrônico. A dosagem de percussão leva o disco a um ritmo sincopado no qual linguagens diversas da história pessoal de seus integrantes bem como da música pop são percebidas em refrãos, solos, batuques e suingue.

Mas a simultaneidade dessa expressão também havia se tornado um dos suportes estéticos para as vanguardas modernistas. Porém, é preciso ressaltar as diferenças entre esse mesmo processo em momentos históricos distintos. Na literatura pós-moderna, por exemplo, a quebra da narrativa no romance mostra uma simultaneidade que não mais obedece a uma seqüência de

encadeamentos lineares. O escritor argentino Júlio Cortázar, em *O Jogo da Amarelinha*, propunha uma leitura desconexa na qual o leitor é que determinaria os capítulos a serem lidos. Um ritmo para além do tempo e espaço é também, nessa hipotética vanguarda pós-moderna, oferecido aos consumidores de música pop.

Mas esses não são sugeridos por um determinado autor a uma suposta ação. Eles estão na ação do cotidiano das grandes metrópoles onde cenas como manguebeat surgem. Eles formam seus pequenos grupos, criam símbolos, consomem produtos culturais e brincam desse jogo da amarelinha *ad infinitum*. Qual seria, portanto, o ponto positivo em produzir uma obra de arte cuja compreensão reside na fragmentação, do texto, da narrativa e do próprio receptor? Ou estaríamos diante de uma nova modalidade de criação que por sugerir uma maior troca de informação, e intensificar a relação dialógica entre emissores e receptores, fosse considerada vanguardista justamente por oferecer essa variante de consumo?

Entre o modernismo e pós-modernismo há uma linha tênue que perpassa sobretudo o significado semântico e estética do verbete vanguarda. Antes de se popularizar nas artes plásticas, o termo *avant-garde* surgiu no circuito republicano parisiense sendo utilizado primeiramente no sentido bélico-militar. O significado literal dizia estar á frente, militar à frente e foi somente na segunda metade do século XIX que o substantivo foi incorporado definitivamente ao repertório político da época sendo utilizado freqüentemente pela imprensa francesa para designar movimentos políticos radicais. Karl Marx, no seu *Manifesto Comunista*, chegou a tratar o proletariado como força social de vanguarda, trabalhadores que de acordo com o processo histórico das civilizações iriam conduzir a sociedade a um outro meio de produção econômica destituindo a burguesia de sua hegemonia como classe social dominante.

Da sua origem na cena política do capitalismo industrial ao seu desgaste durante o período pós-industrial, as vanguardas passaram por movimentos definidos que viriam impulsionar o quadro das manifestações artísticas posteriores. Em um primeiro momento, as expressões de vanguarda surgiram ligadas ao ideário de Saint-Simon

que, em 1823, defendeu a existência de uma frente social cuja bandeira seria a não-separação do artístico e do ideológico.

A proposta foi adotada por um conjunto de artistas que trouxe como égide da sua linguagem uma arte que refletisse o contexto histórico problematizado pelas lutas e ideologias políticas. Depois, os mecanismos que seriam adotados falavam de projetos que destituísse a arte de seu poder elitista. Os experimentos em prol de novas linguagens discursivas foram investidos nesse segundo estágio das expressões vanguardistas que buscaram uma autonomia em relação às velhas formas estéticas. No seu último momento, predominou a superação entre poética e realidade na qual, por intermédio do dadaísmo e futurismo, ainda se reivindicava uma arte politizada. Esse conceito de vanguarda é elemento primordial, explica Connor, na maioria das narrativas do modernismo e da emergência do pós-modernismo a partir dele.

“Começando com uma força política engajada voltada para envolver ou subsumir os produtos da arte a algum programa mais amplo ou inclusivo, a vanguarda aos poucos recuou para uma posição de afastamento, uma fatal dissociação entre os planos estético e político que resultou na contenção dos desafios políticos do primeiro período da vanguarda nas explosões controladas com experiência restritas à forma artística” (Connor, 1995: 193).

A tese na qual não mais existe lugar para aquela energia política das vanguardas no pós-moderno é adotada por Fredric Jameson, cuja linha teórica aponta para o surgimento de um movimento para além da história e um espaço onde os estilos circulam promiscuamente. Jameson toma a obra precursora do expressionismo plástico, *O Grito*, de Edward Munch, para mostrar porque alguns dos temas mais caros à estética moderna – como a representação da fragmentação social, da alienação e da solidão – não mais cabem nos projetos artísticos que circulam nessa cultura contemporânea. *O Grito* seria, em suma, uma

forma catártica na qual se projetara a angústia daquele período que se convencionou chamar de “era da ansiedade”.

“Não é somente o fato de que Picasso e Joyce não considerados mais feios; agora elas nos parecem bastante realistas e isso é resultado da canonização e institucionalização do movimento moderno pela academia. Essa é certamente uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo” (Jameson, 1994: 34).

O argumento de Jameson não me parece de todo correto à luz da diversidade, política e estética, da arte contemporânea. Essa glorificação e essa generalização histórica das vanguardas levam ao estigma da arte revolucionária, engajada a qual teve seu momento triunfante no início do século XX e foi engolida pelo *mainstream* que exterminou a força política do movimento moderno. Charles Jencks contrariando os ideais da vanguarda como uma “guerrilha estética” não hesita em afirmar que o modernismo, “estilo natural da burguesia”, “reflete a dinâmica do capitalismo com seus surtos de destruição e construção em movimento que seguem uns aos outros tão previsíveis quanto as estações” (Jencks apud Connor, 122: 1996). O problema agora é que aquela vanguarda transgressora e sua destruição criativa nietzscheana deu lugar a um outro tipo de confronto. Na verdade, uma contra-hegemonia que parte das práticas sociais de grupos periféricos, os quais desafiam a cultura dominante com suas narrativas atomizadas e ações em prol de seu direito à cidadania.

“Como a sua experiência requer a bifocalidade, a cultura do grupo minoritário reflete a natureza descentrada e fragmentada da experiência humana contemporânea. Como a sua história identifica as fontes de sua marginalidade, as culturas dos grupos minoritários têm uma legitimidade e um vínculo com

o passado que os distinguem de grupos mais assimilados” (Lippsti apud Connor, 153: 1996) .

Esteticamente, com Chico Science e Nação Zumbi, há essa identificação com a cultura pop. Por outro lado, há uma reconquista da arte vanguardista (o modernismo e tropicalismo, principalmente), mas não na forma de confronto com a cultura oficial. A negociação sobrevive em um processo que Steven Connor denomina de desidentificação, o qual “funciona como uma tentativa de ir além da estrutura de oposições e de negação fornecida pelo discurso (Connor: 192). Essa tentativa é içada em parte pelo pluralismo estético e principalmente pela ligação com a temática urbana que é tomada como forma de crítica social. Não há rejeição em fazer ou ter parte da cultura predominante mas sim a sua incorporação; transformado-a em laboratório experimental dentro do qual tanto cabem as músicas sampleadas (coladas, recriadas) como a tradição reinventada (macaratu mixado com hip hop).

Aspectos formais pelos quais foram construídas as grandes obras da arte modernista circulam por meios diferentes na cultura pós-moderna. O que não exclui do discurso pós-modernista *de Da Lama ao Caos* uma ligação com uma certa postura crítica que determinou o destino das artes após o surgimento das vanguardas.

“As heranças recebidas pelo modernismo são elementos incorporados pela nova geração, que soma a eles uma relação de sentido, significado ou mensagem, criando, nos processos aglutinadores da obra contemporânea, uma narrativa fragmentada, indireta, que desconstrói a possibilidade de uma leitura única, que se identifica com a miríade de caminhos para a construção tal como na estrutura do hipertexto” (Canton, 2000: 23).

O sociólogo e crítico de música Hermano Vianna argumentou no ápice da cena mangue, época do lançamento de *Afrociberdelia*, que a Nação Zumbi era um coletivo político:

“Não é político no sentido parlamentar do termo: o buraco aqui está mais embaixo, mais na Lama. A atividade Mangue no Recife foi política sem aliança com os políticos. A sua lição mais básica foi absolutamente clara: se o mundo está ruim, mudemos o mundo. Se a cidade do Recife está culturalmente estagnada, implantemos na cidade sem a ajuda ou o mecenato de ninguém - um estado caótico de agitação artística. Ninguém imaginava no final dos anos 80, que o Recife fosse se transformar na capital do pop brasileiro. Ainda bem que, como diria a cartilha Mangue, o mundo é não-linear” (Manguetronic, 1999)

A consideração de Hermano Vianna sintetiza, mesmo que ingenuamente, a força que as frases “Modernizar o passado é uma evolução musical” ou “Posso sair daqui para me organizar, posso sair daqui para desorganizar” cantadas por Chico Science & Nação Zumbi tiveram na comunidade pernambucana. É óbvio que os rapazes do manguebeat não mudaram a cidade do Recife com suas composições. Mas projetaram essa mudança.

“Sem ser impulsionada por um projeto sócio-político específico e sem o respaldo de movimentos ou manifesto, a geração de artistas contemporânea se engaja em tentativas de estabelecer na arte um sentido, uma mensagem, uma conexão com o observador para nele incitar algum tipo de postura diante da vida” (Canton, 2000: 31).

Entusiasta, a afirmação acima pode ir contra à proposta conceitual das expressões artísticas que surgiram na década 80 e a uma série de singularidades pelas quais ficaram marcados esses anos da cultura yuppie. O “amontoado de significados” que imperou na estética daquele período, destituindo o espectador/observador de qualquer postura crítica frente à diversidade de informação, ainda cabe nos estudos dessa produção cultural. Mas de uma outra forma: a questão é que os consumidores estão ainda sendo apresentados a uma enxurrada de informação, a qual chega cada vez mais rápido às aldeias globais mundo afora. Esse processo conduz obviamente a uma cultura sem delimitações entre *high art* e o montante da produção gerada pela sociedade pós-industrial. Uma cena instável, a qual pouco espaço há para aquela experiência heróica que se buscava no movimento modernista. Ou como critica Jameson:

“A produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades, com um ritmo de turn over cada vez maior, atribui uma posição e uma função estética ao experimentalismo” (1993: 30).

Mas os consumidores querem também participar, querem estar por dentro da novidade ou acompanhar o motor da história como sugeriu Chico Science. Porém, não se trata mais de assumir uma recusa a sua interpretação. A recusa do pós-moderno em assumir uma posição clara diante das imagens plurais de sua sociedade ou “seu hábito de margear a linha não-comunicação de um significado claro”, como observa Connor, conduziu a um ambiente recortado por estratégias de interpretação bem distintas da estética modernista ou ainda à ausência de interpretação conforme a celebração do princípio do prazer. Este, aliás, foi obliterado basicamente com as vanguardas modernistas que insistiram em deslocar o signo estético da sua função contemplativa que atravessou toda a História da Arte. Agora, um percurso atrás de uma possível interpretação surge como um tipo de

questionamento que vem tomando corpo e espaço por intermédio da comunicação nos principais movimentos da década de 90. E não coincidentemente esses questionamentos surgem na expressão artística da América Latina.

“As regards Latin American social and cultural formations made it possible for discontinuous, alternative, and hybrid forms to emerge that challenged the hegemony of the grand récit of modernity. Even history fragments into a series of discontinuous formations that undermine the synchronicity of the space of the nation”(Yúdice: 18).

A arte latino-americana, expressão social bem mais específica ao que foi atribuído de cultura do terceiro-mundo, surge, portanto, como o símbolo da vanguarda pós-moderna *avant la lettre*. E um dos princípios que regem essa dinâmica é a questão da memória, esteja ela ligada ao passado ou tradição cultural. A memória, ou a perda desta, acompanha esse estado mutante da arte na contemporaneidade. Unidos do sampler e da cultura popular da região, esse “resgate” da memória se apresenta na releitura dos velhos mitos locais, ironizado-os e problematizados-os no atual contexto. Uma memória que muitas vezes pode ser repassada como num videoclipe pop, que conforme a velocidade de sua linguagem tem a tendência de ser rapidamente esquecido. Mas é justamente por isso que ela se torna um dos pilares básicos dessa estética manguebeat. Se o homem moderno era um homem que queria inventar a si próprio; o pós-moderno reinventa-se através da memória pessoal e de um passado histórico revisto *au passant*.

“A velocidade é o triunfo do efeito sobre a causa, o triunfo da instantaneidade sobre o tempo como profundidade, o triunfo da superfície e da objetividade sobre a profundidade do desejo. A velocidade cria um espaço iniciático que pode

implicar a morte e do qual a única regra consiste em apagar os vestígios" (Baudrillard, 1986:11).

A essa velocidade iniciática da qual fala Baudrillard corresponde ao universo infinito das informações e da comunicação na era da informática, cujo movimento ao redor das culturas criam efeitos diversos tais como a necessidade de impor características da localidade para até mesmo reforçá-la dentro da arte pós-moderna. Citar cenas comuns do cotidiano recifense; adentrar no imaginário popular da região trazendo à tona os mitos heróicos (Lampião, Zumbi) e marginais (Bio do Olho Verde, Galeguinho do Coque) da cidade; adotar através da imagem elementos típicos da cultura popular como o chapéu de palha são recursos criativos utilizados pelos seus articuladores. Estes também não deixam de absorver a cultura pop como um meio de estabelecer a sua linguagem conectada ao passado e presente do seu espaço urbano. O pop, por intermédio de um discurso ligado à juventude contracultural, ocupa um lugar de mediador entre esse sujeito nostálgico pelo seu passado e a velocidade com a qual circulam os signos estéticos no âmbito artístico e social.

É um processo contraditório, um espaço ambíguo que ora absorve com velocidade as informações recebidas via arte, cultura e meios de comunicação; ora tem que voltar ao passado para demarcar um território onde a identidade e universalidade se colocam como problemática estética e social. Parece pouco provável que a vanguarda, como existiu no período que vai da Belle Époque até o movimento dadaísta, exista semelhantemente em qualquer estética que pretenda percorrer o que se chama de novidade. A História nos mostra que os movimentos não se repetem. Por isso mesmo, seria ingênuo acreditar que a arte pós-moderna da qual Chico Science faz parte assume o mesmo papel que lhe foi atribuído pela Crítica de Arte nos anos 80, cuja teoria era de que a "era do videoclipe" funcionava como a exposição de um fenômeno da sobrecarga sensorial de signos, uma dominante cultural que se seguiria continuamente nos períodos posteriores. Não mais há a necessidade imperativa de bandeiras levantadas e se as há, elas são substituídas por outras num processo

contínuo dentro do qual existem algumas formas e possibilidades de identificação.

O que não implica um pensamento reducionista no qual a ausência de um posicionamento definido seria por si só o agente de uma cultura alienada. *Da Lama ao Caos* surge, nesse contexto, como um **entre-lugar**: a tentativa de colocar no centro dos seus questionamentos a periferia e o seu espaço social. Uma singularidade da arte contemporânea na qual vem agindo uma gama de movimentos com base nessa dualidade cultural e cujo modelo oferece novas possibilidades vanguardistas aos projetos estéticos. Política, comunicação e cultura se tornam a tríade pela qual o primeiro disco do grupo Chico Science & Nação Zumbi perpassa o seu discurso movido aos ímpetus criativos e às tradições reinventadas. Politicamente vai haver essa relação com a questão da cidade e principalmente com o centros periféricos que dela fazem parte.

Para inserir seu discurso, CSNZ trouxe uma performance marcada pela teatralidade e o hibridismo cultural como o meio propulsor de sua mensagem. Ao fazer fluir essa memória cultural com a velocidade midiática que é comum à arte contemporânea, o primeiro disco do CSNZ faz parte da ação das micropolíticas que conforme vêm atuando mostram o acesso à cidadania por meio de questões de gênero. O pluralismo cultural é certamente um meio de ser aceito por conta de uma “diferença” em relação a um “outro”. CSNZ falou nas suas músicas de grupos marginalizados, jovens consumidores de música pop e cidadãos comuns, que longe de pertencer à risca os valores comungados pela camada mais alta da sociedade, formam movimentos de afirmação e organizam-se na tentativa de mostrar que sobrevivem à dominação da cultura oficial.

Esses grupos também são compostos por novos intermediários culturais, como artistas e jovens descendentes da contracultura nos anos 60, que inserem seus estilos na sociedade organizando um intercâmbio entre arte e vida cotidiana. Elos de ligação com a cultura dominante, os estilos desses intermediários não fogem à regra do cultura à diferença; sendo, portanto, incluídos em outros espaços sociais como consequência de sua marginalidade. A uma série de

estilos expandidos para a cultura de massa corresponde a uma padronização que vem se adequar ao senso comum sob o rótulo de novidade. O mangubeat fez a passagem da cultura marginal para o *mainstream* por meio de mecanismos típicos da indústria cultural, como o elemento estético, que promoveu principalmente o fator exótico do grupo. Mas Chico Science soube bem aproveitar a oportunidade e tamanha visibilidade lhe rendeu uma música, *A Praieira*, na trilha sonora da novela global Tropicaliente.

A vanguarda no mangubeat está também nessa relação naturalmente amigável que ele manteve com a mídia, espaço que proporcionou o conhecimento dessa cena cultural. Obviamente a mudança de espaço, da marginalidade à popularidade, permitida pelos meios de comunicação, acarretou no fácil acesso dessa linguagem para a sociedade de uma forma geral. Mas se a mídia transformou mangubeat em produto de consumo não foi senão pela própria permissividade desses articuladores em pertencerem a esse grande palco informatizado que é o show bizz midiático. O mangubeat também foi reverenciado pela mídia especializada por trazer a periferia para a pauta do dia das discussões político-culturais. A diferença agora é que o seu significante, a interpretação, não vai prevalecer frente à primeira instância do signo estético mas sim estar articulado juntamente com os mecanismos típicos da cultura pós-moderna, como a moda e performance.

6. Ready-made Mangubeat: Moda e Imagens Mixadas

Esse corpo de lama que tu vê é apenas a imagem que soul
Este corpo de lama que tu vê é apenas a imagem que é tu
Se o asfalto é meu amigo eu caminho
como aquele grupo de caranguejos ouvindo a música dos trovões
Com as roupas sujas de lama
porque o barro arrodea o mundo e a TV não tem olhos pra vê

(Chico Science & Nação Zumbi, Corpo de Lama)

Tirar um objeto comum de seu cenário habitual e colocá-lo em um contexto novo compõe o projeto *ready made*, no qual o conceito e a idéia vão prevalecer frente à criação estética. A idéia ganhou espaço em meados do século XX junto à vanguarda dadaísta e, mais precisamente, com Marcel Duchamp e a sua obra máxima, *Fonte*, uma réplica de um mictório de porcelana comprado pelo artista plástico francês em 1917. A questão levantada aqui é a imagem. A utilização e manipulação desta pelo viés estético e sua supremacia frente ao conceito de uma determinada obra. Nenhum elemento visual teve tanto impacto na sociedade ocidental quanto o poder da imagem modernizada, primeiramente com a fotografia e cinema. Enquanto muitos se deleitavam com as cenas projetadas nas telas do cinema; os intelectuais viam essa superexposição imagética como um fator de opressão do homem. Walter Benjamin, no seu ensaio sobre as novas técnicas de reprodução, apresentou uma frustrada visão dos ideais modernistas que teriam sido obscurecidos pela ênfase na imagem através de sua fetichização e do conseqüente “desaparecimento da aura” da obra de arte.

“Para ele (Benjamin), é sobretudo o filme que rompe ou dissolve esse sentido da aura. Isso diz

respeito, antes de tudo, ao efeito emocional do filme, que depende do movimento e do envolvimento do espectador e não à estase e à contemplação” (Connor, 1996:141).

No final do seu ensaio, Benjamim afirma que a resposta para a massificação da arte e a perda de suas características essenciais seria o comunismo como forma de politização da produção artística. Agora, ela surge como vedete de uma cultura que a adota, movimenta e impulsiona seu consumo; tornando-se o mais emblemático arquétipo do pós-moderno. E um dos meios pelos quais a questão da imagem se sobrepõe ou reforça o objetivo conceitual da arte pode ser observada não apenas em salas de cinema como também no próprio corpo desse sujeito pós-moderno, cuja estrutura física se traduz como a vitrine do seu estilo de vida ou grupo social. Desde o surgimento do rock que a expressão visual dos artistas, com seus adereços, acessórios e roupas, despertou o interesse da indústria da moda. Quando um novo movimento aparece os estilos dos seus componentes são transformados em modelos estéticos para a celebração da indústria cultural.

“Não é que a indústria da moda capture e fossilize de alguma maneira as energias antes livres e autodirigidas do estilo subcultural. Ela funciona como parte dessa economia que depende mais e mais de formas de visibilidade como mercadorias, da publicidade e cada vez menos de troca de bens reais ou mesmo de serviços” (Connor, 1995: 73).

Na cultura urbana da qual o manguebeat faz parte, a moda surge como linguagem singular do grupo, identificando e diferenciando dos demais movimentos sociais existentes. Os músicos tomaram o caranguejo, chips e adereços da cultura popular como metáfora e se aproximaram dos primórdios do punk no qual o agitador Malcolm McLaren forjou uma atmosfera visual, ao lado da moda produzida por

Vivienne Westwood, para compor a base do grupo Sex Pistols. Aqui não se trata mais, obviamente, de um figurino sadomasoquista ou uma frase tal qual “Punk is Not Dead”, tão utilizada pela juventude pós-70 da qual os próprios articuladores da cena manguebeat fizeram parte. Daquele movimento que eclodiu na Inglaterra no final dos anos 70, restou apenas um simulacro de rebeldia estampada em camisetas; em pichações nos centros da cidade, onde as cenas culturais surgem muitas vezes sem produzir maiores efeitos sobre a juventude. E também não foi por acaso que os articuladores da cena mangue citaram o punk como influência musical e comportamental. *Punk is Not Dead* provavelmente se tornou uma frase de efeito que deve ser subentendida como o último alento de uma manifestação juvenil que ainda não acabou, uma forma de dizer que a rebeldia, tão essencial à juventude, sobrevive em algumas formas de expressão cultural.

Mas a sobrevivência do punk não só existe como sugestão para camisetas básicas ou coleções prêt-à-porter. A geração MTV, da qual CSNZ está inserida, deve ao descendente indireto do movimento, o cineasta Julien Temple (que dirigiu o suposto primeiro videoclipe da história – *God Save The Queen* dos Sex Pistols), a criação de uma música pop desenvolvida através de imagens. Imagens visuais, videoclipes, que funcionam como propaganda de uma determinada banda. Imagens estéticas ou modelos comportamentais, que guiam a juventude em torno de um ícone ou movimento que também servem para vender roupas, discos, refrigerantes, fotos.

Ou ainda, o resultado do que Andy Warhol havia proposto na década de 50: arte como anti-arte, encontrada nos resíduos da cultura de massa, nos corpos, nos happenings. Performances bem exploradas pela CSNZ, que utilizou elementos da cultura local estimulando o imaginário popular com sua moda e adereços. E que a indústria cultural soube também bem aproveitar ao estimular fantasias com o objetivo de atender às necessidades do mercado do qual o manguebeat faz parte: a cultura de consumo. “A cultura de consumo usa imagens signos e bens simbólicos evocativos de sonhos, desejos e fantasias que sugerem a autenticidade em dar prazer a si mesmo, de maneira narcísica e não aos outros” (Featherstone, 1996:47). A

estetização da vida cotidiana, a possibilidade de cada minuto ser explorado como um grande espetáculo surge na cultura manguê através da moda, da performance de seus representantes e da articulação de ícones pop como Chico Science (que morreu tragicamente num acidente de carro em 1997). Como dândis pós-modernos, manguéboys e manguégirls, através de CSNZ, fizeram do corpo com suas roupas; com seus comportamentos e com a exteriorização de seus “sentimentos” um estilo de vida.

“Os novos heróis da cultura de consumo, em vez de adotarem um estilo de vida de maneira irrefletida, perante a tradição ou o hábito, transforma o estilo em um projeto de vida e manifestam suas individualidade De senso de estilo na especificidade do conjunto de bens, de roupas, práticas, experiências, aparência e disposições corporais destinados a compor esse mesmo estilo de vida” (idem: 83)”.

E por constituir uma espécie de moda mix, contrapondo-se à estética padrão da juventude local, CSNZ conseguiu ainda mais chamar a atenção do consumidor e da mídia nacional para sua narrativa manguébeat. Tal como a sua sonoridade híbrida, a moda manguê também uniu o local ao global para caracterizar a sua linguagem visual - um dos componentes indissociáveis do seu discurso estético e cultural. Da cultura popular, o grupo foi buscar os chapéus de palha dos cantadores de coco e ciranda reafirmando a sua opção de “resgatar” a identidade regional. Chips e instrumentos típicos do mundo da informática tornaram-se colares, intensificando a letra de suas músicas que clamavam pela necessidade de desenvolvimento tecnológico na cidade.

A calça jeans, elemento bastante utilizado pela cultura jovem de uma forma geral, revelou através dos manguéboys a conexão com a cultura hip hop cuja utilização do acessório, iniciada com os rappers norte-americanos, tem como marca o tamanho oversize - largo, frouxo

e, impreterivelmente, usado bem abaixo da cintura. Houve ainda a colocação da bandeira do Estado como artigo decorativo de camisetas e bolsas vendidas nos festivais da cidade e posteriormente em lojas especializadas que tinham como *leitmotiv* a nova cultura urbana iniciada pela cena manguebeat.

Ao utilizar a colagem de estilos e propor a antropofagia dos movimentos culturais brasileiros, o grupo não só insere essa prática intertextual na sua sonoridade como a leva para a sua moda e performance. Entretanto, o grande “marketing” visual do manguebeat não foram as colagens que caracterizam normalmente a indústria da moda hoje; mas sim a relação mantida imagetivamente com os símbolos temáticos que compuseram a narrativa dessa expressão: o global e o local iconograficamente representados pela “sugestão” da parabólica na lama. Representando a resistência do homem nordestino via caranguejos e a necessidade de informação da cidade através das parabólicas (ambos presentes em camisetas, nas letras do grupo e na sua performance), a junção de tais elementos tão díspares deu ao manguebeat visibilidade suficiente para ele ser reconhecido enquanto articulador social.

A moda se tornou, também, um dos meios pelos quais esse grupo foi conhecido e, posteriormente, aceito e estereotipado pela cultura massa. Pelo seu princípio da novidade, a moda torna-se uma forma de estabelecer no mercado econômico a presença de imagens que são transferidas para a cultura de consumo por oferecerem fantasias em suas marcas de originalidade e estilo. Essa marca no manguebeat passou a ser difundida em ícones, camisetas, bolsas e slogans publicitários que tinham como tema a parabólica na lama - uma referência ao próprio binômio conceitual, local/universal, proposto pela cena. Um tema que não surge somente como um artigo de decoração para a celebração do cotidiano, mas como linguagem que permite projetar a arte nos corpos e no visual de quem a utiliza diariamente. É um projeto que oferece elementos consumíveis tanto pela garotada da periferia como pelo jovem de classe média já que, não coincidentemente carregam, aspectos de ambas as classes ao misturar caranguejos e chies às parabólicas fincadas na lama.

O caranguejo é a exclusão social. Está naquela faixa territorial entre a água e a terra e é catado pelos moradores dos mocambos que engrossam as habitações miseráveis da cidade. A parabólica é o sonho de consumo. Um meio de comunicação que se conecta com o resto do mundo através de informações compradas por aqueles que tenham poder financeiro suficiente para manter o seu custo. Mas lá está ela: fincada nas lamas dos manguezais onde estão os “homens-caranguejo”. Explorando como matéria-prima os resíduos da cultura de massa e a própria fauna da cidade, CSNZ elabora uma contraposição do real e da fantasia por meio da experiência imagética. O que mostra a circularidade da sua obra que obtém de si mesma a sua materialidade física. Materialidade que não deixa de mostrar uma contradição, ou dualidade, do próprio texto da banda. Caranguejos e parabólicas se opõem não só porque são substantivos distintos mas também por se tornarem adjetivos utilizados para falar de uma periferia que por mais conectada que esteja à lógica pós-moderna encontra-se fora do mundo da parabólica sugerido pela cena mangue.

Os dois ícones, no entanto, são usados por CSNZ para ultrapassar as suas respectivas materialidades no contexto do real e adquirir o caráter de símbolo que venha resumir imagetivamente aquela estética. Fato consumado com a juventude rotulada de mangue e os próprios fomentadores dessa expressão através da moda. Com sua identidade (ex)cêntrica ao padrão comportamental do cotidiano, os mangueboys consomem mercadorias e bens culturais que diferenciam os grupos sociais apenas por surgirem em lugares e nichos sociais diferentes. Quem não tem dinheiro para comprar um CD, adquire a sua versão pirata.

E em meio a essa dialética, as imagens projetadas do grupo via meios de comunicação ganham visibilidade mostrando os artefatos e elementos visuais da cultura manguebeat para um número maior de pessoas e possíveis consumidores – os quais, mesmo não fazendo parte dessa turma cultural, podem recorrer aos seus símbolos (caranguejos e parabólicas) para também estar inserido nessa cultura do Outro.

Nessa cena cultural, caranguejos viram metáforas para falar do sujeito “oprimido”; enquanto parabólicas e chips são utilizados no corpo como forma de avisar que eles (os cidadãos da periferia) também estão conectados à toda rede de informação que se processa no contemporâneo. Nesse território pós-moderno, a cultura ultrapassa o que se convencionava chamar de ambiente artístico. O corpo pode ser uma plataforma de projeção da arte. Esta questão é levantada tanto nos trabalhos de artistas que tratam ou utilizam da matéria física em sua obra quanto na opção de quem faz daquela um espetáculo adicional ao cotidiano. Vide, por exemplo, a cultura clubber, que prepara um verdadeiro ritual celebrativo ao corpo e cuja expressão artística encontra-se no exagero.

“O corpo pós-moderno é superfície de escritura de vários textos: ideológico (o corpo inscrito no fluxo das modas), epistemológico (corpo cínico, travestido), semiótico (o corpo como signo flutuante), tecnológico (os media tradicionais, as redes eletrônicas, as próteses), econômico (corpo desejo de consumo) e político (corpo de massas, esfera pública)” (Lemos: 1999).

O manguebeat não foge a essa regra e através de seus ícones máximos constrói mitos imagéticos para reforçar a sua cultura. Ao fixar caranguejos e parabólicas no imaginário dessa nova cultura nordestina, ele também cria seus estereótipos da mesma forma que outros movimentos regionalistas criaram. Proposta que, por conter uma certa excentricidade, deu a cena mangue, através sobretudo de Chico Science & Nação Zumbi, subsídios suficientes para se pensar na sua circulação como consequência da “imagem” projetada pelos seus articuladores. Por outro lado, nessa cultura determinada por imagens, a cena mangue reforça o “fluxo veloz de signos” (Featherstone, 1995: 47) quando estimula a identificação por modelos estéticos.

No caso de CSNZ, o jovem consumidor de música pop foi, de certa forma, estimulado a comprar as críticas sociais de Chico Science porque ele significou o primeiro porta-voz da periferia naquele momento. O que também o identificou como uma possibilidade de uma contracultura pós-moderna. No entanto, embora a contracultura tenha surgido também da necessidade da juventude em se afirmar enquanto grupo social e contestar as estruturas da civilização ocidental, ela questionou efeitos da modernidade como a sexualidade, o poder, o preconceito e o consumo que nos anos 90 adquiriram outros contornos sociais. Classificá-lo de um estilo contracultural é voltar à imagem romântica do que foi a contracultura como um meio da juventude reivindicar seus direitos e exigir, mesmo que fosse apenas para os seus integrantes, um modo de vida menos massificante. A questão agora é outra. E nada melhor do que a performance visual e cênica do grupo, aliado à sua postura crítica, para confirmar que a possibilidade de uma contracultura clássica, assim como foi o movimento hippie nos anos 60, é somente nostalgia do passado.

O manguebeat adotou os elementos mais expressivos de uma cultura de massa e por mais que tenha posto um suporte ou outro referente à cultura da periferia, ele foi reconhecido como o mix de estilos perfeitamente utilizáveis pela indústria cultural. A linguagem híbrida produzida por Chico Science foi amplamente divulgada pela mídia alternativa e pouco a pouco chegou aos meios de comunicação de massa com seu visual excêntrico escapando aos modelos juvenis convencionais. Objetos e elementos que faziam parte do imaginário cultural da cidade foram usados de uma nova forma, organizando um intercâmbio entre a arte e a vida cotidiana, e passaram a ser utilizados tanto pela juventude da periferia quanto pelos "playboys" da Zona Sul. Jovens que pouco conheciam da cultura nordestina passaram a comprar artefatos típicos do folclore da região e uma pequena indústria da moda surgiu para atender a esse público denominado de "manguegirls" e "mangueboys". A ênfase em caranguejos, manguesais e parabólicas metaforiza, sobretudo, a cultura icônica que a contemporaneidade vivência. Com isso, a cena foi bem "aceita" pela cultura de massa através de sua estética visual e comportamental.

Nada novo se analisarmos a necessidade da indústria cultural em absorver elementos da marginalidade e colocá-los como artigo de consumo para o público em geral.

“A marginalidade se tornou antes de tudo um mercado altamente produtivo. No entanto, emergir na cultura dominante é correr o risco de ser varrido instantaneamente por essa cultura global que tem como imperativo a lei da renovação e diferença. O visual não se torna apenas um elemento decorativo, mas sobretudo constitui um posicionamento” (Connor, 1995:88).

Mas conceitos e imagens, no manguebeat, são elementos que não se opõem pela sobrecarga de um sobre outro; são elementos que se completam. O mangue se pretendeu universal, transgressivo, inovador; mas em nenhum momento deixou de querer fazer parte da cultura de massa. E para isso utilizou as imagens, tiradas de sua primeira instância essencial, para compor um perfil próprio frente aos tantos outros grupos culturais que se proliferam na contemporaneidade. O caranguejo se torna um ready-made veloz que percorre o discurso do manguebeat atrelado a outros tantos subdiscursos que trabalham todas as formas de comunicação, incluindo as metáforas, para integrar o seu posicionamento estético e sua representação social. “A representação social é uma instância intermediária entre conceito e percepção; ela se situa sobre as dimensões de atitudes, informações e imagens. Ela contribui para a formação das condutas e a orientação das comunicações sociais” (Nóbrega, 11).

Processo comum ao mundo saturado de signos que é, na verdade, a cultura pós-moderna. A fixação pela imagem seria uma demonstração de uma certa decadência da oralidade diante de uma nova modalidade de comunicação - a icônica, determinada pelo olhar e pela aparência das coisas, que orienta, aliás, toda a percepção da realidade. Essa referência e exaltação da imagem em sua forma

material surge em cada detalhe da performance mangue. Seja ao levantar a bandeira do Estado de Pernambuco e colocá-la em bolsas e camisas; seja proferindo um discurso sobre o caranguejo e trazer ao próprio disco uma história em quadrinhos cujo tema é o tal ser que vive entre a lama e água. A memória mangue funciona, na verdade, não só por recursos visuais forjados pelo grupo bem como pela utilização de cenas que fazem parte do imaginário urbano e popular e que são, sobretudo, imagens.

Pierre Lévy afirma que o grau de tecnologia se desenvolve num ritmo paralelo ao dos recursos cognitivos da civilização. "Passamos da discussão verbal, tão característica dos hábitos intelectuais da Idade Média, à demonstração visual" (Levy, 1999: 122). Ou melhor: letras, depoimentos e entrevistas não teriam o mesmo efeito se não estivessem atrelados à imagem que a banda projetou Brasil afora. O exemplo desta concepção está no produto pós-moderno à medida que a lógica está recheada de referência à cultura visual.

Se a transmissão oral implicaria na interação social direta e ativa com ênfase na atuação do emissor, a transmissão visual (ou icônica) do conhecimento dispensa uma maior relação entre os atores do diálogo, agora dando ênfase na interpretação dada pelo receptor. De certa forma, o manguebeat rompe com essa hierarquia da mensagem/receptor ao tratar a performance e sua moda como parte intrínseca de sua estrutura cultural. Este seria a dominante de diálogo existente hoje, aprofundada muito mais no contexto pós-moderno, que muitas vezes sobrepõe a performance, moda e estilo ao conceito artístico/social de uma determinada obra.

A memória, ou racionalidade instrumental, ainda seria fundamental hoje, mas apenas como um enorme banco de dados, acessado de acordo com as referências captadas pelo poder da imagem. Mas ela também seria um simulacro evidenciado na ausência de uma realidade concreta que se mantivesse ainda real fora do contexto no qual fosse criada: a dramaticidade cênica e performática do artista. Podemos citar o conceito de hiper-realidade de Baudrillard no qual o real é abolido através da elevação deste à potência de modelo. O que é bastante comum na mídia e nos meios de

comunicação contemporâneos, quando estes pretendem induzir suas verdades e terminam por tê-las como paradigmas absolutos da realidade.

“ Há real em demasia, cai-se no obsceno e no pornô. Como no pornô, uma espécie de *zoom* nos aproxima demais do real, que jamais existiu, jamais teve sentido senão a uma certa distância. O espaço da simulação é o da confusão do real e do modelo. Não há mais distância crítica e especulativa do real ao racional” (Baudrillard, 1982:68).

O sujeito manguebeat propôs utilizar chips e parabólicas para contar sua história e, ainda, hibridizar homens e caranguejos como ícones que teriam um dia a sua legitimação como símbolo. Mas aquela realidade projetada pelo manguebeat jamais existiu. Não há como pensar nessa cultura com a distribuição igualitária de informação para todas as classes sociais como sugeria a sua parabólica na lama. No entanto, o caranguejo e a parabólica são tomados como ícones. Eles se inserem como parte da realidade nordestina contemporânea quando adotado por uma geração de consumidores que entoam em uníssono as canções do grupo e imitam os gestos do seu líder fazendo menção aos passos do caranguejo.

Manguebeat é, sobretudo, imagem. E não apenas no sentido que utiliza desta para compor sua linguagem. Ele é imagem no sentido peirceano de como apreendemos a primeiridade ou infância do signo, o prazer, a experiência primeira. Algo que perpassa o condicionamento das sensações. Chico Science ao parodiar/colar o passado nos apresenta uma visão particular de um artista cuja concepção musical para aquela cena tinha ligação com a moda e estilos adversos que ele selecionaria para integrar a sua identidade. Chico Science torna-se fundamentalmente imagético não pelo fato de ser pós-moderno, ambiente no qual a imagem reina absoluta. Mas sim pela utilização da imagem material através do figurino, das cores e, principalmente das

relações, citações e exibições de seres como caranguejos e objetos como parabólicas e chapéus de palha.

Apesar de ter um certo reinado absoluto, em um suposto detrimento da palavra ou da oralidade, imagens são suportes materiais dessa estética. Que houve uma performance e uma moda espontânea nessa cena não é o problema na legitimação do seu consumo e visibilidade. Mas que esta passagem para o símbolo da nova cultura urbana recifense encontra o ponto de partida no interesse da mídia por essa "novidade". O exemplo que mais destaca essa hiper-realidade é o rótulo de manguebeat dado a qualquer banda musical ou grupo cultural que tenha surgido na cidade durante ou após o seu surgimento. Grupos que não tinham flerte algum com o hibridismo de CSNZ, como os surgidos no Alto Zé do Pinho, receberam o título de mangue, quando, na verdade, tocavam apenas punk rock e comungavam com aquela expressão simplesmente o fato de pertencerem à zona periférica da cidade.

7. Acompanhando o Motor da História e Criando Estereótipos

“Quem fala em mim, quando falo?”

Jacques Lacan

Bem aceito por jovens da classe média e pela intelectualidade local, até mesmo por setores mais conservadores da sociedade (como o Governo do Estado e, em menor intensidade, por personalidades como o escritor e criador do Movimento Armorial, Ariano Suassuna) o manguebeat teve alguns representantes da periferia integrados a sua articulação, mas foi no campo midiático que obteve o seu êxito. Representando alguns elementos da periferia com suas informações pop, a cena mangue conseguiu furar o cerco da grande indústria da música trazendo à massa, espontaneamente até (pelo tom popularesco e sua moda até certo ponto performática), o conceito de exótico tão consumido pelos meios de comunicação.

“O destaque colocado sobre o papel das comunicações de massa enquanto fenômeno importante na era da modernidade permite considerar as representações com um fenômeno capaz de explicar o modo pelo qual o novo é engendrado nos processos de interações sociais e, inversamente, como estes nos produzem as representações sociais ” (Nóbrega, 7)

Ainda que esse exótico tenha feito parte do cotidiano no Recife com seu folclore e elementos popular, a sua utilização veio se firmar na cultura jovem como parte desse processo de transformação dos elementos regionalistas sob o aval do ímpeto cosmopolita proporcionado manguebeat. Uma abertura para a história pós-moderna globalizada que identificaria esses grupos sociais como consumidores e produtores do manguebeat. O fato de problematizar a

cultura não significaria apenas um posicionamento político mas sim um resultado desse processo dialógico da apresentação x representação. Apresentando suas músicas, reforçada pelo caráter imagético do grupo, CSNZ traçou um panorama cultural da capital pernambucana e legitimou seu discurso, considerado da periferia, baseado nos símbolos que lhe garantiram visibilidade no meio social. Alguns componentes dessa cena faziam parte da região periférica da cidade; outros não. CSNZ é periférica em alguns significados que esse verbete pode suportar. É nacionalmente periférico por estar situado no Nordeste; é localmente periférico por ter surgido nos subúrbios da região metropolitana, o que não o torna, em nenhuma hipótese, o “herói oprimido do sistema”. E por mais que tenha existido esse confronto entre sistema x periferia ou o consumo do discurso mangue por uma parcela da população local que não fazia parte do “gênero periférico”, ele deu uma abertura para se questionar essa problemática. Como emblematicamente fala a música Manguetown:

Estou enfiado na lama é um bairro sujo/onde os urubus tem casas e eu não tenho asas/mas estou aqui em minha casa onde os urubus tem asas/vou pintando, segurando as paredes do mangue do meu quintal manguetown/andando por entre becos, andando em coletivos/ninguém foge ao cheiro sujo da lama da manguetown/Essa noite sairei, vou beber com os meus amigos/e com as asas que os urubus me deram ao dia, eu voarei por toda periferia

A cidade, antes de se colocar como um local onde as diversas culturas se encontram, é um território da diferença. Diversos papéis e representações sociais se inter cruzam em hierarquias e critérios normativos impostos pela sociabilidade. Nesse ambiente, de certa forma fechado aos outros que circulam com suas variadas posições sociais, a comunicação das particularidades de um sujeito urbano é problematizada pelos vários discursos dos Eus existentes hoje. O

manguebeat de CSNZ fala dessa experiência. Mas fala onde? Como? Para quem?

Inúmeros cidadãos que circulam pela cidade não têm informação suficiente para falar, se expressar, construir uma linguagem ou estão privados da expressão por justamente não saberem o quê falar. Mas apesar do acesso “negado” à fala eles organizam uma identidade pela qual os reconhecemos enquanto sujeito. A identidade é um modelo discursivo que garante visibilidade e caracteriza um determinado grupo social em relação aos outros tantos existentes na urbe contemporânea. O manguebeat constrói sua identidade e foi rotulado como a expressão do sujeito periférico. Mas os anseios, as vozes e desejos daquele sujeito tiveram uma tradução bem elaborada pelo mix de cultura pop que o manguebeat proporcionou aos seus consumidores. Conforme explica Eduardo Mendieta, sobre a crítica pós-colonialista, eles os agitadores culturais do manguebeat:

“no se ven a sí mismos como profetas que articulan la voz del oprimido, como "guardianes" de ninguna tradición cultural extraoccidental o como representantes intelectuales del "tercer mundo. Su crítica al colonialismo no viene motivada por la creencia en un ámbito - moral o cultural - de "exterioridad" frente a occidente, y mucho menos por la idea de un retorno nostálgico a formas tradicionales o precapitalistas de existencia” (Mendieta, 1999).

Chico Science e Nação Zumbi teve uma boa circulação das rádios nacionais, chegou ao topo das paradas de *World music* e foi trilha sonora de novela da globo. Se hoje os meios de comunicação ocupam um espaço que deveria ter sua origem no Estado através da educação e da cultura, a mídia se torna, então, o ventríloquo que permite a essas cenas sociais, como o manguebeat, serem ouvidas pela sociedade. A cultura de massa surge, portanto, como o espaço onde esse *crossover* da cultura marginal para a de massa é produzido

e mantém-se como o entre-lugar dentro do qual se negocia a ambigüidade entre o popular e o social.

Ainda assim, a idéia do CSNZ ser um expoente da periferia e dar voz ao sujeito periférico fez com que ele fosse reconhecido enquanto movimento político-cultural. A forma como sua narrativa ecoa dá voz aos periféricos, mas não é ele que fala ou se representa socialmente através da cena mangue, embora a cultura midática a tenha exposto como o articulador da periferia. A questão da identidade ou representação desta aparece na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas. "As identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento" (Hall, 1996:70).

O que necessita ser questionado, no entanto, é o modo de representação dessa alteridade, que depende da forma como a cultura oficial a absorve. Mas mesmo que tenha criado esses estereótipos (ancorados em identidades e estéticas) estariam eles mais plurais e com a possibilidade de serem substituídos por outros sem que o movimento original tenha sido extinto? O estereótipo seria ainda a principal forma usada pelo discurso colonial para acolher essas estéticas e gêneros sociais, como critica Spivak:

"On the other side of international division of labor from socialized capital, inside and outside the circuit of epistemic violence of imperialist law and education supplementing an earlier economic text, cant the subaltern speak?" (1995: 25).

Como prova o manguebeat é possível sim falar a partir do espaço da alteridade mesmo que seja, nesse caso, através de um ventríloquo chamado meios de comunicação. Nesse sentido, entra novamente como fator determinante desse diálogo os elementos exóticos pertencentes ao grupo. Trata-se de adotar essa linguagem por uma questão bem óbvia ao mercado cultural: a sua necessidade por novidades. E o novo está exatamente na possibilidade de fazer da

estética mangubeat um modelo de consumo social e econômico. A mídia e a cultura de massa estão naturalmente prontas para obter essas novidades. E CSNZ também estava inserindo nessa dinâmica social quanto obteve dos meios de comunicação o caminho de fácil acesso à sociedade. A TV e o rádio, principalmente, seguidos pelas revistas de moda e música, prontamente se dispuseram a descobrir que tipo de linguagem artística era aquela que mixando o local ao global não deixava de garantir o quinhão de visibilidade para periferia recifense – de onde essa cena também surgira.

O que nesse caso reduz o campo de compreensão dessa alteridade e implicaria uma perda da própria identidade do artista da periferia; posto que, consumido independente de classes e opções sociais, o mangubeat foi apenas uma das representações desse ambiente urbano marcado pela dificuldade de expressão social. O que pode ser observado com o mangubeat é a sua celebração como o “movimento da periferia brasileira” quando no máximo ele foi uma das representações dessa cultura subalterna.

Esta tem um movimento diário próprio que inclui diversão nos subúrbios da cidade ao som de música brega. Mas que também não deixa de ser apresentada com outras particularidades específicas à juventude dessa periferia que, mesmo com todo “esforço” de CSNZ, ao ser processada como produto da massa para os meios de comunicação transformou-se num objeto de consumo como tantos outros. Nesse momento, passou a ser “legal” pertencer à periferia. Mas como quem fala nesse caso não são os cidadãos periféricos e sim os artistas que adotaram esse questão na sua temática chegamos novamente onde tantas outras cenas culturais haviam partido: à falsa representação da realidade por meio de estereótipos e fetiches.

“A estereotipia designa um estado de simplificação das dimensões dos estímulos, do imediatismo da reação e, às vezes, de rigidez. Em outro nível, mais freqüentemente, esta noção exprime o grau de generalidade de uma opinião, de aceitação ou de rejeição de uma representação de um grupo ou de

uma pessoa. O estereótipo consiste numa resposta que é ao mesmo tempo genérica e reducionista à simplificação dos fatos” (Nóbrega, 24).

Como o ventríloquo que ludibria os espectadores com truques falsos, CSNZ via meios de comunicação traz uma realidade marcada pela diferença e desigualdade social que pode muito bem virar um clichê ou um momento “curinga” para a manipulação das massas. Como se estivessem dando à chance desse artista e cidadão periféricos falarem de sua problemática, os meios de comunicação também negociam uma forma de apelar para o senso comum e chamar a atenção do seu público para aquele produto criado pelas minorias sociais. Entram em cena os estereótipos e as formas que traduzam essa experiência artística da melhor maneira possível ao consumo massificado. “Estereotipar não é criar uma imagem falsa que se transforma no bode expiatório das práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente” (Bhabha, 1991: 198).

Ambivalência que nos levar a crer que como toda criação de uma imagem, estereotipar depende também da forma como o ser representando se apresenta publicamente e o que faz com sua linguagem ou discurso seja apreendida por meio de um conceito fixo e fragilizado. Mas tal constatação nos levar a um vazio existencial já que é da qualidade humana se fazer aceito, ou aceitar, por meios de sínteses pessoais ou “resumos” que caracterizem um determinado grupo.

Se as culturas populares, como observa Canclini, “se constituem por uma apropriação desigual dos bens econômicos de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos” (1996: 17) o resultado desse processo seria, entre outros, a reprodução e transformação dos seus possíveis bens simbólicos e, conseqüentemente, a adaptação destes às condições gerais da vida social. Ou melhor: produtos surgidos no território de uma cultural não-oficial estariam sujeitos a serem representados numa forma bem adaptada ao consumo massificado, que rejeita as particularidades e absorve um resultado padronizado à sociedade de massa.

Sobre esse mecanismo de representação, apresentado via estereótipos e fetiches, Homi Bhabha destaca que ele funciona como “um aparato que acende o reconhecimento e a negação das diferenças raciais/culturais/históricas. Sua função estratégica predominante diz respeito à criação de um espaço para a subjetividade das pessoas através da produção de conhecimento em termos de a vigilância ser exercida e a forma complexa de prazer/desprazer, incitada” (Bhabha, 1991: 191).

Característica típica do pós-moderno que constantemente alterna seu interesse pelo exótico ou diferente conforme a permanência ou fugacidade que aqueles possam ter no campo midiático. Geralmente, essa característica pode ser observada em cenas culturais ou estéticas que repentinamente se tornam aproveitáveis por trazer nos elementos formadores de sua estrutura quaisquer diferenciais aos que são consumidos diariamente no cotidiano das grandes cidades. Estas também estão situadas, juntamente com a prática da “adaptação massificada”, nos países pobres da periférica América Latina, cujos movimentos culturais vêm se revelando como um dos principais exemplos dessa ambígua relação entre originalidade e universalidade, representação, estereótipo ou como sugere Homi Bhabha, substituto e sombra.

De uma forma mais ampla, esse complexo relacionamento teria se formado no início do século XX quando os movimentos de grupo surgem como uma resposta ao “fracasso” da cidadania universalizante da modernidade. Nesse momento não se tratava mais da dialética de classes, mas sim de grupos. Mediante o desenvolvimento de questões sociais ligadas aos gêneros (raça, crença, estilo de vida, sexualidade, entre outros), confrontava-se a problemática do homem contemporâneo. Este começa a ter acesso político a sua cidadania por pertencer a um grupo específico, que lhe dava a garantia de ser ouvido pelo sistema social, ou até mesmo integrá-lo como cidadão, ao destacar as características biológicas, genéticas ou culturais elementares a sua personalidade.

Inclusa também nesse processo, a arte da pós-modernidade tanto passa a ser o meio pela qual se constroem linguagens auto-

referenciais quanto se revela a estrutura propulsora de comportamentos baseados nessa tendência da aceitação da diferença. Afinal, não só as questões referentes às singularidade de cada cidadão (como a raça e a classe econômica) passam por uma estratégia de representação como também a experiência artística chega a um momento no qual desloca-se do seu ambiente de origem para alcançar todas as esferas sociais, indiscriminadamente.

“A instância anti-etnocêntrica revela uma estratégia que, ao reconhece o espetáculo da alteridade, concebe um paradoxo central a estas teorias. Para se compreender a crítica do logocentrismo e idealismo ocidentais, é necessário que haja um discurso constitutivo de perda, imbricada numa filosofia da presença que torne possível uma leitura desconstrutivista e diferencial nas entrelinhas” (idem: 99).

Esteticamente, a América Latina foi o local onde o *crossover* da cultura popular para a de massa se desenvolveu com maior rapidez e intensidade no circuito da música pop. Começando com pequenas cenas e movimentos artísticos ao redor do globo, a música pop latina começou a ter destaque nos meios de comunicação de massa no início dos anos 80. Paralelamente a uma abertura político-econômico aos países latino-americanos, os centros fomentadores da cultura pop nesse momento, Estados Unidos e Europa, começaram a absorver a música que surgia em locais como Porto-Rico. É óbvio que o inglês continuava como a língua oficial da cultura dominante. Mas fenômenos de massa como o grupo porto-riquenho Menudo, por exemplo, mostravam que os holofotes do *showbizz* concentravam suas luzes também para o produto do ainda chamado terceiro-mundo.

Nesse momento surgem também categorias musicais específicas como a World Music, um rótulo dado ao mix de sons, culturas e etnias que se desenvolvera na derrocada da cena pós-punk e que para os hit parades significa a expressão da musicalidade terceiro-mundista.

Atualmente, os grandes prêmios de música pop, como o Billboard Award e o Grammy, criaram espaços exclusivos para o gênero world music e destacam na suas edições anuais as novidades do pop latino (colombiano, argentino, brasileiro) que tanto podem ser fenômenos equivalentes ao Menudo como representantes da música popular/folclórica de tais países.

Simultaneamente esses artistas são apresentados como o outro do sistema oficial (aquele que, principalmente, não canta em inglês) e representam, de certa forma, a imagem que se faz da América Latina nos meios de comunicação. O ato de representar-se, obviamente inerente à condição humana, mediante os elementos constitutivos de cada linguagem passa necessariamente pela reprodução de uma imagem. Esta funciona como a síntese sensorial do outro, facilitando o acesso ao seu universo da forma mais prática e simples possível. As imagens representam iconograficamente, isto é, por meio de semelhanças. E é na semelhança, ou na possibilidade de um elemento que a coletividade comungue com as cenas e grupos específicos, que se encontra a porta de entrada para a aceitação da diferença.

“Functional state apparatuses, viable politic structures, effective democratic civil societies must be conceived in relation to the specific circumstances of given Latin American countries and not patterned after the reigning paradigm of western modernity”
(Yúdice, 1991: 96)

Quando o manguebeat se utiliza de imagens para acompanhar sua performance musical ele resume iconograficamente uma certa narrativa, que por meio de caranguejos e parabólicas sintetiza o conceito de sua linguagem híbrida. As imagens, isto é, os tais ícones são a materialidade de um discurso que criou outras representações para a identidade nordestina. Talvez, essa cena não tivesse sido tão consumida caso não houvesse um elemento que facilitasse a entrada a esse universo estético. Mas por conter um certo aparato de performance e imagens referentes a um conceito específico, o

manguebeat conseguiu adentrar em espaços sociais que incluíam desde a juventude da periferia ao consumidor de música pop de uma forma geral, cuja informação era proveniente da mídia.

Por isso, quando se destacam as cenas culturais latino-americanas, por exemplo, faz-se de forma que os elementos mais expressivos que compõem a sua imagem para o mundo se sobressaiam, incluindo a tendência de mitificar o seu exotismo ou sua excentricidade.

“O estereótipo não é uma simplificação por ser uma representação falsa de uma realidade específica, mas uma simplificação falsa porque é uma forma de representação fixa e interrompida, que ao negar o jogo da diferença cria um problema para a representação do sujeito em acepções de relações psíquicas e sociais (Bhabha, 1991: 193).

Pois, afinal, o que pode ser expressivo para o “eu” latino-americano não significa necessariamente que seja também para o “outro”, seja qual for a sua origem e posicionamento político. Uma dicotomia presente nas relações culturais contemporâneas que criam mecanismos de aceitação ou rejeição por meio do desenvolvimento de estereótipos, processo que fixa imagens e conceitos nesse caminho do reconhecimento. Ou como destaca Bhabha, a representação via estereótipo se transformaria, além de um caminho de fácil acesso, num fetiche.

Entretanto, se atravessamos o milênio baseando a experiência cotidiana na mobilidade das identidades culturais, como aceitar a fixação de um conceito sob determinado ponto de vista já que o mesmo pode atualmente ser facilmente modificado conforme a velocidade pela qual caminham os aspectos ligados a identificação social? Modernistas são antropófagos; regionalistas, conservadores, tropicalistas, performáticos, armoriais, retrógrados e marginais, malditos. A cada cena cultural brasileira corresponde uma identificação estética que dialoga não apenas com a linguagem artística presente no

seu discurso bem como com a realidade social na qual está inserida. E o mangubeat, uma das principais cenas da cultura brasileira contemporânea quicá da própria América Latina, de que forma estaria inserido nessa dinâmica?

O mangubeat revela algumas influências das estéticas que formaram a identidade da cultura brasileira. Mas é importante destacar que não se trata de assumir a linguagem do outro mas de combiná-la ou até mesmo confrontá-la. Eles também são performáticos como os tropicalistas e pretenderam atingir o local através de um cosmo unificado. Mas toda a sua representação cênica passa pelo contexto globalizado no qual ele surge. Um ambiente onde a permissividade para os tantos outros dessa cultura mundializada é permitida pelo fácil acesso ao global, através da mídia, e a um passado histórico que fundamentara a identidade nordestina durante o período da sua modernização, no século XX. Eles deixam de ser antropófagos para serem sujeitos híbridos, resultado da própria experiência social vivida no território urbano.

Ao usar a cultura popular nordestina como suporte artístico, o mangubeat praticava a antropofagia, outrora vanguardista, que no pós-moderno seria apresentada como o mix do local ao global. Mas se formos voltar ao movimento cultural que o antecedeu, o Armorial, vemos que, apesar de utilizar a cultura popular como recurso estético, ele não faz parte de uma cena que tenha por objetivo levar a expressão do "povo para o povo" como estandarte. A cultura popular está inserida nessa linguagem com intensidade semelhante ao funk, samba, rock e hip hop. E é justamente na possibilidade de mixagem desses elementos que surge um dos mais fortes estereótipos desse grupo. A fusão de sons e idéias se tornou o meio pelo qual CSNZ caracterizou toda uma geração de artistas pop com base nas suas colagens musicais. É pouco provável que a mídia hoje, principalmente do eixo Rio/São Paulo, não faça, depois do mangubeat, referência a esse hibridismo estético - cujo êxito foi representar o novo artista nordestino como aquele que quer ser cidadão do mundo via sampler e tecnologias.

Negando ou identificando-se com as cenas que compuseram o panorama cultural do País, Chico Science & Nação Zumbi propôs “modernizar o passado e exigir uma evolução musical” mas também criou e foi representado por seus estereótipos – sendo fetichizado posteriormente pela cultura de massa que utilizou imagens e conceitos para impor um discurso manguebeat na mídia. Dessa forma, ele foi exaltado pela cultura oficial por praticar essa comunicação com as informações universais. O que, finalmente, levou a caracterizar os grupos locais que produziam qualquer tipo de mix, até mesmo aqueles cuja mistura tinha como base o rock e o funk sem a inclusão da cultura popular em sua estética, como produto do manguebeat ou influência deste.

O hibridismo faz parte de uma conseqüência até de certa forma natural à cultura contemporânea, que tem uma infinidade de movimentos e estéticas para recorrer através do passado ou das experiências correntes. O grande problema desse hibridismo que vira um fetiche (o fácil acesso ao outro através de uma falsa realidade ou representação) foi talvez ter eclipsado algumas questões concernentes à cultura periférica da qual ele faz parte. Ao enfatizar a adoção do cosmopolitismo como o grande momento em que o artista subalterno recifense conseguiu adentrar no espaço público, a cultura de massa e o senso comum esquecem que na periferia também há diferenças e nem tudo que é periférico no Recife é manguebeat. Nem todas as expressões sociais produzidas por essas minorias pretendem ser cosmopolitas ou fazer parte da cultura de massa, ainda que venha a ser influenciada por esse quadro no qual mídia e globalização são palavras de ordem.

É claro que ao invés de um confronto, o manguebeat preferiu negociar, por meio de mecanismos como o próprio hibridismo, com a cultura globalizada. Mas sua negociação, por mais que tenha tornado heterogênea a sua identidade cultural, também produziu uma gama de estereótipos com os quais se identificou posteriormente toda uma geração de jovens consumidores de música pop no Nordeste. Como observa Homi Bhabha, o fetiche ou o estereótipo também “possibilita o acesso a uma identidade, que, sendo uma forma de convicção múltipla

e contraditória, se baseia tanto no domínio do prazer quanto na ansiedade e defesa" (Bhabha, 1991:"179).

Ao fixar essas imagens no imaginário dessa nova cultura nordestina, CSNZ criou seus estereótipos da mesma forma que outros movimentos regionalistas criaram. E como um véu invisível, essa representação foi adotada pela cultura de massa como o momento no qual o periférico foi ouvido pelo sistema. Mas estamos falando de que periférico? Posto que consumido pela classe média e divulgado pela cultura de massa, ele circulou entre jovens que tinham poder aquisitivo suficiente para comprar discos e camisetas e ir aos shows de Chico Science & Nação Zumbi. Ressaltando ainda que o estereótipo do hibridismo mangubeat fez valer essa noção de que a periferia estaria, finalmente, sendo apresentada ao domínio público, o qual conheceria as suas mazelas sociais conforme consumisse a música supostamente panfletária de Chico Science & Nação Zumbi.

8. Conclusão

Passada quase uma década da entrada do mangubeat, e do lançamento do primeiro disco de Chico Science – *Da Lama ao Caos* - na pauta do dia do universo midiático, o quadro exposto pelos últimos fatos relativos àquela cena não é nada animador. O mix de idéias e conceitos, que no início dos anos 90 tinha adquirido status de criatividade, mostra o quanto a cultura de massa logo procura uma novidade para dar movimento à sua indústria do entretenimento. Esteticamente, o hibridismo, a colagem e a recriação através do sampler e da mistura de elementos regionais e eletrônicos vêm revelando o quanto o pop pode ser auto-suficiente e ao mesmo tempo preguiçoso. O jornalismo musical, acostumado a ditar tendências, busca desesperadamente qualquer performance ou arremedo de cena que venha preencher as suas colunas semanais com breves comentários sobre o posicionamento, figurino ou elemento sonoro utilizado pelas bandas de pop do novo milênio.

O mangubeat ainda se configura como uma referência à cidade do Recife nos cadernos culturais paulistas e cariocas que orientam a crítica especializada e consumidores Brasil afora. Mas nenhum circuito cultural da capital pernambucana conseguiu se impor com a facilidade que os primeiros representantes daquela expressão tiveram no início do seu surgimento. Em 93, a identidade urbana projetada pelo mangubeat dilatava os ânimos de quem havia passado pela década anterior sem presenciar mudanças significativas no quesito transformação cultural. O estilo rock, crítico por excelência e desgastado pelo tempo, tinha deixado toda uma geração de jovens consumidores de música pop com um alento recolhido e a necessidade de posicionamentos definidos. Considerado o ambiente no qual circulam as transgressões sociais, o rock não somente oscilava os seus temas e visibilidade como se afastava da juventude em questão; sendo substituído por gêneros menos “militantes” como a música eletrônica.

Sem maiores vínculos com a performance e a construção de ídolos, a eletrônica sobrepunha o fator estética frente a qualquer

atitude ou manifestação social. Principal expoente de um paradigma de criatividade, a eletrônica marca hoje o espaço onde o novo é desenvolvido enquanto outros estilos musicais vão cedendo seu lugar no *mainstream* às criações processadas por máquinas e DJs. O Recife também se insere nesse quadro com alguns representantes da eletrônica na cidade, cuja ligação com o manguebeat é estreita mas que, não ocasionalmente, mostra uma nova tensão nessa relação entre mídia e expressão artística.

Otto, ex-percussionista da mundo livre S/A, e DJ Dolores, o mesmo Hélder Aragão que dirigiu clipes de Chico Science & Nação Zumbi e ajudou a fundar esse conceito mangue, são os principais artistas da cidade que lhe garantem um espaço nos cadernos culturais. Não se trata, porém, de uma nova cena, de um novo circuito, por enquanto, mas de representantes isolados que mixam suas experiências sonoras e deixam para trás o velho e gasto conceito de uma estética manguebeat. Num primeiro momento, a cidade do Recife se colocara como texto dentro de uma narrativa que pretendia apresentar as novas configurações e dialéticas urbanas. Agora, a música eletrônica da qual DJ Dolores e Otto fazem parte apresenta uma outra e bem mais específica situação musical.

Ao lado dos pernambucanos, paulistas e mineiros, cariocas e baianos processam o som do samba e da Bossa Nova, colocam como base o drum 'n' bass e vendem ao mercado estrangeiro uma música eletrônica brasileira criada com os fetiches musicais, nacionais, mais cobiçados pelo segmento intelectual e "antenado" de metrópoles como Inglaterra e França. Djs e produtores vão fazendo a festa dos habitués das pistas de dança e dos entusiastas da "nova" cena musical brasileira. Sambalanço e eletrônica; batcum e drum 'n' bass. Em 2000, o paulista DJ Marky é eleito o melhor do mundo na categoria drum 'n' bass e conquista não só as paradas musicais do *underground* e *mainstream* internacionais como aporta em programas pasteurizados como o Planeta Xuxa. Seu amigo, DJ Patife, lança o disco mais acessível dessa vertente, *Cool Steps*, inserindo-a no repertório das rádios com uma característica diferencial a eletrônica tradicional: vocais.

O quadro lembra os primeiros anos da década de 90. Sem quaisquer banda ou artista que pudessem incrementar o seu cardápio, a crítica musical, via revistas de música pop e programas da MTV, lançava a pergunta: quem será a próxima “grande coisa” (the next big thing). Os estilos e moda se sucediam com rapidez e não deixavam sequer a lembrança de quê era formada a sua composição musical. Logo, forjavam-se cenas culturais; apostava-se nos novatos do rock and roll e chegava-se novamente à conclusão: “tudo se transforma”. Onde, porém, o manguebeat se insere nesse axioma ou clichê? O que ele tem a ver com a nova cena musical eletrônica?

Muitas são as características comuns a esse dois momentos. O grande destaque fica por conta da substituição de cenas ou do desgaste destas. O manguebeat não é uma produção inédita. Combinou performance, moda e música como tantas outras cenas criaram durante seu desenvolvimento. Espontâneos, os representantes do estilo mangue dialogam com a Tropicália, com o punk e com o rock em intensidade distintas. Sua entrada no circuito cultural se deu de forma semelhante a outras expressões musicais que seriam classificadas de movimento como a própria Tropicália ou o punk.

De repente, a cidade se torna o tema estético de uma produção que se encarrega de trazer ao espaço urbano questionamentos que refletiam o posicionamento crítico dos seus participantes. A mídia fareja os sinais de criatividade dessa estética, cuja utilidade para o seu ambiente seja facilitar o mercado de estilos que podem ser compartilhados pela comunidade mundial. Revistas, gravadoras, programas de TV e rádio. Os meios de comunicação se interessam pelo assunto, que pode ser qualquer um, e tentam fisgar o consumidor pelos aspectos mais atrativos em questão. No manguebeat, a crítica social foi uma das tantas possibilidades de venda permitida e ampliada pela cultura de massa. Na época, as gravadoras correram atrás do produto e contrataram as principais bandas do circuito denominado de manguebeat.

Chico Science & Nação Zumbi, mundo livre s/a, Jorge Cabeleira, Mestre Ambrósio conseguiram contratos com as grandes empresas desse setor. Hoje, a situação é bem diferente. O manguebeat já não

existe enquanto produto comercial. Outros chegaram para o substituir. O maior reflexo disso é o afastamento dessas bandas e de outros artistas do cenário musical do elenco das gravadoras. Todas elas, incluído a Nação Zumbi (que continuou como projeto musical após a morte de Chico Science), passaram por momentos de “crise” na qual pouco questão se fazia em ter esses grupos no cast das poderosas empresas fonográficas. Hoje, as mesmas procuram preencher a carência de atitude e mercado de estilos pela nova música eletrônica feita no Brasil. O destaque do momento não são refrãos “politizados” que venham funcionar como modelo de identificação da juventude.

A sonoridade experimental dos DJs brasileiros enfatiza a dança, o ritmo e pouca ênfase na proliferação de um discurso textual. Nenhum problema. O mercado se encarrega de estimular a procura por essa estética que prioriza a diversão sem a culpa de ser hedonista. Semelhanças com a dance music dos anos 80 não é mera coincidência. À época, o fato de não haver um discurso textual traduzia a falta de posicionamentos e crítica. Procurava-se um novo performático, uma nova “mania ” e logo se encontrava algum elemento sedutor em pequenas cenas ao redor do planeta. Há vinte anos que o pop apresenta similares acontecimentos. Primeiro veio a dance music; depois o heavy metal; em seguida, o grunge rock e enfim a eletrônica.

No Brasil, o rock começou, nos anos 80, a ser declarado como cultural oficial dos músicos brasileiros, que no meio do caminho acabaram se dirigindo a uma outra estética. Veio a dance music brasileira, o samba-funk, o manguebeat, o samba-rock e o drum ‘n’ bass nacional. A diversidade de opções ou enfraquecimentos de determinadas estéticas pode ainda mostrar o quanto a cultura de massa orienta a representação social dessas expressões artísticas. Não há cultura pop sem mídia e a recíproca não é só verdadeira como determinante. Se existe um posicionamento crítico, a possibilidade de uma arte que se imponha criativamente, depende de quanto ou como o espaço midiático se utiliza ou se interessa pelos princípios elementares a sua formação.

Não se trata, porém, de uma polarização entre o espírito romântico dos astros de rock e pop e a interesseira cultura de massa.

Cada vez mais os meios de comunicação se configuram com um espaço de divulgação de uma gama variada de expressões artísticas. Tanto os puxadores de ciranda como os cantadores de coco e os jovens que se auto-intitulam manguebeat querem fazer parte da dinâmica cultural que possibilita o acesso à comunicação através de gravadoras e programas de TV. Nesse ambiente, se constrói também uma necessidade de se mostrar as particularidades referentes a cada cultura existente no globo. Nele, as representações sociais circulam e ancoram de acordo com a preferência que elas possam incitar na mídia – onde também os estereótipos são criados.

O manguebeat é o mais exemplar representante dessa política da boa vizinhança que precisa ser mantida com a mídia. Tanto a sua glorificação e exatidão estão conectadas ao mundo das informações e da criação de atitudes e estilos. Não há como negar um ou outro ambiente. Simplesmente pelo fato de que a cultura pop é pela sua própria essência um produto desse meio. Ela já nasce fadada a morrer. Cada cena, cada astro tem um tempo média de vida e de duração que podem variar de acordo com as possibilidades de exploração midiática que ele possa apresentar. Isso significa que cada uma dessas realidades projetadas pela cultura de massa tem um papel fixo definido pelo mesmo formato que a cria, possibilita. Não há como negar também a importância que esse sistema de comunicação tem na transmissão dessa linguagem para a cultura de massa.

O manguebeat fala desse universo das oportunidades permitidas pela indústria cultural. Até certo ponto ele consegue penetrar nas instâncias mais conservadoras e reacionárias e engendrar um outro mecanismo para a sua visibilidade social. Mas não suporta, no entanto, a pressão exercida por tais meios para continuar como uma novidade rentável ao mercado cultural. É uma relação dúbia e pouco há o que fazer para evitá-la já que o mesmo pertence a esse ambiente. Essa transformação em artigo de consumo se exerce na medida em que o próprio caráter dialógico de tal manifestação permite a sua utilização como um objeto curinga – que pode ser aplicado tanto na projeção de uma moda específica quanto na articulação de um movimento cultural.

Por outro lado, o mangubeat tornou-se um conceito “gasto” midiaticamente em parte pela sua característica híbrida. O hibridismo tornou-se, além de um fetiche, um clichê perfeitamente partilhável pelo senso comum. A mistura de elementos e a releitura de estéticas do passado virou um recurso previsível para os artistas que tentam se manter nesse mercado ou adentrá-lo. Musicalmente, o novo milênio ainda não começou. Pode ser que a Bossa Nova eletrônica seja a próxima grande coisa tão esperada pela indústria do entretenimento nacional. Mas outro aspecto peculiar a esse momento vem definir a construção de identidades musicais.

Vive-se hoje num arrebatado descontrole pela fama. Quem tem um simulacro de performance pode utilizá-la desde que esteja devidamente aparado pelo mercado da arte contemporânea, que oferece em releituras e mixagens uma boa desculpa para se construir uma artista sem muito carisma ou vontade de suar a camisa. Nesse ponto, a falta de uma cena, ou cenário, que venha caracterizar a nova música produzida no Recife encontra na ausência de uma personalidade carismática a sua possível explosão comercial. Chico Science conseguiu se impor enquanto mito e isso é bastante aproveitável para esse processo de comunicação.

Falar de mangubeat ou de Chico Science hoje parece tentar ressuscitar uma cena que se foi há pelos menos cinco anos ou, ao contrário, nunca existiu. Sua permanência nas colunas jornalísticas justifica a posição do jornalista e não daquela arte. O jornalismo musical, pelo qual o mangubeat conseguiu florescer, necessita de conceitos-chave pelos quais o profissional possa exercer, mesmo que no âmbito local, uma certa ditadura da moda e do que vem a ser descartável ou não pelo bom gosto do sujeito em questão. No entanto, assim como é impossível falar de música popular brasileira sem Tropicália, difícil será não considerar o efeito que essa produção cultural teve para o pop. E o peso que seu discurso representa para quem surgiu posterior a sua formação mostra o quanto ele pôde orientar um prática estética e social.

A sua importância reside exatamente nesse ponto: como ele cria mecanismo de aceitação e, em seguida, consegue furar o cerco da

indústria da música com uma expressão surgida, mesmo que parcialmente, na periferia brasileira?

Esse aspecto concerne ao manguebeat status de articulador social quando foi a própria mídia que estabeleceu um paradigma social para o seu discurso. Seria mais simples e fácil considerá-lo um representante de uma nova realidade urbana. A diversidade da cidade permite ampliar o leque de identificações que o mangue possa Ter na sociedade. A confluência de estilos e estética o tornaria apenas plural como são tantas outras cenas que surgem constantemente.

Há pontos negativos e positivos na estética manguebeat como em qualquer outra expressão social. O fato dele estar tão ligado e ser utilizado pela mídia como suporte nos coloca numa encruzilhada. Se ele realmente tem um discurso periférico, onde e como o cidadão da periferia foi identificado quando se o que estava em destaque era o sujeito que pudesse adquirir bens de consumo? Por outro lado, ele amplia as possibilidades de identificação mesmo que seja engolido pela cultura de massa como um prato deliciosamente apetitoso para a venda de produtos culturais. Há e não há a questão da periferia na narrativa pós-moderna de Chico Science. Ele existe em um determinado momento e passa a ser substituída por outro elemento num outro. Seu acesso é mediado por aqueles que buscam essa novidade, que logo será trocada por outro na dinâmica solidificada e bem estruturada da estrutura midiática. Nela ele cria seus mecanismos de representação e aceitação que posteriormente se transformarão em fetiches ou estereótipos – como em qualquer ambiente social.

Mas há, também, uma questão bastante clara nessa proposta estética. Uma autonomia dos projetos que legitimaram a produção cultural nordestina e um corte das referências que sempre acompanharam o ambiente artístico da Região. Pernambuco tinha destaque na mídia através das instituições oficiais do Estado com seu ranço conservador e a necessidade de estabilização de uma linguagem cultural. Academias literárias e grupos de escritores e artistas que de uma forma geral colocaram o discurso regionalista como algo imutável, dentro do qual cabiam apenas as relações econômicas tradicionais, como patrão e criados, que vêm sendo substituídas por outros

mecanismo social, desde o início do século XX. Ele transgride essa posição. Direciona e dá um novo rumo aos projetos culturais que mostram uma cidade onde as diferenças culturais criam antagonismos que se excluem em suas diversas particularidades mas se encontram no próprio caráter plural que lhe é característico.

Pensar a cultura do Nordeste hoje sem levar em conta o papel do projeto mangubeat é ofuscar todo o pensamento de uma geração, jovem e até certo ponto agressiva, para o incremento da dinâmica cultural no Estado. E é exatamente nesse aspecto que o discurso de Chico Science consegue se impor diante de qualquer criação de estereótipos ou relação midiática. A inserção da cultura urbana do Recife na sua estética garante a continuidade da dinâmica e mutação cultural: discursos que são substituídos por outros e que trazem novas identificações no e para o Nordeste.

9. Bibliografia

ANTUNES, Nadia de Maia. 2001. *Caras no Espelho: Identidade Nordestina através da Literatura*. São Paulo: ed. Dp&A.

BHABHA, Homi K. 1998. *O Local da Cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

BAUDRILLARD, Jean. 1985. *A Sombra das Maiorias Silenciosas: O Fim do Social e o Surgimento das Massas*. São Paulo: Ed Perspectiva.

BAUMAN, Zygmunt. 2001. *Modernidade Líquida*. São Paulo: Ed. Jorge Zahar.

BENNETT, David (org). 1998. *Multicultural States: Rethinking Difference and Identity*. London/New York.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. 1991. *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco.

BAKHTIN, Mikhail – *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 1992 (79) São Paulo: Hucitec.

BARROS, Diana Luz, FIORIN, José Luiz(org.) (1994). *Dialogismo, Intertextualidade e Polifonia: Em Torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp.

BENJAMIN, Walter. 1992. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade in Pensadores*. Ed. Abril.

BERMAN, Marshall – *Todo Que é Sólido Desmancha no Ar*. 1996. São Paulo: C&A das Letras.

BIVAR, Antônio. 1989. *O Que é Punk*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

BOAVENTURA, Maria Eugênci. 1985. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática.

BRANDÃO, Carlos Antônio. 1991. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Ed. Moderna.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismo: Uma Exploração das Hibridizações Culturais*. 1996. São Paulo: Studio Nobel.

CANTON, Kátia. 2000. *Novíssima Arte Brasileira*. São Paulo: Ed. Iluminuras.

CANCLINI, Néstor Garcia. 1981. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos Multiculturais das Globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

_____. *Culturas Híbridas. 1999. Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad*. México D.F: Grijalbo.

CESAROTTO, Oscar (org). 2001. *As Idéias de Lacan*. São Paulo: Ed. Iluminuras.

CONNOR, Steven. 1995. *Cultura Pós-moderna: Uma Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola.

COSTA LIMA, Luis. 1982. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

CUNHA, Paulo Carneiro (org.) (1999)- *Identidade(s)*. Recife: Ed. Universitária.

EAGLETON, Terry. 1996. *As Ilusões do Pós-modernismo*. Ed: Zahar.

FEATHERSTONE, Mike- *Pós-Modernismo e Cultura de Consumo*. 1996. São Paulo: Studio Nobel.

_____. 1996. *O Desmanche da Cultura: Globalização, pós-modernismo, Identidade*. São Paulo: Studio Nobel.

FREYRE, Gilberto. 1989. *Nordeste*. Rio de Janeiro: Ed. Record.

GIDDENS, Anthony. 1991. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. 1996- *Identidade Cultural numa Perspectiva Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Niterói.

HERSCHMANN, Micael. 1996.- *Abalando os Anos 90: Funk, Hip Hop. Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.

HARVEY, David. 1993. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola.

HALL, Stuart. 1992. *A identidade Cultural na Pós Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria e Ficção*. Editora: Imago.

JAGUARIBE, Helio. 2001. *Um Estudo Crítico da História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra.

JAMESON, Fredric. 1996. *A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática.

KRISTEVA, Julia. 1978. *Introdução à Semanálise*. Editora Perspectiva.

LEMOS, Andre. *A Página dos Cyborgs*. www.facom. ufba.br: 1999

LÉVY, Pierre. 1999. *As Tecnologias de inteligência*. Ed: 34.

LIPOVETSKY, Gilles. 1991. *O Império do Efêmero: A Moda e Seu Destino Nas Sociedades Modernas*. São Paulo: Companhia das Letras.

LYOTARD, Jean François. 1999. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio.

MENDIETA, Eduardo. 1999. *Teorías sin Disciplinas*. México (mimeo).

MONTANARI, Valdir. 1991. *História da Música: Da Idade da Pedra à Idade do Rock*. São Paulo: Ed. Ática.

NÓBREGA, Sehva Maia. Sd. *O Que é Representação Social*. Tese de doutorado em Psicologia Social. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, França.

ORTIZ, Renato (1988)- *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

PRYSTHON, Ângela Freyre. *Cosmopolitismos Periféricos*. Recife, tese de doutorado, UFPE, (mimeo), 15Op.

_____ 1991. *Como Manda o Figurino: João do Rio e o cosmopolitismo Brasileiro na Virada do Século*. Signótica. 21-32

ROUANET, Sergio Paulo. 1987. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

SANTAELLA, Lúcia. 1983. *O Que é Semiótica*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

SANTOS, Jair Ferreira. 1986. *O Que é Pós-moderno*. São Paulo. Ed: Brasiliense.

SOVIK, Liv. 1996. *Uma Contextualização Crítica da alteridade*. Facom/UFBA

SPIVAK, Gayatri. 1995. *Can The Subaltern Speak?.* The Postcolonial Studies Reader: London/New York.

SUBIRATS, Eduardo. 2001. *A Penúltima Visão do Paraíso- Ensaio Sobre Globalização e Memória*. São Paulo: Ed. Studio Nobel.

TELLES, Gilberto. 1985. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Ed. 1985.

YOUNG, Robert J. 1995. *Colonial Desire: Hybridity in Theory. Culture and Race*. London: Routledge.

ZAIDAN, Michel. 2000. *O Fim do Nordeste e Outros Mitos*. São Paulo: Ed: Cortez.

WWW.APONTE.COM.BR

WWW.MANGUETRONIC.COM.BR

WWW.UOL.COM.BR

