

ANÁLISE DE DISSERTAÇÃO de Daniel Sharp
sobre a Nova Cena Recifense
por Moisés Neto

Autor: Daniel Benson Sharp

Título: “A Satellite Dish in the shantytown swamps: Music hybridity in the ‘new scene’ of Recife, Pernambuco, Brazil”.

Orientadores(Comitê Supervisor) : Gerard Béhague e Veit Erlman

Instituição: University of Texas em Austin

Data da defesa: Agosto/2001.

Número de páginas: 90

O autor lança a hipótese que a herança tri-étnica (africana, indígena e européia), símbolo da mistura das culturas dentro do Brasil, não foi suficiente para o Movimento Mangubeat, que precisou, através do grupo “Chico Science e Nação Zumbi” (CSNZ) ir beber na fonte do hip hop norte-americano. Afirma também que o interesse pela rabeca só foi reativado porque um etnomusicólogo norte-americano John Murphy. (p.48) tinha realizado (em parceria com Siba, do grupo ligado à cena recifense, Mestre Ambrósio) uma pesquisa sobre tal instrumento em Pernambuco. Afirma ainda que a bossa-nova é de raiz norte-americana (jazz) e que o Mangubeat é puro fruto da globalização, tendo aproveitado a trilha aberta pelo trabalho de um norte-americano, Paul Simon, incentivador da *world music* dos anos 80/90.

Até que ponto a influência estrangeira compromete ou reforça a brasilidade? Para responder a esta pergunta o autor aponta para um artigo do teórico Will Straw (“Systems of articulation, logic of changes: communities and scenes in popular music” *em* Cultural Studies. 1991: 368-88), que ensina: cena, como os líderes do Mangubeat gostam de chamar o movimento não tem “espaço geográfico”, pois este é o “local” respeitando suas tradições. A “cena” *apenas* catalisa várias influências.

O sistema de citação que usa é o autor/data com notas de rodapé e o método que mais utilizou usou foi o da pesquisa de campo, apoiando sua hipótese em escasso material teórico. Conhecedor de teoria musical, ele destrinchou os artifícios/truques de grupos como CSNZ, Cascabulho, Mestre Ambrósio e Mundo Livre, todos da “cena recifense” (Mangubeat). Ele ainda se arrisca a analisar algumas letras das músicas. Mas, seu ataque/enfoque principalmente incide sobre as melodias. Quando elas demonstram purismo, são poupadas, mas a mistura funk + punk + rap + maracatu, promovida pelo CSNZ é mostrada como farsa, assim como desmistifica o discurso *pseudo-político* na obra de Science.

O problema desta tese, para adquirir o grau de mestrado em artes, é o preconceito contra a fusão cultural, o *melting pot*, no Brasil.

Estrutura do plano de trabalho: O trabalho é dividido em 4 capítulos:

- 1) “Introdução”: A nova cena pernambucana (the new Pernambucan scene). Sugere que a “cena” quer reconciliar passado e presente e que não seria o uso de certos instrumentos musicais que revelaria a estética da cena, composta por trabalhadores e classe média baixa.
- 2) “Representações do Nordeste no passado”: contraste com a *Nova Cena*. O Recife no contexto do Nordeste e uma breve história da música popular nordestina.
- 3) “Música da nova cena”, trata do surgimento do *mangubeat*, da expressão “caranguejos com cérebro”, da música do “Rei Caranguejo e sua Nação Zumbi”,

Teorias: Nosso autor é um pouco carente de bases teóricas. Ele se apóia em pequenos textos de Paul Gilroy, Hall Stuart, George Lipsitz e Will Straw, que são respeitáveis, porém, não aprofunda os posicionamentos dos autores para se justificar.

Idéias principais e secundárias: A questão do colonialismo (e suas conseqüências) parece dirigir a pesquisa de Sharp. Ele cita Freyre, mas não na bibliografia, parece ter aprendido “de ouvido” sobre tal obra. Segue questionando: na mistura cultural “quanto de cada ingrediente é ideal ou aceitável? No caso do diálogo da “cena” (e da região Nordeste) com o século XX, onde tradição e tecnologia se encontram”. Cita Mário de Andrade como “inventor da tradição brasileira” já que essa não existia (pp.5-17). Afirma que em “Macunaíma” são exibidos “aspectos modernos do Brasil”, porém “Macunaíma” não é incluído na magra bibliografia, da qual Oswald de Andrade, com o “Manifesto Antropofágico” é item, em edição da “Revista de Antropofagia Nº 1. SP, 1928. (Como Daniel conseguia este exemplar?) Depois diz que Recife foi fundada pelos holandeses em 1630.¹

Só na página 16 surge a 1ª citação com mais de cinco linhas, é uma que introduz a problemática do movimento Armorial e da “estagnação” do folclore. É Fred Zero Quatro que dá depoimento a Philip Galinsky (Latin American Music Review 17/02/96: 120-149). Sharp aproveita para criticar o trabalho de Suassuna e seu grupo no tocante à música armorial: “Iberian influences(...)Baroque arrangements of luso-baroque melodies, including the ‘correction’ of tonal elements in folk music which do not fit in to Western tempered scales (...) disregards the polyrhythmic percussion which marks one of the contributions of the African side of Brazil tri-ethnic cultural heritage” (p.23). É utilizado o argumento de Fred, o qual afirma que Ariano tem uma “visão eurocêntrica” (p.83).

Mais algumas páginas sobre Luiz Gonzaga e o resgate das obras dele e Jackson do Pandeiro pela “geléia geral” (mistura) promovida pela Tropicália nos 60.

O Quinteto Violado é citado como tendo dado arranjos “urbanos” às canções “rurais” em Pernambuco, onde Alceu já misturara rock com baião e buscara a rapidez do coco-de-embolada. (p. 27) abrindo o caminho para as guitarras presentes nos arranjos tropicalistas. Então, o Mangubeat não surgira num vácuo e sim como fruto de um diálogo já existente entre tradição e modernidade.

O autor diz que o Lamento Negro, banda seminal do Mangubeat, em Peixinhos (Recife), praticava o Samba-Reggae e seguia a linha do Olodum (Bahia), influência não reconhecida pelos *manguboys*. Outro problema seria o autor exagerar na sombra do trabalho do americano Paul Simon sobre o Mangubeat. Minimizando a força do Mangu. A seguir ele questiona a influência de Malcom McLaren (“inventor” do Movimento Punk, UK) sobre Fred Zero Quatro e Renato, na estratégia que usaram junto à mídia ao forjar um movimento. Ainda insinua que Fred e Renato não explicam “detalhes” de tal lição. Questiona: “O rótulo (mangu) era justificado ou simplesmente marketing?”. Analisa o *release-manifesto* de Fred e o acusa de calcar-se em ideais da Tropicália, dos modernistas e dos regionalistas, aproveita e cita um depoimento de Renato que é uma “pérola”: “mangu é a tropicália que aprendem as lições do punk e do hip-hop” (pp.30-35).

Citando Paul Gilroy (“There ain’t no black in the Union Jack: the cultural politics of race and nation” Chicago: University of Chicago, 1987) ele afirma que o punk permite “conexões” e repete que o uso do *hip hop*, punk e *heavy metal* é o que distingue o mangu de outros projetos musicais *híbridos* praticados até então.

Daí parte para a análise musical: utiliza o depoimento de um componente da Cena para insinuar que o tom das interpretações Chico foi imitado do grupo de rap Public Enemy e que a “mistura” de CSNZ é uma ingênua e ágil alteração de gêneros a cada instante. Frisa que as alfaias (os tambores), usados pelo maracatu, são de origem Européia. E aproveita para justificar sua visão que o som do CSNZ é uma coisa que começa de fora (estrangeiro)

comentário bem pessoal quando afirma que no vocal de “Banditismo por uma questão de classe” Chico parece estar fugindo da polícia. E destaca a fusão passado/presente, óbvia nesta letra que num dos versos diz que o que aconteceu com Lampião acontece hoje com a polícia caçando os marginalizados pobres. (pp. 41-46)

Na análise de outra banda surgida com o Movimento Mangue, Mestre Ambrósio (MA), que privilegiou o forró, a cantoria, o cavalo marinho e o maracatu rural, o autor apressa-se em ressaltar a influência árabe, do jazz e ocasionalmente da guitarra do rock embora diga que os rapazes esforçam-se para “retornar às suas raízes”. Contrasta o som deles com o produzido por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e a geração mais velha, “mestres da música rural”. Ao analisar a letra do “Sêmen” (do MA), deixa de lado a questão do respeito às diferenças, propostas, como já dissemos, pelo multiculturalismo (que em momento algum recebe destaque nesta tese). Para seguir sua linha de argumentação o autor prefere ressaltar na letra a estrofação e a métrica de influência portuguesa, como está na cantoria de raiz luso-brasileira. Para esquentar o *caldeirão* ele detecta no som a presença de percussão afro-brasileira, do candomblé. Acha que Siba (MA), cantor e compositor, pesquisador carrega demais no sotaque pernambucano (“Pernambucanisms”) em “de” e “te”. O autor afirma que o padrão do português brasileiro é o “Dgi (“Gee”) e “Tchi” (“Chee”) como em “cidade” e “exatamente” e supõe que a “idéia de pureza” do artista é feita de “sentimentos misturados” na busca da “essência de suas raízes” e diz que no “clímax” de “Sêmen”, isso está expresso no verso “meu pé não pisa no chão”. Aproveita para frisar o envolvimento destes com o movimento Armorial que esteve ligado aos governos autoritários (pp. 48-57).

Insinua que uma distinção a ser feita entre o Ambrósio e as outras bandas da “cena” é o modo como eles incluem a influência indígena. O autor não cita nenhuma vez o grupo Cordel de Fogo Encantado, que na época da pesquisa já fazia relativo sucesso e que também segue a tendência “armorial”, ou de “raiz”. Destaca o academicismo de Siba, como fator que artificializaria a música do *povo* e cita-o: “Life is a gift that comes from the past”, na luta do folk versus pop. Revela ainda que tanto o MA quanto o Cascabulho tinham dois tipos de *sets* instrumentos, dependendo da platéia: um para o público “raiz” outro para o “pop”. E joga que o primeiro *negocia* o seu tradicionalismo com a iconoclastia do Movimento Mangue. Usa o depoimento do produtor Elcy Oliveira para dizer que o concerto de CSNZ no Central Park, tido como um marco da “cena” não passou de um vaivém entre agressivo e barulhento (para os fãs da “World Music”), e étnico demais para os fãs de rock, presentes ali. (pp. 48-61).

O autor se arrisca quando diz que as bandas de *raiz* ganham mais destaque no sul que outras como a “Devotos” (Punk rock hardcore), que rejeitam influências locais, recebem mais “apoio local”. Ao analisar a banda “Chão e Chinelo” aponta seu líder, o filho de Mestre Salustiano, Salu Maciel, como um artista com “conflitos de lealdade” que deseja aprender truques de computador. Cita então as “encruzilhadas” e aborda o trabalho de Silvério e do grupo Cascabulho, analisando: que esta banda mistura folclore com “sutis toques de guitarra elétrica e batidas de funk”, suas letras exaltam o popular, que Silvério, como Science, seria também um “pobrestar”. Faz a análise semiótica da capa do disco “Fome dá por de cabeça”, o primeiro do grupo, e da letra da faixa-título, diz que esta se destaca das outras que tendem para forrós e cocos, uma “tradição a ser revivida” e que a semelhança com Chico vem num vocal agressivo e na presença cênica “emprestada do rock e do hip hop” (pp. 61-69).

No capítulo 4 (p. 75) a primeira citação (Straw: 373) não menciona o ano da publicação no corpus. Logo abaixo usa o recurso *ibid* para complementar o discurso/teoria em que baseia sua análise um **artigo** de Straw (“Communities and scenes in popular music”), cujo aparece grifado: “cena” é coexistência do velho e do novo (cruzamento) e “comunidade geográfico-

apresentações de grupos como o Balé Popular do Recife²), Sharp acentua que grupos como Chão e Chinelo e o MA, “resgatam” aspectos rítmicos e ideológicos dos índios pernambucanos e critica: “como a exceção de Maciel Salu, isto é resultado da pesquisa acadêmica, não-oficial, de campo, praticada por eles. A autenticidade, então, é contestada” (p.80). Em oposição a isso o trabalho do Mangue seria mais de “colagem”, o que os afastaria da raiz.

Daniel utiliza-se um conceito de *autenticidade* que nos parece caduco, se observarmos o lado pioneiro/ social do trabalho executado por Chico Science e seu grupo. Se fosse por originalidade só haveria óperas italianas, já que o estilo foi criado na Itália. Mesmo com toda a irreverência de Zero Quatro e Renato, o Manguebeat, que começou como um *golpe de mídia* inspirado na estratégia de McLaren, segundo eles, o que aconteceu foi que o Mangue *retrabalhou* a auto-estima de uma cidade que se encontrava sem personalidade artística própria, sem uma voz, ou pelo menos um porta-voz à altura de Science, que transmitisse em forma de postura, versos e ritmos, algo que fosse questionador, novo e nosso, mesmo que tivesse a embalagem do movimento Hip Hop ou Punk (e fosse buscar de fora para dentro as tradições pernambucanas).

O que a tese de Sharp propõe é louvável, por colocar um movimento pernambucano na Academia Americana, mas tem ares de purismo e anacronia em relação à, já até tardia, colcha de retalhos pós-modernista proposta por Maffesoli³. E utilizaríamos aqui, para justificar o nosso ponto de vista a hipótese da professora Tereza Otranto (1998) defendida em sua tese de mestrado ao referir-se à obra do Pernambucano Capiba:

Na performance oral, a travessia do discurso pela memória propicia o percurso por um caminho desviante (...) o autor está sempre (re) atualizando algo que ouviu de outros e sai costurando a sua criatividade com pedaços já existentes no domínio popular criando um envolvimento textual (...) o texto criado adquire novo sentido, pois pressupõe um outro criador com toda a sua memória cultural, onde os lugares comuns, os provérbios e os ditos embelezam de sobremaneira a ambos.⁴

Outro erro de Sharp seria afirmar que Chico não aprendeu nada com os músicos tradicionais, e que o trabalho dele nesta área seria só de *colagem*. (p.81) como anuncia, fazendo referência ao Mestre Salustiano. Ora, houve sim um relacionamento de diálogo e aprendizagem entre Chico e Salustiano.

O argumento de Sharp para sustentar sua hipótese é frágil: o CSNZ e Mundo Livre se aproximariam da *tradição* (raiz) *Afro-Pernambucan*, para complementar suas “adições” numa “colagem”, que ele minimiza, porque às vezes o “elemento moderno, tal com uma guitarra elétrica distorcida numa canção do Chão e Chinelo, é musicalmente gratuito [grifo nosso], acrescentada somente para marcar ponto [grifo nosso]” (p. 83). Temos que respeitar que o enfoque do autor da tese é a música, mas ele atropela outros fatores essenciais, na cena, ao tentar julgar sua validade, em várias passagens do *corpus*.

Neste ponto questionamos qual é o local da tradição e o da ruptura na tese do norte-americano. Em determinado momento ele invoca a teoria de Oswald de Andrade do *Canibalismo Cultural* (Antropofagia): “Estas idéias tornaram-se guias, para a MPB dos Anos 70 em diante” (p.85). E bipolariza as tradições expondo-as em termos de “*saudade*” versus “*rebelião*”. Utiliza-se então de um depoimento de Renato Lins, um dos irreverentes idealizadores do Movimento Mangue: “No Brasil, como uma regra, são poucas as rupturas no tecido social” (íbid). Nós nos perguntamos qual foi a importante “ruptura no tecido social” num país do primeiro mundo dos anos 90 para cá.

Defendemos a hipótese de que mesmo tendo sido quase que acidental e recebido um bom impulso da mídia, o sucesso do Manguebeat (por um erro de imprensa transmutou-se de Manguebit para Manguebeat), em toda a sua diversidade, aceitação e recusa do modo como foi interpretado, até por parte dos (ex) componentes e críticos, há neste “rótulo”

supõe ser simplesmente “local” (Nordeste) e “global” e como isso se apresenta na formação da nossa identidade, vista do ponto dele, um estrangeiro. “A Tropicália tornou-se um marco nacional, como o samba tinha sido décadas antes, o Mangue não teve tais aspirações nacionais. Como um satélite enfiado na lama, o local e o global sobrepõem-se ao nacional na formação da identidade” (p.85). Utilizando-se do argumento de Robbins (que aparece no corpus de Daniel, sem nota de rodapé apesar de ter citação completa no artigo de Stuart Hall)⁵ ele se justifica dizendo que a globalização liga-se com *relocalização* na busca de um “Novo nexos global-local nas intrincadas relações entre espaço global e espaço local” (p.85).

Parece confuso? Dúbio? E é mesmo. Ele não traça paralelos entre a poética, ou estilos musicais, que o leva a separar o nacional e o “local”, no que se refere aos dois movimentos. O conceito que Sharp estabelece como tentativa de esclarecer seu posicionamento é o de “dar voz” para uma perspectiva do mundo a partir de uma posição específica (que Massey⁶, também citado por Hall, chama de a “Geometria Mundial do Poder”).

A música do Mangue é apresentada por Sharp como sendo híbrida, comercial, uma “encruzilhada perigosa”. Citando Lipsitz, se justifica: “a combinação de estilos da diáspora africana pode justificar diálogo entre lutas de libertação em diferentes continentes, mas também reflete a habilidade da cultura comercial fazer as fronteiras entrarem em colapso transformando-as em pequenos modismos”⁷ (p. 86). Depois de fazer uma insinuação deste porte em relação ao seu objeto de estudo, o estudante norte-americano recua: “nenhuma desses extremos explica adequadamente o significado local de um fenômeno como Mangue”. (ibid). Mas pára por aí. O tal “significado local”, que talvez pudesse esclarecer a importância do Mangue, não é desenvolvido na tese em questão. Ele prefere sugerir em cinco palavras e de forma enigmática, supondo que todos devam já conhecer, que Chico podia servir como evidência do “Lipsitz’s Scheme, Positing Third Position”. Sharp se encaminha para finalizar sua tese.

Antes do fim, mais um golpe: Chico não era politizado: “He just wanted to imitate the power of Chuck D’s prophetic lyrics” (p.87), contextualiza Daniel utilizando-se de um depoimento de um companheiro de Chico, Helder Aragão.

A popularidade de Science “sobre os recifenses pobres [grifo nosso] se deve em grande parte do seu sucesso ter oferecido outro possível caminho para ganhar dinheiro, além do futebol e do crime, para aqueles sem acesso à educação (...) esta chance de deixar de ser marginal e pobre, está presente em muitos trabalhos da Nova Cena” (ibid).

O que o autor sugere é que o Movimento Mangue antes de ser uma referência na encruzilhada de diversas culturas, é uma tentativa de sobreviver com dignidade em circunstâncias difíceis. Eram apenas “ansiedades e tensões num Pernambuco globalizado celebrando novas tecnologias numa época em que se tornou cada vez mais impossível [grifo nosso] sustentar o conceito de uma ‘essência’ singularmente brasileira. Os recifenses procuram nas tradições dos caboclos (...) e nos sinais de satélite”, conclui: “...as Chico Science implores”. (p.88)

Talvez não seja tão “implausível” a busca de um fazer artístico singular. Talvez haja no Recife, sim, algo de singularmente brasileiro.