

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
Departamento de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Teoria da Literatura

Manguetown
A Representação do Recife (PE) na Obra de Chico
Science e Outros Poetas do Movimento Manguê
(“A Cena Recifense dos Anos 90”)

Moisés Monteiro de Melo Neto

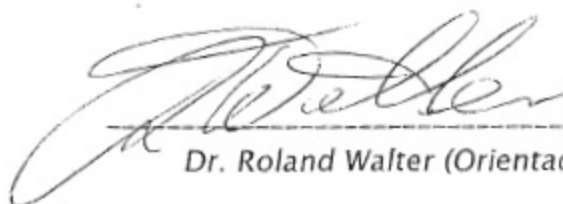
Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, sob orientação do Prof. Dr. Roland Walter.

Recife, dezembro de 2003

Manguetown

*A Representação do Recife (PE) na Obra de Chico Science
e Outros Poetas do Movimento Mangue ("A Cena
Recifense dos Anos 90")*

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, pela comissão formada pelos Professores:



Dr. Roland Walter (Orientador)



Dr. Paulo Cunha



Dr. Alfredo Cordiviola

Agradecimentos

Agradeço a Roland Walter, meu orientador; a Alfredo Cordiviola e Paulo Cunha pelos conselhos, a todos os que compõem o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, Luzilá, Yaracylda, Sonia Ramalho, Lourival Holanda, Joachim e especialmente a Eraldo e Diva pela dedicação ao trabalho que executam; a Simone Figueiredo, Rosália, Vitória, Socorro, Lucila Nogueira, Jomard Muniz, Diomar e Therezinha de Belli pelo suporte e a CAPES pela bolsa de estudos.

Aos que ardem...

Resumo

Esta dissertação busca suscitar o interesse no aprofundamento de novas abordagens da poesia recifense que ofereçam subsídios para estudos culturais e usa como eixo referencial uma sociedade onde os poetas foram atingidos diretamente pelo processo de globalização. Procura resgatar o que houve de literário no *Movimento Mangue* ou na *Cena Recifense dos anos 90*, movimento de vanguarda que aconteceu no Recife, e a estruturação deste legado cultural como tendência. Nosso texto usará a performance e a poesia do líder do Manguebeat, Chico Science, como fio condutor, elemento catalisador, para esmiuçar uma poética diluída em letras de música, shows, filmes, manifestos e entrevistas. Problematizando a diversidade cultural no Nordeste brasileiro já ressaltada por Gilberto Freyre, pelos escritores regionalistas da década de 30, por Ariano Suassuna e o Movimento Armorial e pelo Tropicalismo no fim dos anos 60, escreveremos sobre a geração Manguebeat (*A Cena Recifense dos anos 90*), que se formou mesclando o global às tradições locais. Nosso estudo cultural usará as teorias desenvolvidas por Stuart Hall, Homi Bhabha, dentre outros, na tentativa de oferecer possibilidades de interpretação das letras e dos manifestos de Science e de grupos como Mundo Livre S/A e Faces do Subúrbio, para trabalhar as questões de identidade e diferença e, principalmente, a representação da cidade do Recife na obra desses músicos poetas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
I AURORA	12
1.1 Recife – Manguebeat: contexto histórico-cultural	13
1.2 A poesia da cidade do mangue	15
1.3 A representação do Recife na obra poética de Science e outros poetas da Cena Recifense dos anos 90: fusão cultural e entrelugar	27
1.4 Manifestados	38
1.5 Um passeio no mundo livre	40
1.6 O fetiche do mangue: a catarse coletiva enquanto o mundo explode	43
1.7 Por uma questão de classe...	47
II IDENTIDADE E DIFERENÇA	50
2.1 A perspectiva dos estudos culturais	51
2.2 Ícone?	54
2.3 Chico encontra Josué de Castro: Recife sob o signo do homem-caranguejo	62
2.4 O primado da linguagem	67
2.5 A terceira margem do Manguebeat	70
2.6 Identidade contestada	75
2.7 A fantasia da alteridade	80
2.8 O Mundo Livre em 2003: O Outro Lado de Manuela Rosário	82

III SALTO HIP HOP	89
3.1 Balanço dos quadris: Signos em rotação	90
3.2 Ideologia atolada no mangue	93
3.3 Oferecendo as outras faces do subúrbio	100
3.4 Um front: O rap contra as almas sebosas	103
3.5 Hip hop na embolada	106
3.6 Tribalismo	112
CONCLUSÃO	120
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	128

INTRODUÇÃO

Artistas como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Lenine revitalizaram ritmos e poesia populares, presentes em manifestações folclóricas ou folguedos de Pernambuco. Mas, ao destacarmos o trabalho de Chico Science e do pessoal da *Cena*, queremos traçar um painel de uma inédita revitalização, pois vemos que houve nova maneira de expressar o universo pernambucano presente no Grande Recife através de uma poesia que, marcada por vanguardas culturais como o hip hop, o reggae e punk, redimensionou o conceito de cidade e de identidade nas fronteiras culturais. As produções de Science (que fez de sua obra um acessório de sua *persona* pública) e de outros participantes da *Cena Recife* dos anos 90 agiram como formadoras de identidade e motivadoras da expressão cultural na cidade.

Serão analisadas algumas letras de músicas selecionadas pelo índice de popularidade dos artistas da *Cena Recife* dos anos 90. Nesse percurso, veremos um pouco do contexto social em que se encaixa a obra destes poetas e uma possível explicação para este *fenômeno* chamado Mangubeat, que se espalhou pelo Brasil e provocou curiosidade em alguns lugares do mundo. Destacaremos a questão do simulacro na formação desta *Cena* e certos pontos de convergência entre esta poética, a cultura e a história e como a canção/Movimento comentou um acontecimento enquanto ela(e) mesma(o) o forjava.

Nosso trabalho incidirá sobre a questão da aceitação do outro e da busca da cor local naqueles textos. Identificaremos fatores que determinaram ou contribuíram para a ocorrência do Movimento Mangubeat, como a excessiva propaganda, a mídia em geral e as ligações com outros movimentos artístico-literários, buscando elucidar suas razões e objetivos. Demonstrando como os lugares-comuns foram reescritos, distorcidos e *ressemantizados* e como a reiteração dos estereótipos da linguagem ordinária foi trabalhada por tais poetas. Deslindaremos, na medida do possível, a experiência do estranho e do fantástico na construção do imaginário Mangubeat que representou o Recife como a Manguetown e alguns dos seus habitantes como homens-caranguejos.

Ao analisarmos as diretrizes seguidas por Science, em seu *Projeto Mangue*, buscaremos as origens e os temas que influenciaram sua obra. Dissertaremos também questões, como: de que forma foi trabalhada a expressão histórica, a transformação de signos e o uso da pouco *requintada* linguagem das ruas do Recife, na produção de manifestos, videocliques, pôsteres, folhetos, livros, letras de músicas.

Identidade cultural e hibridismo nos produtos culturais são pontos de partida para compreendermos a relevância do estudo da obra desse artista, que, através de suas comunicações verbal e não-verbal únicas, suscitou discussões sobre Pós-Modernidade, ou, se preferirmos, “Modernidade tardia”. Faz-se necessário o resgate do valor da produção poética musicada como objeto de estudo, no sentido de procurar ali o que é lugar-comum, reforço de estereótipos negativos em relação ao Nordeste, forma, conteúdo, ética, vulgaridade e renovação.

O Movimento Mangue desde o seu início vem gerando polêmicas. Buscaremos destacar alguns de seus tópicos (*topos*, *topoi*, ou seja, temas recorrentes em determinadas tradições literárias) para oferecer novas configurações, novos tratamentos, e a partir daí emprestar, ou não, algum valor literário a este fenômeno que transformou o cenário cultural pernambucano.

Haverá um intervalo entre a poética verbo-visual de Chico Science e outros artistas da *Cena Recifense* e a utilização consciente da tópica, dos temas recorrentes? Nossa hipótese é de que houve uma utilização estratégica da tópica visando a uma renovação que se realizou pela *problematização* construtiva, uma *reconfiguração* do próprio lugar-comum, mesmo havendo na *Cena* uma quase excessiva influência dos gêneros textuais e representações simbólicas, tais como revistas, cinema e TV.

A *Afrociberdelia* (termo criado por Science e seus companheiros para expressar a influência da cultura africana, da *psicodélica* e cibernética) e a cultura *pop* serviram como parâmetro em várias construções da “estética Mangue” e no desenho do perfil da cidade e do homem nesta *Cena* e receberam assim um tratamento artístico-literário que permitiu sua divulgação para consumidores de vários padrões e línguas. Manguebeat não é um gênero musical, é um estilo, uma *cena cultural* na qual o confronto foi substituído pela negociação. Usando a realidade como modelo, Chico criou uma *persona*, o

mangueboy, cujo ponto de vista driblava as tensões entre as condições de existência para os pobres (ou os cidadãos que não sabiam se expressar ou pensavam não ter o que dizer, ou este direito lhe era negado) e a visão cosmológica da realidade, alterando assim a perspectiva linear da vida comum numa cidade considerada então (Recife, fim dos anos 80) uma das piores metrópoles do mundo em qualidade de vida de acordo com estudo de um instituto com sede em Washington e divulgado no Manifesto “Caranguejos com Cérebro” (CSNZ, 1994). A realidade começou a ser retratada por uma espécie de narrador onisciente picaresco, que ele esboçou nos moldes dos folguedos populares e através da farsa, um subgênero literário. A nova *Cena* injetou nos seus concidadãos a auto-estima perdida, a idéia de pertença. Estabeleceu a experimentação/simulação como paradigma. Lembremo-nos de que problematizar a cultura é um ato político. Ludicamente, com ironia e sem inocência, ao mesmo tempo em que *revisitava* as raízes culturais pernambucanas o projeto Mangue lançou seus tentáculos em direção aos outros continentes. O rap do grupo *Faces do Subúrbio*, cujo principal letrista se chama Zé Brown, e a contestação política do *Mundo Livre s/a*, com os ácidos textos de Fred Zeroquatro, servirão de contraponto ao nosso estudo.

Escreveremos sobre a estratégia textual utilizada por tais poetas para representar, nos seus textos e performances, a sociedade recifense como eles a viram, exatamente no estrato da cultura suburbana, de classe média baixa. Dissertaremos sobre os recursos textuais, utilizados consciente ou inconscientemente, que pudemos detectar nas letras das músicas.

Além de Bhabha e Hall, utilizaremos como base os estudos culturais, Octavio Paz, Bakhtin, Barthes, Antoine Compagnon, Édouard Glissant e outros. E também jornais, revistas, filmes, artigos da Internet, vídeos, CDs, discos de vinil, a fim de se verificar a relação intersemiótica nas variadas expressões do movimento Mangue. Procuraremos também introduzir depoimentos de pessoas relacionadas à *Cena Recifense* dos anos 90, coletados principalmente na mídia. De Édouard Glissant, poeta, ensaísta e romancista caribenho que apresenta uma visão de identidade no que ele chamou de “poética da relação”, aproveitaremos idéias sobre o respeito pelo *diverso* nos povos da América, cuja cultura é feita de vestígios, fragmentos de outras culturas. Também trabalharemos sua insistência em afirmar que o passado seria um dos referentes essenciais na

produção cultural do presente e o seu debate com o que chamou “tempo esgarçado”: uma história rasurada, marcada pela diversidade, algo que nos parece similar ao que ocorreu na formação da nossa *Cena*. Retomaremos as idéias sobre a libertação da imagem negativa que é imposta a certas pessoas em relação a si próprias.

Observaremos as questões de enraizamento e não-enraizamento, do entrelugar, do terceiro espaço e construção da identidade nas sociedades pós-coloniais, debatidas pelo crítico Homi K. Bhabha, e as usaremos especificamente para justificar alguns de nossos estudos sobre a representação do Recife na obra de Chico Science e de outros poetas da referida *Cena*. Assim como as idéias do crítico Stuart Hall sobre “identificação” como articulação, um processo em que o ajuste nunca é completo, pois, como toda prática de significação, está sujeita ao jogo da *différance* na produção de efeitos de fronteiras.

Octavio Paz nos ensina que toda criação poética é histórica e que as transgressões e descomedimentos da poesia podem levar a pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato. Vemos assim, na *Cena Recifense* dos anos 90, uma consciência da separação e uma tentativa de reunir o que foi separado.

Usaremos estes e outros teóricos, buscando neles respaldo para nosso estudo da poética da *Cena* a partir dos Estudos Culturais e a *problematização* da identidade e da diferença. Faremos menção aos estudos do pesquisador recifense Josué de Castro, autor de várias obras dentre as quais um romance, *Homens e Caranguejos*, que serviu de inspiração para Science e seu grupo.

Abordaremos as questões das fronteiras entre o coletivo e o individual em uma cidade partilhada onde as identidades foram formadas, reformadas e confirmadas de forma cambiante; aplicaremos isto às nossas perspectivas sobre o assim chamado Movimento Manguê ou *Manguêbeat* e sua construção de um lugar alternativo, um ponto novo a partir do qual o sujeito podia falar e criar imagens, através da poesia principalmente, com as quais muitos puderam se identificar.

Enfim, trabalharemos com a questão da identidade como construção simbólica; auto-atribuição e *alter-atribuição* e o ator social/poeta como resultado das duas.

Capítulo 1

AURORA

Eu já me disse uma vez/Minha jangada vai voar [...] Eu vou morar depois do mar/ Deixo saudade pra vocês [...] Num banho, a consciência se afogar de uma vez/De cor e cheiro as águas mudarão eu sei/ Mas estarei longe demais/ Eu vou morar do mar pra lá...

Jorge du Peixe

Pernambuco embaixo dos pés e minha mente na imensidão.

Chico Science

Tempo edênico, de irrealidade, onde os desejos se realizam.

Lourival Holanda

1.1 Recife-Manguebeat: contexto histórico-cultural

Nos anos 70, o rock diversificou-se em várias tendências na Europa e nas Américas. Em Recife, o som psicodélico dos grupos *Ave Sangria* e *Aratanha Azul* já apontava para um novo estilo composições que no nosso entender poderiam servir de link quando se fala de psicodelia na produção local e o grupo *Cães Mortos* instalou em 77 a onda punk na cidade.

O Movimento Punk, outra influência para Zeroquatro e Science, surgiu na Inglaterra: querendo promoção para sua loja, o empresário inglês Malcom McLaren investiu e criou, na Inglaterra, o grupo *Sex Pistols*, capaz de rosnar uma poesia que falava de desemprego, governos autoritários, desespero e oferecia uma solução ao mundo empresarial do rock: faça você mesmo, algo que os mangueboys assimilaram muito bem e que tentaram pôr em prática em 1991, mais de dez anos depois da explosão punk: uma nova economia pop, uma nova subcultura do rock. Na Manguetown, como acontecera no fenômeno punk anos antes, também surgiram vários selos independentes. Rádios piratas nem tantas, mas sim as rádios comunitárias, propaganda alternativa numa espécie de guerrilha musical / informativa que queria devolver ao povo o poder de produzir a própria arte e ter um contato interativo com a mídia. Outro ponto em comum entre o punk e o Manguebeat é que qualquer um podia, dentro daquelas propostas, destilar seu modo de ser e estar. Palco e platéia vestindo a mesma roupa, comungando ritmo e poesia das ruas em cumplicidade: rito e grito.

O surgimento das “gangues” de hip hop no Recife parece indicar que já que a cultura local não oferecia alternativas de expressão para os jovens inconformados com o Sistema, eles foram buscar no movimento afro-americano as novas posturas que tanto ansiavam. Ao unir hip hop e punk rock com tradições locais, criam um canal para a nova poesia recifense que parecia estar soltando seus gritos acumulados no meio de crise do início dos anos 80: o Recife expunha sua *Angst urbana*, mesclando sua cultura e *tropicalizando* o punk e a cultura hip hop, usando-os como remédio para suas feridas purulentas no tecido urbano. Sabotando o conformismo e a catatonia, forjando novas identidades.

Era o momento exato para uma nova *Cena*. Science, Fred Zeroquatro e Renato Lins perceberam isto no Recife. A nova poesia tinha que denunciar o *microfascismo* cotidiano, a hipocrisia desmedida e os idiotas formais. É dessa mistura dos ritmos africanos com a rebeldia inglesa que nasce a cena recifense, regada ainda com o molho psicodélico.

No Recife dos anos 70 víamos tímidos representantes dos hippies e dos punks pelas ruas. Os primeiros colocando o amor e a paz como as mais altas realizações: pacifistas lutando contra o sistema; os representantes desta fase foram os grupos Ave Sangria, o Aratanha Azul, Robertinho do Recife, jovens de classe média intelectual, adeptos do estilo psicodélico, o *Flower Power*. Parecia que os músicos jovens dos anos 70 no Recife não tinham grandes pretensões, a não ser curtir a vida, e a música era mais uma coisa para se embriagar. Já o grupo Cães Mortos era um dos representantes do punk recifense. Vemos aí já uma preparação para a *Cena* que se afirmaria nos anos 90.

A penetração da filosofia oriental (os Hare Krishna chegam ao Recife), a liberação sexual, o aumento do consumo de drogas, a TV Globo (que também chega ao Recife no início dos anos 70): a influência estrangeira foi exercida de forma opressora, pois, com o surgimento das rádios FMs, que praticamente só tocavam música estadunidense, a música recifense parecia sufocada. Se a pressão de fora oprimia, a tensão, interior quase fazia enlouquecer. O que sobrou de tamanha confusão foi que a influência nacional e global em oposição aos que queriam uma cultura de “raiz” terminou servindo de base para um coquetel que só iria ficar pronto no Recife no fim dos 80, quando o Mangubeat, negando-se a *folclorizar* o subdesenvolvimento local e preferindo demonstrar suas habilidades tecnológicas, exibiu ritmo, poesia e imagens inusitadas, desobedecendo aos “donos” da cultura, zelosos guardiões daquelas “tradições” locais.

Os *mangueboys* colocaram um ponto final na era do eu-lírico melancólico-ufanista na “terra dos altos coqueiros de beleza soberba e estendal”, como Pernambuco é definido em seu hino. Fizeram da nova mistura, o Mangubeat, uma causa e uma trincheira de luta política: uma nova cabeça para um mundo melhor.

Os EUA também se rendiam às viagens eletrônicas pelas danças do então assim chamado “Terceiro Mundo”. Os pioneiros foram os *Talking Heads*

que no fim dos anos 70, liderados pelo cantor-compositor-guitarrista-performer escocês David Byrne, que praticava com alguns de seus poemas fusões etno-pops. *Zimbra*, por exemplo, poema fonético de Hugo Ball, recebeu do grupo uma embalagem eletrônica calcada na música africana. Byrne, em outra experiência, juntou uma cantora libanesa das montanhas, um cantor pop egípcio, mulçumanos da Algéria cantando o Alcorão e misturou com transmissões radiofônicas, um discurso político indignado, um exorcista em ação. Ele desencadeou, também, uma epidemia de *afro-funk* que serviria de inspiração para os *mangueboys*.

O que queremos destacar aqui é que toda essa mistura de ritmos fomentou um tipo de poesia que, agora parecia sair dos livros e refazer-se ao som do caldeirão dessas misturas, favorecia o surgimento de diferenças e identidades novas. Byrne é um dos maiores produtores da *World Music*, categoria que propõe fusões como as que Science praticou.

1.2 A poesia da cidade do Mangue

O Movimento Mangue foi lançado no Recife em 1991 por um grupo de artistas liderados pelos pernambucanos Chico Science e Fred Zeroquatro. Tinha como proposta básica revitalizar as forças culturais da cidade e a partir daí se espalhar pelo Brasil e pelo mundo. Usaram para isso as metáforas da cidade mangue (*Manguetown*) e do homem-caranguejo. A biodiversidade, o *multiculturalismo*, a tecnologia, o folclore, a ficção, a mídia e muitos outros recursos foram utilizados por eles, que durante algum tempo intitularam-se *mangueboys* e influenciaram ou incentivaram outros artistas nos anos 90.

Recife sofria com a miséria: alta densidade demográfica, mortalidade infantil, baixa qualidade do ar, poluição, violência, injustiça social, desabamento de morros residenciais e alagamentos na época de chuva, falta de água, calor, congestionamentos, doenças endêmicas, dentre outras coisas. Na área da cultura, o mal-estar era generalizado. Surge então a novidade poético-musical do Manguebeat, espaço no qual a alma da cidade poderia gozar de liberdade de visitar seus arquétipos e se conectar com o mundo.

Em seu livro *A Poética do Espaço*, o filósofo Gaston Bachelard fala da importância da imagem poética no verso e destaca o êxtase que ela provoca quando é novidade, que, integrada a um corpo de idéias já aceitas, às vezes as obriga a um “remanejamento” profundo, como sucede em todas as revoluções. Gaston ainda argumenta que nada há de “geral e de coordenado” ou de “noção de princípio” para servir de base imutável no *vis-a-vis* com a poesia de “atualidade essencial” jogando com arquétipos adormecidos. (p. 1-3)

Queremos aqui discutir a questão dos “ecos do passado” na lira scienciana. Apontamos para um diálogo no qual o presente ecoa no passado, atacando bases que pareciam imutáveis, noções que pareciam bem gerais e coordenadas. Achamos que nesse processo, nessa repercussão, a imagem poética do Mangue encontra sua “sonoridade de ser”(p.2), numa espécie de ontologia direta cuja relação e efeito questionamos, pois a personalidade de Science, o que ele sofreu na vida e o drama de uma metrópole caótica, parecem se dissolver na imagem repentina criada/desenvolvida por ele, que mostra querer fugir dessas indagações com versos que parecem “produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 2000: 2).

Observamos que a impessoalidade não é suficiente para a interpretação das imagens do Manguebeat e que se faz necessário um aprofundamento na alma recifense, já que toda a dinâmica Mangue encontra-se no bojo dessa cidade. Portanto, seria “imprudente” não enxergar essa imagem por esse ângulo, essa pequena tragicomédia que forma os dias da Manguetown, e as repercussões de suas imagens singulares, seus processos mentais conscientes e inconscientes, sua psique dentro do fluido universal que anima todos os seres vivos e como ela agiu na alma de boa parte dessa metrópole, que sofre pressão da indústria cultural do Rio, São Paulo e anglo-americana.

Pensar como essas imagens que o Mangue gerou, transformando referências objetivas em trans-subjetividade, nos faz voltar ao referencial dessas imagens, ao ponto inicial delas. Por isso, ao destacar o surgimento dessa poética variacional, que, mesmo usando alguns arquétipos locais, embaralhou-os e possibilitou novas leituras, enfatizamos a angústia urbana dos anos 80, as publicações da literatura *beatnik* que chegaram aqui com mais força nessa época, em que as traduções foram publicadas pela Editora Brasiliense, os textos

da revista *Bizz*, os vinis alternativos, o punk, o rap, o primeiro grande festival de rock internacional no Brasil, o *Rock in Rio 85*, as expectativas político-culturais de uma nação que saíra de uma ditadura, o ocaso das identidades fixas e o início do neocapitalismo, que chegou a Pernambuco quando esse Estado ainda era prisioneiro de valores coloniais, como o latifúndio e o conservadorismo senhorial.

A Manguetown não é simples substituta do *ser Recife*. Ela tem universo específico, paralelo. É imagem poética que se liga à realidade por meio de vários códigos (cibernéticos, psicodélicos, históricos, folclóricos, etc.). A alma da cidade parece vir antes do pensamento, da criação do movimento Manguê, das composições, imagens e importância vocal das palavras do movimento, nas quais se inaugura um novo sentido, e a sonolenta cidade parece acordar para um carnaval sem data marcada: a arte surge como compromisso dessa alma. Concordamos com Bachelard quando ele diz que:

Alma e espírito são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução [...]. Por si só o devaneio é uma instância psíquica que flui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas; sabemos que não estamos mais no caminho fácil das sonolências [...]. A alma está de vigília [...]. Afirma sua presença [...]. Vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela (BACHELARD, 2000: 6).

Os manguéboys, caranguejos com cérebro, como se referiram a si mesmos num manifesto enviado à imprensa, vislumbraram na “lama” o caos de onde viria a recriação da cidade. Lançaram o projeto Manguêbit ou Manguêbeat. Bit de informação associada aos códigos armazenados no computador, e beat de batida, ritmo, ou ainda uma referência, como enxergam alguns (TELES, 1997:13), ao famoso movimento literário americano dos anos cinquenta, os beatniks, a geração Beat, da qual fizeram parte autores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs.

Surgiram no Recife várias bandas, além da *Nação Zumbi* (nome em homenagem às nações africanas e ao líder revolucionário dos escravos no

Nordeste), que acompanhava Chico, e da *Mundo Livre S/A* (alusão irônica a um discurso globalizante do presidente americano Ronald Reagan). Mas o Movimento Mangue também gerou frutos em outras áreas, como no cinema, com a realização de três filmes de longa-metragem: *Baile Perfumado*, *O Rap do Pequeno Príncipe* e *Amarelo Manga*, um rebento meio tardio, mas também com trilha sonora composta pela Nação Zumbi, num novo ciclo do cinema no Recife, que desde da década de 20 não via algo assim, além de vários curtas. Na moda, o estilista Eduardo Ferreira soube criar coleções que se adaptavam ao estilo lançado pelos mangueboys. Recife, de certa forma, renasceu culturalmente com essa nova geração. Além dele podemos citar Andréia Monteiro, Nelsinho e Marcinha da *Período Fértil* e Marcelo Talbort.

O jornalista Renato Lins e os artistas Hélder Aragão e HD Mabuse devem ser citados como articuladores dessa nova tendência artística. Porém foi Science que serviu de eixo nessa batalha, tomando a mídia brasileira de assalto. De um dia para o outro, esses rapazes ganharam boa fama e se impuseram no espaço social. Mostraram que a realidade não é um todo homogêneo e que cada parte tinha identidade própria, algo bem diferente do que a televisão e as revistas de circulação nacional vinham impondo indiscriminadamente, sufocando a criatividade no Recife. Em primeiro lugar, Chico lança mão do andarilho, meio *beat*, em busca do significado das coisas, de maneira cool, como ao som de um samba ou de um jazz. Lança a *persona* do mangueboy, algo que oscila entre o malandro e o trabalhador esperto, invocado e “antenido” com as boas vibrações e com a diversão, é claro. Os mocambos abrigam restos humanos em metamorfose e logo serão parte da “andada” do eu-lírico homem/caranguejo; e as pontes do Recife surgem como metáfora do hibridismo. Vejamos um exemplo nesta letra de Science, *Antene-se*, do CD *Da Lama ao Caos*:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/ Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos / Entulhados à beira do Capibaribe / Na quarta pior cidade do mundo / Recife, cidade do mangue / Incrustada na lama dos manguezais / Onde estão os homens-caranguejos / Minha corda costuma sair de andada / No meio da rua em cima das pontes/ Procurando antenar boas vibrações / Procurando antenar boa diversão / Sou, sou, sou,

sou mangueboy! / Recife, cidade do mangue / Onde a lama é insurreição [...] É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo / Procure antenar boas vibrações / Procure antenar boa diversão (CSNZ, 1994).

Como vemos na letra acima, Chico lançava uma visão positiva (“boas vibrações”) por sobre o caos da cidade (“quarta pior cidade do mundo”), em busca de uma nova ética, que exigia reorganização. Em “uma cabeça equilibrada em cima dos ombros [...] onde a lama é a insurreição”, o poeta enxerga a cidade a partir do mocambo e propõe uma articulação, um referencial poético novo no sistema do consumo cultural, tão voltado para os produtos do eixo Rio – São Paulo/EUA. O êxtase de se inaugurar como “mangueboy!”, é marcado pela exclamação. Moda, música, fotografia, vídeos, shows, imprensa, marketing, tudo começou a circular com temas locais em destaque. Lá, onde “a lama é insurreição”, a diversidade, e não a mistura homogênea, como afirmamos, era o que o Movimento Mangue enaltecia; o diálogo entre várias expressões, inclusive a revolta, como herança cultural pernambucana; a exploração das contradições, como as plantas dos manguezais, que absorvem a poluição e servem de filtro da natureza. Surge com o Movimento Mangue um grupo de criação dos mais fortes que o país já testemunhou. Fundindo miséria, tecnologia, crítica e diversão, o Mangue estenderia suas raízes e se fortaleceria na multiplicação, buscando novas interações. Tudo isso num tom de farsa e, de certa forma, humor, buscando a intensificação dos sentidos, como sonharam os hippies.

Desde a Bossa-Nova, não se via música brasileira provocar tanto impacto, afirmou a conceituada revista americana *SPIN*, após o lançamento do CD *Da Lama ao Caos*, em 1994. O cineasta Walter Salles Jr. tentou explicar esse impacto todo:

É simples: o Mangubeat foi a coisa mais importante que aconteceu na música brasileira nos últimos dez anos. O movimento tinha e tem um vigor estético impressionante. Sou fã de Chico Science e considero a trilha que ele compôs para “Baile Perfumado” uma das melhores do moderno cinema brasileiro (apud SÁ e LINS, 2001: 55).

Nada mau para Chico, que estudou em escolas públicas de Olinda e, quando completou dezoito anos, teve que trabalhar por ordem do pai. Morava no bairro de Rio Doce, um bairro de casas populares e população de baixa renda, na periferia de Olinda. Ele tinha a malícia de um camelô, a agilidade de um grafiteiro e o contorcionismo de um dançarino de frevo, de rap, maracatu, de break, funk ou caboclinho. Optou por uma poesia de rimas fortes. Mas também é poeta de versos como os do poema *Aurora*, escrito na noite de 14 de março de 1993, um dia após o seu aniversário, e publicado com exclusividade pela Revista Trip:

O rio... / As pontes... / O porto... / O mar... / A lua... / Não esquecerei esta janela / Onde vi anjos / Andando sobre a lama / Sobre as águas à noite... / Onde fiz canções... / Onde fiz uma canção para ti... / Agora ouço capivaras / Cantando para mim, distante / Elas sabem que partirei / Junto com a aurora / Que esperou tanto tempo... (apud SÁ e LINS, 2001:57).

Podemos observar nesses versos alguns signos que irão se repetir na lira scienciana: o rio, as pontes, a lama, a interação homem/animal (capivaras, no caso), a referência dúbia (aurora - sol nascente – e a rua da Aurora, Recife, lá ficava o apartamento onde os “mangueboys” se encontravam), a idéia de partida com tons proféticos “partirei junto com a aurora”, a relativização do tempo “aurora que esperou tanto”.

Se o sonho das gerações 60 e 70 parecia naufragar diante da pressa do mundo tecnológico, do *turbocapitalismo*, que podia quebrar a economia de um país em poucas horas, enquanto o neoliberalismo e a globalização afiavam as garras na virada dos anos 90, os mangueboys acenavam com novas possibilidades. A população do Recife expandira-se: prédios, shoppings, favelas, novos bairros. A metrópole impunha um ritmo mais acelerado em seu caos.

Em entrevista ao Jornal do Commercio de 19/5/1989, o artista paulista Ibañez desabafa:

A cana-de-açúcar, a hierarquia, a religiosidade, deixaram o pernambucano burro e moralista, e como o rock é contra tudo isso, não podia realmente receber apoio desta província (apud TELES, 2000: 229).

Se ele tivesse esperado mais um pouco, veria que nem só de rock vivia a jovem inquietação *antiprovinciana* no Recife à beira do Mangue.

As pessoas estavam inquietas. Era a última década do milênio. A virada do século anunciava a era do pastiche, do *sampler*, da nova ordem cibernética-digital e suas inúmeras possibilidades. A escrita eletrônica insinuava-se em busca de novos autores. No Recife, havia poucos espaços que ofereciam abrigo às cabeças pensantes do lugar. A *Livro 7*, tradicional reduto dos intelectuais, “guerrilheiros culturais” dos anos 70 e 80, apresentava sinais de decadência e logo fecharia as portas. Os dramaturgos estavam calados, o *besteirol* reinava absoluto, regido por folhetins eletrônicos da Rede Globo. Os poetas estavam meio sem rumo. Os romancistas pernambucanos expressavam suas angústias, mas era-lhes difícil unir-se num movimento reivindicador. A música axé (da Bahia), o brega de qualquer lugar e a pseudo-sertaneja de São Paulo: tudo era só sexo e choradeira histórica. Surgem então na cidade dois espaços onde os jovens podiam expressar novas idéias: o Arteviva, em Boa Viagem, e o Oásis, em Olinda. Lá se aglutinaram as bandas da nova geração. No Alto José do Pinho, bandas como *Devotos*, cujo líder, negro, filho adotivo de uma lavadeira, falava de rebeldia e insistia em fazer valer a sua *diferença* (Cannibal foi o nome que ele adotou como seu para expressar sua realidade diante da realidade de outros setores da sociedade), também estavam em busca de um espaço onde pudessem levar a todos um pouco dos seus sentimentos. Outra banda do Alto, a *Faces do Subúrbio* (FS), cujo baterista, Garnizé, seria estrela do filme *O Rap do Pequeno Príncipe*, escrevia letras como a de *Homens Fardados*:

*Homens fardados, eu não sei, não / Se julgam os tais, os donos da razão /
Homens fardados, eu não sei, não / Insistem em fazer justiça com as
próprias mãos* (FACES DO SUBÚRBIO, 1998).

Os integrantes do grupo já haviam sido algemados e presos por causa desse tipo de poesia com ácida crítica às instituições sociais, como a polícia, nesse caso.

Do outro lado da cidade, Fred Zeroquatro, Renato Lins, Jorge dü Peixe, Helder Aragão (DJ Dolores), HD Mabuse e Chico Science (ainda conhecido como Chico Vulgo), entre outros, se reuniam em bares como o *Cantinho das Graças*, *Franc's Drinks* (um antigo prostíbulo) e posteriormente na *Soparia* do Pina (de Roger de Renor). Discutiam, entre outras coisas, literatura beatnik e iam dividindo discos e informações mais novas do mundo. Entre uma cerveja e outra, essa turma da classe média falava da *teoria do caos* (em todo caos há uma ordem), dos fractais (a repetição cria novos sistemas, na mistura). É quando Chico lê o romance *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro (1908-1973), sobre o qual comentaremos adiante.

Enquanto o pessoal do Alto José do Pinho não estava nem aí para maracatus e afoxés, Science e alguns do seu grupo começam a freqüentar a comunidade *Daruê Malungo* (companheiro de luta), num bairro chamado Chão de Estrelas, onde se tocava maracatu e se trabalhava com crianças de rua, e a participar de reuniões com o grupo *Lamento Negro*, de *tendência afro* (afoxé e samba-reggae).

Em 1991, Fred, Renato e Chico lançam o primeiro “Manifesto” (na verdade, um *press release*) de um “movimento” que se auto-intitulava Manguê Bit. Esse manifesto seria publicado no primeiro disco de Science & Nação Zumbi, em 1994, sem os devidos créditos. No encarte do mesmo disco havia uma história em quadrinhos criada pela dupla Dolores & Morales (Helder Aragão e Hilton Lacerda), que explicava como surgiram os *homens-caranguejos*: a água de manguê e a baba dos caranguejos, usada numa fábrica de cerveja, geraram seres mutantes. Tudo bem psicodélico, bem “pop”, e usando elementos da cultura recifense. Poderíamos aqui também fazer uma comparação com o romance *A Metamorfose*, de Kafka, e com a peça *Os Rinocerontes*, de Ionesco, na qual homens se transformam em seres híbridos animais, num jogo autoral de metáforas. Criava-se assim a interzona Manguêbeat.

Os *caranguejos com cérebro* falavam em revitalizar o Recife e usavam a diversidade do manguê como metáfora para as idéias que guiavam sua criação artística e política. Foi nesse contexto que Fred Zeroquatro e seu grupo Mundo Livre S/A lançaram *Samba Esquema Noise* (Banguela Records, 1994), que, como ele mesmo afirma no encarte, é uma:

Obra atormentada e impressionante, mas extremamente agradável – cheia de alusões à midiótica, linguagem epidêmica, armazéns estéticos arruinados, imposturas científicas, tecnologias amorais, midcult, antipsiquiatria, demência coletiva, obsessão, hegemonia, anarquia, hiperconformismo, ordem e acaso, coragem, dinheiro, indústrias sujas, náusea tecnológica, apatia e muita bala – que passou dez anos, isso mesmo, dez anos sendo concebida e testada clandestinamente em condições precárias num lugar fétido chamado Recife, esgoto esquecido da civilização pós-industrial (MUNDO LIVRE, 1994).

Como veremos mais adiante, o discurso de Zeroquatro tende a um maniqueísmo tendencioso, porém vemos aí um valor conteudístico se pensarmos que naquele período a música recifense tinha mergulhado num completo marasmo. Nessa letra, ele faz referência à linguagem influenciada pela mídia, e diz que sua obra é ao mesmo tempo atormentada e agradável e que foi concebida em condições precárias. Aponta Recife como um esgoto onde reina a “demência coletiva” e o “hiperconformismo”, dando então o “tom” do seu trabalho, que fundiria tecnologia, samba e neurose urbana recifense com ironia. Na letra da música *Manguebit*, do mesmo CD, *Samba Esquema Noise*, Fred questiona:

Sou eu um transistor?/ Recife é um circuito? / O País é um chip?/ Se a terra é um rádio / Qual é a música? / Manguebit, manguebit / O vírus contamina / pelos olhos, ouvidos, línguas, narizes, fios (elétricos) / Ondas sonoras, vírus / conduzidos a cabo / Antenas, agulhas / Eletricidade alimenta / Tanto quanto oxigênio / (meus pulmões ligados) / Informações entram pelas narinas/ E da cultura sai / Mau hálito (ideologia) (MUNDO LIVRE S/A, 1994).

Vamos nos deter um pouco nas expressões “Informações entram pelas narinas” e “Da cultura sai mau hálito”. Subvertendo a lógica da percepção, o poeta parece sugerir que não foi a falta de informação que produziu a letargia nos jovens recifenses e sim o fato de essas informações não terem sido transformadas *antes* em algo que *salvaria* a cidade do estado calamitoso em que se encontrava. Fred várias vezes vai ressaltar que o poder cultural estabelecido

no Recife era retrógrado e castrador. O “mau hálito” exalado pela “cultura” era o desgaste da monopolização da arte popular em proveito próprio, do modo que vinha sendo praticado por uma elite, segundo ele. Restava espalhar a onda “manguebit” e deixar que os sentidos dos recifenses se aguçassem e, a partir daí, surgisse uma nova cidade. E isso tinha que passar por uma alta voltagem, por uma eletricidade que alimentasse tanto quanto o oxigênio, metáforas, é óbvio, de uma renovação que se fazia cada vez mais urgente. A poesia de Fred é de vertente punk, enquanto Chico optaria por um Recife mais brincalhão. Fred critica as instituições. Chico transforma o jogo social numa encenação festiva. Na poética de Zeroquatro (Zero Quatro, 04, ele grafa de vários modos), o trabalho mal remunerado, a tecnologia, a falta de perspectiva e a vontade de revolucionar (“minha alma deseja e sonha”) são elementos constantes. Analisemos um trecho de outra letra sua, *A Bola do Jogo*:

Minhas pernas são bastante fortes / Como as de um trabalhador / Meus braços são de aço / Como os de todo operário / Mas como já dizia um velho casca / A merda dos trabalhadores / É sua alma inútil / E eu tenho uma alma que deseja e sonha / Mas como já dizia um velho casca / A alma do trabalhador é como um carro velho / Só dá trabalho (MUNDO LIVRE S/A, 1994).

Os recursos da ironia e da metáfora são usados com frequência em suas composições. Percebemos mais uma vez nessa composição, com toques drummondianos, a classe menos favorecida servindo como inspiração para a poesia social. Podemos notar uma homogeneização do Outro (“a merda dos trabalhadores é a sua alma inútil [...] um carro velho”) e um posicionamento do poeta numa espécie de outridade (“e eu tenho uma alma que deseja e sonha”), mas ambos se encontrariam na força, que aparece em forma de metáfora (“meus braços são de aço”). Mas, enfim, o trabalhador aparece como tema e, diante dele, a nova geração, que exige novos rumos, nova política, e questiona o poder de forma irreverente e sugestiva.

Em 1997 é lançada a trilha sonora do vídeo *Enjaulado*, de Kleber Mendonça Filho. Uma coletânea, a primeira, com artistas do Manguebeat. O CD abre com Setúbal (Conde da Boa Vista), alusão ao ônibus que faz a linha Boa

Viagem/Centro do Recife, uma criação do DJ Dolores. Sobre esse CD, fizemos a seguinte análise, publicada no ano 2000:

A seguir, Ruas da Cidade (“Recife, cidade linda / O perigo está sempre por perto”), com o grupo Faces do Subúrbio. A seguir, “Monotólogo”, com o grupo Dona Margarida Pereira e os Fulanos (“O mesmo é mesmo há muito tempo / O tempo que acontece não muda / segundo após segundo, o mesmo é mesmo / Por isso pare, escute, entenda e pense [...] o nosso humor é nonsense [...] o tempo mesmo repete”. Mais adiante vem o grupo Lara Hanouska (com Stela Campos) e sua “A Quem Inquietar Possa”. Na faixa número oito nós encontramos uma das bandas mais conhecidas do Manguebeat: Eddie executando “Pedra”: “Não resta muito em que se apoiar / Ou você briga pra se manter / ou você reza pra não dançar [...] quando se sabe que está sendo roubado, lesado / E não tem a quem recorrer”). O pessoal do Câmbio Negro conduz a sua “Fuga” no estilo punk-rock-hardcore, bem agressivo e acelerado (“Tem que calar a boca pra viver!”). Na faixa doze é o grupo Paulo Francis Vai pro Céu (alusão a um jornalista que falava mal de nordestinos) com a indefectível “Perdidos no Espaço”, uma releitura de um seriado norte-americano dos anos 60/70 que teve muita audiência no Brasil (“Aquela nave era uma bacanal / Perigo! Perigo! Não tem registro / Matar, esmagar, destruir!”). O grupo Matalanamão, do Alto Zé do Pinho, interpreta “5 contra 1” (“Sexo solitário / É a única solução / O papa não gostou / Se ele proibiu... matalanamão!”). Otto comparece exibindo um nordestino “bem-alimentado” com “TV a Cabo” (“Só não cai porque sou nordestino bem alimentado”) (NETO, 2000: 86-87).

São grupos cuja postura diante do Recife pode ser traduzida como novas atitudes numa cidade que sufocava a voz poética dos seus jovens. A nova safra que veio parar na capital de Pernambuco fazia a maior lavagem de roupa suja da segunda metade do século XX. É fácil perceber que o universo local mesclava-se ao global diretamente. A questão da nacionalidade era deixada de lado. A cidade vivia então a explosão da chamada “Cena”, que dispensava o rótulo de “raiz”, buscando em si mesma a recriação do espaço poético-musical. Entre demarcado e flutuante, Recife estava pronto para ser recriado e seus jovens poetas pareciam anchos com tamanha força que adquiriram.

Multiculturalismo, experimentalismo ou pós-modernismo: a boa-nova se espalhava. Havia vários festivais na cidade, como o Abril pro Rock, que desde 1993 atiçava a *Cena* local, o PE no Rock, o RecBeat e outros. O Recife Antigo havia sido revitalizado. Para a reinauguração, no réveillon 94/ 95, Chico foi convidado e o clima era de apoteose no show da Rua do Bom Jesus, uma das mais antigas do Brasil. Iluminação feérica nos prédios neoclássicos até o dia amanhecer. O Mangubeat fervilhava.

Havia no Recife mais de uma centena de bandas em ação. Algumas duravam poucos meses. O canal de expressão estava aberto. As letras falavam de uma geração que finalmente visualizava uma saída para o clima de decadência que reinava antes do Mangubeat. Outros artistas do Mangu já se destacavam nacionalmente, como Otto, o pessoal do Mestre Ambrósio (nome que faz referência a um personagem-apresentador do folguedo Cavalo-Marinho), Sheik Tosado, Cascabulho, Jorge Cabeleira e Comadre Florzinha. A arma que a maior parte tinha na mão era a mídia, que insistentemente falava sobre o “fenômeno” recifense. Fred não deixava por menos, e, fascinado pelas possibilidades que emanavam dos movimentos revolucionários que pipocavam na América Latina, incitava o clima de revolta e combate ao cinismo na letra de *Livre Iniciativa*, um “faça você mesmo”, um tanto quanto dúbio e perverso:

Uma jóia fumegante na mão / (uma Uzi reluzente) / Uma arma fumegante na mão / E uma idéia na cabeça / Quem se importa de onde vem a bala? / Qualquer dia tu acorda cheio / Quem se importa de onde vem o dinheiro? / Tu tem que ter o bolsão sempre cheio / (só não dê um passo em falso). (MUNDO LIVRE S/A, 1994).

Com o segundo CD, *Afrociberdelia* (Sony Music/Chaos, 1996), *Chico Science & Nação Zumbi* incitavam mais uma vez seu público à ficção e eram exemplo um comportamento, um estado de espírito: o cidadão esperto queria trabalho, sim, mas com muita diversão, alimento para todos, aventuras, respeito, felicidade, num Recife mais lúdico e múltiplo, que respeitasse as diferenças dos seus habitantes. Muito se questionou até que ponto essa “fantasia” que travestia Recife em *Manguetown*, na obra de Chico, poderia promover a alienação. De modo diferente, Fred (Mundo Livre S/A), no seu segundo CD, *Güentando a Óia*

(Excelente Records, 1996), continuava político e sarcástico, com críticas ao governo brasileiro e ao capitalismo ianque.

A morte trágica de Science, em 2/2/1997, num acidente automobilístico entre Recife e Olinda, à beira do mangue, pôs um ponto final nessa primeira fase do Movimento Mangubeat, a *nova Cena do Recife*, e ao mesmo tempo pôs em xeque a maior renascença cultural promovida por jovens desta cidade.

1.3 A representação do Recife na obra de Science e outros poetas da Cena Recifense dos anos 90: fusão cultural e entrelugar.

Comentaremos agora algumas idéias do crítico indo-britânico Homi K. Bhabha, professor na Universidade de Chicago, expressas no livro *O Local da Cultura*, doravante citado como OLC, que trata das questões hibridismo cultural, pós-colonialismo e nação, pós-estruturalismo, semiótica, psicanálise, enfim: a questão cultural e suas “fronteiras”, da produção de signos, identidade hoje, tradição recebida versus produção de identidades minoritárias.

O pernambucano Chico Science, Francisco de Assis França (1966-1997), que, ao perceber a força cultural das minorias destituídas, como o camelô, os emboladores, os batuqueiros, os rappers e outros, transformou sua arte no que Bhabha chamaria um “espaço de intervenção”, um *entrelugar*, vivenciando as “fronteiras do presente”, rompendo tabus, como dissemos, ao mesclar a luta social no Recife com um tempero ianque da cultura *hip hop* (grafite, break e rap), rock, punk, literatura *beatnik*, *soul* e *funk*, numa verdadeira antropofagia cultural. O Mangu propôs um esquema novo e mais barulhento para o samba, uma pisada diferente para o maracatu e um mote novo para o repente, contemporâneo da queda do muro de Berlim, do fim da União Soviética, da falência momentânea da política de esquerda e do novo processo de globalização do “inferno capitalista”, dos conceitos de 1º e 3º mundos, da ascensão de Fernando Henrique Cardoso ao poder e do *boom* do consumismo brasileiro, da explosão do CD e da mídia pela internet, sistema que os manguboys usaram até a exaustão para executar e divulgar o seu trabalho. Temos que ressaltar que esse foi o período em que chegaram ao Recife as

lanchonetes da cadeia McDonald's e os sinais da MTV, tempo do governo de Miguel Arraes em Pernambuco e seu incentivo à cultura popular (assunto polêmico que mereceria um estudo à parte), tendo Ariano Suassuna como secretário de Cultura e o escritor Raimundo Carrero como presidente da Fundação do Patrimônio Histórico de Pernambuco (FUNDARPE).

Na fusão de várias culturas e busca de um *entrelugar* para desenvolvê-las, Science como DJ conheceu músicas de todo o mundo e soube extrair desse imenso caldeirão um material que – *remixado* a ritmos como embolada (processo musical e poético que ocorre nas estrofes de cocos e desafios, caracterizado por textos declamados rapidamente sobre notas repetidas), coco, samba de roda, frevo, maracatu, ciranda, caboclinhos, e tendo como inspiração os versos de cordel, repente ou mesmo os pregões, linguagem utilizada pelos camelôs e por uma gama muito variada de recifenses de baixa renda, da periferia – se transformaria num ritmo e em textos inovadores, cheios de vigor. A obra de Chico despertou toda uma geração que teve sua expressão castrada durante os *anos de chumbo* da ditadura militar e pelo imperialismo interno promovido pelo eixo Rio – São Paulo, que nunca foi muito generoso quando se trata de divulgar outra imagem do Nordeste que não seja comédia, folclore, cangaço e/ou miséria, signos que foram *retrabalhados* por esta *Cena*.

A proposta do Mangue não era ser um fenômeno “circunstancial” sem futuro: desde 1991, seus integrantes começaram a se estruturar em forma de pesquisa, que ia da leitura dos livros do sociólogo Josué de Castro até as experiências psicodélicas dos anos 60, realidade virtual, física quântica, design, mídia, desenho animado, histórias em quadrinhos, televisão e cinema comercial.

Com o lançamento de um release/manifesto, ao modo das famosas vanguardas européias, e mesmo as nacionais, com raízes na Semana de 22, acelerou-se a ousada empreitada. O grupo Chico Science e Nação Zumbi, o CSNZ, assina então um contrato com a Sony Music e assume, por assim dizer, a linguagem dos excluídos, sistematizado-a num clima que anunciava o fim do milênio. Disse Science em entrevista ao jornal O Globo, em 31 de março de 1994:

A gente não veio do nada [...] O som que nós fazemos é universal [...] Percebi uma identidade entre o rap e a embolada [...] Comecei a pegar velhos discos de maracatu e rapear em cima (apud TELES, 1997).

Science gostava de fazer experiências com músicas e com a linguagem, sua obra parece querer ressemantizar o conceito de “universal”, que seria, no caso dele, fundir o local e o global, mantendo as diferenças de cada um em mistura heterogênea. Vejamos um pequeno exemplo dessas “experiências” neste trecho de uma letra de sua autoria, *Da Lama ao Caos*, do CD homônimo:

Posso sair daqui para me organizar / Posso sair daqui para me desorganizar / Da lama ao Caos / Do caos à lama/um homem roubado nunca se engana / O sol queimou a lama do rio / Eu vi um xié andando devagar / Vi um aratu pra lá e pra cá / vi um caranguejo andando pro sul / Saiu do mangue e virou gabiru / Oh, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça / Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça / Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola / Lá passando uma véia, pegou a minha cenoura / Ai, minha véia, deixa a cenoura aqui / Com a barriga vazia / não consigo dormir / E com o bucho mais cheio comecei a pensar / Que eu me organizando posso desorganizar / Que eu desorganizando posso me organizar... (CSNZ, 1994).

Como podemos facilmente detectar, a tessitura do discurso de Science, e assim será com outros poetas do Movimento Mangue, é calcada em palavras que fazem parte do cotidiano da população recifense de baixa renda que vive nessa região onde os rios se encontram com o mar (*xié*, aratu, caranguejo, balaio, feira, lama, gabiru, mangue como metáfora de diversidade). São pescadores, pequenos comerciantes, desempregados, que muitas vezes vivem de pequenos furtos. Daí expressões maliciosas e cheias de trocadilhos, como “uma véia pegou a minha cenoura / ai, minha véia, deixa a cenoura aqui”. Nota-se o humor na linguagem dúbia da “cenoura” e, é claro, a pronúncia e a grafia de certas palavras procuram se aproximar do jeito de falar, e escrever, de boa parte da população do Recife. Há na letra acima uma referência à teoria do caos e ao sociólogo pernambucano Josué de Castro, que soube como poucos traçar um perfil da pobreza em Recife.

A política na *Cena* se faz presente nas letras das bandas ligadas ao movimento, como *Devotos*, *Faces do Subúrbio*, *Nação Zumbi*, *Mundo Livre S/A*, *Sheik Tosado*, *Mestre Ambrósio*, *Expresso 4 Oito*, *Paulo Francis Vai pro Céu*, *Matalanamão*, *Textículos de Mary*, *Dona Margarida Pereira e os Fulanos*. Racismo e outros horrores sociais foram cantados com força em letras pungentes ou denunciados em irônicos manifestos, que expuseram a negação da liberdade, a expressão da nossa inferioridade forçada, os reflexos da violência. Analisemos alguns exemplos, como a letra de *Maracatu de Tiro Certo*, de Jorge du Peixe, incluída no CD *Da Lama ao Caos*:

O sol é de aço, a bala escaldante / Tem gente que é como barro / Que ao toque de uma se quebra/outros não! / Ainda conseguem abrir os olhos / E no outro dia assistir TV / Mas comigo é certo, meu irmão / Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa / Seus olhos estão em brasa / Fumaçando! [...] Não saca a arma, não – a arma não? / Já ouvi, calma! / As balas não mais atendem ao gatilho, já não mais atende (CSNZ, 1994).

Balas que “não mais atendem ao gatilho”, gente que se quebra e gente que sobrevive para assistir a TV, a impaciência de quem não agüenta mais nem ser tocado, sob um sol causticante, numa terra que parece não ter lei. Olhos em brasa e a emergência: “A arma não?”. A vida bandida do cotidiano recifense aparece assim transposta para o entrelugar poético de uma cidade recriada. Bandido e herói se misturam e o maracatu, em vez de um brinquedo, transforma-se em ameaça de violência iminente, um tiro certo, mais alvoroço no caos. A violência é tema de outras letras dos *mangueboys*, como esta:

É um pássaro? É um avião? Não! Socorro! Fugam! Cada um por si, é um míssil desgovernado! / Ele vem em nossa direção! Cuidado! Ele foi fabricado no quartel-general da salvação... /Algo me alvejou. Ai, olha o sangueiro, irmão [...] É bom rezar todo dia, fera. Para a gente não virar alvo de uma missão humanitária aliada / O incansável super-homem em sua nova versão / Nos faz sentir saudade dos precários tempos do esquadrão... (MUNDO LIVRE, 2000).

Dessa letra de Fred Zeroquatro e Goró, *Super-Homem Plus*, destacamos a comparação entre os “precários tempos do esquadrão” da morte, no Brasil, e as “missões humanitárias” da terra do “super-homem” (EUA). Fred: um jornalista empregando uma poesia que em vários momentos é jornalística, quase sempre acompanhada por um cavaquinho. E fala do Recife em forma de denúncia, como de uma cidade explorada por forças capitalistas internacionais e por corruptos locais, que sacrificam “nossa soberania num altar obscuro e tenebroso”. Em vez do humor picaresco e da negociação com outro, como detectamos no Malungo Chico, em Zeroquatro percebemos uma amarga ironia em relação ao “Arrastão Global”, como podemos perceber no trecho do manifesto *Partindo para o Ataque*, incluído no encarte do CD *Por Pouco*:

Todos sairemos às ruas para exigir nosso direito à vida digna e à liberdade. Expulsaremos do poder os sanguessugas – clientes submissos das corporações, consórcios e instituições financeiras transnacionais – que em quase quatro décadas nada fizeram senão mentir, conspirar, hipotecar nosso suor para pagar dívidas imorais, ilegítimas, impagáveis; espoliando todo o nosso patrimônio e recursos naturais, sacrificando nossa soberania num altar obscuro e tenebroso – montado pelas grandes potências neo-imperialistas na forma de organizações e acordos draconianos de comércio internacional, responsável por um criminoso e inconseqüente Arrastão Global (MUNDO LIVRE, 2000).

“Dívidas imorais, ilegítimas, impagáveis”, o que Fred sugere parece ser uma moratória seguida de uma revolução contra os “neo-imperialistas” do “comércio internacional”. É um discurso que não deixa de ser panfletário e maniqueísta. O lirismo só vai ser suave em Fred em pouquíssimas composições. A poesia de Chico, em contrapartida, é de um tipo mais conciliador que a de Zeroquatro:

Eu sou um caranguejo e estou de andada / Só por sua causa, só por você / E quando estou contigo eu quero gostar / E quando estou um pouco mais junto eu quero te amar / E aí te deitar de lado como a flor que eu tinha na mão / E a esqueci na escada só por esquecer [...] Prometo, meu amor, vou me regenerar / Oh, Risoflora! Não vou mais dar bobeira dentro de um

caritó [...] E em vez de cair nas tuas mãos preferiria os teus braços / E em meus braços te levarei como uma flor / Pra minha maloca na beira do rio... (CSNZ, 1994).

As palavras aqui também evitam o vocabulário do colonizador e se aproximam do discurso das classes menos favorecidas, buscando ali sua inspiração, como é caso dessa *romântica* composição de Science, *Risoflora*, na qual o homem novamente é identificado com o animal, o caranguejo, e a mulher com uma flor. Lembremo-nos de que a cidade do Recife foi construída praticamente em cima do mangue e que *Risophora mangle* é o nome científico de um determinado tipo de vegetação do manguezal. Poeta e musa podem ser metáfora do cidadão e da cidade-natureza. A maloca na beira do rio seria então o caramanchão, onde o idílio pós-moderno se consumaria na cidade-mangue. Mas nem tudo nela é doçura e as núpcias do poeta com a sua cidade podem ser bruscamente interrompidas, pois a miséria se faz presente e exige uma postura do eu-lírico:

Porque no rio tem pato comendo 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 / É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, Torreão, Ibura, Ipsep, Casa Amarela, Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos, é o Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU, Capibaribe e o Centrão / Rios, pontes e overdrives – impressionantes esculturas de lama / Mangue, mangue, mangue (CSNZ, 1994).

Surgem nessa composição, de Zeroquatro e Science com colaboração de Otto, chamada *Rios, Pontes e Overdrives*, vários nomes de bairros recifenses que servem de cenário para o homem privado de recursos econômicos: o molambo. Em várias partes há pontos de contato, ou referências às idéias contidas no romance *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro. O homem do povo atropelado pela máquina: “O carro passou por cima e o molambo ficou lá”. No jogo de códigos em *Rios, Pontes e Overdrives*, há um tipo de discurso que aponta para uma das características do Movimento Mangue, a “brodagem”

(termo que vem de “brother”, irmão, em inglês): “Tem pato comendo lama”. Em várias composições, encontraremos tais palavras, ou expressões, tão comuns entre facções que resistem a uma dominação que venha do exterior, que se fecham à leitura que as simplifique, como em *Macô*:

De bamba nada / Só queres barbada / Tu tá de terno amarelo porque tá fazendo sol / Olha que cara desarrumado / De chapéu torto / E óculos enfeitado / É Zé Mané / Macô / De zambo nada, tu só quer mamata / Tu só quer ficar na minha / Porque eu tô de mão cheia [...] Segura esta garrafa / O gargalo já tá feito / Tais adivinhando cheia / Olha pra lá, vira a cara, não dá bola / Pega uma ficha aí / Bota lá na radiola / Cadê Roger? (CSNZ, 1996).

Essa letra, de Science e du Peixe, foi composta inicialmente na Soparia, antigo bar no Pina, bairro do Recife, cujo proprietário, Roger de Renor, era “brother” do pessoal do Movimento Mangue. Nesse bar havia uma radiola de ficha, e Roger, durante o carnaval e outras festas, gostava de usar roupas num estilo bem próprio. O termo “Macô”, segundo o baterista Pupilo, em entrevista para esta dissertação, veio de Chico, que, olhando para uns garotos que fumavam maconha às escondidas, imaginou que no futuro haveria tal droga vendida em um chip de computador, e os camelôs do Recife, que têm o costume de simplificar as palavras reduzindo-as, a anunciariam assim: “Macô!”. Como vemos, os compositores do Mangue eram bem irreverentes, numa lira que não hesitava em modernizar o passado e fazer com que sua mensagem soasse “bem aos ouvidos” e fizesse referência tanto ao humor quanto à revolução armada.

Na lira de Science não há lugar para *pai e mãe*. As ruas parecem o melhor indicativo. As encruzilhadas. A palavra como sendo antes de tudo som e liberdade na velocidade da fala recifense. Tudo num clima de heterogeneidade, numa linguagem que atingia as massas e a intelectualidade; não era sotaque forçado; as formas dialetais da população menos favorecida estavam ali. Vemos isso no trecho abaixo com a gozação nas corruptelas “lascá”, “capitá”, “pinico”, “anunciá” e o não uso do plural: “cinco maloqueiro” em *O Cidadão do Mundo*:

Não sou nenhum besta seu moço [...] corri no coice macio [...] senão ia me lascá [...] vim pará na capitá/ Quando vi numa parede um pinico/ anunciá/ [...] vinha cinco maloqueiro em cima do/ caminhão (CSNZ, 1996).

Concentremos nossa atenção agora em um pequeno texto de Chico, intitulado *Monólogo ao Pé do Ouvido*:

Modernizar o passado / É uma evolução musical / Cadê as notas que estavam aqui?/ Não preciso delas! / Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos / O medo dá origem ao mal / O homem coletivo sente necessidade de lutar / O orgulho, a arrogância, a glória / enchem a imaginação de domínio / São demônios os que destroem o poder bravio da humanidade / Viva Zapata! Viva Sandino! Antônio Conselheiro/ Todos os Panteras Negras/ Lampião, sua imagem e semelhança/ Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia (CSNZ, 1994).

A música e as palavras estão unidas na mensagem de Science e seu projeto da Manguetown/Nova Recife, destemida e brincalhona, antenada com o hip hop, o rock, o punk, a cibernética, tendo dentro de si um passado com o qual podia alimentar sua luta naquele angustiante fim de milênio, e, principalmente, aberta às mudanças. Além das metáforas radicais (homem-caranguejo, homem-molambo) e anárquicas (“a minha cenoura”), como vimos anteriormente, surgem também louvações àqueles ícones revolucionários, como Zapata e Sandino (México e Nicarágua), Panteras Negras (EUA), que se mesclam à mítica lembrança do Conselheiro e seu projeto (Canudos) e Lampião. As palavras “orgulho”, “arrogância” e “glória” aparecem nessa lírica de maneira intrigante, exploradas no mesmo contexto que busca estabelecer uma identidade grupal: Recife/Mangue, um *emolduramento* ao mesmo tempo estético e histórico em face do imperialismo e neocolonialismo (inevitáveis?). Os integrantes do Movimento Mangue não eram *despolitizados*; faziam constantemente alusão ao controle econômico e sociocultural exercido sobre Recife. Porém tais práticas culturais oposicionistas, para subverter a ordem estabelecida pelo sistema, tinham que se mesclar a outros produtos da indústria cultural local, nacional e global, para serem mais facilmente deglutidas,

assimiladas. Promoveu-se assim uma mistura de signos, num fenômeno poético multicultural e, até certo ponto, popular. Ao traçar, meio às cegas, uma tática para a transformação sociocultural, utilizaram-se de um jogo de metáforas que levou o discurso caótico a se tornar uma matriz produtiva, redefinindo o social e o tornando disponível à mudança, à troca discursiva, ao dissenso, à alteridade e *outridade*. Numa espécie de:

Negociação de instâncias contraditórias e antagônicas [...] contra uma visão primordial de direita ou esquerda, progressista ou reacionária [...], numa ênfase à necessidade de heterogeneidade, [...] a dupla inscrição do objetivo político não é a mera repetição de uma verdade geral sobre o discurso introduzido no campo político. (BHABHA, 2001:51-53).

Numa negociação nada piegas, na qual usaram os meios (a mídia) das pessoas de posse, e por meio da fantasia (o “homem-caranguejo”), o modelo manguelboy fundia jovens ricos e pobres, como no futebol e no carnaval (bakhtiniano, no sentido da polifonia), transformando a relação entre o ator social (miserável) e a multidão (Recife) num processo coletivo catártico, que combatia de certa forma a irracionalidade da ideologia, espécie de idealismo, de engajamento em relação à luta contra a dominação cultural, quer viesse de outros países ou mesmo do eixo Rio – São Paulo, imposta sob a forma de colonialismo interno, ou mesmo dentro do contexto local.

O trabalho dos integrantes do Manguelbeat desembocou numa *re-historização*, por meio da qual desenvolveram uma nova construção discursiva da realidade social, que se realizou no Recife no campo das diferenças culturais, e não da diversidade cultural, provando que as culturas não poderiam ficar intocadas, protegidas pela utopia de uma memória mítica. Ao recriar seu lugar, unindo passado, presente e futuro e rompendo fronteiras, o movimento Manguel encaixa-se na fundamentação proposta por Bhabha, que num contexto distinto afirmou:

Nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro [...] todos pertencemos à cultura da humanidade (BHABHA, 2001:65).

Analisemos agora uma letra de Chico Science que se transformou num sucesso: *A Cidade*.

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas/ Que cresceram com a força de pedreiros suicidas/ Cavaleiros circulam vigiando as pessoas/ Não importa se são ruins nem importa se são boas/ A cidade se apresenta centro das ambições/ Para mendigos ou ricos e outras armações[...] 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 [...] Sempre uns com mais e outros com menos/ A cidade não pára, a cidade só cresce/ O de cima sobe e o de baixo desce/ 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 (CSNZ, 1994).

O Recife é o palco desses brotos do Mangue que saíram da lama e enfrentaram os urubus. *A Cidade* surge aqui como imensa escultura de lama onde o hibridismo se apresenta a cada signo proposto por Science e seus companheiros, como no próprio caranguejo, exemplo do animal que pertence à terra e à água. Constatamos aqui avesso e paradoxalmente reforço de um cartão-postal. Avesso porque os habitantes são suicidas, vigiados num sistema em que quem é ruim é igual a quem é bom, pois tudo são “armações” numa cidade “ilusora”, “prostituída”, injusta, ameaçada pelos “urubu” (aqui uma tática para driblar a opressão da gramática: o uso do singular quando deveria ser plural e uso do pronome “tu” no lugar de “ti”), e pela náusea provocada, entre outras coisas, pela “fedentina”. O reforço do cartão-postal surge com o poeta recorrendo às suas raízes, como numa divertida embolada ou no brinquedo do maracatu, para compor seu experimento inovador que, como o sol que nasce, possa iluminar “as pedras evoluídas”, as construções da cidade-musa em um processo histórico inédito de renascimento cultural em que a produtividade, as relações sociais romperam com a fixidez. Tudo isso refletiu numa gama de produtos culturais, influenciados pela nova tendência.

No cinema tivemos filmes como *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* documentário sobre o músico Garnizé, do grupo Faces do

Subúrbio, e sobre o “marginal” conhecido como Helinho (que seria assassinado na prisão pouco tempo depois do lançamento do filme). Outro longa-metragem produzido em Recife, e influenciado pela “estética Mangue”, foi *Baile Perfumado*, direção de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, com trilha sonora de Chico Science, Fred Zero Quatro, Siba (do grupo Mestre Ambrósio), Lúcio Maia (do CSNZ) e Paulo Rafael, que teve enorme repercussão nacional, coisa que há muito tempo não acontecia no Nordeste. O leitmotiv do filme é uma visão inovadora da história do cangaceiro Lampião e da sua amada, Maria Bonita, que, no filme, aparecem indo ao cinema, consumindo produtos importados e dando festas. As imagens do filme seguem uma estética pouco convencional, misturando várias técnicas e serviram como referencial do novo cinema recifense. É reverenciada uma das últimas tomadas do filme que mostra Lampião triunfante sobre um cânion do rio São Francisco. Depois tivemos *Amarelo Manga*, com roteiro de Hilton Lacerda e direção de Cláudio Assis, um filme que mostra a saga de alguns desvalidos do Recife em ângulos e textos que lembram versos dos *mangueboys*. É uma música que não precisa ser acompanhada nem por rabecas nem por sanfonas para ser reconhecida como recifense, anseia por universalismo e parece grudar-se às imagens do filme como se fizesse parte delas. Um filme com roteiro e trilha sonora de alguns componentes dos fundadores do Movimento Mangue: Hilton Lacerda, Lúcio Maia e Jorge du Peixe (da *Nação Zumbi*) e Fred Zero Quatro, que aparece tocando seu famoso cavaquinho num boteco do Pátio de Santa Cruz e mencionando Osama bin Laden, terrorista apontado como um dos responsáveis pelos atentados de 11 de setembro de 2001 nos EUA.

Voltamos a falar da influência do Movimento Mangue na moda, nas criações de Eduardo Ferreira e outros estilistas. A propósito, a indumentária de Chico Science, do grupo que o acompanhava e de muitos outros integrantes do Mangue deve ser destacada: eram muitas vezes roupas e acessórios comprados em camelôs – óculos, anéis, colares, pulseiras, chapéus, sapatos, sandálias.

Na escultura e pintura podemos detectar a influência do Movimento Mangue nas obras de Evêncio Vasconcelos (“Mangue Building”) e Félix Farfan. Também na dança tivemos as coreografias de Sonaly Macedo e Mônica Lira, que foram descritas pela jornalista Ivana Moura, do Diário de Pernambuco, em julho de 1998, da seguinte forma:

O crescimento de atitudes urbanas nas ruas do Recife, em sintonia com outros recantos jovens do planeta, do clima festivo de quem tem pressa de conquistar espaços, dos anseios que pulsam numa mudança vertiginosa de mentalidade. Postura contemporânea da urgência de viver o presente. Influenciada pelo Mangubeat, uma patola na terra e uma antena no ar, a nova gramática da dança é a cara de Pernambuco. A expressão é mais agressiva, em conexão com o bailado das ruas, usam techno, capoeira e caboclinho para construir sua estética (apud NETO, 2000: 81-82).

Na área de vídeo, como já comentamos, um dos destaques vai para o cineasta, e então crítico de cinema do Jornal do Commercio, Kleber Mendonça Filho, que na realização de *Enjaulado* reuniu boa parte da *Cena Recifense* na trilha sonora. No teatro, duas peças poderiam ser citadas como “influenciadas”, de certa forma, pelo Movimento Manguê: *O Príncipe das Marés*, com figurino de Eduardo Ferreira, e *Pata Aqui, Pata Acolá*, adaptação do livro de Edmilson Lima, feita por Sidney Cruz, com direção de José Manuel.

1.4 Manifestados

O Recife aparecia no fim dos anos 80 uma das piores metrópoles do mundo em qualidade de vida. Foi para mudar este quadro maldito que se ergueram os “caranguejos com cérebro”, como se nomeavam os líderes do Movimento Manguê, os jornalistas Fred Zeroquatro e Renato Lins, e, é claro, Science. Eis um trecho do Manifesto lançado e publicado no encarte do CD *Da Lama ao Caos*, que fora anteriormente distribuído como *press release* por eles e que é uma espécie de ápice das idéias que vinham desenvolvendo desde 1991:

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade maurícia passou a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais. Em contrapartida, o desvario irresistível de uma cínica noção de progresso, que elevou a cidade a posto de metrópole do Nordeste, não tardou a revelar sua

fragilidade. Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem no início dos anos 60. Nos últimos 30 anos a síndrome da estagnação aliada à permanência do mito da 'metrópole' só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano[...] ao maior índice de desemprego do país [...] Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! [...] O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife... (CSNZ, 1994)

Detectamos aqui a preocupação com o meio ambiente degradado pelos séculos em nome de uma “cínica noção de progresso” que resultou numa “esclerose econômica” que deixou o Recife à beira de um “infarto” no início dos anos 90. Aí vem a ironia, típica da poesia de Fred: restava “deslobotomizar” a cidade, isto é desfazer uma metafórica lobotomia praticada por aqueles que jogaram-na na “miséria”.

O Movimento Mangue, ou *Cena Recifense*, surge então rompendo tratados e traíndo ritos. “Gente como Ariano Suassuna” transformou a cultura popular em “peça de museu”, eis o tom da fala de Fred, que alfineta: “Ninguém estava ouvindo os discos de Alceu Valença”:

Em primeiro lugar o movimento Mangue nunca teve a proposta de derrubar qualquer um dos artistas que vieram antes de nós. Em 91 e 92, ninguém estava ouvindo os discos de Alceu Valença. Antes da gente, ninguém tinha ouvido falar em qualquer tipo de cena musical formada em Recife. A palavra cena era usada para se referir a outros locais como Londres, Jamaica [...] Antes a cultura popular era tratada apenas como material para estudo acadêmico, uma verdadeira peça de museu, por gente como Ariano Suassuna, que se comportava dessa forma bem antes de ter um cargo político [...] O Movimento Mangue foi mais como uma cooperativa, trouxe esta coisa de fugir do folclore de se cantar o tempo inteiro as ladeiras de Olinda. O lance do Mangue foi quebrar com os ripongas, romper os feudos armoriais, com esta coisa conservadora (apud NETO, 2000: 171).

Apesar da relutância, Ariano, de certa forma, enquanto era secretário de Cultura de Pernambuco (1995/1998) autorizou a liberação de verbas para que os grupos do Movimento Mangue pudessem se articular melhor. É histórico seu encontro com Chico Science, quando afirmou entre outras coisas que ele deveria se chamar Chico *Ciência* e não *Science* e que a mistura maracatu e música norte-americana desvalorizava/minimizava a importância do maracatu. O grupo de “ripongas” ao qual Fred se refere poderia incluir muitos outros que tentaram, no Recife, lançar uma tendência, como Geraldo Azevedo e o grupo Ave Sangria, nos anos 70. Fred os acusa de envelhecer sem se atualizar e completa seu discurso apontando os “feudos armoriais”, uma ironia, é óbvio, dirigida ao academicismo do escritor paraibano criador do Movimento Armorial, acusado de tentar transformar a cultura numa “peça de museu”. Voltaremos a este tema mais adiante. A representação do Recife que se exigia, ou se propunha, naquele momento teria que passar, quase que necessariamente, pela iconoclastia, pela mistura, ruptura e negociação, para as quais o poeta performista–mor, Francisco de Assis França, parecia estar bem preparado.

1.5 Um passeio no mundo livre

Na letra de *Cidadão do Mundo*, Science exprime o estado de alerta em que vivem os menos favorecidos e injustiçados que só contam com a esperteza e com o próprio corpo para se defender:

*A estrovenga girou/ Passou perto do meu pescoço/ Corcoviei, corcoviei/
Não sou nenhum besta seu moço/ A cena parecia fria/ Antes da festa
começar/ Mas logo a estrovenga surgia/ rolando veloz pelo ar/ Eu pulei,
eu pulei/ Corri no coice macio/ Só queria matar a fome/ No canavial na
beira do rio (CSNZ, 1996).*

São os instintos básicos que precisam ser saciados. Os habitantes da cidade de Science vivenciam a emergência e riem quando podem enganar a morte, a fome a maldade. Em *Etnia* ressurge a questão do cidadão

marginalizado que sai misturando tudo que pode para tentar se salvar. Isto provoca no poeta um texto que é um verdadeiro jogo de rimas e questionamentos sociais.

Somos todos juntos uma miscigenação/ E não podemos fugir da nossa etnia Índios, brancos e mestiços/ Nada de errado em seus princípios [...] Samba que sai da favela acabada / É hip hop na minha embolada/ É o povo na arte/ É a arte no povo/ Não é o povo na arte de quem faz arte/ Com o povo/ Maracatu psicodélico [...] Berimbau elétrico...(CSNZ, 1996).

Novamente a crítica aos acadêmicos e aos políticos que usam a arte do povo para atingir seus interesses particulares. Chico e o movimento Mangue se colocavam ao lado do “povo”, assumiam a voz deste, numa nova perspectiva de expressão cultural que incluía até uma revisão da produção cultural fruto da diáspora africana e sua mistura com a cultura europeia e indígena nas Américas. O popular era assim reinventado: um maracatu psicodélico, um berimbau elétrico, o samba, a embolada, o repente encontravam-se com o seu afro-hispânico irmão, o rap do movimento hip hop. Propunha-se uma arregimentação de correntes de libertação pop em nome da revitalização das forças expressivas de uma cidade cujos canais de representação praticamente só eram usados para a repetição e a representação psíquica da realidade social e que repetiam estereótipos do negro e da supremacia branca, deixando o mestiço em último plano. O preto escravo era representado como inferior em relação ao branco descendente do senhor de engenho, o índio só aparecia como exótico folclore ou carnavalesco caboclinho, num processo neurótico em que as diferenças eram mascaradas como homogêneas numa cidade à beira do caos, atolada na lama da passividade atávica.

No disco lançado pelo Mundo Livre em 2003, *O Outro lado de Manuela Rosário*, que estudaremos adiante, Fred retomará a questão do índio em Pernambuco e no CD *Por Pouco* novamente o articulador da geração Mangue (Cena Recifense) fala da fronteira entre o México e os EUA: a “lei” e o “desejo” de justiça social, de integração e da vontade de destruir esta visão imperialista do modelo colonizador que quer apresentar o “colonizado” como um imbecil degenerado e a colonização como uma reificação. Vemos aqui algo semelhante

ao que Bhabha chama de “metonímia da presença” (OLC. p. 135). Tanto contra as regras quanto dentro delas, o discurso de Fred vai tecendo –se com objetivos estratégicos, exibindo a diferença entre o estrangeiro e o estrangeirado. A representação da identidade em sua lírica como camuflagem. O “ópio” do povo, futebol e samba, surgem como arma para enfrentar a dominação. Vamos analisar outro trecho do manifesto *Partindo para o ataque – Missão 4*, escrito por Zeroquatro e publicado no encarte do CD *Por Pouco*:

Antes que nos joguem a todos em favelas, nos matem a mímica ou simplesmente nos trancafiem em presídios sob qualquer pretexto para camuflar as taxas de desemprego e exclusão, como fazem na América; antes que entreguem o que sobrou da Amazônia e dos mangues, ocuparemos nosso lugar, reconquistaremos o espaço que nos foi tomado pelas onipotentes tiranias privadas, graças a nossa própria secular omissão. Canalizaremos para as ruas toda a paixão e energia coletivas dos sambódromos e grandes estádios lotados nas ensurdecidas finais de campeonatos. Sem violência e sem rancor, mas com amor-próprio, alegria e autodeterminação. Esta será a nossa missão (MUNDO LIVRE, 2000).

Parece que a alternativa encontrada pelo sistema para fugir da *favelização* seria o encarceramento do pobre, que não tendo emprego entra na contravenção. Os excluídos do Recife seriam nisto iguados aos marginalizados norte-americanos. Sobre todos esses miseráveis e até por sobre os remediados brasileiros pairaria a ameaça da *desterritorialização*, que adviria da tomada da Amazônia pelo capitalismo selvagem e da especulação como um todo das “tiranias privadas”; estas, aproveitando da nossa “secular omissão”, drogariam as massas com mais samba e futebol. A isso tudo os deserdados da Manguetown propunham a não-violência, o não-rancor, a valorização do amor-próprio, a alegria e a “autodeterminação”. Para alguns isso pode soar como conformismo e alienação, mas Science já declarara na sua letra *Um Passeio no Mundo Livre*:

Eu só quero andar pelas ruas de Peixinhos/ Andar pelo Brasil/ Ou em qualquer cidade do mundo/ Sem ter 'sociedade' [...] andar pelo mundo livre (CSNZ, 1996).

Destituído do poder econômico, restava ao poeta a liberdade. Mais uma vez é citado o bairro popular de Peixinhos, parte da região metropolitana do Recife. Observamos a valorização de um lugar marginalizado pelas classes dominantes. Há também a idéia do eu-lírico vagando no espaço poético da cidade, o seu “mundo livre” onde a “sociedade”, que aparece citada entre aspas no original, nada mais seria do que um conceito a ser retrabalhado.

1.6 O fetiche do Mangue: a catarse coletiva enquanto o mundo explode

Um ritmo meio misterioso embala a letra de Jorge du Peixe e Chico intitulada *Corpo de Lama*:

Este 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 / Que o sol não seque pensamentos/ Mas a chuva mude sentimentos/ Se o asfalto é meu amigo/ Eu caminho como aquele grupo de caranguejos / Ouvindo a música dos trovões / Ouvindo a música dos trovões / [...] Essa rua de longe que tu vê / É apenas a imagem do soul / Esse mangue de longe que tu vê / É apenas a imagem que é tu (CSNZ, 1996).

Observamos aqui, além da liberdade gramatical, “vê” em vez de “vês”, a desconstrução da expressão “tua imagem” em “a imagem que é tu” numa reapropriação da cultura popular em outro local, no entrelugar, ou seja, não cria uma dicotomia entre a linguagem do narrador/ anunciante e a linguagem dos personagens aos quais se refere, a liberdade de interpretar os signos como se fossem almas ou até ritmos musicais (a imagem que “soul” – “alma” em inglês e um “ritmo” de música). A “música dos trovões”, que os caranguejos escutam, é uma referência ao romance de Josué de Castro *Homens e Caranguejos*, no qual, aproveitando-se que os caranguejos ficavam desorientados em dia de tempestade com trovões, os homens forjavam barulhos para simular essa situação e capturá-los assim. O “Corpo de lama” também é referência aos pescadores do mangue, metonímia de determinada população miserável da Manguetown, que agora aparece sem o cheiro na mídia. Novamente a metáfora

da lama, fetiche do mangue, como constitutiva do sujeito como um todo orgânico que se movimenta na metrópole-mangue. A psicodelia acentuando a exacerbação dos sentidos, como faz a aguardente com os sentidos do bêbado, vai unindo pedaços da realidade, fragmentos de percepções diversas (“seu rosto parece com as minhas idéias”), e um tanto quanto abstratas, em que a realidade, assim recomposta, metamorfoseia-se em arte, em poesia (e música) pop. O eu-lírico, vitimado pela pobreza, transcende e surrealiza o meio em que está inserido. Isto acontece em várias letras em que Science exalta a animalidade provocada, também, pela miséria, o zoomorfismo. É o que pressentimos na composição intitulada Manguetown, em que o autor desabafa numa espécie de catarse coletiva:

Estou enfiado na lama/ É um bairro sujo/ Onde os urubus têm casas/ E eu não tenho asas [...] Andando por entre os becos/ Andando em coletivos/ Ninguém foge ao cheiro sujo / Da lama da Manguetown [...] à vida suja dos dias da Manguetown. / Esta noite sairei/ Vou beber com meus amigos e com as asas que os urubus me deram ao dia / Voarei por toda a periferia... (CSNZ, 1996).

Recife é a *Manguetown* onde o corpo de lama se movimenta, reinventando-se, metamorfoseando-se. Homem-caranguejo/mutante, com as asas de urubu. Estranha imagem. Metáforas de um mundo duplo: caranguejo (terra/água) junta-se à imagem de um animal voador ligado à podridão. O sujeito da periferia, um excluído, apropria-se da sua cidade, do seu lugar, reinventando-a numa espécie de ficção, misto de desenho animado e história em quadrinhos, como já sugerimos. Esta composição ganhou vida num clipe com tendências psicodélicas dirigido por Gringo Cardia.

Há algo de dúbio no fetiche em que se transformou o movimento Mangue. Buscando respaldo nas idéias de Bhabha, diríamos que “ele imita as formas de autoridade ao mesmo tempo em que as desautoriza” (OLC, p.137). Há uma carnavalização: os habitantes da cidade são mostrados como atores de uma nova Cena tendo como teatro de guerra a *Manguetown*, a nova Recife. Revolta e indignação contra o velho sistema de injustiças sociais transmutam-se

em obras de arte em que a criatividade suplanta o ódio e a inércia, superando-os em busca do novo que inspirasse e revolucionasse.

A linguagem, esta monumental esfinge, propôs ao Recife seu enigma e Chico resolveu o enigma da linguagem: o fato de ela ser ao mesmo tempo interior e exterior ao sujeito falante e só poder ser manipulada quando se furam as “zonas de controle ou de renúncia de recordação e de esquecimento, de forma ou de dependência, de exclusão ou participação”, como sugere Bhabha, citando Edward Said, ao referir-se à problemática da “hermenêutica da *mundanidade*” (OLC. p.210); ou como Julia Kristeva, que definiu a nação do final do século XX como sendo: “Um poderoso repositório de saber cultural que apaga as lógicas racionalistas e progressistas da nação canônica” (*apud* OLC.p.216). Pois foi neste repositório, neste controle *versus* renúncia de recordação e esquecimento, que se forjou a nova representação do sujeito recifense. O curupira com “tênis importado”, pés para trás e rosto para frente, no “batismo do batuque” apreciando a “agricultura celeste enquanto o mundo explode”. No silêncio do bairro, tramou-se a nova engenharia que colocaria novamente a cidade no mapa.

A discussão se dava dentro do Recife e ao mesmo tempo colocava a cidade como eixo de uma polêmica que envolvia um momento do planeta: a falência da antiga política de esquerda e o estremecimento do neoliberalismo. O *entrelugar* que surge a partir daí, o *entremeio*, o *empowerment* das minorias, a possibilidade de uma intervenção, o desafio aos conceitos “totalizadores”. Partindo desse lugar *híbrido*, Science sugeriria novas formas de sentidos e estratégias de identificação. O Recife que todos conheciam só apresentava modelos desgastados pela exploração do pobre e a humilhação dos que eram “diferentes”. O modelo calcado em antigos conceitos tinha que ser destruído e uma nova cidade imaginária, como uma espécie de *Canudos virtual*, teria que ser erguida às pressas no meio daquela emergência de fim de milênio. Surge a Manguetown: saída da mais imunda lama, lama essa que também teria que se metamorfosear em medicinal rapidamente. Os habitantes não poderiam olhar para si mesmos como representantes do antigo regime, teriam que se perceber transmutados, daí a fantasia dos “homens-caranguejos”.

O movimento Mangueria oferecia uma ruptura com a sociologia do subdesenvolvimento/dependência e revisava as pedagogias

nacionalistas/nativistas, ainda ligadas aos conceitos de primeiro e terceiro mundos e expunha um produto composto por elementos transnacionais como se fornecesse um aceso direto ao labirinto da mente recifense na era da cibernética transformando o atraso tecnológico em realidade virtual no contato com fluxos internacionais de culturas e personalidades. Um diálogo com a globalização e com o hipertexto.

O movimento Mangue forjou o “homem-caranguejo” (Science), o sujeito “esclarecido” no confronto com a ética (honra/culpa) e a estética (pré-moderno e pós-moderno). Ressaltaram-se as “diferenças”. A linguagem da comunidade cultural recifense precisava ser repensada: “o mangue” é/foi heterogêneo, saindo da “esquerda” e buscando explorar outras “etnias”. Daí o rap, funk, dub, a cultura hip hop, misturarem-se à embolada nordestina, ao maracatu e a outros ritmos pernambucanos. Era também a política de interferir na identidade e no antagonismo social. Subversão e revisão.

O caranguejo: metáfora que perverteu o contexto subjacente. O projeto Mangue seria como um terceiro elemento, espécie de filtro entre o poeta e seu “interlocutor. Foi esse “projeto” que tornou Chico, o “agente”, um representante de um “efeito coletivo” na era do capitalismo tardio multinacional (das transformações globais do capital). O poeta Chico parece-nos buscar um novo significado para sua cidade na temporalidade nervosa do “transicional” ou na emergente “provisoriedade” daquele momento de transformação do globo; parecia querer incluir Recife em um projeto teórico que cindiria e duplicaria

...o discurso analítico no qual ele, artista, está incrustado, à medida que a narrativa de desenvolvimento deste capitalismo tardio se defronta com sua persona fragmentada pós-moderna [...] e os processos de diferença cultural que estavam inscritos no 'entre-lugar' (dissolução temporal que tece o texto global) tornaram possível a expressão do alcance global da cultura [...] a arquitetura do novo sujeito histórico que emerge nos próprios limites da representação para permitir uma representação situacional por parte do indivíduo daquela totalidade mais vasta e irrepresentável, que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo [...] entre-meio entre as exigências do passado e as necessidades ao presente [...] de modo que o futuro se tornaria (mais uma vez) uma questão aberta, em vez de ser especificado pela fixidez do passado,

permitindo às identidades marginalizadas ou minoritárias, um modo de agência performativa [...] e o olho de tormenta é nada menos do que o próprio sujeito-de-classe (BHABHA, 2001: 298-302).

Chico Science, poeta da periferia recifense, seria este “sujeito-classe” da periferia universal, apropriando-se do mundo através de um discurso que usava basicamente a linguagem popular: a dos excluídos da sua aldeia. Mesclando o hip-hop com a embolada, deu novo formato, mostrou novos caminhos para o processo criativo do rap, cuja criação de letras, às vezes na base do improvisado e falando sobre a questão das “diferenças”, não era novidade para os poetas repentistas do Nordeste, que já fazem isso há muito tempo. Isso num momento em que a nova economia global

ainda não permitiu que suas classes se formassem de maneira estável e, muito menos que adquirissem uma verdadeira consciência de classe como analisou Frederic Jameson (apud BHABHA, 2001:302).

Servindo como avatar dos “novos tempos”, Science é exemplo de que a classe social de baixa renda, e, é claro, uma parcela dos *outsiders* recifenses, pelo menos teve o direito à expressão. Que rumos sua poesia teria tomado se a morte não tivesse interrompido sua carreira no auge do sucesso em 1997 é o que nos perguntamos.

1.7 Por uma questão de classe...

A nova ordem imposta pela globalização e pelo neoliberalismo capitalista de fim de milênio empurrou nossos artistas para um processo em que tinham que ser incluídas as diversas formas de se repensar o Recife que não se limitasse à repetição de modelos falidos da propaganda do Rio, São Paulo ou Hollywood. Onde o morro, a ladeira, o córrego, o beco, a polícia e o ladrão fossem questionados sobre coragem, dinheiro e bala, inocência e banditismo por pura maldade ou *Banditismo por uma Questão de Classe*, nome desta letra de Chico:

Há um tempo atrás se falava de bandido/ Há um tempo atrás se falava em solução/ Há um tempo atrás se falava em progresso/ Há um tempo atrás eu via televisão/ Galeguinho do Coque não tinha medo da Perna Cabeluda/ Biu do Olho Verde fazia sexo com seu alicate/ Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela/a polícia atrás deles e eles no rabo dela/ Acontece hoje acontecia no sertão/ Quando um bando de macaco perseguia Lampião/ E o que ele falava hoje outros ainda falam/ 'Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala' / Em cada morro uma história diferente/ Que a polícia mata gente inocente/ E quem era inocente hoje já virou bandido/ Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido/ Banditismo por pura maldade/ Banditismo por necessidade/ Banditismo por uma questão de classe! (CSNZ, 1994).

Novamente temos o espaço geográfico redimensionado (urbano/rural, favela/sertão) e a situação da injustiça social sendo questionada na poesia de Science. Seu discurso inclui nomes de marginais famosos como Biu do Olho Verde, Galeguinho do Coque, Lampião e até uma *lenda urbana* recifense: a Perna Cabeluda. Todas as informações são colocadas como fragmentos em um caleidoscópio onde se reorganizam, formando novas imagens de uma sociedade que lembra a *colcha de retalhos*, sugerida como definição para a (agonizante?) cultura pós-moderna que marcou o fim do século XX. Fazia-se urgente uma renegociação das diferenças e das fronteiras entre o local e o global, as margens e o centro. A pluralidade demográfica precisava ser revista/revisitada.

A questão cultural no Recife em sua ansiedade insolúvel, fronteira, híbrida em articular seus problemas de identificação em uma temporalidade estranha, disjuntiva que parecia ser ao mesmo tempo, o tempo do “deslocamento cultural” e o “espaço de intraduzível”, deparou-se com um marco indubitável: o poeta Francisco de Assis França, o Chico Science, cujo discurso tratava de visualizar uma tentativa de consciência de classe.

Era preciso então demonstrar solidariedade entre as etnias e entre as diferenças como um todo que de certa forma confluíam para o ponto de encontro da história no processo de identificação, nas negociações da política cultural e o Recife identificou-se com a mordacidade, o exagero caricatural, a mistura de embolador e camelô, colagem pós-moderna de Science, espécie de

hiato entre o passado e o futuro. O Mangubeat tornou-se conhecido mundialmente e ele, o malungo, como ele gostava de ser chamado, distraído passeando pela sua *Manguetown* parecia um personagem de Mário de Andrade, de Manuel Antônio de Almeida, de Ariano Suassuna (!), Molière, Cervantes, Gil Vicente. Todos sabiam que só existe uma maneira de demonstrar felicidade repentina: rir!

De certa forma, Chico usou o humor e a mordacidade para contestar a miséria do cotidiano dos pobres no Recife. Fez da sua cidade um *entrelugar*. Exibiu a problemática das injustiças sociais e do progresso tecnológico e *multicultural* num Brasil que estava de pernas para o ar como num *Grand Guinol*. Foi de si mesma que a sociedade recifense riu. De sua identificação com as mazelas do *malungo*. Daí uma purificação através do ídolo, dessa espécie de super-herói questionável em que se transformou Chico Science. O cotidiano foi assim redimensionado com a consciência prévia de que problemas não morrem com belas palavras. Era preciso ter bala na arma e coragem de atirar. O Movimento Mangu foi como um sudário a expor certas coisas que, como num jogo de *cabra-cega*, a sociedade preferia ocultar sob o tapete e se deixar guiar por uma realidade manipulada por oráculos enlouquecidos, como a televisão, por exemplo.

Science, o “malungo” (africanismo que significa “companheiro”) esperto tentando vender a idéia de que a tristeza é para a sabedoria o mesmo que o riso é para a ignorância. O falar recifense em seus erros e acertos, o exagero, a utilização das tradições na demolição das *fronteiras culturais*, a brincadeira e a crítica foram suas oferendas a esta deusa tirânica que é a sociedade nordestina, ainda tão ligada a um cotidiano determinista. A representação do Recife no Mangubeat muitas vezes faz o horrível ser eclipsado pelo hilariante numa linguagem que virou fenômeno. Algumas sementes das árvores dos manguezais podem flutuar no mar ou no rio por muito tempo e florescer noutra lugar. Entendemos que a semente desta *Cena* ainda produzirá muitos brotos.

CAPÍTULO II

IDENTIDADE E DIFERENÇA

Quando o mundo começou a ficar conectado por transmissores, muita gente profetizou que as diferenças culturais estariam com seus dias contados. Hoje, depois de tantas décadas de aldeia global, essas previsões não podem mais ser levadas a sério. Muitas diferenças já desapareceram, é claro. Mas novas diferenças, produtos da voracidade com que os povos do Terceiro Mundo incorporam a tecnologia ocidental, surgem todos os dias, modificando todas as fronteiras. A pobreza dos seus criadores não tem tanta importância: vale mais ter sua fome canalizada na direção da antropofagia cultural certa. Isso não quer dizer que vivemos num planeta de igual oportunidade para todos. O Brasil é um país de famintos. Um país que (como já disse Gilberto Gil) só reconhece raiz se for de mandioca. Um país que, para saciar sua eterna fome, pode até misturar maracatu rural com heavy metal. Tudo isso com molho de caranguejo mutante. Do mais profundo mangue.

Hermano Viana

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma porque ele combina e cria ao devolver à realidade.

Sainte-Beuve

2.1 A perspectiva dos Estudos Culturais

Levando em conta que a identidade é relacional, e assim marcada pela diferença, em que a *Cena* e seus componentes “diferiam” dos seus antecessores? Se afirmarmos alguma superioridade, estamos questionando ao mesmo tempo a *mesmidade*? Pensemos que os poetas componentes da *Cena* tinham em comum com os “outros” (poetas, ou não, recifenses): a experiência vivida em Recife, as coisas de vida cotidiana do povo, das quais a maior parte das classes mais altas está afastada, pois só o conhece pela mídia, muitas vezes sensacionalista. Os poetas da *Cena*, pelo que percebemos em nosso estudo, exibem uma disjunção entre o(s) seu(s) ponto(s) de vista, a ficcionalização da cidade (Manguetown, para Chico), ou a crua realidade dos morros, para o *Faces*, e ainda o questionamento sobre o imperialismo norte-americano feito por Zeroquatro.

Por que esses poetas pernambucanos teriam usado os ritmos estrangeiros (rap, punk, rock) para a criação da sua voz? Nossa pesquisa aponta para uma solução que pode ser questionada, mas da qual não pode fugir: nenhum ritmo local teria a força que estava embutida nas três tendências musicais que citamos. Foram três *revoluções*. A música pernambucana é muito rica, porém não foi suficiente para alimentar um hit revolucionário, que atingisse os jovens. Diante disso, o que é que esses poetas ativistas fizeram? Fundiram-na, *desconstruíram-na* e recriaram-na com enxertos punk, rock, rap, eclipsando a tradição com a boa-nova de que nenhuma diferença era mais importante que as outras. O fato de que estavam produzindo sua própria identidade, dentro da prevista identidade recifense, foi uma experiência que deveria ser estudada, como vem sendo, pela Academia.

O *essencialismo* local afirmava-se na mentira de que havia várias características do povo que não se modificavam com o tempo e que pertenciam a todos. Science questionou essa identidade *fixa*, autêntica, levando-a ao extremo e misturando-a com a dos rappers, ampliou a repercussão do repente, da embolada, as posturas atrevidas dos *rockstars* e dos punks. Remexeu, como vimos, em lendas urbanas, como a perna-cabeluda, revisitou a vida de bandidos locais, como Biu do Olho Verde e Galeguinho do Coque. E ainda quis dar o nome de Frei Caneca, da Confederação do Equador, à sua estação de rádio.

Provocou uma ruptura de concepção de história como estática, relativizando a temporalidade de vultos como Zumbi dos Palmares e Lampião. Enrolou-se com a bandeira de Pernambuco e cantou seu hino de excluído unindo o social-revolucionário e o simbólico.

Além das letras de Science, poetas como Jorge du Peixe (do CSNZ), Zé Brown (do *Faces do Subúrbio*) e Zeroquatro (do *Mundo Livre s/a*) complementam nossa seleção, cujo critério de coleta é buscar as mais conhecidas dessa poesia oralizada, musicada, da *Cena*.

Não queremos aceitar que o rótulo “Pernambuco” ou “recifense” omita as diferenças de classe, gênero, raça, sexo e preferência sexual. Faz-se necessário observar como as contradições, ali, na *Cena*, foram negociadas. As fronteiras entre o coletivo e o individual parecem apagadas pela idéia de uma cidade “partilhada”. A representação da cidade como um parque temático, a Manguetown, onde novas doses de identidade, ou, identidades retrabalhadas, sugeriam uma rasura, mexia com a representação das classes sociais e das tradições na arte em Recife, expunha a identidade como fluida e mutante. Mas se formos nos deter veremos que muitas coisas foram oportunamente omitidas por esta(s) nova(s) vozes ao representar a metrópole. Identificamo-nos com a pesquisadora Kathryn Woodward quando ela questiona:

Em que medida o que está acontecendo hoje no mundo sustenta o argumento de que existe uma crise de identidade e o que significa fazer tal afirmação? Isso implica examinar a forma como as identidades são formadas e os processos que estão envolvidos. Implica também perguntar em que medida as identidades são fixas ou, de forma alternativa, fluidas e cambiantes [...]. A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. [...] Possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu queria ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, in SILVA: 2000: 16-17).

As posições-de-sujeito que a *Cena* oferecia como nova opção colocavam o cidadão num mundo livre onde o eu-lírico esperto, malandro/batalhador,

“sangue-bom” e seus companheiros criavam imagens com as quais outros habitantes podiam se identificar como Suassuna ofereceu aos intelectuais com seu Movimento Armorial, ou a Semana de 22 ofereceu ao Brasil do início do século XX. Mas o humor de Chico, a malícia de Fred e o rap do *Faces* silenciam diante de certos tabus que envolvem o sexo e a família, por exemplo.

Há possibilidade de ser ver no personagem do mangueboy, um híbrido de menino e homem, um rebelde com causa, disposto, e bem disposto, a negociar justamente numa hora em que havia sinais de mudança nos padrões de produção e consumo. Essa reafirmação da identidade local veio a satisfazer essa demanda, e sua expansão pelo nacional e o global vem como efeito colateral de uma carência generalizada de novos valores, uma época de fortes conflitos ideológicos. Todo esse processo sofreu um freio brusco com a morte de seu mentor.

Existiria algo em comum a ser recuperado? Vários passados e vários presentes parecem emperrados numa cidade sem personalidade, a não ser por uma ótica exterior dos Estados do Sul/Sudeste, detentores dos maiores canais de mídia. É algo similar ao que o palestino Edward Said afirmou em *Orientalism* sobre os pressupostos e representações sobre o Oriente, forjados na cultura ocidental, reconstruindo-o como uma fonte de fascinação e perigo, exótico, ameaçador.

O Nordeste estereotipado, ele próprio munindo-se de novos topos, recuperava-se e reescrevia, em Recife, a sua história. Trazia a marca da opressão, supostamente em comum, legitimado por referências culturais locais e globais, numa outridade em relação ao nacionalismo. Um significado diferido, sempre adiado, um deslizamento, um vir-a-ser, uma proposta de pluralidade de centros.

A tensão criou-se porque o poder cultural estabelecido não esperava aquele tipo de atitude vinda de jovens poetas pobres, que eram tratados de forma paternal quando não ameaçavam o sistema. A nova proposta era política: era a tomada do poder de representação – atravessava as divisões de classes e se dirigia às identidades particulares, validando tanto a diversidade quanto a solidariedade que desembocava no questionamento “eu/outro” e ainda “nós-eles”. Há na poesia de Science um consenso sobre como classificar as coisas, uma inter-relação travada num terreno polêmico: seria a *Cena* um exemplo da

“baixa cultura”? Nossas pesquisas apontam o discurso de Science como o de *desconstrução*, de ruptura com binarismos sufocantes. A nova Cena significava uma nova posição assumida, o que constitui, como vimos dizendo, uma nova identidade, o que, é claro, implica novas contradições. O desejo reprimido encontrara uma forma de expressão.

2.2 Ícone?

Em Science, o Recife continua ensolarado, animado, habitado por gente ativa e disposta a fazer festa. A miséria brilha. O estereótipo é o do malandro sensual a gingar no espaço sociocultural da cidade, que o acolhe fogosa. Há no poeta algo que mistura identidade e alteridade, inclusão e exclusão. Ele não se faz de vítima: recorta as referências, locais e globais, e cola tudo num painel, em que o nordestino não é mais o retirante, mas o que fica, o que quer se divertir e driblar a opressão, usando para isso um discurso no qual ricos e pobres se misturam e se libertam gerando novos conceitos de ruptura e possível co-optação.

O lugar-mangue é cenário. Novos papéis são distribuídos e ensaia-se algo como uma comédia de costumes. Chico apossou-se das armas com as quais muniram-se Gilberto Freyre, Ariano Suassuna e os escritores regionalistas da primeira metade do século XX e colou-as para funcionar com novos alvos. Tem folclore, tem cangaceiro, tem miseráveis, tem senhor, escravos, curupira. O passado ainda é reverenciado e o Nordeste ainda é caricatura, como nas farsas textuais. Há o canavial na beira do rio, a mulher formosa e a polícia, que parece saída de um roteiro para espetáculo de mamulengos.

São mencionados computadores e caranguejos e a oralidade transmite-se em versos que distorcem o discurso da seca, os estudos da academia, a exposição do museu, o programa de televisão, os filmes do cinema novo, os discursos políticos.

A nova estratégia imagético-discursiva era a do separatismo sem alarde. Não há referenciais nacionais. O Recife aparece como uma ilha da fantasia e da danação: como numa fábula. O caranguejo-narrador, o urubu amigo, os ratos, sobrepõem-se às imagens depressivas e decadentes da cidade dilacerada do fim

de milênio. É uma poesia cheia de afetividade de um poeta ainda preso ao espírito adolescente. O que realmente é reivindicado fica preso na dubiedade, no jogo de metáforas, e Science beira o clichê do Brasil encarnado por Carmem Miranda: o exótico, sensual, musical, dançarino. Algo do personagem de história em quadrinhos Zé Carioca paira sobre o tipo da performance de Science na sua decantada Manguetown. Um teatro que lembra as antigas farsas ibéricas.

É como se não existissem limites entre o real e o imaginário, o sentimental e o antipoético, a loucura e a razão, apenas o desejo de apropriar-se da história e uma tentativa de dialogar com o saber anterior de um povo acostumado a lutar e nem sempre ser só o coadjuvante dócil e servil no jogo da desigualdade social local, nacional, global.

A degradação socioecológica do Recife exposta, em letras como “a cidade”, ainda permite uma certa camaradagem afetiva. Os versos são cantados em um ritmo que lembra o pastoril profano, animado pelo velho malicioso e brincalhão, que incita a platéia, e pelas pastorinhas. Os versos são perpassados pela idéia de territorialização, invenção e reinvenção através da fabulação oral, numa estrutura em que o extraordinário mistura-se ao banal na maquinaria discursiva que restabelece o vínculo entre as coisas e os habitantes da cidade.

O Recife crepitante aparece como coração do Nordeste e como único lugar-poético do país-mangue, posterior à diáspora nordestina em busca de melhores condições de vida em outras paragens (Rio, São Paulo, exterior). Algo entre o fascínio e o horror. O olhar quixotesco do poeta busca reconstruir uma sociabilidade em frangalhos.

Em artigo publicado no Jornal do Commercio de 20 de agosto de 2002, Caderno C, pág. 7, o professor da UFPE e cientista político Michel Zaidan Filho alertou sobre os efeitos colaterais do Movimento Mangue:

Mesmo abordando as contradições sociais existentes na nossa região, tornou-se possível construir uma mitologia positiva sobre o povo nordestino, pobre e excluído, mas altamente favorável à promoção da imagem pública de determinados governos ou administrações municipais ou estaduais de Pernambuco. Imaginem uma grande mesa senhorial, lá no aristocrático bairro de Apipucos, onde se pudessem assentar, numa das sessões do seminário de tropicologia, personagens tão diferentes como

Gregório Bezerra, Francisco Julião, João Cabral de Melo Neto, Josué de Castro, Cândido Portinari, Gilberto Freyre e... Chico Science ou Fred 04, todos confabulando sobre a cultura do Nordeste: qual seria o resultado desse conclave ou sarau litero- social nordestino, regado – é claro – pelas iguarias da cozinha típica da região? – A Construção de uma identidade cultural, é claro, do tipo exportação.

O que o professor ressalta é que os estereótipos lançados pelo Movimento Mangue respaldaram antigos modelos de cultura popular, pobreza e miséria nordestinas e ajudaram a promover até candidatura política e marketing para os negócios do Estado. A “denúncia”, feita por Science, teria efeito catártico, conforme diz Zaidan na mesma reportagem:

Não é de admirar que grandes artistas e produtores culturais emprestem o brio e a verve de sua criação para processos manipulativos ou enganatórios [...] ‘vender’ o Estado de Pernambuco, através da privatização dos símbolos públicos na bacia das almas.

O que o professor argumentou pode se referir à obra de Chico, mas não à de Fred Zeroquatro. Chico usou os símbolos de Pernambuco: a bandeira, o hino. Mas até que ponto essa propaganda foi prejudicial aos *consumidores*? Afinal, era o governo de Miguel Arraes, descrito pela história como um governo de esquerda, popular. Zaidan parece se referir mais à regravação do Hino de Pernambuco em vários ritmos locais, inclusive Manguebeat, num CD promocional da campanha de 2002, para reeleger Jarbas Vasconcelos governador.

Em 1º de junho de 2001, completaram-se 10 anos desde que a palavra “mangue” foi publicada associada ao conceito do movimento que consagrou Science como líder. O pontapé inicial foi uma matéria publicada no caderno C do jornal do Commercio, assinada por Marcelo Pereira e que serviu para anunciar a famosa festa *Black Planet*, no espaço Oásis, em Casa Caiada, Olinda, onde Chico se apresentou com o grupo afro *Lamento Negro*. Na platéia estavam Fred Zeroquatro, Renato L. e Mabuse como DJ. Chico, também vocalista da banda *Loustal*, naquela noite tocou com Lúcio Maia e Dengue. Ali surgiu a idéia de movimento, de utopia de transformação. Depois vieram as outras

“reuniões” em bares, inclusive no “Cantinho das Graças”, situado nas Graças, bairro do Recife.

Poetas com a utopia de transformação da sociedade? Sim, mas também querendo fazer sucesso e tomar o poder. Até que ponto nós podemos concordar com o que Zaidan sugeriu e dizer que antigos valores seriam reforçados a partir do novo conceito que se forjava, em 91, no Recife? Raiz ou *desenraizamento* era mais visível na nova geração de poetas, de artistas? Eles não queriam viver de sala distante da terra, queriam ganhar as ruas, o mundo, partindo de um lugar embrutecido pela herança escravocrata e marcado pela degenerescência da sociedade. Quebrar as antigas máscaras e vestir uma nova e de improviso e cantar uma cidade, que precisava se modernizar e cuidar do seu caráter. A poesia usou a técnica e se reaparelhou, corrigindo a passividade, porém à beira de realmente reforçar a imagem do Nordeste selvagem (caranguejo na lama, urubu no quintal, gabirus, fervorosas saudações a Antônio Conselheiro, etc.), mas falando de recuperar uma “civilização”. Zombeteiros, com irônicos versos, arregimentaram fãs, que serviriam posteriormente como massa de manobra para reterritorializar aquele espaço sociocultural, aproveitando-se do terreno onde estavam antes a Casa Grande e a Senzala.

Como Picasso e suas composições cubistas, a cidade apareceria nessa nova poesia como colagem dos cacos que sobraram do antigo regionalismo de linha freyriana multirracial e multicolorido, lírico e sensual, num apelo à tolerância e ao respeito com a diversidade e a diferença. Os mangueboys começaram por problematizar a cultura oficial praticada na cidade, propondo novos signos, que fariam parte de uma nova cadeia de sentidos. A estratégia era usar os antigos referenciais e ao mesmo tempo questionar seus valores, tornando-os mutantes. O Recife de Gilberto Freyre, de Manuel Bandeira e de João Cabral sofreria uma metamorfose kafkiana e seria invadido pelos novos homens-caranguejos, desta vez *ciberpsicodélicos*. Vemos assim um modelo com novos signos que exigem leitura dentro do seu próprio sistema, onde eles fazem sentido. Este novo modelo faz vacilar, com a ilusão de conter ou não traços daquilo que substituiu, outros estabelecidos anteriormente.

Devemos observar o Movimento Mangue e seus símbolos por diversos ângulos. Há ali a presença de símbolos pernambucanos e de uma imagética local que parece difícil de se desvincular da obra de Science, pois essa “presença”

fez-se necessária para que o signo funcionasse, mas, a *mesmidade*, nesse caso, porta o traço da *outridade* e o poeta do mangue ressalta que a identidade e a diferença não são frutos da inocência e sim da atribuição de diferentes valores e isso se faz presente na música, a poesia, o cinema, as artes plásticas que surgem com o Movimento Mangue e propõem um diálogo entre o popular e o pop. Sobre essa busca por signos e identidades, em inter-semiose, os diretores Lírio Ferreira e Paulo Caldas deram o seguinte depoimento no encarte do CD da trilha de *Baile Perfumado*:

A mistura inquieta de estilos, linguagens e ritmos é o paralelo entre a música manguebit e o cinema árido movie que se faz no Recife. Em “Baile Perfumado” a música jamais sublinha algum plano. Ao contrário disso, ela serve como uma espécie de diálogo entre o popular e o pop (BAILE PERFUMADO, 1997).

Nem o pop nem o popular. Nenhuma dessas formas aparece mais como eram originalmente, embora guardem traços de sua origem. Surge o Mangue como caráter flexível/móvel/precário da identidade. Um acontecimento crítico:

O cultivo propositado de identidades ambíguas é, entretanto, ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade (SILVA, 2000: 89).

Se o Manguebeat usou os símbolos oficiais como forma de representação, a cultura popular ou mesmo os ícones do pop, ao mesmo tempo ele questionou a noção clássica sobre esses símbolos ou ícones, jogando com a possibilidade do “ser” e do “tornar-se”. Seu modelo, suas atitudes, seu recorte (histórico) e colagem (em novo contexto) garantiram a eficácia dos seus atos performativos e reinstauraram no Recife a idéia cosmopolita de que “nada que é humano é estranho”. Suas imagens, gráficos, luzes, enfim, o verbal e o não-verbal que ficaram da sua agitação, a dança, a música, a poesia, seu eixo cerimonial farsesco e a casualidade dos seus jogos não foram/são senão uma linguagem na qual é difícil apontar o que é lógico e o que não é. O que se pode

e o que estamos tentando, é detectar como se deu esse crescimento no universo e na mente humana em que ele se desenvolveu.

Em algumas partes deste nosso estudo, dissemos que o mangue misturou influências locais e globais, mas sempre afirmamos que ambas estão ali quase inseparáveis e como novas. Seria difícil classificar e descrever todos os tipos de signos que poderiam estar ali contidos, inclusive palavras que foram forjadas no calor da hora, como o verbo “urubuservar”, na letra da música *Da Lama ao Caos* (CSNZ, 1994).

O fenômeno Mangue é um conceito ou uma metáfora-índice, que pode nos remeter a vários julgamentos. Não é falso nem verdadeiro, nem real nem ilusório. Podemos detectar ali um poeta, Science, em estado de contemplação, como quem olhava as nuvens no céu e as comparava ora a uma coisa ora a outra, e aqui e ali distinguiu e apontou diferenças nessas observações e, junto com seus companheiros, tentou generalizar algumas delas com a sua arte, usando sua cidade como referencial em interação dialética entre o acaso e o desígnio. Entraram nessa mistura a espontaneidade, as variações acidentais, a evolução das idéias e possibilidades que iam se apresentando à medida que o projeto Mangue tomava forma e provocava mudanças súbitas na *Cena* local e nacional, recebendo da mídia destacada atenção e, do público, uma ruptura do hábito de referir-se ao Recife que provocou uma excitação nervosa sem precedentes, ou melhor, comparável à provocada na primeira metade do século XX quando Freyre e os regionalistas lançaram suas obras.

A descarga neuronal foi sucedida pela crença generalizada de que o Movimento se alicerçaria, se alojaria nos recifenses, proporcionando fantasias e ações concretas. O Mangue seria o protótipo de uma revolução cultural a mostrar que as noções não eram estáticas nem terminais. E tudo aconteceu meio ao acaso, de modo livre, uma variação espontânea da cultura entre os jovens da cidade, ação e reação. O que foi e o que parece ter sido se confundem. Renato Lins, porta-voz do “movimento”, declara:

Cada boca é uma sentença, cada um interpreta os fatos de maneira diferente, cada memória remixa o que ficou para trás de um jeito todo seu [...]. No entanto, descobrir o momento em que Chico teve sua grande sacada talvez não seja tão importante assim [...] o consumo de substâncias

alteradoras da percepção era livre [...] todo mundo tinha um sonho em mente e um esboço de trabalho em conjunto havia se delineado em algumas festas, a tentação de ampliar o conceito [mangue, criado por Chico] surgiu de imediato.¹

O tempo presente se transmutava em outro presente, um deslocamento que quebrava a consciência local em pedaços para descrevê-la, para refletir-se naqueles cacos, como em “composição cubista”. Como crianças ou guerreiros ébrios a olhar o mundo tentando compreendê-lo como um primeiro presente, imediato, fresco, iniciante, livre, tomando consciência pelo sentimento, sentindo os obstáculos da realidade factiva, que não cederia tão fácil ao sabor daquelas fantasias de “caranguejos” e “lama”, as respostas sígnicas que os rapazes apresentavam: seres simbólicos reproduzidos por consciências dispostas a explicar aquelas representações e traduzi-las ao infinito até o nada da crosta, que impossibilitava uma “existência direta”, plena.

Foi necessário muito autocontrole para transformar aquela “experiência” em ação e transformar aqueles conceitos de mesa de bar em coisas aplicáveis e que servissem de referencial para vários assuntos. Para começar, houve a insistência na palavra “mangue” como símbolo da necessária diversidade. Essa aproximação do simbolismo fazia-se mediante o objeto a ser representado: Recife, construída sobre os mangues em sua maior parte. Para aceitar esse conceito de pluralidade, fez-se uma espécie de pacto coletivo e convencionou-se que os mangueboys, ao brincar, diziam coisas sérias sobre representação e identidade.

Aqueles signos da cultura local, fundidos aos de outras culturas, produziam um sentimento de qualidade, de justeza, precisão, em meio ao caos que palpitava por trás deles. Surge o rap-maracatu-punk. A afrociberdelia, o discurso antiamericano de Fred Zeroquatro, os projetos tecnológicos de Mabuse e Hélder Aragão (DJ Dolores), os textos de Hilton Lacerda e Renato L.

Sensações visuais e correspondências auditivas anunciavam mudanças que produziam, ou pediam respostas dinâmicas, energéticas, como resposta. Incitavam suas testemunhas (platéia, ouvinte, leitor) a tomar uma atitude.

¹ Disponível em <http://carlota.cesar.org.br/mabuse/newstorm.notitia>: “Manguebeat- Breve histórico do seu nascimento”, copiado em 7/9/2003.

Chico conseguia criar imagens poéticas que, embora estejam ligadas ao Recife, transmitem mais sensações da alma do que da superfície. Temos que levar em consideração o modo como elas foram transmitidas: a voz e o acompanhamento de instrumentos musicais e instrumentos tecnológicos. A sensação é de que quase todos os recifenses poderiam tê-las criado. São imagens que se sucedem, como numa transmissão de uma alma para outra; fazendo de seus ouvintes/leitores poetas também (mergulhados naquelas imagens em busca de sublimação). Tanto nas imagens isoladas que forjou quanto no agrupamento delas, o poeta inclui seu público num jogo de composições no qual a cidade ressurgiu liberta da censura, como “fenômeno” da criação, e arrasta a imaginação para além da razão, e com a sua miséria sublimada, absorvida pela nova imagem, signo de um novo ser, como sugere Bachelard, ao referir-se à *Poética do Espaço*:

Feliz na palavra, portanto infeliz na realidade, objetará prontamente o psicanalista. Para ele a sublimação não passa de uma compensação [...] o engajamento do ser imaginário é tal que ele deixa de ser simplesmente o sujeito do verbo adaptar-se. As condições reais já não são determinantes (BACHELARD, 2000: 13-18).

Mas nós percebemos que a felicidade ou plenitude, mesmo que possa ser acusada aqui de alienada e alienante, parece dominar o drama em nome da criação absoluta, tão necessária à poesia, ao instaurar um novo ponto de partida e oferecer surpresas e choques, como acontece na própria vida.

Entrelaçando real e irreal, o poeta encontra seu “espaço feliz”, ao qual se refere Bachelard (p. 19), ao criar “imagens que atraem”, que não aceitam leituras definitivas e fazem da alma a sua morada, lembrando que a imensidão está dentro de cada um antes de estar do lado de fora. Isso nos leva a rasurar as linhas fronteiriças entre autor, obra e público quando se trata de analisar a influência do Recife sobre o Mangubeat e deste sobre essa cidade. Os recursos que Science usou ao incorporar os valores propostos provocaram reações numa realidade social, que, ao se transformar em componente de uma estrutura artística, teve seus contornos exagerados para poder chamar sobre si as atenções, nos faz lembrar o que sugeriu Antônio Cândido ao comentar que:

O externo (no caso o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto interno [...]. O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificada às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele [...] e guiam-no num grau maior ou menor determinando a ocasião de a obra ser produzida, julgada e se vai ou não se tornar um bem coletivo (CANDIDO, 2000: 3-25).

As metáforas verbais não eram sutis: eram ditas de forma violenta e dançante. A justaposição das palavras fazia o paralelo de significados instaurar novas percepções no espaço-tempo, na história (presente-passado-futuro), de forma não necessariamente lógica ou linear. Forjavam-se símbolos que traziam embutidos em si caracteres icônicos e indiciais com potencial para detonar qualquer abóbada ideológica; usavam-se mensagens híbridas de linguagem pop e ritos antigos, como os presentes no maracatu, performances *cubofuturistas* que lembravam a imagética do cordel e alguns recursos do cinema.

2.3 Chico encontra Josué de Castro: Recife sob o signo do homem-caranguejo

Citado nas letras de Science e em depoimentos que o poeta registrou na mídia, o cientista e professor Josué de Castro, recifense morto em 1973, é o autor do romance *Homens e Caranguejos* (1966), que foi lido por Chico com avidez enquanto ele formulava o conceito Mangue. Esse romance descreve o cotidiano de uma comunidade erguida num manguezal do bairro de Afogados, Recife na primeira metade do século XX. São pescadores de caranguejos, pessoas que tiram do mangue seu sustento. Suas casas construídas com o massapé, madeira e palha do local, e sua principal alimentação, os caranguejos. Até as crianças eram criadas tomando mingau feito com o caldo (o “leite da lama”) desses bichos, que “fervilhavam” nas margens do Capibaribe.

Seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejos. Seres anfíbios – habitantes da terra e da água, meio homem e meio bichos [...] parados como os caranguejos na beira da água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos [...] habitantes dos mangues [...] dificilmente conseguiriam sair do ciclo do caranguejo, a não ser soltando para a morte e, assim, afundando-se para sempre dentro da lama [...] essa fossa pantanosa onde aguarda o Recife (CASTRO, 2001: 10-11).

A visão de Josué é perturbadora e dinâmica. Expõe a fome de um povo que, ao mesmo tempo em que brinca com o bumba-meu-boi, o pastoril, o maracatu e outros folguedos (p. 113), planeja uma revolução que tome a cidade das mãos dos ricos poderosos e dos políticos, mostrados como hipócritas e ladrões. O mangue aparece antropomorfizado, com uma vegetação:

Agarrando-se com unhas e dentes [...] gamas fincadas profundamente no lado [...] cabeleira verde [...] braços numa amorosa promiscuidade [...] luta constante com o mar como se fossem trapos de ocupação (ibid., p. 12).

Esse clima de mangue vivo, onde o vegetal, o mineral e o animal se confundem, influenciou profundamente as concepções de Chico e Fred Zeroquatro. O próprio manifesto “Caranguejos com cérebro” é calcado nesse tema, esse ninho de lama que Josué comenta: “onde brota o maravilhoso ciclo do caranguejo” e onde

O bumba-meu-boi era apenas um pesadelo de faminto sonhando com boi-fantasma, que cresce diante dos seus olhos compridos, mas cujas carnes desaparecem de baixo das apalpeladas das suas mãos (ibid., p. 21).

A representação do Recife nessa obra sofre influência de João Cabral, Joaquim Cardozo e Ascenso Ferreira. Ele descreve o cotidiano daqueles que migraram do sertão e da zona da mata para o Recife e aqui se misturaram aos miseráveis da metrópole. São balaieiros carregando frutas e verduras, que vivem entre mosquitos e urubus, rostos magros, morenos, olhos negros e profundos, na Comunidade de Aldeia Teimosa, onde alguns sonham com a revolução do

proletariado. Lembremo-nos que quase 40 anos depois, em 2003, segundo pesquisa do Ibam/Banco Mundial, 54,9% da população do Recife ainda morava em favelas, segundo o Jornal do Commercio (GÓIS, 2003: 2).

Corrosiva e às vezes sarcástica, a ironia do autor mistura-se ao lirismo de um final em que o menino João Paulo integra-se repentinamente à luta armada e desaparece no meio do combate à beira do mangue, às margens do Capibaribe, em seu desejo de libertação no meio daquele cheiro frio de lama podre, de terra morta em decomposição. E o narrador conclui:

São heróis de um mundo à parte. São membros de uma mesma família, de uma mesma nação, de uma mesma classe: a dos heróis do mangue (ibid., p. 43).

A palavra “nação” e esse senso de comunidade com espírito revolucionário devem ter incendiado as idéias de Chico e seu ideal de representação do Recife. Muitos pescadores de caranguejos no romance cobriam-se de lama com a finalidade de fugir dos mosquitos. No clipe da música *Maracatu Atômico*, Chico e a Nação Zumbi aparecem cobertos de lama, como numa alusão aos pescadores do mangue. O uso de neologismos também serviria de inspiração a Science. Por exemplo, o verbo “jiboiar”, ao se referir à capacidade de a jibóia engolir “um homem inteiro” e passar um mês digerindo-o (p. 61). Outro ponto em comum seria a zoomorfização: homens e bichos se confundem na narrativa de forma implacável. Science vai resgatar isso também em sua obra, mas de forma menos naturalista e mais caricata. Os mocambos, descritos por Josué, aparecem também na lira scienciana como símbolo da moradia, do pobre no Recife.

Enquanto Josué opta por uma visão pessimista, o trabalho de Science é, de certa forma, quixotesco. Os monstros contra os quais investe suas armas são tanto produtos da realidade quanto o são da sua mente, e na sua obra encontramos o ser metamorfoseado. Se os heróis de Josué são frustrados, os de Science celebram a vitória sîgnica:

A façanha de ser prova: consiste não em triunfar realmente – é por isso que a vitória não importa no fundo –, mas em transformar a realidade em

signos. Em signo de que os signos da linguagem são realmente conforme as próprias coisas [...]. O poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentes subterrâneos das coisas (FOUCAULT, 2002:64-67).

O mangueboy Chico e as personagens do lugar-mangue recriado por Josué parecem se articular num mesmo contexto de realidade mágica e desgraçada. Ambos tateiam em busca de saída e de fazer a linguagem romper seu parentesco com a realidade opressora e terminam criando uma alegoria, instaurando um pensamento novo. E assim surge uma reviravolta cultural na cidade do Recife, marca-se um estilo, uma época, um período, uma ruptura, uma descentralização, um deslocamento. Algo que rompeu estruturas arcaicas. Hoje analisamos o Mangue já com um certo distanciamento daquele período, mas é possível detectar onde se deu a ruptura e quais as suas possibilidades. Vejamos o que Foucault argumentou sobre essa questão da divisão da cultura em períodos:

Pretende-se demarcar um período? Tem-se porém o direito de estabelecer, em dois pontos do tempo, rupturas simétricas, para fazer aparecer entre elas um sistema contínuo e unitário? A partir de que, então, ele se constituiria e a partir de que, em seguida, se desvaneceria e se deslocaria? [...] Que quer dizer inaugurar um pensamento novo? [...] Uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo [...] O problema que se formula é o das relações do pensamento com a cultura (ibid., p. 69).

A ruptura que podemos observar nos estudos de Josué aponta para a desigualdade econômica como responsável pelo fenômeno social da fome, numa época em que se acreditava que ela resultava do acelerado crescimento populacional desproporcional ao aumento dos recursos naturais. Science e outros poetas do Manguebeat, de outro modo, lutavam por romper com os feudos culturais que estagnavam Recife com seus discursos reacionários. Josué foi deportado pela ditadura nos anos 60, mas seu legado serviu de base para os mangueboys, que sedimentaram a luta dele unindo essas idéias à música e à poesia no início dos anos 90. Letras como *Rios, Pontes e Overdrives, Antene-se,*

Da Lama ao Caos, Risoflora, Manguetown, Corpo de Lama e outras são exemplo do que estamos afirmando. Elas se aproximariam do que Foucault questionou como sendo “ruptura”, inauguraram o “pensamento novo” e buscaram novas relações entre o pensamento e a cultura.

A cultura popular foi sacudida pela nova *Cena*. O governo logo percebeu que seria conveniente apoiar os mangueboys. Inicia-se a fase das negociações. O antigo regime parece querer cooptar a nova revolução, mesmo olhando-a meio de banda. E Science inicia negociações com Suassuna, dialoga com Alceu Valença. Nos moldes do antropólogo Renato Ortiz, tradição e modernidade mesclam-se no Brasil, país onde a ruptura nunca se realiza plenamente nem deixa de ser tentada, como aconteceu nos anos 60 com a *Tropicália* e o *Cinema Novo*.

A movimentação política, mesmo quando identificada como populista, impregnava o ar, impedindo que os atores sociais percebessem que sob os seus pés se construía uma tradição moderna (ORTIZ, 2001: 110).

Como ressaltamos antes, o Mangue, em plenos anos 90, ainda ressaltava ícones como cangaceiros e reforçava mitos como o de o nordestino ser um tipo desengonçado. É uma postura construtiva que surge no auge do poder da indústria cultural sobre as massas, no fim do século XX. Fala de conflitos e exige a luta dos desfavorecidos numa sociedade que pode ser vista sob diversos ângulos. A ação é considerada na poesia do mangue foco central na orientação dos comportamentos; estimula-se a realização das vontades e a retomada do espaço público.

Uma posição mais extremada é certamente a de Adorno, quando descreve a sociedade de massa como um espaço onde praticamente não existem mais conflitos, uma vez que a luta de classes deixa de existir e a própria possibilidade de alienação se torna impossível. Sociedade marcada pela unidimensionalidade das consciências, o que reforça a integração da ordem social e elimina a expressão dos antagonismos (ibid. p. 150).

Marcada pelos estigmas da contracultura, a poesia de Chico exhibe o ridículo e o êxtase do ser e anda na corda bamba entre o racional e o irracional. Como entender essa discrepância? Nossa tese é que Science propôs a

redefinição desses e outros conceitos. Sua arma, como Barthes tanto sugeriu como sendo a melhor para se revolucionar, foi a linguagem. E Chico usou a língua do povo do Recife. Como Josué, foi buscar nas camadas de baixa renda da população da cidade o motivo da estagnação dessa metrópole-lama.

2.4 O primado da linguagem

De algum modo, a representação do Recife na obra de Science comprovou o primado do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, da semiose sobre a mimese. Não se buscava a realidade e sim autonomia da língua em relação à realidade, o signo em fragmentada relação com o seu objeto, como se o referente não existisse fora da linguagem e dependesse da interpretação. Detectamos uma função poética pondo em evidência o lado palpável dos signos e tornando evidente que o poeta selecionou e combinou de modo particular e especial as palavras para daí obter um ritmo que lhe era intuitivo. Chico escutou muitos tipos de música e tinha aptidão nata para trabalhar a linguagem de forma musical. Por ter tido contato com comunidades de baixa renda, como as de Peixinhos, Rio Doce, Ilha do Maruim e outras do Grande Recife, ele absorveu o linguajar, a sonoridade e aproveitou-se da psicodelia para ressaltar o inusitado das imagens. Recife perdia o peso do ser, se esvaziava e se enchia, tornando-se diferente a cada verso, como se existisse no mundo numa hora estranha, onde ontem, hoje e amanhã se confundiam.

No trabalho poético com o signo lingüístico, o significante Recife é substituído às vezes por “Manguetown”, como um rompimento de um contrato e a celebração do novo signo como meio de superar ou resolver uma dificuldade. A esperança é camuflada pelo gozo de ser expresso na exploração máxima da sonoridade das vogais, alongando-as e interpretando as palavras como se houvesse uma exclamação após cada uma delas. O senso de espetáculo e/ou festa parece impregnar cada uma das composições. Um atrevido arrebatamento é posto em ação. O “real” da vida ou o que seria o “referencial” transformado em linguagem torna-se aventura festejada.

Ao comentar os textos de Barthes e Mallarmé, o professor Antoine Compagnon afirma algo que em muito se assemelha com o nosso estudo sobre Science:

Barthes cita, em nota, Mallarmé para justificar essa exclusão da referência e esse primado da linguagem, porque é exatamente a linguagem tornado-se, por sua vez, a protagonista dessa festa um pouco misteriosa, que se substitui ao real, como se fosse necessário, ainda assim, um real. E na verdade, salvo se reduzirmos toda a linguagem a onomatopéias, em que sentido ela pode copiar? Tudo que a linguagem pode imitar é a linguagem: isso parece evidente (COMPAGNON, 2001:101).

Poesia e realidade transformadas em produtos comerciais, nas quais o que parecia imitado não eram os habitantes do Recife, mas a ação deles, o modo como eles se expressam. Muito mais o artefato sonoro-poético produzido pelo “imitador” (Chico) do que o objeto imitado, o homem pobre e a cidade estigmatizada. No arranjo que o poeta faz, não importava mais se sua interpretação era fruto do engajamento ou da alienação. A natureza, o lugar, a poesia, a cultura e a ideologia parecem de tal forma estar amalgamados, que, olhar o que aconteceu no Recife de Chico Science, faz-nos muito mais pensar no que *poderia* ter acontecido. O absurdo poeta-caranguejo era persuasivo ao desconstruir antigos conceitos de representação da cidade ou da “terra dos altos coqueiros / de beleza soberbo estendal”, da “nova Roma de bravos guerreiros / Pernambuco / imortal, imortal”, como está na letra do hino de Pernambuco, cujo autor é Oscar Brandão da Rocha.

Por isso, não abordamos Science com uma aparelhagem estruturalista, optamos pelos estudos culturais, por analisar a postura do poeta diante de um contexto que lhe era adverso e como ele mudou essa situação por meio da *blague*, do humor *afrociberdéllico*, numa particular interpretação daquele momento, o fim do segundo milênio, os anos 90 na Manguetown, provocando nova ilusão ao substituir a realidade pela representação dela.

São paradoxais as relações da poesia de Chico com o Recife: não podem ser definidas nem como miméticas nem como antimiméticas. A cidade recriada parecia com a anterior depois de teatral metamorfose. Seria impossível, nesse

caso, eliminar totalmente a referência, mas a urbe aparece como alucinação, ficção, ilusão poética, como num show de mágica: “sumiu”, “voltou”, mas não é a mesma, é um truque. Havia relações, agenciamentos, mas era o Recife como se fosse outra cidade e o habitante transforma-se em turista acidental ou espectador de si mesmo, ouvinte da própria história, que parecia só existir por estar sendo recontada daquele modo. Eis o valor heurístico, o valor da arte de inventar: a representação scienciana surge como ápice de um século que em Recife foi marcado pela procura da própria identidade (regionalismo e o Armorial do paraibano Suassuna, que se desenvolveu nessa metrópole), um projeto controverso e cheio de perspectivas, numa era em que a cibernética popularizou-se.

Com a digitalização e seus efeitos de onipresença e onividência (graças à ubiqüidade do sujeito nas redes telemáticas), ser e estar não são verbos que possam mais se colar semanticamente (como na língua inglesa). A identidade desenraiza-se, libera-se de suas contenções físicas localizáveis num espaço determinado e aceita possibilidades inéditas de heterogeneização ou mesmo de fragmentação [...]. A consciência do sujeito assim como as relações intersubjetivas não podem deixar de ser afetadas [...]. Os corpos tornam-se vulneráveis à irradiação viral dos signos, e as identidades podem ser produzidas como um bem de mercado, ou então como qualquer figuração delirante na realidade sintética do ciberespaço (SODRÉ, 1996: 178-179).

E a “figuração delirante” na obra de Chico envolve as tradições e a literatura locais, misturando-as, como vimos afirmando, com a tecnologia nos anos 90, que atingira as massas de forma avassaladora, e a internet, que ajudou a estabelecer novos parâmetros na mídia. Os magueboys puderam contar já com esses recursos, que se encaixavam com a proposta da cidade reinventada, agora virtual e pronta para ser despachada para qualquer lugar do mundo onde houvesse acesso à rede. Colaram o que viam com o que ouviram dizer.

Com o Maguebeat e seu aparato tecnológico, a cibernética se instala na cultura recifense definitivamente: Recife caiu na rede, comunhão entre homem e máquina. A transmissão de um indivíduo de um lugar para o outro deixa de ser uma hipótese.

Tanto a proteína (humana) como o metal (máquina) seriam transcendidos pela realidade de informação, suscetível de transmissão eletrônica [...]. A mutação se daria pelo acoplamento do corpo humano a dispositivos maquinais [...] montagem de personalidades combináveis [...] ritmo [...]. A identidade viabiliza-se como um jogo de signos realizados por imagens, que circulam aceleradamente, de forma contagiante, à maneira de um processo viral [...] simulacros que se incorporam aos sujeitos, criando outro tipo de relação com o mundo físico (SODRÉ, 1996:173-174).

O “contágio”, ao qual se refere Sodré, era justamente a proposta do mangue, do mesmo modo que os habitantes/consumidores da Manguetown se transformaram em caranguejos ao beber cerveja feita com água do mangue, com baba de caranguejo, transformando-se em seres mutantes. A contaminação sígnica:

O indivíduo atribui-se o nome que deseja e pode neste mesmo ato inventar e viver uma identidade alternativa [...] superação da realidade corporal primitiva [...] que no fundo seria pura desordem e falta de razão [...]. Multifacetado, o sujeito, que se define como suporte permanente de traços acidentais, depara com a sedução imagística e assiste à relativização da permanência pela mobilidade veloz das máscaras, das variadas posições de indivíduos-atos, inerentes à pessoa [...]. É tentador buscar na ficção científica inspirações utópicas [...] de mutações psíquicas e corporais (SODRÉ, 1996: 175-177).

2.5 A terceira margem do Mangubeat

Ao unir ficção e realidade numa mistura *oswaldiana* o Mangubeat usou a mídia para jogar de volta o caldo cultural que Pernambuco recebia e a partir daí mexer com os conceitos de local e global, margem e centro e, principalmente, questionar o termo “colonizado”, na medida em que alguns aceitam ou não os produtos estrangeiros como influência. A *deglutição ciberdélica* do rap, e punk, das raízes africanas e dos folguedos pernambucanos

se dava em forma de música e letra. O lugar da enunciação foi o Recife e o deslocamento proposto passava por uma fusão entre a cultura popular e a global de modo não hierarquizado, admitindo uma aliança de contrários neste procedimento; foi nesta mistura que se forjou a figura de homem-caranguejo com cérebro. Criou-se uma história em quadrinhos (no encarte do primeiro CD do CSNZ) e explicitaram no primeiro manifesto mangue. Uma brincadeira em que a figura do poeta assumia o eu-lírico do homem-caranguejo ambientado na miséria da cidade *favelizada* sobre a lama: Recife. Ao beberem uma cerveja contaminada pelo mangue surgem as estranhas criaturas metamorfoseadas no Recife.

A professora Zilá Bernd ao comentar as implicações do imaginário maravilhoso nas literaturas interamericanas faz uma observação que nos parece muito pertinente neste momento, porque trata da questão do uso de figuras metamorfoseadas, como era a figura do homem-caranguejo do Mangubeat, símbolo da “movência” da formação cultural no Recife, também uma inquietação na busca de formações identitárias. Essa “busca errática”, à qual se refere a professora, aqui aparece feita por:

Uma figura ao mesmo tempo inquietante e apaziguante, símbolo de mudança e metamorfose [...] o argumento da metamorfose como o mais adequado para definir a movência da nossa formação cultural [...] utilização de figuras híbridas, através de personagens que se transformam poderia ser atribuída, em primeiro lugar, a uma salutar inquietação no sentido da definição identitária [...] e em segundo, à força que essa escritura adquire ao apropriar-se de materiais oriundos de múltiplos imaginários [...] a busca errática de uma estética compósita [...] imaginário maravilhoso presente nos mitos e lendas populares [...] apropriando-se da cultura de massas; letras de música, história em quadrinhos, linguagem de mídia, etc. [...] obras que articulam mesclas e reciclagens com o objetivo de pôr em relação a diversidade do mundo afastando-se – pela aceitação da impureza – da pretensão do absoluto (BERND, 1998: 259-263).

Gostaríamos, é claro, de problematizar este “imaginário maravilhoso” que, ao se apropriar da cultura popular, visava atingir a cultura de massas e usava inclusive vários recursos da mídia sem se preocupar com pureza, buscando o absoluto. Eis o Mangubeat, um projeto híbrido, a única chance que os rapazes no Recife encontraram para fugir do sufocante marasmo dos anos 80. Tendo a música como canal mais viável de divulgação, os shows e os discos forneceriam abertura de um espaço onde a liberdade para a fusão imperasse num local alternativo, provocando deslizamentos de sentido entre sujeito e objeto, o homem e a cidade, o dito e o não dito, os antigos costumes e a postura dos manguboys, sentido e não sentido, a ideologia local e a psicodelia. Vejamos esta letra de Science, *Enquanto o Mundo Explode*:

A engenharia cai sobre as pedras/ Um curupira já tem seu tênis importado/ Não conseguimos acompanhar o motor da história/ Mas, somos batizados pelo batuque e/ Apreciamos a agricultura celeste/ Enquanto o mundo explode/ Nós dormimos no silêncio do bairro/ Fechando os olhos e mordendo os lábios (CSNZ, 1996).

O Movimento Mangu não negava as diferenças do Outro: subvertia-as e, pela polifonia, redimensionava as questões ideológicas, levando-as a extremos onde o picaresco exercia sua função de crítica e diversão.

Percebemos alguns contrastes que sugerem uma fusão entre várias culturas: o tênis importado (provavelmente de um país que se convencionou chamar de “Primeiro Mundo”), um curupira (da mitologia indígena brasileira – entidade fantástica que segundo a credence popular habita as matas e é um índio cujos pés apresentam o calcanhar para diante e os dedos para trás) e o batuque, que, segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, significa, entre outras coisas:

Denominação genérica de algumas danças afro-brasileiras acompanhadas de percussão e por vezes canto 1.1 no passado, dança de roda de importação africana, com sapateado, palmas, estalar dos dedos e umbigadas acompanhadas por instrumentos de percussão. (HOUAISS, 2001:419).

O espaço físico também não se localiza num ponto fixo, é híbrido: a agricultura celeste, o mundo que explode, o silêncio do bairro, é uma fusão onde um se torna o outro até buscar ambientação no terceiro. O poeta busca libertar-se dos postulados de continuidade e trabalha com justaposição de frases. E o curupira, índio, com tênis importado, uma imagem que poderia servir na nossa análise como metáfora de globalização, assiste talvez à falência de um ideal puramente tecnológico (“A engenharia cai sobre as pedras”) e o anacronismo se anuncia (“Não conseguimos acompanhar o motor da história”).

Esta letra de música é apenas um pequeno exemplo da mistura promovida pelos *mangueboys*, uma ruptura com os conceitos de unidade e pureza que perderiam assim seu peso esmagador. Concordamos com Silviano Santiago quando problematiza:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza. Esses dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, sem sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, mostra mais e mais eficaz [...] desvio da norma [...] sem essa contribuição seu produto seria mera cópia [...] sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência [...] Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença? (SANTIAGO, 1978: 18-19)

A *diferença latina* do Manguebeat estava na ambivalência da sua mistura. No que era texto e no que era subtexto, inclusão e exclusão. A busca do pluralismo na exaltação e crítica a uma cidade (Recife), de um Estado (Pernambuco), e ao mesmo tempo reconhecer-se sem fronteiras, numa encruzilhada. Não chegaríamos a dizer que a assimilação e mistura de culturas seja a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental. Mas, no caso da Cena Recifense, digamos que as culturas hip hop e punk entram aqui talvez para suprir a falta de um similar autóctone, o que fez Science se apropriar

de modelos colocados em circulação global e que vieram dar na sua metrópole. Percebemos que:

Tal discurso [não] reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma, outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio [...] curiosa verdade essa que prega o amor da genealogia [...] essa cujo olhar se volta para o passado, em detrimento do presente, cujo crédito se recolhe pela descoberta de uma dívida contraída, de uma idéia roubada, de uma imagem ou palavras perdidas de empréstimo... (SANTIAGO, 1978: 20-21).

Ora, a postura de *rapper*, a fusão Maracatu/rock, a construção das letras com inspiração nas vanguardas européias, tudo isso teve muito de inconsciente. E mesmo que tais idéias tenham servido de molde, a Cena Recifense dos anos 90 buscou surpreender o modelo em suas limitações, fraquezas, lacunas, “desarticulando-o e rearticulando-o de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica”, como pedia Santiago:

É preciso que se aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida [...] num movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único [...] o imaginário, no espaço do neocolonialismo, não pode ser mais o da ignorância ou da ingenuidade, nutrido por uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor (SANTIAGO, 1978: 22-23).

Eis o ritual antropofágico celebrado na *Cena Recifense*.

Mesmo hoje (2003), seis anos depois de sua morte, Chico Science é um artista muito conhecido em Recife. Ele foi um anunciador de possíveis mudanças. Mas o Manguebeat jamais quis ser panacéia política nem unanimidade. Simplesmente legitimou uma voz alternativa, longe da margem esquerda e direita, como o personagem do conto de Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio*. Uma canoa, feita com as próprias mãos, para se viver sobre o fluir do rio, bem no meio, para sempre.

2.6 Identidade contestada

“Globalização” é como chamamos hoje a mais recente fase de uma longa história da comunicação entre as nações, agora muito mais rápida e intensa. Forjam-se termos, como *World Music*, que buscam explicar fenômenos no intercurso musical de várias correntes, idéias, testemunhos culturais e históricos disseminados também pela música. A “crise de identidade”, como sugere Iain Chambers, no ensaio *At the End of This Sentence a Sail Will Unfurl... Modernities, Musics and the Journey of Identity* (in GILROY, GROSSBERG + Mc ROBBIE, 2000: 67-82) está ligada ao fato de que etnia, sexualidade, lingüística, nacionalidade, e muito mais, não podem manter-se em estado fixo ou estável, pois se tornam vulneráveis pela proximidade e pela intersecção e as identidades então são contestadas e reconfiguradas como em resposta a essas fricções culturais. A história individual e coletiva está cada vez mais sendo interrompida, truncada em face das outras narrativas, outras visões acerca do mundo. Vivemos num mundo mais heterogêneo do que homogêneo e qualquer pretensão de hegemonia ocidental não combina com o respeito às diferenças.

Por isso não engrossamos o coro dos ressentidos que tentam desmerecer a *Cena Recifense* pelo fato de ela congregar no seu seio diversas tendências, influências diversas, exposição coletiva dos mais variados artistas, poetas heterodoxos, poetas do desvio, das encruzilhadas. É como está na canção *Etnia*, do CSNZ:

Somos todos juntos uma miscigenação/ E não podemos fugir da nossa etnia/ Índios, brancos e mestiços/ Nada de errado em seus princípios/ O seu e o meu são iguais/ Corre nas veias sem parar/ Costumes, é folclore, é tradição/ Capoeira rasga o chão/ Samba que sai da favela acabada/ É hip hop na minha embolada [...] maracatu psicodélico [...] berimbau elétrico/ Frevo, samba e cores/ Cores unidas de alegria/ Nada de errado em nossa etnia. (CSNZ 1996)

Seria interessante ressaltarmos aqui um certo tom positivista de Chico em meio a tantos confrontos no *maskamento* do racismo à brasileira. Porém, faz-se notar uma abertura às experiências, à psicodelia, à eletrônica, à fusão de ritmos, à alegria, mesmo que ingênua, à liberdade dentro de uma (pós)modernidade, um tanto quanto tardia, no Recife dos anos 90, abrindo-se à metamorfose, ao múltiplo.

Isso tudo no meio das tensões históricas, como já citamos anteriormente, às vésperas da virada do milênio que assistiu à ascensão e queda das forças populares.

Nesse contexto a *Cena Recifense* lançava a sua proposta. Através da música, da arte, da poesia. Onde o papel da canção termina e o social começa? Ou ainda, o comercial se inicia e a estética se conclui? Essas são perguntas a que procuramos responder neste estudo, em que tentamos deslindar a ambígua jornada da nossa identidade no mundo, que é marcada, embora raramente considerada, pelos domínios do som.

Ao dar o salto do *hip hop* para a embolada, Chico fez um deslocamento da tradição em direção a uma *transnacionalidade*, resultando em ruptura com a continuidade. O local se articulando com o global criando novas configurações e identificações em ambos os lados redimensionando o conceito de nação num momento em que o rap, o reggae e suas múltiplas variantes eram vistos como resistência social, cultural e étnica. “Testemunhos de uma época”, como sugere Iain Chambers (2000: 76-79) transformando o “estabelecido” no “inesperado”, o prosaico no poético:

Como no filme ‘Já fomos guerreiros’ de Lee Tamahor; (1994) o reggae nos guetos urbanos da Nova Zelândia evoca não só a globalização da cultura ocidental, mas também a elaboração de um senso específico de [...] ‘lar’ [...] colocando velhos fragmentos de volta no lugar. O som do Caribe é repetido e reelaborado por outro mar em outro hemisfério e anuncia uma promessa [...] tradição e modernidade são simultaneamente traduzidas e transformadas enquanto os signos são conectados e desconectados [...] transpostos a um ‘terceiro espaço’ (Homi Bhabha) que não pode ser explicado em termos de suas ‘origens’, mas deve ser entendido em termos de sobrevivência cultural e política no contagioso

processo de hibridização mundial [...] cultura é um processo e não uma condição estável de ser. É um perpétuo tornar-se...(CHAMBERS 2000: 76-79).

Science recusou-se a ficar trancado na prisão absolutista, preferiu o dionisíaco ao redesenhar antigas fronteiras. Enfrentou assim os deslocamentos, transferências, reivindicações, rejeições, ambigüidade e obstáculos na tentativa de *(re)pensar* uma identidade, uma nova forma de habitar a cidade e definir sua pertença a ela. Enriqueceu sua luta no contato com outras possibilidades de outros povos, rompeu com o convencional e foi buscar em seus fragmentos heranças e conflitos locais, nacionais e globais. Deixou fluir uma *persona* marcada pela rápida mudança de códigos na interzona entre o poético e o político. *Transamericano*, num lugar sem nome, para ficar sonhando, depois de acordar, com novas Américas cujas veias fortalecem-se com o sangue das transmigrações.

Talvez o melhor modo de analisar a diversidade que se divulgou com a *Cena Recifense* seja medindo a dinâmica das relações entre as múltiplas culturas instaladas naquela mistura geradora de uma *entrecondição*. As diferenças entre o rap e o maracatu, alternadas em poucos minutos nas apresentações de Science, entre pontes e abismos, incluídos na sua raiz das muitas identidades. O salto do poeta vestido de caboclo de lança, a dar gritos de roqueiro, e sendo bastante convincente ao assumir vários papéis, ou melhor: deixando que eles fluam pelo seu corpo. Que eles *voltem*, o possuam e o façam ziguezaguear entre o local, o global, o colonial e o pós-colonial.

Como guerreiro de maracatu, caboclo de lança, ou apreciador de *rock*, sua busca foi por um palco/estúdio/terreiro, que fosse seu terceiro espaço. Ocupou a mídia desviando-se dos reveses políticos como num jogo de capoeira. Montou sua obra como síntese de culturas, e não como filha bastarda da cultura local ou global.

A pergunta a ser feita sobre tais performances não seria “quem eu sou?”, e sim “quem somos nós?”. Da fusão de várias posturas surgem novos limites, novas maneiras de percebermos o tempo e fundir várias visões de mundo, épocas, pessoas. Nem caos nem esterilidade: letras, entrevistas, manifestos, *releases*, textos que *(re)instauram* a transição gradativa do escrito ao oral, do

oral ao escrito, desmobilizando o corpo ou libertando a mente das grades institucionais, da gramática, do pecado, da família.

Como estamos vendo até aqui, as culturas e identidades dentro do Mangubeat extrapolam os discursos ideológicos (hegemonia – contra-hegemonia) na sua, se é que podemos chamá-la assim, *narrativização socialmente simbólica*, na interação/alternância dos significados de “centro” e “margem”. Aí percebemos nele a resistência à exclusão e ao determinismo. A questão da identidade como “construção” na Manguetown, reconstrução ficcional do Recife, era uma cidade móvel, uma nova possibilidade de referência à cidade-mãe, híbrido de ficção e realidade. Parecia que viver na Manguetown era melhor do que vegetar no Recife.

Como o Recife, ela sofria com a miséria e a visão estreita, preconceituosa e egoísta dos donos do poder. Mas injetada, ou embriagada, pela verve Mangubeat ela ganhava ares *midiáticos* de história em quadrinhos, videoclipe, internet, revolução. O pé no mangue e a cabeça no *Cyberspace*. “Deglutindo a cultura alienígena e regurgitando som fractal” (TELES, 1997: 23)².

Esses foram os veículos para a mudança. Sem contar com a feliz metáfora “mangue”, o ecossistema mais sagrado para os ambientalistas. Isto é, mais uma vez o movimento se enquadrava nos limites do politicamente correto, ao referir-se à diferença, colocando o conceito estereotipado de globalização em xeque. As marcas do Recife no Mangubeat são indelévels. Observemos os versos de *Mateus Enter*, composição de Science:

Cheguei com meu universo/ E aterrisso no seu pensamento/ Trago as luzes dos postes nos olhos/ Rios e pontes no coração/ Pernambuco embaixo dos pés/ E minha mente na imensidão. (CSNZ 1996)

Os rios e pontes do Recife viram metáfora da travessia do “universo” Mangubeat em direção ao grande público globalizado.

Muito mais do que brasileiro, o Movimento Mangue é, em seu pleno cosmopolitismo, multicultural. Com o advento da Manguetown, os jovens

² Fractais: representações gráficas dos cálculos efetuados a partir da teoria do caos e matéria fractal.

recifenses tiveram a possibilidade de deixar de ser estranhos na própria cidade, desempoeando forças estagnadas pelo peso da *tradição* e da *herança*.

Sim, um trabalho de propaganda enorme foi feito por Chico, Renato, Fred e Mabuse, com o apoio de José Teles e Marcelo Pereira (Jornal do Commercio do Recife), MTV, Revista (Show)Bizz, O Globo, Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo, Diário de Pernambuco em inumeráveis matérias. A imprensa não cansava de louvar um movimento que não tinha sequer se fundamentado completamente. Chico afirmou:

O problema é que tudo que se massifica no Brasil não tem uma base. Geralmente são as pessoas que se entregam a este consumismo. Agora o Mangubeat foi criado por nós mesmos. Nós fizemos o nosso próprio marketing. Então temos um pensamento independente. A mídia por si mesma faz com que isso se massifique. Você nem pode correr risco nem impedir isso (apud TELES 1997: 29).

A idéia não é fazer uma coisa para ver se vai colar. É mais porque nós queríamos nos divertir, fazer um movimento na cidade (...) cada um hoje em dia revoluciona sozinho, mas é possível revolucionar com uma certa organização (apud TELES, 1997: 26).

No calor do sucesso de crítica quase unânime do Mangubeat, e relativo sucesso de vendas, muitas bandas pernambucanas assumiam o rótulo mangue, mesmo sem estar conectadas às propostas do “Movimento”. Daí a necessidade, suprida imediatamente de se forjar outra expressão que abrangesse a todos. Estava criada a *Cena Recifense*, que abrigava já outras tendências não previstas pelo Mangubeat.

Em Pernambuco, identidade erroneamente não combinava com mudança. Embora artistas como Alceu Valença já tivessem remexido nesses conceitos, fundindo rock e folclore, os artistas locais pareciam cegos para problemáticas sociais, como os cheira-colas ou as *gangues* de rua. Músicas como *Quando a maré encher*, letra de Fábio Trummer do repertório do grupo Eddie, ligado à *Cena Recifense*, seriam impensáveis, como já ressaltamos neste capítulo, antes do surgimento do Movimento Mangue:

*Fui na rua pra brincar/ Procurar o que fazer/ Fui na rua cheirar cola/
Arrumar o que comer/ Fui na rua jogar bola/ Ver os carros correr/ Tomar
banho de canal/ Quando a maré encher [...] moradia popular em
propagação/ Cachorro, gato, galinha, bicho de pé/ E a população convive
em harmonia normal/ Faz parte do dia-a-dia/ Banheiro, cama, cozinha ao
chão/ esperança, fé em Deus/ Ilusão...Quando a maré encher...(NAÇÃO
ZUMBI, 2000)³*

Não há um senso de perda, nem saudades de um tempo melhor. Só a sensação de que tudo é, era ou vai ficar pior, para esses miseráveis.

As letras que estamos analisando foram criadas sob a influência de ritmos locais mesclados aos ritmos globais, essas mensagens que elas contêm, produziram algo próximo ao conceito de renascença e de certa forma mudou o conceito de vida e juventude de uma cidade.

2.7 A fantasia da alteridade

O Mangubeat surgiu num momento em que velhas identidades estavam (e estão) em declínio e pareciam cada vez mais sendo descentradas, deslocadas, fragmentadas. O próprio conceito de identidade estava se tornando mais complexo, sem afirmações conclusivas. Bem longe parecia o sujeito do Iluminismo, centrado e unificado. O “eu” da *Cena Recifense* estava em diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e com o que esses mundos ofereciam. O manguelito aparecia como o sujeito fragmentado, composto de várias identidades. Vivia-se o final do milênio onde a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente, parecia também uma fantasia e a tradição usada como meio de lidar com o espaço e o tempo oferecia uma enganosa continuidade de um centro de poder, que na verdade estava fragmentado em vários centros. Ofereciam “concepções mutantes do sujeito humano”, algo similar ao que, segundo Hall, seriam frutos do “impacto da globalização sobre a identidade” (HALL, 2001: 70).

³ Música Gravada pelas bandas: Eddie, Nação Zumbi e pela cantora Cássia Eller em especial para a MTV com participação do NZ.

Os desprivilegiados tentavam então sua contranarrativa, uma história alternativa que poderia ser construída utilizando-se referências locais e globais, afinal:

Eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância [...] aquilo que Eduard Said chama de suas 'geografias imaginárias' [...] os lugares permanecem fixos; é neles que temos raízes. Entretanto, o espaço pode ser 'cruzado' num piscar de olhos por um avião a jato, por fax ou por satélite. Harvey chama isso de 'destruição do espaço através do tempo' [...] Ao lado da tendência em direção à homogeneização há também uma fascinação pela diferença [...] com o impacto do global, um novo interesse pelo local [...] a globalização explora a diferenciação local [...] a globalização é muito desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população 'dentro' das 'regiões'. Isto é o que Doreen Massey chama de 'geometria do poder' da globalização (HALL, 2001: 69- 80).

A cultura pernambucana não era mais um espaço fechado, nem o que se convencionou chamar folclore, ou tradição, podia ficar mais intocado como pediam alguns. A tradição abria-se à tradução. Deste modo, para usar uma expressão de Rushdie, “o novo entrava no mando”:

O hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação, que vêm de novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, idéias, políticas, músicas [...] é dessa forma que o novo entra no mando [...] mudança por fusão, mudança – por reunião. Uma canção de amor para nossos cruzados eus. (in HALL, 2001: 92).

A combinação da música com um movimento cultural que se baseava no hibridismo foi esta “canção de amor” que em nossa época de “cruzados eus”, a que se refere Rushdie: o Mangubeat, apesar de criticado por usar o hip hop, parecia mais ressaltar o local, o que nos faz reafirmar a teoria de Hall, quando ele sugere que a globalização não parece estar produzindo:

Nem o triunfo do 'global' nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do 'local'. Os deslocamentos ou desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas e oponentes [...] a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado descentramento do Ocidente (HALL 2001: 97).

Esta questão de um possível “descentramento do Ocidente” a partir do novo processo de globalização e do enfraquecimento da “velha forma nacionalista do ‘local’ ” faz sentido quando observamos o que aconteceu na *Cena Recifense* que, além de promover a sonoridade multicultural, tornou mais importante a palavra em uma proposta que busca educar e divertir visando uma renovação de hábitos. Desde o lançamento do CD *Da Lama ao Caos*, do CSNZ, até *O Outro Mundo de Manuela Rosário*, do Mundo Livre s/a, houve um martelar constante contra os centros do poder, locais e globais. Em dez anos de *Cena* (1993-2003) manteve-se uma certa coerência ideológica. Então para encerrarmos este capítulo vamos checar o mais recente trabalho de Zeroquatro e seu grupo.

2.8 O mundo livre em 2003: O Outro Lado de Manuela Rosário

No CD *O outro lado de Manuela Rosário* (Candeeiro Records. s/l, 2003) há a seguinte letra de música de autoria de Fred:

[...] quem precisa de ordem para escrever/ Quem precisa de ordem para rimar/ Quem precisa de ordem pra cantar (piada!)/ Quem precisa de ordem para dançar (o samba)/ Quem precisa de ordem pra inventar/ Gonzagão, Morengueira (precisa o quê?)/ Dona Selma, Adoniram (precisa não)/ Chico Science, Armstrong, (precisa o quê?)/ Dona Ivone, Dorival (precisa não) (MLS/A, 2003).

Esta letra, escrita em tom de fábula, trata sobre o tempo “em que os pássaros falavam” e os “urubus” contrataram professores de canto e abriram “escolas” e ofereciam “diplomas”, “títulos pomposos”. Cada aprendiz sonhava se tornar titular e ser chamado “Vossa Excelência”. Uma “patética harmonia”

que durou muito tempo. Até que chagaram os canários, sabiás, periquitos. Os urubus os expulsaram porque eles não tinham alvarás. E a moral da história é a que se encontra em destaque nos versos da citação acima.

Uma fábula, tão ao gosto do Nordeste, com direito a final moralizante explícito: ninguém precisa de diplomas. Lógico que Fred, autor da letra, está fazendo uma crítica não só a Ordem dos Músicos, mas também a todo um sistema que inibe o autodidata. Usando como justificativa o sucesso de Science, Selma do Coco, enfim, a onda Mangue, a *Cena Recifense*. A metáfora poderia ser estendida àqueles que se acham detentores do discurso oficial da cultura, popular ou erudita. É um texto simples, mas seus versos reafirmam o mito de que freqüentar a escola nem sempre é necessário.

Na lírica de Fred há afirmações de adolescente revoltado, obcecado por garotas bonitas na praia, mas há também, desde o primeiro CD, uma preocupação com o respeito ao *Outro*, embora isso apareça quase sempre de forma maniqueísta, como nesta letra em que os “urubus” (a academia) são *ruins e os pássaros cantores* (os autodidatas) são *bons*. A metáfora dos urubus, tão utilizada por Science, ressurge aqui um pouco desgastada.

1993-2003, dez anos desde que os caranguejo-boys saíram de suas tocas em Recife e vieram com “Pernambuco embaixo dos pés e a mente na imensidão”, como cantou Chico Science- apresentar ao resto do país o mangue bit [...] a antena parabólica cravada na lama, símbolo lançado no primeiro manifesto do movimento, continua captando e o que é mais importante, transmitindo...(LICHOTE, 2003).

Sim, o discurso na mídia continua o mesmo e a visão sobre os nordestinos – aquele pessoal do “mangue”, os “caranguejos” que saíram da “toca” – também. Publicada em *O Globo On Line* e assinada por Leonardo Lichote, esta matéria usa como gancho a temporada de três dias no Teatro Rival no centro do Rio de Janeiro, nos dias 19, 20, 21 de setembro de 2003, às 22h, que o Mundo Livre fez para lançar o CD *O Outro Mundo de Manuela Rosário*. E o jornalista vai mais adiante dizendo que o Manguebeat hoje é quase um clichê e que o

*O excelente 'Amarelo Manga', em cartaz no Rio, mostra em sua trilha sonora que a estética mangue **ainda** [grifo nosso] serve para ilustrar a realidade brasileira [...] e, fora do Brasil, o produtor Henrique Amaro assume a influência no programa Tejo Beat, que apresenta em Lisboa, enquanto na Escócia o Bloco Vomit usa instrumentos de maracatu (LICHOTE, 2003).*

A referência ao filme *Amarelo Manga* de Cláudio Assis e Hilton Lacerda confirma o que estamos afirmando até agora: que o Mangue ainda dá frutos e é multimídia. Mas pelo que vemos acima é o som, e não a poética do Mangue, que serve de referencial de influência quando se trata do movimento e que o próprio conceito Mangue é confundido com o maracatu. Porém é no discurso que as idéias do Mangue também se sedimentaram, por exemplo, a forma de expressão do que seria “popular”. Fred, na referida matéria, refere-se a Alceu Valença e Ariano Suassuna:

A fase do confronto já passou, não precisamos mais falar deles para nos afirmar. Mas não houve reconciliação ideológica. Eles lá, a gente aqui. Ainda considero o Movimento Armorial equivocado, mas levo em conta a coerência política de Ariano. E Alceu, musicalmente, não me diz respeito há muito tempo (LICHOTE, 2003).

A “coerência política” de Suassuna e de Fred interseccionam-se em letras como as contidas no CD do Mundo Livre de 2003? A poesia de Fred exalta uma fictícia componente do exército zapatista de Chiapas, que vendia livros com discursos/entrevistas de Marcos, “El Sup” (o subcomandante Marcos, símbolo da “contra-hegemonia”, líder do exército zapatista de libertação nacional (EZLN), movimento revolucionário mexicano surgido em 1994. O sub esconde-se nas selvas de Chiapas, sul do país. Estudou em colégio jesuíta e treinou em Cuba, foi professor de artes gráficas, usa boina desde os dezesseis anos e depois adotou a máscara que é sua marca registrada. É mencionado em outras composições de Fred, como, por exemplo, *Desafiando Roma*, do CD *Güentando a Ôia*, de 1998):

*Eu vestia uma camiseta da seleção brasileira/ E um boné do MST/
Perguntei seu nome/ 'Manuela Clemente Rosário', respondeu sorrindo
[...] Na flor dos seus 18 anos, Manuelita não acreditou quando eu disse/
Que eu era um músico brasileiro e estava lá [em janeiro de 97, numa
praça de Guadalajara, México] gravando um clip de uma faixa em
homenagem ao Subcomandante [...] ao final do clip estávamos
perdidamente apaixonados. / Ela vendeu tudo que tinha/ E comprou uma
moto de 5000 cilindradas/ Montei na sua garupa e viemos juntos / para o
Brasil/ Ao chegarmos em Pernambuco/ Manuelita leu nos jornais/ A
respeito da luta dos índios Xucurus, de Pesqueira/ Vendeu a moto e
comprou uma câmera/ E passou a dedicar sua vida a registrar/ Em vídeo
os rituais da resistência/ E a nova postura de mobilização/ Das aldeias
nativas da região/ Rosário desapareceu/ No dia 20 de maio de 98,/ Poucas
horas depois da execução de Francisco de Assis Araújo, / Cacique dos
Xucurus (MLS/A 2003).*

Este trecho da letra *O triste fim de Manuelita*, cujo título faz alusão ao famoso romance de Lima Barreto, *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, personagem que sonhava salvar o Brasil e acabou condenado à morte por isso. Também lembramo-nos do ícone revolucionário Che Guevara e sua moto, assassinado no interior da América do Sul, como o cacique Xucuru, e, talvez, a revolucionária Manuelita.

Fred esteve realmente no México naquela época, janeiro de 97, e estava lá quando Science morreu tragicamente no Recife. O resto é ficção poética, mas passível de realidade. O índio existiu e foi assassinado. Zeroquatro atrela realidade cruel com fantasia amorosa idealista. Há outra letra no CD sobre isso. Trata-se de *O Outro Mundo de Chicão Xucuru*, letra de Zeroquatro com Zenilda Maria de Araújo. É também uma letra extensa e, como outras deste CD, é mais declamada do que cantada, o que talvez lhe atestasse um grau maior de literariedade:

*Numa faixa de terra de 28 mil hectares,/ Localizada no agreste
pernambucano,/ Habitam 8 mil seres da espécie humana/ Eles não querem
vingança/ Eles só querem justiça/ Punição para os assassinos do seu bravo
cacique Xicão./ Distribuídos por 23 aldeias,/ Permanecem resistindo/ Após*

*quase 500 anos/ De massacres e perseguições/ Reivindicando nada menos/
Que o reconhecimento e a demarcação da terra sagrada que herdaram/
De seus ancestrais/ 'Ele não vai ser enterrado,/ Ele não vai ser sepultado/
Ele vai ser plantado,/ Para que nasçam dele novos guerreiros/ As
autoridades policiais tinham pleno conhecimento/ Dos atentados e
ameaças/ Ainda assim não fizeram nada para evitar mais este crime/
Muito conveniente para os latifundiários da região./ Comenta-se que
alguns deles/ Têm parentesco com outros figurões da república branca
[...] minha mãe natureza, / Ele vai ser plantado como vivia,/ Debaixo das
vossas sombras,/ Para que nasçam novos guerreiros, / Minha mãe
natureza,/ Que a nossa luta não pára (MLS/A 2003).*

É o discurso que nos anos 70 poderia ser tachado de esquerda “festiva”. Traz, porém, embutida a idéia de denúncia da injustiça social em Pernambuco do século XXI, ainda preso a conflitos como este entre índios e latifundiários. Ricos e pobres numa região que ainda precisa recorrer à natureza como fonte de inspiração para a luta contra a “república branca” e seus “figurões”. É neste mundo não livre que Manuelita se encaixa. É a partir desse tipo de revolução que Fred se lança em sua poética e retoma de certo modo sua formação de jornalista, abandonada em favor da arte no início dos anos 90. Seu sotaque é nordestino e agora ele investe nestes elementos rurais; antes suas letras exaltavam mais o caos urbano do Grande Recife.

A política do Estado é questionada e a poesia da canção vai delimitando novos territórios, são novos espaços que precisam ser defendidos, signos sonoro-musicais que buscam produzir uma sensação de proximidade da “realidade regional”, diferente da caricatura do nordestino forjada pela indústria cultural do eixo Rio-São Paulo. Nisso o discurso de Fred se assemelha ao do escritor pernambucano Gilvan Lemos, que inclusive tem um romance intitulado *A Lenda dos Cem*, que trata justamente do massacre de índio no interior de Pernambuco.

Em outra composição o eu-lírico de Fred zomba de si mesmo, em atroz ironia na letra *Embustation (Atitude de C... é R...)*:

*Eu tenho que exhibir/ A mais descolada atitude/ Um homem sem atitude é
um ser aleijado/ É metade de um ser/ É um ser condenado [...] Eu preciso*

desfilar/ Com minha novíssima e legítima atitude[...] Todos querem descolar/ A mais chique e formosa atitude! / Um homem sem atitude não é mais que um rato; / Vale menos que um cão/ Não é mais que um banana/ O homem sem atitude NÃO VALE UM TOSTÃO!/ Atitude é raça/ Fé/ Fortuna/ ATITUDE É MULHER/ Atitude é razão/ É valor/ É a alma/ É O SENHOR!!! / Nada se compara/ Ao último modelo de atitude... (MLS/A 2003)

Se na letra de *O Triste Fim de Manuelita* Fred exaltava uma “nova postura de mobilização”, aqui parece sugerir que o que muitos chamam de “atitude” é uma palhaçada, um embuste, uma postura moderninha capitalista, um jogo de poses e imposições ridículas, com as quais os “chiques” e outras categorias, como os que têm “fé”, ou lutam erroneamente por algumas questões de “raça”, terminam excluindo humanos que na letra são zoomorfizados como “ratos” ou “cães”, ou então vegetalizados como “bananas”. Ao grifar a expressão “NÃO VALE UM TOSTÃO!”, e acrescentar a exclamação, o poeta sugere o clima farsesco, o cinismo. O intuito parece ser solapar as bases hipócritas sobre as quais determinadas posturas se afirmam. O próprio título faz referência ao embuste e ao baixo calão (“C...” e “R...”).

As letras de Fred então misturam jornalismo com literatura e cinema num exercício de metalinguagem e ataque frontal ao neo-imperialismo norte-americano e sua “nova era” pós-11 de setembro. O problema localiza-se talvez na redundância da abordagem a certos temas, como acontece às vezes com os rappers. Fred cita Chomsky, de quem gravou um depoimento e acrescentou-o numa faixa deste CD, Colin Powell, secretário de Estado norte-americano, Eisenhower e, é claro, Mr. Bush, como em *Marcha Contra o Muro do Império*, letra e música de Fred:

Something is happening here, Mr. Powell,/ and you should know what it is[...] but you don't want to believe/ something is happening here, Mr. Bush,/ and you know what fuckin' it is. (MLS/A, 2003).

O termo “something” é vago, sugestivo e seguindo a trilha das outras composições do CD, vemos que Fred associa Bush e Powell às desgraças na América do Sul. A ironia em “you should know” (você devia saber) é que soa

redundante e brincalhona, quando poderia ter sido, talvez, trabalhada de outra forma.

Quanto a tal Rosário, do título do álbum, como dissemos, trata-se de uma fictícia ativista mexicana que serve de fio condutor na trama das composições do CD, como, por exemplo, esta “Marcha contra os muros do império”. Ao lado de Fred neste disco está o clã Nação Zumbi: Lúcio Maia, Jorge e Pupilo, que acentuam o acompanhamento musical psicodélico.

Fred cita o auto-intitulado subcomandante Marcos (“El Sup”, de acordo com a letra de *O Triste Fim de Manuelita*, MLS/A, 2003) e em outras letras já falava que não condena quem pega em armas para lutar por “justiça social”.

Contra a imagem de selvageria despolitizada, o poeta exhibe o modelo de uma guerrilheira que vem tecida em versos que misturam o real e o imaginário e se afasta cada vez mais do fanatismo religioso, dos cangaceiros, da seca, do sertão. Pernambuco ressurge: pop, como um brincante de cavalo marinho ou um dançarino ao som de hip hop: balançando os quadris e gingando entre identidades e diferenças.

III

SALTO HIP HOP

Há quatro séculos a alma africana tem sido um motor/ Da inquietação da resistência, da transgressão/ O negro sempre quis sair do gueto,/ Fugir da opressão fazendo história, /GANHANDO O MUNDO COM ESTILO!// E é assim que a alma africana sobrevive/ Com brilho e vigor em todo o “novo continente” [...] é Dr. Dre e é maracatu/É hip hop e é Mestre Salu

Fred Zeroquatro em *O Africano e o Ariano*

3.1 Balanço nos quadris, signos em rotação

A poesia urbana que o rap proporcionou tem a alma africana, a mesma que os ventos do Atlântico sopraram até a Jamaica, até Nova York, São Paulo, Recife e que aqui se encontrou com a poesia repentista, de embolada, de Cordel. Instrumentos árabes reinventados, auxílio luxuoso do pandeiro ou rabeca exaltando a oralidade da cultura popular. Poesia contada, performática, *verbovocalizada*. Voz que redefine fronteiras com o desenho das letras.

Chico soube valorizar os aspectos não-verbais, uma lição aprendida também com as culturas indígena e africana. Falamos agora da *ritualização* nas performances. Aproveitando-se das fendas na pirâmide social, exprimir o homem recifense em si, em juventude. Nem rico nem pobre, nem preto nem branco, exibindo-se como elo entre a margem e o centro. Poesia dita entre os lábios grossos de um sorriso traquino. Ele e seus amigos sabiam da revolução do reggae, do punk, do hip hop, e que coisa semelhante podia acontecer no Recife, era o momento exato para o teatro do mangue. A maneira como cantava as palavras, dando um tom de religiosidade, poesia, crítica social, humor, lembra-nos muito uma liberdade proposta pela Contracultura: a de tornar flutuante todas as raízes, *On the Road*: um ideal de liberdade como num neo-romantismo.

Vamos agora traçar alguns paralelos entre a representação do Recife nos versos do *Faces do Subúrbio*, nos do *Mundo Livre s/ a* e nos de Science e da *Nação Zumbi*. Como se deu a utilização dos signos e como foram trabalhadas as questões de ritmo e revolta.

Quando se trata de idéias morais e políticas, o ritmo poderia chamar menos atenção. Mas, ao que tudo indica, a linguagem nasceu do ritmo, e sem ritmo não há poema, já que por inclinação natural a fala tende a ser ritmo. Afinal, na literatura, “A prosa é um gênero tardio”, como sugeriu Octávio Paz:

A irrupção de expressões prosaicas no verso iniciou-se com Victor Hugo e Baudelaire A poesia ocidental nasceu aliada à música; depois as duas se separaram [...] poemas podem ser cantados e dançados, como dizem que dançavam os filósofos pré-socráticos [...] a missão do poeta não é salvar o homem, mas salvar o mundo: nomeá-lo [...] a imagem é um recurso

desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos [...] uma ‘nova realidade’ [...] um sem-sentido absoluto, que denuncia o caráter irrisório do mundo, da linguagem ou do homem [...] sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta para transcendê-la [...] uma expressão social de outras manifestações históricas [...] o poema não teria sentido – e nem sequer existência sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta [...] sem o conjunto de circunstâncias a que chamamos Grécia, não existiriam bem a Iliada nem a Odisséia; mas sem esses poemas tampouco teria existido a realidade histórica que foi a Grécia [...] a palavra poética é histórica em dois sentidos, complementares, inseparáveis e contraditórios: no de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda a sociedade [...] a palavra comum sofre uma transformação decisiva. (PAZ, 1996: 12-53).

Aliando-se à música, renomeando o mundo para salvá-lo, o poeta recifense da *Cena* buscou, ao representar sua cidade, questionar o silêncio diante do horror que se apresentava naquela metrópole: corrupção, desagregação familiar, má distribuição de renda, fuzilamentos, enfim, péssimas condições de segurança, saúde e educação para os de baixa renda e para os que tinham que conviver com eles no mesmo espaço. Transcender através da palavra e do ritmo uma revolta presa na garganta e transformar sua produção artística em algo que dignificasse sua sociedade e se tornasse algo digno dentro dela, não foi tarefa simples. Longe de nós compararmos a produção poética da *Cena Recifense* com a de Homero; o que ressaltamos aqui é o contexto sociológico-histórico interferindo e sofrendo interferência da escrita poética e usamos as palavras do mestre mexicano para justificar nossa visão sobre o que seria poesia, algo que encontramos também nas reflexões de Bachelard sobre a fenomenologia da imagem poética, consideração do início da imagem numa consciência individual.

Na poesia da *Cena* vemos uma extensão, mutação, recriação das imagens e ritmos, uma revelação da condição última do homem como cinza em um “renascer e *remorrer* e renascer” contínuos. Seus poetas são, como quaisquer outros poetas, seres heterodoxos buscando dizer as coisas de outra

forma, tornando-as “outras coisas”. Nas letras de Science vemos o uso de vários recursos literários como o uso dos tropos. Nas do *Faces*, pelo contrário, os versos buscam o contato com o jornalismo. Mas mesmo aí a palavra poética, forjada no ritmo rap, no batuque, é reconstituição do coloquial no espaço urbano do Recife. Relendo a cidade, *regeografizando-a*, estendendo seus limites. Revelando-a para tentar revelar-se. O trabalho desses poetas da *Cena* foi o de registrar aquela época, a virada do milênio. Uma geração intervalar pós-moderna, *rapsódica* a produzir uma obra a ser completada e vivida por quem quisesse desfrutá-la, pois, como lemos em Octavio Paz:

A experiência poética-original ou derivada de leitura – não nos ensina nem nos diz sobre a liberdade: é a própria liberdade desdobrando-se para alcançar algo e assim realizar, por um instante, o homem [...] como coletividade ou comunidade [...] como indivíduo. (PAZ, 1996: 58).

Questionamos se, em se tratando de realidade histórica, a *Cena* cumpre ou cumpriu sua função dentro da sociedade recifense. Vimos que houve uma substituição de ícones nacionais e globais, por representações locais e que a liberdade de expressão e a autonomia da consciência surgiu como uma possibilidade quase “demiúrgica” de criar a existência e “modificá-la”. Mas a experiência do CSNZ, com seu humor em relação aos conceitos de banditismo, pobreza, velhice, liberdade, originalidade, tradição e ruptura jogam com a possibilidade de que a realidade é tão irreal quanto um sonho ou uma fantasia, o que nos faz situar o conceito de Mangue, como utopia e crítica, uma farsa em si mesmo perpetuada pela mídia, que expunha as outras “comédias” vendidas como drama: a propaganda governamental, a música comercial, o preconceito disfarçado. Ao fundir idéia, ato, pessoa e palavra e explicitamente vender uma mentira (a vida na fictícia Manguetown./metáfora de Recife), o CSNZ lançou uma provocação, um desafio ao mundo moderno. O cinismo da mídia/fábrica de realidade já receberia a mentira pronta; daí talvez o estranho prestígio dado quase que instantaneamente a nordestinos (por Rio e São Paulo) em plenos anos 90. Eram nordestinos que mesmo carregados de estereótipos pareciam produzir algo novo em termos de cultura e diversão.

Transformando a cidade em poesia e inserindo no sujeito o humor psicodélico que altera/amplia os sentidos, Science proclamou uma inusitada voz poética que poderia torná-lo protagonista de uma encenação sem precedentes. Atiçou mudanças. Recife surgiu como um tecido vivo, na liberdade de um, a liberdade de todos. A cidade que ele apresentou está longe do engajamento que a esquerda esperava, ou do modo como ela se apresenta nas letras do grupo *Faces do Subúrbio*. Mas revelou a *outridade*, instaurou a procura de novos caminhos, propôs a uma cidade um novo modelo de se conhecer. Dentro da cidade instaurou outra cidade, desdobrando-a, reagrupando fragmentos, novos significados.

A música-poesia do CSNZ fez uma geração ouvir o que via, e que durante algum tempo escapava de uma leitura estimulante – o som das letras: a recuperação da linguagem como realidade.

Ao tornar palavra o que tocou, o poeta fez uma transmigração da poesia da música para a música da poesia buscando acolher o grito, os trapos vocabulares, a palavra gangrenada, o murmúrio, o ruído e o sem-sentido. Dando novo significado, pôs um fim à ausência de uma representação da cidade-mangue no final do milênio.

3.2 Ideologia atolada no mangue

No CD *O Outro Mundo de Manuela Rosário*, a letra (de Fred e Xico Sá) *E a Vida se Fez de Louca (homenagem à minha saudosa prima zapatista)* faz uma revisão psicodélica do que acontecia no fim do século XX em *Nuestra America* e como os poetas locais enxergavam o mundo capitalista em choque:

O exército mascava nas ruas / E eu chiclete / Exercitando os dentes / Era tutti-frutti / Fazendo buracos / rá-tá-tá-tá / Hortelã naquele estômago [...] de uma civilização sem modos / Lá estou eu / Fundamentalista sem causa / Do outro lado da praça / Ai, ai, nem dentes, / Vestindo um Armani-bomba / Ataque involuntário / Precariamente calculado / E por acaso suicida [...] Deus nos dê fígado / Pois temos um planeta inteiro pela frente [...] saindo as palavras por uma porta / E a vida por outra (MLS/A, 2003).

A “loucura” da vida representada na letra pelo encontro do eu-lírico recifense com a jovem guerreira mexicana disposta a revolucionar a América do Sul. Os trocadilhos com “mascava” e “marchava”, a massificação, a “mistura”, “tutti-frutti”, os buracos que podiam ser nos dentes ou de balas do “Exército” nos corpos da população civil, o “fundamentalista” vestindo “Armani-bomba”, um paradoxal ataque “involuntário” e “precariedade calculado”, como foi o movimento Manguê. A menção de palavra “Deus” ligando-se ao uso do álcool como lenitivo, o próprio nome da guerrilheira zapatista “Rosário”, objeto que faz parte do ritual religioso católico. Por fim, a disjunção “palavra” em disposição contrária à “vida”, que sai por “outra” porta, uma dupla inscrição que rompe com as demarcações claras que separam o dentro/fora, o real/imaginação/delírio. O modelo mexicano e a repressão militar, a guerrilheira, que neste CD conceitual, vem parar no interior de Pernambuco e vai trabalhar pela revolução ao lado dos índios xucurus em Pesqueira, uma atitude transnacional, transcultural, duplas inscrições, tráfico cultural de mão dupla entre o absurdo e a guerrilha, a fantasia e o real, histórias e temporalidades, diferenças emparelhadas sob um olhar pan-óptico, que leva em consideração todas as partes.

A aporia está no cerne do Manguê: há uma dificuldade de respostas objetivas. Seus componentes sempre preferiram a colagem, a ficção, o entrelugar, o movimento de desconstrução – reconstrução, a rasura para se pensar o presente, inscrevendo no texto aquilo que tentou governá-lo por fora, o “Exército”, por exemplo. No início os poetas-caranguejos pareciam cheios de si com o poder recém-descoberto. Sua fraqueza, ou fortaleza, residia neste transe quase hipnótico em que às vezes se prende ao estabelecer a ironia como parâmetro que marca a denúncia. É uma poética que se embebeda de disparates e torna trôpega a visão das linhas do mapa das “mudanças”. Aparenta às vezes ser mais uma grande farra da camaradagem entre “brothers” em que as questões socioculturais misturam consciência e experiência e trabalham a questão da negociação e da estratégia, exibindo domínio da tecnologia, e se organizando entre si e na mídia. Saltando do realismo para o simbolismo.

A poesia de Science é mais simbolista do que realista. Nela a crueldade do Recife torna-se tragicômica e se entrega ao mundo obscuro e cruel de

Dionísio, de quem o sátiro-poeta parece um sacerdote buscando referenciais à mão para analisar a idéia de decadência geral que impregnava a cidade e estampava a impressão de que tudo estava desgastado e precisando renovar-se. Oferecendo a perspectiva do desenfreado gozo dos apetites sensuais, do prazer, das sensações oferecidas pela “cerveja antes do almoço” para combater o tédio espesso, a histeria que a miséria causava, a apatia pessimista dos jovens que se alastrava pelas consciências, gerando mais neurose e estranhas patologias. Achamos que os versos de Science negam uma tendência realista e vão buscar nos estratos mais recônditos da mente, influência da supracitada psicodelia, uma nova maneira de falar sobre a vida no Recife. Podemos dizer que foi quando o engajamento e a alienação se abraçaram, desrespeitando a gramática convencional e formulando uma linguagem nova capaz de reproduzir o conteúdo poético da cidade-lama com um léxico original cravado por neologismo, traduzindo em palavras as sensações que durante algum tempo pareceram irredutíveis à linguagem verbal.

A saída scienciana foi a da sugestão ou evocação para representar a “realidade”: urdir metáforas plurivalentes que comunicassem o que parecia indizível, de forma múltipla e instantânea. Deslogicizando o símbolo, reduzindo-o a uma massa sonora poética através da língua-música e recheando-o com o gosto pelo lendário, pelo fabuloso, pelo folclórico na dialética entre o ser e a consciência social. Sentidos e valores espremidos entre classes e grupos sociais diferentes, relações entre o mundo humano e o natural, referenciais produzidos e transformados, produção de sentido e remodelação da história foram exibidos em versos que receberam o apoio de uma performance carismática e que respondiam àquelas condições históricas através do modo como aquele artista-poeta lidava com sua condição de existência. Concordamos com Hall quando ele afirma que:

Para pensar ou analisar a complexidade do real, é necessária a prática do pensar e isso requer o uso do poder da abstração e análise, a formação de conceitos com os quais se pode recortar a complexidade do real, com o propósito de revelar e trazer à luz as relações que não podem se fazer visíveis ao olho nu e ingênuo, e que também não podem se apresentar nem se autenticar a si mesmas. (HALL, 2003: 150).

E o insight maior de Chico, Fred e Renato Lins tiveram talvez tenha sido o de instaurar em Recife um novo discurso para o sujeito-coletivo: o sujeito descentrado e contraditório colocando-o como pivô do novo modo de enunciação da cultura.

Resvalando o significado e fazendo deslizar o significante a poética inicial do Manguebeat foi capaz de expor as irregularidades dentro de uma estrutura complexa como parecia ser o caos sociocultural em que estava mergulhada a cultura pernambucana no início dos anos 90. Não se tratava de uma solução: o movimento Mangue foi um acúmulo de circunstâncias e correntes, mas, como diria Hall:

fazemos a história, mas com base em condições anteriores não a produzimos por nós mesmos [...] A desenvolver práticas que articulem diferenças em uma vontade coletiva ou ao gerar discursos que condensem uma gama de conotações, as condições dispersas da prática dos diferentes grupos sociais 'podem' ser efetivamente aproximadas, de modo a transformar estas forças sociais [...] interferir enquanto força histórica [...] capaz de estabelecer novos projetos coletivos (HALL, 2003: 167-168).

O Manguebeat não era uma nova ideologia, não explicava como o mundo social funciona e qual era o lugar de cada um nele e o que deveriam fazer. Apenas enfatizou o poder da linguagem como lugar onde as idéias nascem. E se as ideologias são sistemas de representação compostos de conceitos, idéias, mitos e imagens, caberia talvez aí uma intersecção deste conceito com o Manguebeat: ele inicia uma nova cadeia discursiva para discutir as relações entre as condições de existência social numa cidade como Recife e a(s) forma(s) como as pessoas a experimentavam, uma nova forma da cidade enunciar-se e romper com o que já era esperado, nomeado e posicionado antecipadamente pela “Lei da Cultura”.

Uma cadeia ideológica particular se torna um local de luta não apenas quando as pessoas tentam deslocá-la, rompê-la ou contestá-la, suplantando-a por um conjunto inteiramente novo de termos, mas também quando interrompem o campo ideológico e tentam transformar seus

significados pela modificação ou rearticulação de suas associações [...] na tentativa de obter um novo conjunto de significados [...] aquilo que é mais desprezado [...] pode ser contestado, transformado e investido de um valor ideológico positivo (HALL, 2003: 193).

As palavras de Hall parecem justificar o que estamos afirmando desde o início do nosso estudo: que a metáfora Mangue permitiu imaginar o que aconteceria se os valores culturais predominantes fossem “questionados e transformados” por um novo conceito de ideologia em um “festival de revolução”; e novos significados, valores e configurações fossem divulgados; e se estabelecessem novas relações entre o social e o simbólico ou cultural; e as “forças carnavalescas” ressurgissem colocando o Recife “às avessas” libertando as mentes das grades do sentido, rasgando mantos e quebrando cetros, misturando repugnância e fascínio, oferecendo um repertório de resistência. Ao oferecer novos signos, o Mangue enfraqueceu o poder ideológico dominante. Restaurou o poder revolucionário da poesia, reafirmou que significados não podem ser fixados definitivamente. E isso já seria em si uma contestação ideológica rompendo com uma elite que queria tornar o signo monovalente. Chico e seu grupo ofereciam tradições e tecnologias combinadas para produzir públicos que o “poder” gostaria de evitar por suas energias transgressivas.

Utilizando-se inclusive do grotesco para compor sua complexa fantasia híbrida, Science aliou-se ao capital, à Sony Music e à mídia, que tinha interesse na arte das classes “populares”, que não podiam ficar de fora da indústria cultural. E Chico poderia ser o elo entre o que o “povo” produzia e o que o “povo” consumia. O poeta porta-voz de uma divertida revolução, garoto-propaganda da mistura do local com o global. Telúrico e tecnológico no dribble das contradições internas dos sentimentos e percepções das classes dominadas.

O palco Mangubeat estava armado e o ventríloquo, com sua boneca calunga no colo, estava pronto para começar o show que prometia aliviar a tensão contínua entre a cultura “popular” e a cultura “dominante”. Nada parecia inalterável quando as cortinas se abriram para a *Cena Recifense dos anos 90*, quando a Quarta-Feira de Cinzas parecia tão distante e até burguês dançou com malungo.

O Recife Antigo fora restaurado, a ilha parecia reflexo do Manguebeat. Science logo seguiria para Nova York, São Paulo, Rio e Europa, onde espalharia a boa nova, o novo pensamento, nova representação e colocaria Recife, Pernambuco, de novo no mapa da arte.

É claro que o discurso do Mangue não incomodou apenas as elites culturais, representadas por Suassuna. Vários grupos, principalmente após a morte de Chico em 97, apressaram-se em desvincular seu nome do rótulo “Mangue”, que inicialmente atraía tanta gente. O próprio Fred apressou-se em repetir o rótulo “Cena Recifense”, na verdade bem mais abrangente. O Éden da diversidade passou então por uma reforma, uma redefinição. Os discursos de Fred e Renato passaram por uma infinidade de sutis variações, combinando e *recombinando* declarações para enfrentar a “nova fase”.

Renato reassume a sua condição de jornalista num jornal virtual intitulado “A Ponte” e colabora com um site sobre o movimento Mangue, além de trabalhar ocasionalmente como DJ. Fred assume um lugar no Conselho Municipal de Cultura do Recife (2001-2004).

Há, como vimos, em Fred Zeroquatro preocupações anticoloniais de quem observa e participa de discussões sobre a cena cultural contemporânea. Suas estratégias com o movimento Mangue fizeram a diferença e deslocaram as disposições do poder e mexeram com o mercantilizado e estereotipado meio da cultura de massa ao transplantar, junto com Science e Renato L, a idéia de “Cena”, que reúne tendências de diversas geografias, ao contrário da idéia de “Raiz”, e instaurá-la no Recife, em busca de respostas a questões complexas que a sociedade local enfrentava (hegemonia, ideologia, agenciamento político, articulação, globalização), expondo a delicada ligação entre os meios de comunicação e a cultura e colocando-a sob rasura, para usar a metáfora derridiana. Fred enfocou o hibridismo da identidade local e provou que é na “impureza” que o novo entra no mundo, como defende Stuart Hall, que, calcado em Anderson, define “o local da cultura”:

As nações, como sugere Benedict Anderson, não são apenas entidades políticas soberanas, mas comunidades imaginadas [...] esta questão é central, não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo ‘sujeito imaginado’ está sempre em jogo [...]

como a imaginar sua relação com a terra de origem, a natureza do seu ‘pertencimento’ [...] as culturas, é claro, têm os seus ‘locais’. Porém não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. O que podemos mapear é mais semelhante a um processo de repetição – com – diferença, ou de reciprocidade sem começo (HALL, 2003: 25-37).

O texto afirma que essas novas tendências mundiais, esses movimentos culturais transnacionais (como o chamado atualmente de “Cena”, como a que se deu em Recife nos anos 90) têm a capacidade de subverter e “traduzir”, negociar e

fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas [...] hoje em dia, o ‘meramente’ local e o global estão atados um ao outro [...] o mais simples e pobre agricultor no mais remoto canto do mundo [...] é hoje um elemento essencial de cada cálculo global (ibid., p. 45-46).

Processos e estratégias do multiculturalismo avalizam diferenças, buscam integrar diferentes grupos, reivindicam direitos, lutam pelo poder e vêm se arrastando há milênios, tendo como exemplos os impérios grego, romano, islâmico e europeu. A sociedade de hoje é planejada globalmente e a arte pode acompanhar esse ritmo, não buscando universalidade, mas percebendo o mundo como uma rede de comunicação.

No entanto, a globalização contemporânea que se impôs com o declínio do sistema comunista pareceu na época da explosão da Cena Recifense como uma “novidade contraditória”. É claro que não era tão simples entender que o passo dado adiante pelo Mangue exigiu novas estratégias e, para alguns, comprometedoras conexões ao tratar de temas como cidadania, pobreza, desemprego, insucesso educacional, tradição e modernidade. Os jovens, e aqui queremos destacar a juventude recifense dos anos 90, expressaram a escolha de posição que lhes dava um certo “senso de comunidade” e trazia no bojo significantes da experiência metropolitana do pós-moderno urbano: o Manguebeat. Este ao mesmo tempo abrigava tradições e rupturas, a cultura afro-brasileira e a afro-americana e exercia o anti-racismo como *transrupção* na compreensão cultural, deixando praticamente o recifense livre para escrever seu

“próprio script”: o chapéu de palha, típico do pescador e do agricultor local, mesclava-se à cibernética e inseria-se no rap e na psicodelia num hibridizado jogo de poder-conhecimento. Além disso, lembrava que a vida se passa em sua maior parte na mente das pessoas: cabe a cada um buscar a própria concepção de “cultura” e “identidade” numa relação dialética com o passado, combinando diferença e igualdade, renovação e renegociação entre colonizador e colonizado, ricos e pobres, mocinhos e bandidos.

3.3 Oferecendo as outras faces do subúrbio

Neste ponto buscaremos traçar um perfil da influência do rap nas composições da *Cena Recifense dos anos 90*. Daremos destaque às letras de uma banda, a *Faces do Subúrbio*, que está sediada no Alto José do Pinho, subúrbio da zona Norte do Recife marcado pela diversidade cultural dos seus habitantes. Lá também constatamos a presença de grupos de caboclinho, maracatu, escolas de samba e bandas de punk rock *hardcore*, como é o caso da *Devotos*, reconhecida nacionalmente. Nos depoimentos que colhemos no local, muitos jovens demonstram que, mesmo tendo à mão os recursos da chamada *cultura de raiz*, preferem buscar na geografia internacional, seus canais de expressão, de revolta e de busca de soluções. Podemos explicar isso como uma tendência que, de certa forma, advém do processo de globalização, do qual o capitalismo lança mão para explorar o mercado local e vendê-lo ao mundo como exótico. No reverso da moeda temos o rap, que chegou ao Brasil no auge do domínio cultural do EUA, bem antes do fatídico 11 de setembro. É claro que o jovem do morro podia ver no rap um canal para contestar o sistema, ou mesmo integrar-se a ele, já que o rap é também produto de consumo; sem contar que, como tanto insistimos, o rap e o repente são muito parecidos, pela verve crítica, pelo improviso e malícia.

São letras que denunciam as mazelas sociais de que são vítimas, e às vezes algozes, os membros da comunidade. Foi no rap que o *Faces* buscou a base para suas composições. E é dessa encruzilhada de culturas que une os Estados Unidos e o Recife (Brasil) que nos ocuparemos agora.

No seu livro *The hip hop generation*, Bakari Kitwana, um dos mais respeitados teóricos do movimento nos EUA, analisa esta cultura que veio dos negros pobres, das periferias. Disseca a obra dos *rappers*: se por um lado nos anos 60 e 70 a geração *Black Power* assegurara alguns direitos aos afro-americanos, por outro não acompanhou o ritmo da nova geração, que, sofrendo os efeitos da globalização, teve de ingressar num mundo que não os preparou para vencer. A pós-modernidade trouxe outros questionamentos em relação às realizações dos ideais libertários.

Vejamos: nas letras do grupo *Faces do Subúrbio* vemos explodir temáticas como: violência, desagregação familiar, drogas, desigualdade social, a questão da raça, dentre outras que surgem em forma de rap, de crítica, estabelecendo um *entrelugar* nas fronteiras culturais e isso no Alto José do Pinho que, como afirmamos, é um reduto de grupos folclóricos, enfim, da cultura popular. Nessa fricção entre o local e o global, o *Faces* (rap) e o *Devotos* (punk, hardcore) fazem o subúrbio pobre recifense interseccionar-se com as ruas de Nova York, Washington, Los Angeles, Londres. Por isso, torna-se até um pouco inquietante para uma parcela da intelectualidade local que reluta em aceitar que os grupos usem uma forma de expressão estrangeira, pois são poucas as intervenções de ritmos locais como a embolada no trabalho destas bandas. Mas há em algumas músicas outro tipo de ambientação que denotam a cultura e a cidade do Recife.

A disseminação das gangues na cidade, o aumento da miséria, a falta de perspectivas, as altas taxas de encarceramento, o desemprego, o subemprego, a revisão do papel da mulher na sociedade, as crianças drogadas, a violência policial, a falta de perspectivas, tudo isso foi marcante na poesia da banda, *Faces do Subúrbio*, que expõe o drama das favelas, dos morros, das diferenças sociais.

Desde os anos 80, sob o regime do presidente Reagan, o rap surgiu como elemento de expressão e desabafo vindo dos níveis mais baixos da sociedade. Não negava suas origens. Uma batida marcante ritmava versos que inovaram ao tentar traçar um painel do contexto dos filhos da diáspora africana. A denúncia da desigualdade no tratamento das diferenças é uma das marcas deste gênero musical, desta cultura, o rap, o hip hop.

Vejamos como tudo isso se apresenta numa letra do grupo recifense Faces do Subúrbio: *Como é Triste de Olhar* (letra de Zé Brown), faixa-título do CD homônimo que lançaram pela Universal em 2000.

Ah, como é triste de olhar > Um sorriso de uma criança no mundo sem esperança > Sem poder se alimentar > Como é triste de olhar > E a criança na cidade com a marginalidade > Comendo pouco no dia, filho de José e Maria > Sem ter como estudar > Aí começa a cheirar cola, na seqüência é roubar > Inocentes sobreviventes que não param de lutar > Como é triste de olhar > Meu Deus, me perdoe, mas contra sua vontade vou roubar > Já que ninguém se compromete a me alimentar > Minha cola acabou, o respeito por mim também > Nesse momento estou pedindo auxílio a alguém > Sofro humilhação, de porradas eu corro > Sempre na ocasião, sou tratado como cachorro > Oito anos de idade, conheço mais da metade > Desvalorização ao menor nas grandes cidades > Só Deus sabe se vou me formar homem assim > Sem educação, sem saúde, sem orientação...Próximo a covardia, drogas, judiação > Tendo a sobrevivência na própria lei.(FACES DO SUBÚRBIO, 2000).

O eu-lírico aqui é uma criança de oito anos. É comum vermos no centro de Recife jovens cheirando cola e caindo dopados pelas calçadas. A evasão escolar, a desintegração da família, a miséria, são apenas itens que fazem parte da saga destes menores drogados. Ao dar voz a essas crianças, o poeta Zé Brown, letrista da maior parte das composições do Faces, reforça nossa idéia de que foi na *Cena Recifense* que pela primeira vez esse tipo de denúncia apareceu na música local. É uma letra até certo ponto ingênua em sua composição, que busca na rima fácil (olhar/alimentar, estudar/roubar/lutar, também/alguém, cor/cachorro, idade/metade, orientação/judiação), às vezes no próprio verso (criança/ esperança), transmitir sua angústia diante da injustiça social. Beira o clichê, mas torna-se importante porque transforma esta situação um produto artístico que nos faz lembrar trabalhos do artista plástico Abelardo da Hora, que desenvolveu sua obra no Recife. Também aqui detectamos pontos em comum com os estudos do escritor recifense Josué de Castro. A questão da fé (“filho de José e Maria [...] Meu Deus, me perdoe, mas contra sua vontade vou roubar [...]

Só Deus sabe se vou me tornar homem assim...”) aparece sempre sob a ótica cristã, talvez pela proximidade do Alto Zé do Pinho com a religiosidade do Morro da Conceição, ícone do catolicismo no Recife.

O desequilíbrio social do Nordeste é revisitado nesta letra. Surge como resposta à pergunta que deveria ser respondida pelos intelectuais, ou representantes do povo no poder, e em vez disso foi repassada ao jovem rapper do morro. A música foi o canal que se abriu para estes acanhados poetas, cuja poesia não teria o mesmo impacto social se tivesse sido divulgada num livro, por exemplo.

3. 4 Um front: o rap contra as almas sebosas

Com o surgimento de uma nova tendência na cidade do Recife, cujos habitantes em sua maioria vinham de uma escola pública deficitária ou de uma burguesia, ou classe média que fingia não ver o que estava acontecendo nas camadas menos favorecidas. Science começa a pesquisar idéias que afro-americanos estavam desenvolvendo nos EUA. Ele promove bailes no Recife, onde divulga o hip hop. Começa a estudar o trabalho de grupos como o norte-americano *Public Enemy*, liderado pelo rapper Chuck D. e une-se ao grupo afro-pernambucano *Daruê Malungo*, localizado em Chão de Estrelas(Recife), próximo a Peixinhos (Olinda), para organizar uma espécie de “guerrilha cultural”. Um front onde fossem respeitadas as diferenças e de forma positiva fossem diluídos os preconceitos de raça e de classe.

Com o aumento da desigualdade social, os recifenses viam-se imersos em mais uma crise social, numa sociedade que nunca experimentara algo como foi a explosão dos computadores e a intensificação do papel da mídia nos rumos da cultura. O sentimento de uma cidade homogênea estava desfeito e também comprometida fortemente estava a idéia de nacionalidade.

Por seu turno, a cultura negra clamava por uma volta às raízes. O *Olodun* na Bahia e o *Daruê Malungo* no Recife são pequenos exemplos disso. Sem contar o número cada vez mais alto de grupos de afoxé e maracatus em Pernambuco, onde a música e a dança afro-americanas ocupam seu espaço com força. Grande parte da população do Recife é de raiz africana. Daí talvez a identificação com o rap e o desejo de incluí-lo nesse amálgama de contradições,

nesse caldeirão étnico. Isso num momento em que a sociedade via-se diante da árdua tarefa de livrar-se da recessão dos anos 80 e adaptar-se aos riscos do capitalismo eletrônico, que se estabelecia, com a mídia adquirindo mais espaço na vida das pessoas através do cibernético frenesi da globalização.

Num artigo intitulado *O Espetáculo do Contradiscorso*, publicado no jornal Folha de S.Paulo, a professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro Ivana Bentes e o professor de cultura brasileira, também da UFRJ, Micael Herschmann, autor de livro *O Funk e o Hip Hop* (ed. UFRJ), estudam a questão do hip hop sob um ângulo que achamos interessante, nesta altura do nosso estudo, ressaltar:

Como interpretar a emergência e expansão da cultura rap na cena brasileira contemporânea? [...] sua criminalização e posterior incorporação pela trilha da música [...] a cultura rap está no cinema em “O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas” (de Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000, um docu-drama, segundo os diretores, que tem como protagonistas o percussionista do Faces, Garnizé, e o matador Helinho). Passa na MTV [...] são incorporados pela própria teledramaturgia: a novela ‘As Filhas da Mãe’, da TV Globo (narrada eventualmente como um rap destituído de virulência), ou ganham visibilidade como na participação do rapper Xis no reality show Casa dos Artistas, do SBT (BENTES & HERSCHMANN, 2002:10).

O contradiscorso, a resposta dos excluídos ao discurso oficial, cavava seu espaço na mídia e o *Chico Science & Nação Zumbi* usava o rap mais como elemento de uma fusão, que incluía o humor e a cultura pop; o grupo *Faces do Subúrbio* se apegava mais ao rap e era mais ácido. Vejamos um trecho de *Pinota*, letra de Zé Brown:

É constantemente assim > Procedimento problemático, tema dramático, enfim > Policiais se comprometem a lhe conduzir > A um destino traçado, chance mínima, o fim > A elite não tem noção do que seja a verdade > Tenta obtê-la sem o antídoto da igualdade > E você faz de tudo para compreender > E pensa seriamente no que pode acontecer > Se tornando um alvo móvel, presa fácil > Sem formação necessária,

mudando o passo > É importante se ligar no que está em sua volta > Então, de parada errada, Pinota >> Pinota >> A educação está perdendo a identidade > Analfabetismo sem produtividade > Violência urbana, transgressão policial > As drogas dominando é mau, é mau [...] Cuidado, muito cuidado pra não vacilar > Ninguém pensa duas vezes antes de disparar > Dificilmente alguém teme as conseqüências > Sangue quente, coisa do momento, sem consciência > provocando o descontrole familiar > Aumentando o ódio de quem pretende se vingar [...] > É importante tá de olho no que está em sua volta > Então, de bronca pesada, Pinota >> Pinota (FACES DO SUBÚRBIO, 2000).

Aí está a atitude *rapper*, a alusão ao tráfico, preconceito social e racial, pobreza a “igualdade que a “elite” não permite. Quando diz que a educação está perdendo a identidade”, o eu-lírico associa isso imediatamente a um “analfabetismo sem produtividade” e à violência urbana, a “transgressão policial”. Pinotar aqui significa saltar para fora e na letra forma uma cadeia sonora com as palavras *volta, familiar e tá*, corruptela de “estar”. As instituições mais respeitáveis no Recife são colocadas em xeque. Se no Rio de Janeiro algumas das letras mais ousadas do estilo *hip hop* só tocavam nos *bailes funk* clandestinos, algumas vezes ligadas ao narcotráfico, aqui no Recife, os integrantes do Faces foram presos por denunciar a corrupção policial em uma de suas letras, durante um show.

Antes da explosão da *Cena Recifense*, Alceu Valença fundiu rock com baião e outros ritmos regionais, mas suas letras nunca ousaram tocar em determinadas chagas sociais, como as crianças drogadas, por exemplo. Com o processo da globalização, a questão do respeito às fronteiras culturais mudou. As letras dos novos músicos-poetas da *Cena*, os *rappers*, só para citar um caso, começaram a ser mais instigantes e ressaltar as injustiças sociais. Quando nos referimos ao grupo Faces do Subúrbio, relacionando-o a Science e à *Cena Recifense* dos anos 90, é mais pelo fato do companheirismo que existia entre eles. Em verdade, as letras de Chico, como já analisamos, navegavam em ondas mais tranquilas e bem-humoradas.

3.5 HIP HOP NA EMBOLADA.

O lado comercial falava mais alto ao *Chico Science & Nação Zumbi* do que ao *Faces*. A fusão praticada pelo CSNZ com o pop, com a *psicodelia*, com a cibernética, no aproveitamento da tecnologia, era tão intensa que parecia não haver mais fronteiras. Não era só usar o modelo estrangeiro. Era incorporar várias forças e torná-las, depois da mistura, em um produto novo e atraente. Não era à toa que um *alter ego* de Science era o de camelô, um ambulante, profissional da palavra e da arte de vender.

Já o discurso do *Faces*, mesmo munindo-se do caráter comunitário, coletivo e transmitindo uma “legítima ira social” ao retratar sua dura realidade social parece-nos padecer de uma certa impotência diante da opressão.

O *Faces* vinha do morro. Chico também viera da periferia, bairro de Rio Doce. Vejamos o contexto em que estes poetas estavam inseridos: a cultura das favelas, dos conjuntos residenciais populares, dos *manos*. Chico e Zé Brown são poetas forjados num processo de uma globalização que tentou massificar culturas, esfacelar regionalismos e às vezes marginalizar comunidades que não interessassem à nova ordem global. Como resposta a tal processo eles lançaram o *contradiscurso* de artistas que estavam à margem e faziam (ou fazem) parte do que Bentes & Herschmann chamariam de:

uma classe social que ganhou na mídia (de “forma muito ambígua”) o direito de “denunciar a condição de alguns ‘projetos sociais’ e reivindicar cidadania, trazendo à tona, para o debate na esfera pública, a discussão do lugar do pobre, do direito ao discurso e do acesso à cidade [...] da moda ao ativismo, da atitude à música e ao discurso sociopolítico, vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem de territórios estigmatizados da cidade e ascendem à esfera midiática (BENTES & HERSCHMANN, 2002:11)

É a expressão cultural urbana nas letras de poetas que revelam tensões sociais de um país marcado pelo desrespeito às diferenças.

Entre a exclusão e a integração, estes poetas e músicos usavam os meios de comunicação e uma rede montada pelo poder público que oferecia shows gratuitos à população de Pernambuco, não só no Recife, mas também no interior (v.g., Festival de Inverno de Garanhuns), os quais proporcionavam encontros entre diferentes segmentos sociais. Nunca neste Estado, no século XX, se falou tanto sobre a questão do “outro”. Livres do culto da origem, eles *retrabalharam* os conceitos de passado, verdade fundadora e a inferioridade/injustiça social, expondo, entre outras coisas, o ridículo do etnocentrismo.

Luiz Costa Lima afirma que o destino da arte na sociedade contemporânea é ser de igual absorvida, desossada e deixada sobreviver como objeto que se fez funcional mesmo porque deixou de ser incômodo (LIMA, 2000). Nesse sentido, ao compararmos as letras do *Faces do Subúrbio* com as de Science, percebemos que as do pessoal do Alto José do Pinho são mais agressivas, e as do *malungo*, como afirmamos antes, eram mais “vendáveis” e nelas a zombaria tomava o lugar da raiva. Mesmo assim, ambos os “segmentos” denunciaram e expuseram o avesso do cartão-postal da cidade buscando na força do hip hop ou da embolada um vigor que sustentasse seus discursos e driblasse exclusão e repressão.

A poesia rap, *hip hop*, *funk* que vinha da periferia de algumas cidades norte-americanas atingiria países como Brasil e França, forjou-se no viés do multiculturalismo, como analisa o musicólogo e professor de filosofia Christian Bethune, autor do livro *Le Rap – Une esthétique hors de la loi* (O Rap – uma estética fora da lei), em uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo. Ao falar a respeito do seu estudo sobre o rap na França, ele afirma que os *rappers* franceses foram marcados pela passagem pela escola e pela literatura e até citam, em suas letras, Baudelaire e Rostand. O *Faces*, como vimos na letra de *Como é Triste de Olhar*, fala sobre a deficiência na educação escolar no Recife; já Science citava os escritos de Josué de Castro e tinha entre os seus planos musicar João Cabral de Melo Neto para um filme de cineasta Kátia Mesel.

Os dois grandes focos do rap na França são Marselha e Paris e têm como base a tradição oral da cultural dos imigrantes.

Embora eu não considere que o rap seja uma forma de música apenas oral. Ela é ao mesmo tempo totalmente oral e totalmente escrita. É do vaivém entre escrita e vocalização que o rap tira grande parte de sua condição artística (BETHUNE, 2002: 12).

Outro fator que observamos na influência do rap na obra de alguns grupos da Cena Recifense é a questão da prosódia na renovação da linguagem poética. A maneira como Science retrabalhou a emissão dos sons da fala, o acento, a entoação, da adaptação da métrica dos textos à música, do prosaico ao poético, fez disso algo que chamou a nossa atenção e nos incentivou a essas observações. Isso pode ser comprovado pela audição de várias de suas músicas, entre as quais destacamos *Banditismo por uma Questão de Classe*, analisada noutra parte do nosso estudo.

Embora seja polêmica esta questão que divide a academia, quando se discute se letra de música deve ser tratada como poema, decidimos analisar a geração de poetas populares que encontraram na música seu canal para exprimir uma atitude diante da diversidade e do poder cultural estabelecido.

O conceito Mangubeat questionou através da poesia e da música a proibição de qualquer fusão que soasse como transculturação. Como nosso objeto de estudo não é a música em si, propusemos uma leitura do conteúdo destas letras. Repetimos, entre os poetas que publicaram seus versos em livros e os que expressaram sua poética através da diversidade sonora dos artistas do Movimento Mangue, o segundo grupo levou no mínimo uma vantagem numérica em se tratando de atingir um público-alvo. Nem sempre tinham interesse puramente comercial, e nenhum deles ganhou muito dinheiro com sua arte; porém parafraseando o título de um famoso filme europeu, foi o modo que a classe operária encontrou para ir ao paraíso – aqui *paraíso* significaria divulgar o seu trabalho, expressar sua utopia pelo avesso, sua *distopia*. Buscando muitas vezes a conscientização do cidadão, no sentido da necessidade de revisar velhos conceitos, e preconceitos, numa cidade como o Recife, que era (é?) potencialmente refratária às ações transformadoras.

O Mangubeat, que teve como inspiração os ritmos populares pernambucanos e americanos, sofreu, como não cansamos de repetir, o preconceito por essa fusão. Não que isso nunca tivesse acontecido antes

(Tropicália, Modernismo, etc.), mas o fato de eles terem se aberto para a cultura do rap atçou a fúria daqueles que apostavam no agonizado sono daqueles miseráveis deitados eternamente num berço já não tão esplêndido.

Para os recifenses fica claro que a cultura local divide-se na segunda metade do século XX entre antes e depois do Movimento Mangue, ou dizendo melhor, da *Cena Recifense* que, redesenhando as fronteiras do permitido, colocou-se numa posição que exige menção em qualquer estudo sério sobre o que houve no Brasil em termos de inovação cultural. Estariam os valores construídos pelos afro-pernambucanos no século XIX, como o maracatu, por exemplo, sendo mesmo depreciados ou “diminuídos” na mistura com o produto americano? Será que o hip hop não poderia ser encarado também como uma nova colonização por uma ideologia estrangeira? Na fusão do rap com as ânsias recifenses, os *rappers* reinventaram caminhos que levavam e traziam as heranças culturais negras, incitavam outros rumos, rompendo até as fronteiras geográficas, transmitindo sua mensagem: queriam, exigiam respeito. Vejamos a letra de Zé Brown *Não Somos Marginais*:

Só basta morar em alto ou favela pra ser massacrado por trás / Sendo discriminado e mais / Vou falar pra vocês do lugar que eu me abrigo / Abrigo palavra que rima com o perigo / Vários becos sem saída / Várias idas sem volta / Vários corpos sem dono / E vários calibres pesados na mira de suas costas / Lugar macabro ou amaldiçoado / Eu não suspeito não / Só sei que a lei por aqui é a lei do cão / Se você sem querer for ameaçado / Se mande da área ou tome outra precaução / Porque você com certeza vai ser assassinado / Numa área como esta a gente convive todo santo dia / Toda escura noite / Todo claro dia [...] / Muitos que cresceram conosco pegaram outro caminho / Não agüentaram a fome e de ser mal-vestidos / Parceiros nossos morreram / Este foi seu fracasso / Vacilou na mão dos homens: Pou! Pou! Um abraço / Os que estão vivos ainda estão agindo / [...] Somos Rappers e não marginais não somos marginais / Pode ficar ciente / Não somos marginais coloque isto na sua mente / Parecemos ladrões para sociedade / Burguesia vira as costas para a nossa dignidade / Acham que todos pobres são marginais e não merecem respeito / Felicidade moral e paz / Somos da classe baixa desde crianças / E até hoje sendo pobres tratados com indiferença e uma insignificância / De quem

não consegue distinguir as qualidades de um ser humano indicando a ele respeito e seus direitos sobre o nosso estilo e jeito de se expressar / Acham que somos amantes da fumaça / Queremos distância das drogas [...] / Não julgamos ninguém que curte essas paradas / Cada um joga de uma forma adequada / Somos condenados julgados humilhados / Maltratados nas cabeças de certos filhos da puta / Com uma inconveniência alarmado / Não temos condições de rebelar nossos próprios direitos / Sendo eles perfeitos ou imperfeitos / Autoridades insistem em nos jogar aos maus tratos / Baculejo sem necessidade / Só por implicância e uma ignorância de tamanho porte / São eles os fortes averiguação às vezes ficam em vão inocentes detidos / Se curvam à justiça fora dos conformes / Características de malícia não somos marginais / Pode ficar ciente / Temos cultura e lutas e você acha inconveniente / Dificilmente qualquer um paralisa sua atenção se concentra em frente de um papel / E uma caneta na mão / Compor letras sobre os problemas que lhe diz respeito / Ou lutar pelos direitos em um país como o Brasil rico de preconceito / conscientização é que a sociedade costuma obter pode crer / Pode crer querem distância de pobres que suam / Se fodem para sustentar suas humildes famílias / Acham que todos favelados seguem a mesma trilha / Quem é errado é errado quem é certo é certo não nego... (FACES DO SUBÚRBIO, 1998).

Vemos mais uma vez exposta a agonia da trama social e a aversão ao modo como as outras classes tratam a menos favorecida, os desmandos da força policial, que mata (“Pou! Pou!”), uso de gírias, como *baculejo*, e a referência ao poeta, que vai com “papel e caneta na mão compor letras sobre os problemas que lhe diz (sic) respeito ou lutar pelos direitos”. Crítica ao modo como a burguesia trata os pobres: considerando-os marginais, discriminados, condenados, julgados, humilhados. São letras enormes, na qual o ser versus o devir buscam novos significados. Lançam mão, como é comum nas letras de rap, de palavrões, como “filho da puta”. A problemática do “lugar macabro ou amaldiçoado, em que os pobres sofrem os reveses dos burgueses, parece girar em torno de estereótipos que tanto criticam quanto reforçam as forças de um sistema que vem se sustentando pela exploração dos pobres e repressão às minorias e ao qual, quase que, *pedem* que os insira num mundo melhor e mais justo, apontando falhas apenas em determinados segmentos sociais. E insistem

em dizer que não são “marginais” e que vivem num país “rico de preconceito” e acreditam em julgamentos fixos: “Quem é errado é errado e quem é certo é certo”. Assim, fica difícil uma negociação cultural entre as classes, pois o próprio poeta torna a mobilidade social, que podia ser, pelo menos num projeto artístico, tentada, em algo aparentemente estagnado. Parecem mais vítimas do que contestadores. O Recife aparece como algoz, exigindo sacrifícios humanos.

Concordamos com Bentes e Herschmann quando afirmam que no rap a idéia de conciliação social é substituída pelo discurso do confronto, afastando-se de certa vertente ‘cordial’ do samba e da MPB. O que questionamos nas letras do Faces é que o eu-lírico do poeta tem, até certo ponto, necessidade de passar uma visão bem-comportada, que afaste os seus pares de certo tipo de sexualidade tida como promíscua ou da imagem de consumidores de drogas, “amantes da fumaça”. O Nação Zumbi, de outro modo, por estar ligado à psicodelia, introduz em suas letras, como *Macô* e *Blunt of Judah*, uma dubiedade em relação ao assunto.

Eis um depoimento de Zé Brown, do *Faces do Subúrbio*, no encarte do CD com o nome da banda (1998), explicando o conteúdo das suas letras:

Pesado como sempre, mas com muita informação estourando os ouvidos de quem não quer escutar a verdade nua e crua que é nosso dia-a-dia, fonte de inspiração, lá no Alto Zé do Pinho ou fora dele meu irmão o bicho pega mesmo pega em qualquer lugar por isso Faces do Subúrbio está aqui para relatar. Esse é o nosso jeito, goste quem gostar, mas fique certo de uma coisa: nós vamos continuar a cantar, denunciar e falar [...] é hip hop de primeira. Peso com seu calibre pesado, nervoso para disparar > Mensagem à queima-roupa > Sem chance de escapar > Sou mais um fruto do futuro da periferia > que com coragem e verdade narra o dia-a-dia > não sei se meu olhar pode te atingir >minha palavra, minha mente não conseguem mentir > Sou testemunha ocular periférica a tal > Mais um filho do Nordeste, me chamam Zé Brown[...] > prove que o pobre jovem de hoje tem sinceridade > e que merece seu espaço na sociedade > vivendo em paz perfeitamente, um cidadão normal > estude com a verdade comunicação verbal (FACES DO SUBÚRBIO, 1998).

O negro, o pobre, no jogo da discriminação e intolerância, afirma: “Não somos diferentes e não somos iguais / não nos julgue pela aparência, se for capaz / pois é nós somos *rappers*, e não marginais”, usa o rap como identidade, o “hip hop de primeira (como arma de) peso com seu calibre pesado> nervoso para disparar> mensagem à queima roupa> sem chance de escapar”. Mas a “testemunha ocular periférica” parece vacilar quando questiona a fonte da repressão. A fome, a humilhação, injustiça social, num processo caótico que não encontrara antes canais de contestação na cultura local, tenta romper as fronteiras e busca no rap um projeto de identidade individual e coletiva, porém a comunicação transnacional (EUA/Brasil), nesses poetas *rappers* recifenses dos anos 90, dirige-se mais de pobre para pobre, de irmão para irmão: a dádiva afro-americana, o espírito da revolta e da celebração da possibilidade de uma identidade política, num meio que antes lhe negara até a fala, não parece conseguir redefinir os termos comunidade e exclusão. Misturada à pobreza, a etnia parece não oferecer garantias e sim acentuar exclusões e não permitir a expressão da dignidade nas diferenças.

3.6 Tribalismo

A noção de tribalismo proporcionada pelo movimento hip hop sustenta ainda hoje a formação de uma comunidade emocional que se em Recife, ou em São Paulo, não é tão forte como em Nova Iorque, por exemplo, pelo menos conduz(iu) a uma ação comunicativa em estreita relação com a história e os acontecimentos do nosso tempo.

Faz tempo que o DJ África Bambaataa propôs o abandono das armas e da violência do negro pobre contra si mesmo, dando início às expressões de dança, artes plásticas e música: o hip hop. O rapper Thaíde trouxe para o Brasil no início dos 80 esse discurso de protesto elaborado e trocou o nome “ganguê” (Science fez parte de uma, era dançarino de *break* nas ruas do Recife, além de DJ) por “associação”, lugar onde trocavam idéias e passavam informações. Vemos nas letras do *Faces* que em parte são posicionamentos conservadores: não bebem, não fumam nem fazem apologia às drogas, como o rock fazia. Fazem sim trabalhos comunitários, como vemos no Alto José do Pinho (Recife), preferem as gravadoras independentes, lançam rádios comunitárias, não se

definem pela condição estudantil e estão ligados a lazer, cultura e comportamento. Os *hip hoppers* traçam também suas “áreas”, rompendo com o racismo cordial brasileiro.

Há nas letras do *Faces* estruturas narrativas, nas quais os interesses dos grupos menos favorecidos se tornam coisas concretas. Falam da necessidade da conquista dos espaços urbanos e aproveitam-se da crise do sistema capitalista, e da própria humanidade, para propor novos paradigmas diante da perplexidade e impotência das massas, no que se refere à política e à cultura. Valorizam assim os relacionamentos interpessoais e comunitários, liberando o cotidiano do jogo de compra e venda que atrela a classe menos favorecida economicamente à submissão em relação aos ricos, contrastando estrutura (base econômica) com superestrutura (relações ético-políticas) em busca de estratégias para sair dessa crise que de forma alguma é somente econômica no Recife também. O trabalho surge como solução para quase tudo e a manutenção dos valores da família é a saída. Há também uma palpável dependência da sociedade civil em relação ao Estado. Mas repetimos: o sistema é questionado apenas parcialmente.

É como se o grupo não conseguisse substituir o modelo vigente pelo seu, deslocando assim o centro ideológico. Como se a sua produção em meio à guerra de posições culturais não conseguisse empreender a descolonização das mentes e promover o jogo da inversão, que se faz necessário na guerra de manobras em que estão envolvidos, entre outros, os povos da diáspora negra que geraram o hip hop.

Não é nosso objetivo apontar caminhos para grupos como o *Faces do Subúrbio* enfrentar o pós-moderno global, que adora consumir de alguma forma a “diferença”, “a bit of the other”, mas temos que tomar cuidado com o tipo de diferença que, às vezes, como sugere Stuart Hall, não faz diferença alguma.

História, língua e literatura, os três grandes pilares de sustentação da identidade e da cultura nacionais, devem ser abrangentes na luta da desconstrução do que seja convencional e opressor. Por isso, achamos que o *Faces* não consegue romper com a ingenuidade ao produzir suas contranarrativas. Elas parecem depender da aprovação do sistema, não conseguindo recodificar as informações que precisa transmitir. A transcodificação, essencialmente troca de códigos, não consegue, nesse caso, recuperar o diálogo perdido, que tenta minimizar sua(s) identidade(s). Temos

que reconhecer o significado flutuante da cultura popular hoje. O grupo Faces do Subúrbio é a voz dos diferentes negociando diferentes tipos de diferenças num teatro de desejos e da luta pelo poder.

O exagero de Science, por outro lado, é mais provocador, mas também busca a hegemonia da audiência ao permear sua arte com conceitos, a dizer como quer que você o entenda e de certa forma força a audiência a se posicionar tomando as posições ideológico-poéticas dele. Contudo, Chico não fala de família nem fica chamando por Deus, como na obra do *Faces*, cujas letras, sob determinado ponto de vista, são monocórdicas nesse sentido, pois encontram-se encaixadas num contexto repressor e se rendem a antigos valores na busca de salvação e protesto, a saber, famílias, escola e religião, fazendo assim uma ponte com o tipo de audiência que só vê saída para um mundo melhor se respeitar as regras dessas três instituições. Daí fazermos essa distinção epistemológica entre a liberdade desejada pelo grupo e a que está exposta em suas letras, nas quais ela aparece acessível somente para quem se enquadra naquele tripé institucional.

Ora, a cultura é algo profundamente subjetivo e pessoal. Entre o instinto e o apaziguamento, temos que encontrar um terceiro espaço para fugir do desencanto antes de cair em hábitos antigos e reproduzir velhos modelos sem revitalizá-los de algum modo. Ao desenvolver uma linguagem mais persuasiva, as obras de arte devem combater o medo, mas parece que o *Faces* insiste em reproduzir a injustiça e não vislumbra a chance da tomada do poder.

Em seu ensaio *O fetichismo na música e a regressão da audição*, de 1963, Adorno comenta um tipo de música que termina virando mercadoria ou ocultamento e pretexto para desobrigar o ouvinte a pensar no todo:

A música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento [...]. A predileção se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida [...]. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo [...]. A fachada da variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte a pensar no todo [...]. A liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos [...]. Ouve-se tal

música como se consome uma mercadoria adquirida no mercado [...]. A aparência não é apenas o ocultamento da essência, mas resulta imperiosamente da própria essência” (ADORNO, 1999:65-80).

A manifestação da revolta nas letras do *Faces* une-se ao apaziguamento em relação a outras questões polêmicas às quais fizemos referência acima. Ao preencher o que Adorno chama de “vazios do silêncio”, que provêm do medo de opinar sobre certos assuntos, o grupo também prefere se desobrigar de pensar no todo. E, ao ater-se ao seu gueto, faz de sua produção uma mercadoria cuja essência periga tornar-se superficial ao não atingir o drama humano esmagador que se instala numa metrópole conservadora como Recife, cuja elite coisifica uma determinada faixa da periferia como degenerada. Se o rap foge dos estereótipos da música brega e erotizada, que faz a alegria de tantos artistas populares (é óbvio que a depravação da música não seria possível se houvesse resistência do público, como afirma Adorno, op. cit., p. 87), termina recaindo em outros, que lembram o que ensinou o mestre da Escola de Frankfurt:

Tanto na música quanto nas demais áreas, a tensão entre substância e fenômeno, entre essência e aparência agigantou-se em tal proporção que já é inteiramente impossível que a aparência chegue a ser testemunho válido da essência, como sugere Max Horkheimer [...]. O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna [...] privada violentamente da sua liberdade [...] ouvintes confirmados nas suas necessidades neuróticas [...] como se quisessem ao mesmo tempo afirmar e ridicularizar a perda de sua individualidade (ADORNO, 1999: 88-98).

Diferentes estratégias estão presentes nas letras de Science, que louva o poder bravo da humanidade, da luta e exalta o orgulho, a arrogância e a busca da glória como coisas que enchem a imaginação de domínio. Com isso Chico parece um pouco mais preparado para vencer. Vejamos a na letra *Monólogo ao pé do ouvido*:

Modernizar o passado/ É uma evolução musical/ Cadê as notas que estavam aqui/ Não preciso delas!/ Basta deixar tudo soando bem aos

ouvidos/ O medo dá origem ao mal/ O homem coletivo sente necessidade de lutar/ O orgulho, a arrogância, a glória/ Enche a imaginação de domínio/ São demônios os que destroem o poder/ Bravio da Humanidade (CSNZ 1994).

O caldeirão da mistura da nova ordem pedia alguém que não tivesse medo e soubesse dar a impressão de muita segurança e energia no que estava fazendo: um homem coletivo, representante do orgulho local. Science apresentou-se. Se suas letras não são um primor lírico, se o seu ritmo se apóia em ritmos (como o pop rock) de nações como os Estados Unidos (hip hop) e Inglaterra (marketing punk), importa menos do que o resultado que obteve na auto-estima pernambucana e nos rumos da música nacional. Há, é obvio, o contato intercultural; mas até que ponto isso fortalece a continuidade ou a ruptura da cultura de raiz pernambucana, aí já é questão que não se pode resolver com radicalismo conservador e muito menos se curvando ao maniqueísmo.

Se Science combinou folclore com ritmos estrangeiros, o *Faces do Subúrbio* também resolveu investir nesta área e investir no terceiro espaço que entre as tradições locais e a selva social abre-se. Em *Faces do Abóio* [sic], do CD *Como é triste de olhar*, letra do poeta Abdias Campos, do Sertão do Pajeú, o grupo do Alto José do Pinho utiliza-se de elementos da toada, que no Norte está ligada às apresentações dos folguedos dos bois, os aboios, canto dos vaqueiros.

Minha toada é meu grito > Alerta da solidão > De quem vive insatisfeito > Com os defeitos da nação > Perdida, sem governância > na ânsia da escravidão > Acorda! Vai, meu irmão > Não deixa a coroa partir > Reforça o teu pensamento > Que o momento há de vir > Basta você se ligar > Na estação do porvir > É preciso resistir > aos desmandos da lei > Pesquisar, saber por quê > Sem ficar só de não sei refletir sobre o universo > Dos versos que aqui deixe (FACES DO SUBÚRBIO, 2000).

O poeta quer incitar a resistência. Usa para isso rimas e métrica calcadas no repente. Eis um exemplo de que o *Faces* tem conexões com as tradições regionais. Ao gravar esse *aboio*, atesta suas ligações com os

cantadores do sertão. Há também no repertório do grupo várias referências ao coco, à embolada e a outros ritmos que embalam a poesia popular pernambucana.

Achamos somente que esse hibridismo poderia ser mais estratégico nas negociações passado/presente, nacional/regional/internacional, ricos/pobres. O cidadão reconhecendo-se como construtor da sua identidade e do seu lugar. Usando sua força criadora para reforçar um sentimento de ética num país que durante muito tempo viveu o estigma da subversão em alta escala, da malandragem carioca estereotipada às falcatruas do Congresso Nacional, esquema reforçado durante o corrupto governo dos militares (1964-1984) e ampliado pelas oligarquias que estavam antes e depois dos anos de chumbo. Hoje se tornam cada vez mais claras as diferenças e a consciência de que fortalecimento da cidadania passa pelo respeito ao outro, à *outridade*.

O problema dos anos 90 não era mais a falta de informação, mas o que fazer com tantas informações. Como se encontrar no meio de tantas ofertas.

Do mesmo modo que o grupo *Faces do Subúrbio* usou sua vivência na comunidade do Alto José do Pinho, centro de referência musical e comunitária, não podemos deixar de mencionar aqui o trabalho do músico Cannibal, do grupo *Devotos*. O estilo *punk rock hardcore* desse músico despertou polêmica e projetou nacionalmente sua proposta de crítica social e das novas possibilidades criativas (escola de música, de criação de instrumentos musicais e outros), dando voz a uma das mais populosas comunidades de baixa renda, a de Casa Amarela, Recife, onde estão localizadas as sedes de várias escolas de samba, maracatu, caboclinhos. Será que a xenofobia de alguns intelectuais em relação a este tipo de cultura, a do hip hop/rap, diminuiria seu poder de impacto crítico?

Outro lado da questão é que a crítica volta-se principalmente para o gueto. Como se não podendo combater o poder estabelecido pelos componentes da classe mais favorecida, os *manos* resolvessem destilar o seu ódio entre si. Vejamos a letra de Zé Brown e Tiger para a composição *Alma Sebosa*:

Presta atenção, alma sebosa, vacilão [...] aprenda a respeitar a música que vem da rua > E isso é só o comecinho dessa nossa história [...] não agüentamos mais > Vacilar com o irmão é o que te satisfaz [...] não garante na parada, ainda conta vantagem > Engana Deus e o mundo na

maior fuleragem > Chega na ré e é logo visto como alienado: mentiroso, cabuloso e também cabra safado > Escute nossa mensagem e siga ela se quiser > Adquirá respeito e seja um maluco de fé > Pois o seu comportamento mais cedo vai te matar [...] alma sebosa não agüentamos mais > Sua atitude só te faz jogar para trás > Isso é só o início, tem muito mais, rapaz... (FACES DO SUBÚRBIO, 2000)

A letra critica o sujeito que denuncia seus companheiros. As rimas são usadas de forma precária e insistente e o discurso usando gírias (“alma sebosa”, “vacilão”, “fuleragem”) ou regionalismo (“cabra safado”) faz parte da tendência Mangubeat. O diferencial está no clima mais pesado que o rap do grupo propõe. Essa letra é parte da trilha sonora do filme *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, já citado neste estudo. DJ Dolores, outro articulador da *Cena Recifense*, também é responsável pela trilha sonora da película. A fita tem pouco mais de 70 minutos e foi apresentada pela primeira vez no 4º Festival de Cinema do Recife (de 27 de março a 2 de abril de 2000). A obra foge dos filmes históricos e da estilização do cotidiano urbano. São dois personagens da periferia: um é, o então, baterista do grupo *Faces do Subúrbio*, Garnizé e o outro, é Helinho, sendo este último um matador de “almas sebosas” (pessoas más) que atuava em Camaragibe (Grande Recife). Eles nos mostram neste documentário dramático (*docu-drama*, como definiu o diretor Paulo Caldas) três tipos de justiça: a oficial, imposta e regida pelas leis do Estado; uma segunda, feita com as próprias mãos, no caso, as mãos dos matadores; e uma terceira, a de Deus, na qual acreditam as mães. Como nas letras de Science, bandido e heróis se confundem num jogo de interferências da arte sobre a vida.

Já em outro filme recifense do que chamaríamos de *Ciclo do Manguê*, o *Baile Perfumado* (1997), Lampião, o famoso cangaceiro, é reverenciado pela ótica dos diretores Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Espécie de desabafo pela fragmentação da nossa história, que quase nos levou, no século XX, à perda da noção de comunidade, numa guerrilha cultural que envolveu as oligarquias locais e o poder esmagador da cultura de massa do eixo Rio – São Paulo.

Esses dois filmes, lançados num período quando a banalização de violência tinha chegado ao extremo na mídia, davam a idéia de que de alguma forma a cidade libertava-se de um subdesenvolvimento atávico e superava sua

infeliz letargia; apresentava através de uma estética própria sua visão sobre o assunto. Para a trilha sonora de *Baile Perfumado*, Chico escreveu *Sangue de Bairro*, em parceria com Ortinho:

*Quando degolaram minha cabeça / Passei mais de dois minutos vendo o /
Meu corpo tremer/ E não sabia o que fazer/ Morrer, viver, morrer, vive*
(BAILE PERFUMADO, 1997).

Em *Angicos*, referência ao local onde morreu Lampião, é o título da segunda letra de Science para a trilha do *Baile*. Nela, palavras como “foguetes” e “raio laser” são pronunciadas com sotaque regional e a cultura dos “doutores”, que inclui o bom uso da gramática, é colocada mais uma vez em segundo plano:

*Seu doutor não lhe dou ouvido/ Minha cabeça tá cheia de idéia/ O perfume
que eu uso/ Não é como o seu/ Saiu daqui da minha terra/ Vou me embora/
Vou andando/ Não me posso demorar/ Eu tô indo pra Vênus/ Encontrar
Maria/ Não me posso atrasar/ Meu foguete já tá chegando/ É melhor sair
daí/ Vai soltar raio laser/ Pra alumiar/ As terras do Cariri* (BAILE
PERFUMADO, 1997).

Soa estranho que em seu último trabalho Science fale em partir para o espaço, “pra Vênus”, e dizendo “Não posso me atrasar, meu foguete está chegando”, parece um estranho prenúncio de que em breve o tribalismo que o Manguebeat proporcionou perderia um dos seus maiores articuladores.

CONCLUSÃO

No livro *A Troca Impossível* (BAUDRILLARD, 2002), lançado em 1999, o pensador francês Jean Baudrillard questiona os limites entre o ser e o não-ser. Diz que no mundo de hoje reina a incerteza e que devemos nos entregar ao nosso duplo, deixar talvez que os objetos nos pensem, o mundo nos pense, já que a realidade é uma impostura, o próprio “mundo”, uma ilusão. E os sistemas econômico, político, jurídico, estético regem-se pela incerteza. São esferas que não têm sentido no exterior delas mesmas e não se trocam com nada; não há realidade superior que lhes dê sentido e seus discursos seriam uma encenação, como a vida, que não pode sequer “trocar-se com qualquer finalidade última” (Baudrillard, 2002:10).

Science, Zeroquatro e Zé Brown, poetas sobre os quais nos debruçamos nesta dissertação, funcionaram como artesões de uma época. Cada arte tem seu próprio meio e se pensarmos no terreno das palavras impressas e no terreno dos sons e imagens, veremos que foi no segundo que a poesia deles foi mais divulgada.

A voz marcante de Science, suas risadas, gestos, poses, imprimiram um caráter de catarse, de show, um conceito de liberdade de expressão em sua obra, cuja gênese envolve um sistema musical que atendeu às suas necessidades. Dentro desse sistema, ele foi coerente com a proposta inicial, que incluía seu conhecimento intuitivo, empírico do mundo da música, como DJ, e da poesia popular, o que nos leva a pensar no conceito de música proposto por Stravinsky:

A arte, no sentido verdadeiro, é só o modo de trabalhar uma obra de acordo com alguns métodos, adquiridos seja pelo aprendizado, seja pela inventividade. E os métodos são canais eficazes e predeterminados que garantem a propriedade de uma operação [...] o instinto é infalível. Se nos leva a falsos caminhos, já não se trata de instinto. De qualquer modo, uma ilusão viva é mais valiosa, nesse caso, do que uma realidade morta [...] qualquer fato histórico pode ser usado como estímulo [...] nunca como

ajuda para esclarecer dificuldades. Só se pode construir solidamente sobre os alicerces do imediato [...] música é fenômeno do especulativo [...] a base da criação musical é uma espécie de sentimento preliminar, uma vontade que inicialmente caminha no terreno do abstrato com a intenção de dar forma a algo concreto. Os elementos a que essa especulação necessariamente diz respeito são o som e o tempo (STRAVINSKY, 1996: 32-35).

A arte dos poetas que citamos não passa pela questão teórica que não absorva o popular. A intimidade deles com o processo de criação pode ser descrito por uma curva fechada, que parece ainda querer evitar voltar ao ponto de partida. Suas idéias sobre arte moderna e sua inserção na nova ordem mundial estabelecida nos anos 90 do século XX foram marcadas também pela importância das imagens que criaram e que remetem a um ser e acontecer onde várias identidades gravitam em torno de uma obra constituída a partir de uma gama enorme de elementos em que sociedade, estilo, linguagem, mimesis, racionalidade e intuição parecem refletir quando misturados. Algo que cada um de nós possui como sua determinação mais verdadeira, mas que havia estado, de alguma forma, oculto no Recife que eles retrataram ao seu modo.

Observamos nesse contexto a *desconstrução* da cidade e a dissolução de antigos limites opressores como os de raça, classe dominante, dos acadêmicos e políticos vimos também que alguns tabus permaneceram. As posições de dominantes e dominados, representadas por novos signos cujas bases passam pela linguagem das ruas, fizeram questões delicadas, como o subdesenvolvimento do Recife, cruzarem-se com o que em nossa história é memória e o que é esquecimento em uma lira que tentou separar saudade de tristeza e redesenhar a geografia da cidade, colocando-a num mundo sem fronteiras que servisse de cenário, de locação; local a partir de onde as cenas deveriam ser captadas sob múltiplos ângulos, novas maneiras de observar e se observar sem calar a voz da consciência, da resistência a antigos clichês que assombrassem e aprisionassem a comunidade.

A poética da *Cena* surgiu como resposta à pressão que queria silenciar e/ou cooptar as vozes para enfraquecê-las. Ao perceber que o sucesso do seu empreendimento dependia da habilidade de negociação e do improviso, Science,

por exemplo, primeiro redimensionou o conceito de margem, colocando-a no centro da sua lira daí que os brincantes do maracatu, os camelôs, os miseráveis, os remediados urbanóides da era cibernética, não eram mais o que queriam que eles fossem: eram o que eram. Foi uma lira que jogou com conceitos que pareciam imutáveis desde a época do Brasil colônia, o que incluía escravidão, abuso hegemônico dos brancos em relação aos mulatos e submissão ao opressor.

Sem colocar qualquer classe social no pedestal ou na sarjeta, Science exaltou algo como um hedonismo coletivo de base moral e propôs que o conceito de margem então mudasse para resistência, abertura para o novo, resposta à dominação, distinto daquele conceito imposto pelas estruturas opressoras de um Nordeste arcaico. Nele a ordem social parecia reescrita. Até a identidade racial parecia mais flexibilizada na integração com o urbano cujo desenho do espaço aparece sob rasura, sob nova máscara heterogênea de latinidade que parecia contaminar o sistema, despistá-lo numa relação ambivalente entre ira e gozo numa cultura feita de retalhos. Usou sentimentos musicais, ritmos e algo da religiosidade africana que sobreviveu em precárias bases, num país que foi construído também por doze milhões de negros no período colonial. Aqui, o poeta mulato se humaniza no drama de “ser dois e não ser ninguém”, como descreve Darcy Ribeiro, ao enfrentar esse tipo de preconceito:

Somos uma província da civilização ocidental. Uma Roma, uma matriz ativa da civilização neolatina. Melhor que as outras, porque lavada em sangue negro e em sangue índio, cujo papel, doravante, menos que absorver europeidades, será ensinar ao mundo a viver mais alegre e mais feliz (RIBEIRO, 2002: 265).

O Manguebeat incluiu o negro na sua trama psicodélica, pan-africanismo como antidepressivo contra o empobrecimento espiritual que tendia a eclipsar os recifenses nos anos 80. Mas Science não queria uma cultura africana que não fosse híbrida. Sugeriu então imagens camaleônicas e idéias que davam vigor ao bem comum, como se as mudanças necessárias fossem questão de vontade pessoal para enfrentar a riqueza, o prestígio e as oportunidades do

sistema. O fim do século XX intensificou o contato entre as culturas, e o poeta surge como uma entidade pop, a quem caberia o dom da interpretação. Um mensageiro das encruzilhadas da sátira, paródia, ironia, mágica, indeterminação, ambigüidade, incerteza, ruptura e reconciliação, traição e lealdade, fechamento e abertura, servindo como metáfora das incertezas na explicação da diversidade/diferença, da oralidade. Ele instalou uma voz dual tanto no registro escrito, entrevistas, letras, manifestos, quanto na forma oral desses produtos cujo entendimento parece abrir-se ao múltiplo e ao indeterminado, pois seu eixo é a linguagem figurativa que alinhava de forma “rapsódica”, ágil e incansável um movimento, o Manguebeat, que tinha como um dos objetivos acabar com a coletiva falta de propósito e a índole destrutiva que se instalara nos corações e mentes locais.

A *Cena* colocou o Recife em outro lugar entre o velho e o novo, relocando-o. Velhos valores serviram então para serem interpretados e não imitados. Ao abandonar a idéia do ser “fixo”, vestiu-se com a armadura cultural protegendo vida e luta por mais recursos nesta virada de milênio quando os indivíduos parecem-se cada vez mais delimitados pela indústria cultural, cujo desejo de lucro não esquece nem os mais pobres.

Brown, Zeroquatro, du Peixe e o pessoal da Cena são narradores de massivas transformações da civilização que enfrenta a tarefa de adaptar-se à Diversidade. Aqui lembráramos Édouard Glissant quando ele afirma que:

We are aware of the fact that the changes of our present history are the unseen moments of a massive transformation in civilization, which is the passage from the all-encompassing world of cultural Sameness, effectively imposed by the West, to a pattern of fragmented Diversity, achieved in a no less creative way by the peoples who have today seized their rightful place in the world (1992: 97).

Em vez de ser vitimizados pelo esmagador processo histórico de derrota, eles tentam estabelecer ligações entre isto e a arte onde o que vigora é o jogo entre o conhecido e o desconhecido, “premonição do passado” (história) e “memória do futuro” (arte), e fazer ouvir a voz de vários povos/culturas/identidades dentro do Recife.

É difícil fecharmos nosso raciocínio numa só conclusão. A *Cena* é múltipla e está em movimento. Neste instante, mais uma vez, buscamos respaldo na teoria baudrillardiana das incertezas, pois:

qualquer sistema inventa para si mesmo um princípio de equilíbrio, de troca, de valor, de causalidade e de finalidade, que joga com oposições [...] todo o espaço da diferença e da regulação pela diferença quando funciona assegura a estabilidade e o movimento dialético do conjunto (BAUDRILLARD, 2002: 11).

Ao julgarmos as finalidades e as causas do Manguê, da *Cena*, vimos que Hall e Bhabha concordam em muitos pontos, principalmente em relação ao terceiro espaço a que nos referimos anteriormente e em relação às questões de outridade. Já Baudrillard, que criou conceitos como “simulacro”, “simulação”, “ciberespaço”, trata de um mundo sem verificação possível em que o pensamento não se pode comparar nem com a verdade nem com a realidade. Na velocidade alucinada da informação dos dias de hoje, temas como a destruição da singularidade dos indivíduos e a banalização da vida nos produtos culturais anunciam que a esfera do real vai se tornando cada vez menos intercambiável com a do signo.

Interrompemos assim nossos estudos: tendo diante de nós os signos do Manguê que olhados hoje nos parecem colocados num cenário pós-moderno de uma batalha seguida por uma festa. Tudo poderia ser exibido apenas como um grande simulacro da continuidade do nada. Do deserto, de uma cidade fantasma. Como o que acontece nas horas que se seguem ao desfile do Galo da Madrugada, que arrasta milhões de pessoas no sábado de carnaval no Recife. Depois fica o lixo, o espaço ainda impregnado de tanta presença.

O diálogo com Manguêbeat passa pela explosão e morte de Science, seu mergulho na incerteza, sua ruptura com a causalidade anterior e a inauguração de sua identidade estapafúrdia que liquidou o mundo dado e substituiu-o por um artificial, a Manguetown, por onde ele ainda parece passear, como um beatnik, pelos caminhos deste mundo que brinca de se duplicar. Como em comédia virtual, a maneira que ele encontrou de desestabilizar o sistema foi infiltrando nele um pensamento viral, inumano, o homem-caranguejo, e a baba da mutação

parece ter sido sua própria negação. Aqui comparamos o trabalho de Science ao quantum, partícula que passa de um valor para outro de forma descontínua. Apresentamos provas e chegamos a contradizê-las. Apresentamos os ideais anunciados pelo Mangue no início e a idéia de farsa que prevalece hoje, e o paradoxal: no fundo da “farsa” haveria de forma talvez inconsciente o estabelecimento de um forte parâmetro para a cultura recifense, se é que não deveríamos dizer “culturas” no Recife.

Ao resistir à violência da interpretação, talvez a *Cena* nos peça apenas que a faça gozar uma vez mais e perpetuar-se ante a obsolescência, além do capital e do trabalho. Pede uma fantasia carnavalesca, cruzamento de fluxos, interface virtual que catapulte seu simulacro para dentro da história numa época em que a ciência pára de fabricar um roteiro tranquilo e o sujeito vai perdendo cada vez mais sua identidade fixa. Descobrimos que tudo era uma *Cena* ou ela nos descobriu na audiência ou seguindo seu estandarte pelas ruas da cidade?

Esta lírica nos vem como *teaser*, provocação, espasmo, intensidade, recorrência, intensificação, e em seu estertor, ao mergulhar no seu universo, parece-nos haver um clown, Science, que engoliu a chave e desmaterializou-se para virar algo como uma lenda africana, um dado cibernético, uma viagem psicodélica. Tudo isso com o charme da singularidade, precioso demais para ser reduzido a uma só conclusão. Sua desordem através do conhecimento, seu esforço inaudito, nesta era de criogenização e clonagem, quando a exigência da consciência é a de cada vez mais autonomia, mais liberdade. Era das identidades penais, vida dupla, geometria variável, destinos artificiais, destinos sobressalentes, mudança e troca, e na qual os signos pesam sobre nós como um suspense e não um destino. O fatal contra o fractal. A mudança contra o devir.

Caranguejos ou camaleões estes poetas e suas hipóteses nos jogaram contra as impossibilidades, tensões sobre a corda bamba do presente, presa entre o passado e o futuro, fazendo-nos notar que o signo que rege a fragmentação pode travestir-se no ser contrário. Talvez o sucesso instantâneo do Manguebeat esteja ligado a uma série de fatores e de coincidências oportunas. Culminando com a morte de Science na encruzilhada desses universos, e o seu renascimento, como um ser completamente midiático, deixando no ar o enigma sobre o qual agora dissertamos e nos faz pensar que:

As coisas se fazem, depois se organizam retrospectivamente em uma idéia de projeto, em uma idéia de vontade que sanciona a posterior o conhecimento, assim como se constrói a narrativa do sonho no momento de despertar [...] nessa cumplicidade de universos cúmplices e paralelos...(BAUDRILLARD, 2002:89).

A troca impossível que o Mangue tencionava fazer não aconteceu pelo “deixar-acontecer”, e sim pela astúcia, pelo seu estratagema sedutor: pela mídia, numa “circulação simbólica” que se aproveitou, como já afirmamos, de uma conjunção social que se apresentou no Brasil (e no mundo) durante os anos 90.

Ao criar seu universo paralelo, sua interzona, como no romance de Burroughs, *Almoço Nu*, os mangueboys quebraram os espelhos e irromperam na cena para tomá-la de assalto. Diante da miséria política, resolveram “infectar o sistema”, “apagar o disco rígido” e trabalhar com a “vertigem de uma presença virtual”, fazendo recifenses do fim do milênio gozarem à força a “fascinação de aniquilar a própria idéia de troca impossível”, que Baudrillard detectará em 1999:

Só somos uns fracassados a partir do momento em que cremos que a vida tem um sentido [...] já que ela não tem sentido algum [...] o mundo faz cada vez menos sentido (ele nunca teve sentido, jamais foi passível de troca com o que quer que seja [...] o mundo não tem qualquer verdade final [...] [o dinheiro é] o equivalente da circulação universal do Nada”. (BAUDRILLARD, 2002: 132).

Chico morreu como um pobre-star que morava na casa da irmã, tomando-lhe emprestado o carro. Solitário naquele último dia, quando procurou seus amigos e nenhum estava disponível. Sushi com Coca-Cola foi sua última refeição, Ocidente e Oriente na sua última alquimia antes de abater-se pela conseqüência máxima, fatal, “sacrificial”.

Não fomos expectadores passivos desta *Cena*. Fomos atores em interatividade da qual a mídia é interface. Imersos na “realização de um desejo coletivo”.

O pêndulo que oscila entre o cânone e o experimento tem assegurada a manutenção do seu ritmo, embora seja cada vez mais difícil determinar, com a perda da “aura”, o que é obra de arte e o que não é, inclusive se levarmos em conta a atuação da Cultura de Massa [...] O sonho da poesia totalizante talvez não seja realizado mas estes experimentalismos propiciam novos meios de produção cultural, novas estratégias (SOUZA, JÚNIOR, 1999: 106-109).

Cabe a Academia investigar estes fenômenos do cenário contemporâneo e aqui expusemos algumas possibilidades para interpretação da *Cena Recifense* e sua interartisticidade que uniu entre outras coisas elementos da sociedade oligárquico-agrária com a urbano-tecnológica em Pernambuco. O tempo dirá se o produto Mangubeat e sua teoria forjada em manifestos, composições, filmes, moda e artes plásticas poderão ser valorizados no seu conjunto de signos verbais e/ou visuais. Trata-se de uma lira intermídia, uma poética intersemiótica, fruto de uma revolução midiológica que exibiu uma visão pluralista e multifacetada que quebrou a lógica espaço-tempo-linear numa época de desilusão com a ciência, com a política, de dissolução de valores morais e familiares. Neste contexto surgiu a pan-poética da Manguetown, a representação do Recife através dos músicos-poetas, fruto de um intercâmbio entre saberes das tradições populares e das vanguardas artísticas e científicas, estabelecendo relações intercódigos e uma síntese de signos em clima finissecular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)
- AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Scipione, 1996.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1991.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1999.
- ANDRADE, Janilto. **Da beleza à poética**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- ANG, Ien. “Identity blues” em **Without Guarantees: In Honor of Stuart Hall**. Organizado por Lawrence Grossberg e Angela McRobie. Londres: Verso, 2000.
- ASSARÉ, Patativa. **Cordel**. São Paulo: Hedra, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo. Hucitec; Brasília: UNB, 1987.
- BAUDRILARD, Jean. **A troca impossível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação no contexto de massa**. João Pessoa: Ed. Universitária, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERND, Zilá (org.). **Escrituras híbridas: estudos de literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- BINS di NAPOLI, Ricardo. **Ética e compreensão do outro: A ética de Wilhelm Dilthey sob a perspectiva do encontro interétnico**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BORNHEIM, Gerda. **Sobre o teatro popular**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BURGESS, Anthony. **A laranja mecânica**. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CALADO, Carlos. **Tropicália**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Tradição, ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CÂMARA JÚNIOR, J. Matoso. **Dicionário de lingüística e gramática**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: Gryphos, 1992.
- _____. **Homens e caranguejos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001
- CHAMBERS, Iain. "At the end of this sentence a sail will unfurl... Modernities and the journey of identity" *in*: GILROY, Paul; GROSSBERG, Lawrence; MCROBBIE, Angela (eds.). **Without Guarantees: in Honor of Stuart Hall**. Londres: Verso, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CLIFFORD, James. "Taking identity politics seriously: The contradictory stony ground" *In*: **Without Guarantees: In Honor of Stuart Hall**. Londres: Verso, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

- COLOMBRES, Adolfo. "Palabra y artificio: las literaturas bárbaras" in: **Palavra, literatura e cultura**, vol 1, São Paulo: Memorial Editora da Unicamp, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- ANAIS DO 3º CONGRESSO NACIONAL DE ESCRITORES EM PERNAMBUCO**. Recife: Ed. UBE/MEC, 2000.
- COSTA, Cristina. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DEBRUN, Michel. **Gramsci: filosofia, política e bom senso**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.
- DIONÍSIO, Ângela; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: EDUF, 1998.
- FILHO, Carlos da Fonte. **Espectáculos populares de Pernambuco**. Recife: Bagaço, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GILROY, Paul; GROSSBERG, Lawrence; McROBBIE, Angela (org.). **Without Guarantees: In Honor of Stuart Hall**. London: Verso, 2000.
- GLISSANT, Édouard. **Caribbean Discourse**. Charlottesville: University of Virginia Press, 1992.
- GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. **Etnocenologia**. São Paulo: Annablume Editora, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A Editore, 2001.

- _____. **Da diáspora – identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- HOOKS, Bell. “Choosing the Margin as a Space of Radical Openess” *in* **Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics**. Boston: South End Press, 1990.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. **A história como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- KRISTEVNA, Julia. **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- LEARY, Timothy. **Flashbacks: surfando no caos**. São Paulo: Beca, 1999.
- LEMOS, Gilvan. **A lenda dos cem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. (org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LIPSITZ, George. **The Possessive Investment in Whiteness: how withe people profit from identity politics**. Philadelphia: temple UP, 1998.
- MANGUENEAU, Dominique. **Análise dos textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2002.
- MARCUSE, Herbert. **Cultura e psicanálise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- MCLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MATTELART, Armand e Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- MELLO, Luiz Gonzaga de (org.). **Cultura popular em debate**. Recife: Centauro, 1988.
- MENEZES, Fernando. **Coisas do Recife**. Recife: Bagaço, 2000.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Crítica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- NASIO, Juan-David. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

- NETO, Moisés. **Chico Science: A rapsódia afrociberdéliica**. Recife: Editora Comunicarte, 2000.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- NOGUEIRA, Lucila. **Ideologia e forma literária em Carlos Drummond de Andrade**. Recife: Cia Pacífica, 1997.
- ORTIZ, Renato. **Notas históricas sobre o conceito de cultura popular**. São Paulo: Kellogg Institute, 1986.
- _____. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- OTRANTO, Teresa. **Nordeste: uma recorrente temática na literatura popular de Capiba**. Dissertação de Mestrado. Campina Grande: UEPB, 1998.
- PAGLIA, Camile. **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PAZ, Francisco Moraes. **A poética da história**. Curitiba: Ed UFPR, 1990.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo. Perspectiva, 1989.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PIRES, Dimar. **Arte: incoerências de forjadores do mundo moderno**. Recife: Grafmarques, 2003.
- PRYSTHON, Ângela (org.). **Interferências contemporâneas: comunicação, estudos culturais e pós-modernos**. Recife: Bagaço, 2002.
- QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro: confluências da embolada e do rap**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – UEFS, Feira de Santana-BA, 2002.
- REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife: Edição do Mec, 1987.
- REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual**. Coimbra: Almedina, 1981.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. **Africanos no Brasil**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.
- ROMERO, Silvio. **Cantos populares do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- SAID, Édouard. **Orientalism**. London: Routledge & Kegan, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- SHARP, Daniel Benson. **A Satellite Dish in the Shantytown Swamps**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Texas, Austin, 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- SODRÉ, Muniz. **Reinventando @ cultura**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996.
- SOUTO MAIOR, Mário. **Painel folclórico do Nordeste**. Recife: UFPE. Ed. Universitária, 1981.
- SOUZA JÚNIOR, Paulo Fernando. **Nome – da poesia visual à poesia intersemiótica no pós-modernismo brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - UFPE, Recife, 1999.
- STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- SUASSUNA, ARIANO. **O Movimento Armorial**. Recife: Condepe, 1977.
- TELES, José. **Do frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____ **Meteoro Chico**. Recife: Editora Bagaço, 1997.
- WELLEK, René; Warren, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.
- WINANT, Howard. “Racial Democracy and Racial Identity: comparing United States and Brazil” in: HANDCHARD, Michael (org.). **Racial Politics in Contemporary Brazil**. Durham: Duke UP, 1999.

JORNAIS

- BENTES, Ivana; HERSCHMANN, Micael. O espetáculo do contradiscurso. **Folha de S.Paulo**, 18 ago. 2002, Caderno Mais!, p. 10-11.
- BETHUNE, Christian. Em entrevista a NETO, Alcino Leite. Dentro da rede. **Folha de S.Paulo**, 18 ago. 2002, Caderno Mais!, p. 12-13.
- GÓIS, Ancelmo. Recife-Favela. **Jornal do Commercio**, 29 set. 2003. Caderno 1, p. 2.
- PEREIRA, Marcelo. Aonde está a tal crise? **Jornal do Commercio**, Recife, 21 mai. 1999. Caderno C, p. 3.

ZAIDAN FILHO, Michel. Pernambuco é pop? **Jornal do Commercio**. Recife, 20 ago. 2002, p. 7.

REVISTAS

MONTALBAN, Manuel Vasquez. Chegou a hora da sociedade civil. **Caros Amigos**, São Paulo, n. 34, p. 11-13, jan. 2000.

PAOLOZZI, V. Legado de Chico Science. **Showbizz**, São Paulo, v. 14, n. 6, p. 32-40, jun. 1997.

SÁ, Xico; LINS, Renato. O Brasil de Chico. **Revista TRIP**, São Paulo, ano 14, n. 86, p. 48-57, fev. 2001.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

VIANA, Hermano em entrevista para a Manguetronic Internet Radio. [online] Disponível na Internet. URL: <http://www.uol.com.br/manguetronic.htm>. Acesso em abril de 1997.

LICHOTE, Leonardo. “A Parabólica na Lama ainda Funciona” em O Globo On Line. Disponível na Internet. <http://oglobo.com/online/cultura>. Acesso em 19/9/2003.

GRAVAÇÕES EM VÍDEO

ALENCAR, Alexandre. **De malungo pra malungo**. Recife, Luni; Daniele Hoover, 1999. Documentário. 1 cassete (40 min): Beta Digital/16mm, son., color.

MENDONÇA Filho, Kléber. **Enjaulado**. Recife: Kleber Mendonça Filho, 1997. 1 cassete: son., color.

ZACCA; MARTIN, Horacio. **Fim de semana especial – Chico Science**. S/l: MTV, 2000. 1 cassete (80 min): son., color.

GRAVAÇÕES EM COMPACT DISC

BAILE PERFUMADO: trilha sonora. S/l: Natasha Record, 1997. 1 disco laser.

Gravação de som.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao Caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994. 1 disco laser. Gravação de som.

_____. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996. 1 disco laser.

Gravação de som.

ENJAULADO: **Música para ouvir trancado**. São Paulo: Sonopress – Ritmo, 1997. 1 disco laser. Gravação de som.

FACES DO SUBÚRBIO. **Faces do subúrbio**. São Paulo: Polygram do Brasil, 1998. 1 disco laser. Gravação de som.

_____. **Como é triste de olhar**. São Paulo: Universal, 2000. 1 disco laser. Gravação de som.

MUNDO LIVRE S/ A . **Samba Esquema Noise**. S/l: Banguela Records, 1994. 1 disco laser. Gravação de som.

_____. **Guentando a ôia**. São Paulo: Excelente Records, 1996. 1 disco laser. Gravação de som.

_____. **Por Pouco**. s/l: Abril Music, 2000. 1 disco laser.

_____. **O outro mundo de Manuela Rosário**. s/l: Candeeiro Records, 2003.

NAÇÃO ZUMBI. **Rádio S. Amb. A: Serviço Ambulante da Afrociberdelia**. s/l: Ybrasil? Music, 2000.

OTTO. **Samba pra burro**. São Paulo: Trama Promoções Artísticas, s/d. 1 disco laser. Gravação de som.