

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA  
DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

A “nova velha” cena:  
A vanguarda Mangue beat e a formação do campo de  
música pop no Recife

Ana Carolina Carneiro Leão Do ó

RECIFE  
ABRIL/2008

A “nova velha” cena:  
A vanguarda Mangue beat e a formação do campo de  
música pop no Recife

Ana Carolina Carneiro Leão Do ó

Tese apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Sociologia da  
Universidade Federal de  
Pernambuco, em cumprimento às  
exigências para obtenção do grau  
de Doutor

Prof(a). Dr (a). Maria Eduarda Rocha  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Orientadora da tese

Recife/abril de 2008

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Divonete Tenório Ferraz Gominho, CRB4 -985

L437n Leão do Ó, Ana Carolina Carneiro.

A “nova velha” cena: A vanguarda mangue beat e a formação do campo de música pop no Recife / Ana Carolina Carneiro Leão do Ó. – Recife : O autor, 2008.

210f ; 30 cm.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Eduarda Rocha.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2008.

Inclui referências e anexos

1. Sociologia cultural. 2. Música popular. 3. Jornalismo – Aspectos sociais. I. Rocha, Maria Eduarda. (Orientadora). II. Título.

301 CDD (23.ed.)  
(BCFCH2014-03)

UFPE

**Ata da Sessão de Arguição de Tese de ANA CAROLINA CARNEIRO LEÃO DO Ó, no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.**

Aos vinte e seis dias do mês de agosto do ano de dois mil e oito, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para o Exame de Tese de Doutorado de ANA CAROLINA CARNEIRO LEÃO DO Ó, intitulada: "A "NOVA VELHA" CENA: A ascensão da vanguarda Mangue Beat no campo da cultura recifense". A Comissão foi composta pelos Professores: Doutora Maria Eduarda da Mota Rocha – Presidente/orientadora; Doutor Paulo Marcondes Ferreira Soares – Titular Interno – PPGS; Doutora Silke Weber – Titular Interna – PPGS; Doutora Ângela Freire Prysthon – Titular Externa – PPGCOM/UFPE; Doutor Felipe da Costa Trutta – Titular Externo – PPGCOM/UFPE. Dando início aos trabalhos a Doutora Maria Eduarda da Mota Rocha, explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida passou a palavra à autora da Tese, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa da candidata. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar a Doutora Maria Eduarda da Mota Rocha, presidente da mesa e orientadora da candidata, solicitou que fosse feita a leitura da presente ata, com a decisão da Comissão aprovando a Tese por unanimidade. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 26 de agosto de 2008.

\_\_\_\_\_  
Zuleika Elias

\_\_\_\_\_  
Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha

\_\_\_\_\_  
Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

\_\_\_\_\_  
Dra. Silke Weber

\_\_\_\_\_  
Dr. Ângela Freire Prysthon

\_\_\_\_\_  
Dr. Felipe da Costa Trutta

\_\_\_\_\_  
Ana Carolina Carneiro Leão do Ó

## AGRADECIMENTOS

Esta tese não seria possível sem a presença de tantos que contribuíram para torná-la real. Amigos, professores, entrevistados, amores e afetos para os quais deixo meus sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar, agradeço à bolsa de pesquisa concedida pelo CNPQ, com a qual pude viabilizar esse projeto com tranquilidade e segurança;

Aos professores do PPGS (em especial Cynthia Hamlin, Eliane Veras e Paulo Marcondes) pelos documentos, e, sobretudo, pelo tempo dedicado às minhas inúmeras dúvidas em conversas, diálogos e aulas fundamentais para a construção do meu pensamento crítico;

Aos professores do PPGCOM (Ângela Prysthon, Felipe Trotta e Paulo Cunha), pela atenção e disponibilidade;

Aos entrevistados que contribuíram com a preciosidade de seus respectivos tempos;

À equipe do Diário (minhas editoras Lydia Barros, Kethuly Góes e Ivana Moura e à diretora de redação Vera Ogando, sempre dispostas a ouvir minhas perguntas e respondê-las pacientemente e, principalmente, pela disposição em aceitar minhas idas e vindas profissionais); aos jornalistas e amigos de redação (Luciana Veras, Michelle de Assumpção, Aline Feitosa, Julio Cavani, Tatiana Meira, Phelipe Rodrigues), sempre parceiros de almoços, cachaças, risadas, algumas tragédias e informalidades preciosas. E aos funcionários do jornal mais antigo em circulação da América Latina!;

Ao pessoal do Caderno C (Marcelo Pereira e José Teles), pelas entrevistas pontuais;

Ao pesquisador Herom Vargas, pelas trocas de texto virtuais;

A Renato L, pela enorme contribuição intelectual que tornou possível o recolhimento de detalhes que ajudaram na reconstrução histórica do Mangue beat; sem falar nas discussões e parceria do dia-a-dia;

A minha querida orientadora Maria Eduarda Rocha, jóia uspiana e paciência de Jó; sempre pertinente em seus comentários e atenta aos fundamentos sociológicos do meu objeto de estudo;

A Eduardo Costa, por deixar mais pop os dias que não são feitos de refrãos;

Aos meus amores apolíneo e dionisíaco, Fernando Randau e Schneider Carpeggiani, pela educação sentimental/musical e por tão mais que não caberia numa citação

A minha mãe, Anarosa, pelo amor que não entra de férias

Para meu filho Miguel - meu essencial, invisível aos olhos

## APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a formação de um campo de música pop no Recife, durante a ascensão do fenômeno Mangue beat – nos anos 90. Empreendemos uma análise do surgimento desse campo específico, com seus agentes, disposições e estilos que se diferenciam de movimentos anteriores já consagrados como o Armorial. Abordaremos as mudanças culturais pelas quais a música pop passa durante esse período e as consequentes transformações que permitiram o desenvolvimento de uma cena de vanguarda na cultura recifense. Partimos da premissa de que o surgimento de um campo de música pop no Recife, com o Mangue beat, vincula-se à relação homóloga que o campo musical vai revelar em sua proximidade com o campo do jornalismo cultural. A pesquisa aborda as afinidades entre os dois espaços bem como discute o movimento em torno do campo de música pop que torna possível, após a vinculação midiática, a institucionalização do Mangue Beat pela política cultural pernambucana.

Palavras-chave: Sociologia da Cultura; música pop; jornalismo cultural

## ABSTRACT

The main objective of this research is to analyze the development of a pop music field in Recife, during the rising of the Mangue beat phenomenon in the 90s. We will analyze the outbreak of this specific field, with its agents, dispositions and styles, and distinguish it from previous celebrated movements, such as the Armorial Movement. We will approach the changes through which pop music went in this time frame and the following transformations, that allowed the development of an avant-garde in Recife's culture. We will start from the premise that the uprising of this pop music field in Recife, with the Mangue Beat, is linked to the homologue relation that the musical field will reveal in its proximity to the cultural journalism field. The research will approach the affinities between these two spaces as well as discuss the movement around the pop music field, which allows, after bonding with the media, its institutionalization by the cultural politics in Pernambuco.

Keywords: Sociology of Culture; pop music; cultural journalism

## SUMÁRIO

Introdução	12
CAPÍTULO 1 - Identidade cultural e a questão do nacional-popular	42
1.2 - Discutindo a tradição na moderna sociedade brasileira	42
1.3 - A orquestração do popular pelo intelectual erudito	51
1.4 - Cultura popular com cartilha romântica: o Armorial	65
CAPÍTULO 2 – A história é feita de som e fúria: a formação do campo de música pop em Pernambuco	85
2.2 - A disposição dos novatos e o início do movimento no campo	85
2.3 - A autoridade na berlinda: Alceu Valença é desafiado	90
2.4 - Campo de produção erudita x campo de música pop	96
2.5 - A formação da heterodoxia Mangue	100
2.5.1 - A influência do punk e do hip hop	101
2.5.2 - O manifesto <i>Caranguejo com cérebro</i> ea cultura urbana recifense	104
2.6 - A resistência Armorial	107
2.7 - A vanguarda Mangue beat: realidade urbana e o fim do discurso romântico	116
CAPÍTULO 3 - Make it new: Mangue beat e modernidade no jornalismo cultural em Pernambuco	130
3.2 - Conceituando o campo do jornalismo cultural	130

3.3 - Tradição e modernidade: DP X JC	136
3.4 - Distinção e alquimia social no Caderno C	151
CAPÍTULO 4: A vanguarda dominada – a institucionalização do Manguê beat	166
4.2 - O tempo do novo	166
4.3 - Hino de Pernambuco e Carnaval Multicultural	172
4.4 - O contra-ataque jornalístico	184
4.5 A popularização pela moda	188
Considerações finais	192
Referências bibliográficas	200

“Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, vocês não têm o direito de desprezar ou dispensar”  
(Charles Baudelaire)

# INTRODUÇÃO

“São bem conhecidas as dificuldades de apreensão do contemporâneo. Afirma-se com frequência que só se pode obter e aproveitar o conhecimento sobre coisas de alguma maneira acabadas e encerradas. Essa formulação se baseia num sentido da separação inerente entre experiência e conhecimento, uma crença de que quando experimentamos a vida só podemos compreendê-la parcialmente; de que quando tentamos compreender a vida, deixamos de experimentá-la de fato. De acordo, com esse modelo, o ato de conhecer está sempre condenado a chegar tarde mais” (Steven Connor, 1995).

## Contextualizando a discussão

Em 1994, o Manguê beat<sup>1</sup> já havia se revelado como atração da indústria cultural e produto de uma vanguarda pop brasileira. O Secretário de Cultura de Pernambuco, o multiartista Ariano Suassuna, paraibano radicado no Recife desde a adolescência, desconhecia, no entanto, seu principal representante, o líder e performer da banda Chico Science e Nação Zumbi. A jornalista e crítica de teatro Ivana Moura, do caderno cultural Viver, do Diário de Pernambuco, resolveu promover um encontro entre os dois artistas, cujas linguagens se distinguiam profundamente – principalmente pela diferença na utilização da cultura popular. Com o sinuoso título “O Armorial e o Manguê beat selam a paz,” a matéria trazia uma foto em destaque do encontro, que foi realizado no casarão de Ariano Suassuna, no aristocrático bairro de Casa Forte. Conforme descreve e resgata o jornalista Renato L, no especial de 10 anos da morte de Chico Science, publicado em 02 de

---

<sup>1</sup> Há várias grafias do verbete Manguêbeat: manguê beat, manguêbit, por exemplo. Adotamos essa grafia padrão por ser a mais utilizada na imprensa nacional.

fevereiro de 2007, no Diário de Pernambuco, o armistício foi “selado” com concessões: “se você botar o nome Chico Ciência, eu vou lá com você no palco”, pedia Ariano Suassuna:

“O encontro - descrito como "amistoso" na reportagem- surgiu a partir de um pedido do autor de *A pedra do reino*. Pouco antes, ele havia afirmado para as câmaras da TV Viva<sup>2</sup> que não conhecia Science. Diante do esboço de polêmica gerado pela declaração, convocou o general das tropas adversárias para um bate-papo. Diplomático, o mangue boy preferiu contemporizar: "ele é um mestre, sabe tudo". De sua parte, Ariano situou historicamente suas críticas ("quem abriu esse caminho pra vocês foi Antonio Carlos Jobim porque quis misturar o samba com o jazz") e não escondeu o carinho pelo oponente: "estou me sentindo como um velho pastoril que acaba de descobrir um Mateus" (Diário de Pernambuco, 2 de fevereiro de 2007).

Acima, como podemos observar, Ariano Suassuna se mostra encantado com a performatividade de Chico Science, que reverencia o artista mais velho com diplomacia e um certo deslumbramento. O artista estabelecido dá sua legitimidade para que o rapaz prossiga sua arte desde que aporuguese seu codinome; o mangue boy resguarda sua posição neutralizando a oposição. Quase três anos mais tarde, Pernambuco veria o choro comovido de Ariano Suassuna no velório de Chico Science, que morreu vítima de um acidente automobilístico em 02 de fevereiro de 1997. Afora a comoção que marca naturalmente a morte de um artista tão jovem - Francisco França morreu antes de completar 31 anos -, os ânimos estéticos no estado se apresentariam numa disputa velada, após a consagração do Movimento Mangubeat. Em abril de 2005, por ocasião da comemoração

---

<sup>2</sup>A TV Viva é veículo comunitário ligado ao Centro Cultural Luiz Freire, em Olinda, que trabalha com questões educativas e culturais e participou ativamente da formação do Mangubeat ao apoiar, por exemplo, a produção dos primeiros videoclipes da banda Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A.

dos 35 anos de lançamento da peça *O auto da compadecida*, Ariano, que sempre manteve uma postura contrária aos movimentos estéticos cuja base fossem manifestações da cultura norte-americana, como o rock, voltou a reforçar o papel do Armorial como um movimento legítimo.

“Foi um movimento revolucionário. É absolutamente evidente que hoje se dá importância e valoriza-se a cultura popular porque desbravamos esse caminho. O Armorial foi um movimento de fato. Tínhamos escultura, dança, literatura, teatro, música. Tem gente que vem falar sobre movimento e quando vamos ver só está presente a música” (Diário de Pernambucano, 25 de abril de 2005).

Ariano finalizava a frase remetendo-se ao Manguebeat, cujo desenvolvimento fazia questão de creditar ao pioneirismo dos armoriais em trabalhar os elementos da cultura popular. Em sua opinião, acreditava que os opositores do Armorial vinham da academia; mostrava que até mesmo Chico Science fazia referência ao movimento como influência determinante. De fato, Chico Science o fez. “Quero escutar Guerra Peixe, mais coisas da música Armorial, como Ariano Suassuna, quem sabe ainda não vou juntar o popular com o erudito”, revelou em entrevista ao jornalista José Teles, do Jornal do Commercio, em 1995 (Teles, 2000: 332).

Chico Science era um *performer*, gostava de brincar com os conceitos mas se impunha como ídolo pop pela sua performance e não pela racionalização teórica do movimento ao qual estava relacionado. Quem comprou a briga de oponente foi outro integrante do Mangue beat, o jornalista e líder da banda Mundo Livre, Fred 04. Se Chico Science usava a performance cênica como plataforma de visibilidade de sua proposta Mangue beat, Fred 04 abusava da retórica para cutucar seus oponentes conceituais e fazer valer sua idéia de cultura pop local. Ambos impulsionaram, dessa forma, uma nova

representação sobre as questões urbanas da cultura pernambucana. Uma modificação estética paradigmática que se refletiria, pouco a pouco, na representação social sobre a cultura no estado e, tempos mais tarde, na própria dinâmica das políticas públicas para a cultura em Pernambuco.

São vários os fatores (sociais, econômicos e culturais) que deram condições para uma transformação que aconteceu no âmbito musical e chegou a influenciar uma geração de artistas de linguagens distintas como aqueles ligados ao audiovisual, à moda e às artes plásticas, principalmente. Entre esses fatores, estamos interessados em discutir a oposição entre uma prática estética vanguardista que se impõe em contraposição ao discurso tradicional; além do papel dos meios de comunicação de massa dentro do contexto cultural contemporâneo e sua função de divulgação e difusão de estilos culturais e comportamentais. Ao investigar a emergência dessa nova produção cultural, conceituada como Mangubeat, mapeamos o desenvolvimento de dois campos (o musical e o jornalístico) que se inter-relacionaram e, através das complexidades existentes em cada um deles, podemos perceber o quanto a arte e o mercado de bens culturais difundidos pelo jornalismo cultural são interdependentes.

Fazendo uma analogia à análise da relação entre o campo literário e o campo político discutido por Randal Johnson (1995: 166) em seu estudo sobre o campo literário brasileiro entre 1935 e 1940: “eles nem são totalmente autônomos, nem inteiramente auto-suficientes; constituem uma rede dinâmica de relações sociais, intimamente vinculadas e sutis”. Em sua leitura do campo literário, o qual investiga tendo como parâmetro a noção do campo de Bourdieu, Randal Johnson destaca uma questão importante nos estudos sobre a cultura brasileira: a relação de poder que as manifestações culturais vão ter com o Estado.

De fato, essa é uma questão popular, difundida e exaustivamente analisada pelos intelectuais brasileiros. No entanto, há uma outra relação de autoridade (submissão ou não a um poder estabelecido) que perpassa a produção e difusão cultural no contemporâneo: o estreitamento de laços políticos, afetivos ou comerciais que a arte atualmente mantém com a mídia. Nesta pesquisa, estamos interessados em aplicar as características conceituais do que Bourdieu denomina *campo*; instrumentalizando o conceito dentro do campo musical e do campo jornalístico em Pernambuco com a ascensão da cena Manguebeat como fenômeno midiático, no início dos anos 90. Para Bourdieu,

“Um campo é um espaço estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes de desigualdade que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa), que detém e define sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias” (Bourdieu, 1997: 78).

Segundo Bourdieu, “a história do campo é a história da luta pelo monopólio de imposição de categorias de percepção e de apreciação legítimas” (idem, 1995: 181). Em nosso caso, a luta pelo monopólio das categorias de percepção e apreciação legítimas é disputada entre músicos, de vanguarda (Mangue beat) e tradicionais (Armorial); e jornalistas, também de vanguarda (Caderno C) e tradicionais (Viver). Cada campo tem suas propriedades específicas que se movimentam através das leis que o regem e das lutas em torno de sua dominação. Esse movimento é pontuado pela condição dos agentes, o *habitus*, seus interesses e conjunto de bens simbólicos e culturais – os capitais que cada um deles necessitam para ingressarem no seu espaço social de atuação e agirem. Essa história do campo é a história, portanto, do embate em torno dos estoques de conhecimento e interpretação simbólica que cada agente constrói a partir de sua disposição cognitiva, social

e cultural (adquirida, por sua vez, em função de sua posição no campo). Essa é a história, ainda, das categorias de distinção que atestam gostos e posições sociais.

“A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus* (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados a condições correspondentes, e pela intermediação desse *habitus* e de suas capacidades geradoras, um conjunto sistemático de bens e de propriedades vinculadas entre si por uma afinidade de estilo” (Bourdieu, 1989: 29).

“Dispositivo” comportamental que opera como um elemento de combate no campo, o *habitus* revela-se como instrumento da conservação ou transformação da estrutura social. Essa disposição associa-se ainda ao próprio movimento do sujeito conforme sua condição de existência, seja a construção ideológica de sua classe ou grupo social. Partindo de um foco geracional, pretendemos utilizar esse conceito, para mostrar as singularidades estéticas e culturais que estão em jogo em duas disputas que se instalam na dinâmica e no embate entre, respectivamente, artistas neófitos (representantes do Mangubeat) e estabelecidos (sobretudo o escritor Ariano Suassuna, que concebera nos anos 70 uma música Armorial dentro do seu Movimento Armorial); e os novos jornalistas do Jornal do Commercio em contraposição aos profissionais do Diário de Pernambuco, ligados a uma linha editorial mais tradicional. O campo artístico, como qualquer outro, é caracterizado pela luta entre os agentes que monopolizam o capital específico do campo contra aqueles que pretendem dominá-lo. Bourdieu entende o campo artístico como um fenômeno da sociedade moderna. Nele, os indivíduos competem pelo monopólio da autoridade artística. A luta é travada pelo estabelecimento do valor de trabalho estético definido pela percepção artística de cada agente ou grupo de agentes. Suas tomadas de posição resultam do volume de capital adquirido por meio da socialização familiar, escolar e cultural. A distribuição desigual do capital dos agentes é condição para os conflitos existentes em cada campo. Por

essa razão, os sujeitos sociais podem ou não colaborar para a manutenção e reprodução da dominação cultural. Articulados entre si, os campos se inter-relacionam e suas conexões influenciam suas diferentes dinâmicas de forma a criar homologias entre os distintos espaços sociais.

Em primeiro lugar, a disputa estética dentro do campo musical no contexto a ser analisado se dá pela legitimidade da autoridade artística (sendo a cultura popular um dos elementos de embate que está em jogo nessa batalha; pelo fato dos novos artistas trabalharem-na a partir de uma releitura pop – o que, por sua vez, vai “desafiar” as convenções relacionadas a uma concepção mais tradicional das especificidades da cultura popular). No entanto, quem vai divulgar essa disputa, ao valorizar uma nova produção artística e obscurecer, de certa forma, os artistas mais tradicionais, é o campo jornalístico, que, através do Caderno C do Jornal do Commercio, imprime a marca de vanguarda dentro da mídia pernambucana. Eis a nossa homologia relacional pela qual fomos trabalhar a partir da hipótese de que haveria uma estreita ligação dos agentes do campo da música pop com os agentes do campo do jornalismo cultural em Pernambuco. A partir da relação entre estética e mercado, procuramos analisar a homologia relacional entre o Movimento Manguê e o jornalismo cultural do Caderno C, do Jornal do Commercio e as posições subordinadas e dominantes entre cada um deles.

A obra de Bourdieu nos permite dialogar claramente com essa relação estreita mantida entre artistas e jornalistas de forma a elucidar a criação de uma heterodoxia em dois campos com os quais vai se legitimar uma produção contemporânea voltada à cultura pop e ao público jovem; em contraponto à cultura erudita e ao público erudito que marcara, mesmo dentro da indústria cultural, a apreciação jornalística no Diário de Pernambuco. Colocando-se

como heterodoxia, o Manguebeat desafia as convenções tradicionais da cultura pernambucana, que sempre esteve ligada à elite intelectual ou ao poder público. Partindo dessa linguagem (que enfoca a problemática urbana do Recife, ironiza e desconstrói mitos e mitificações regionalistas e a própria identidade local) é fomentada uma cena que fez o *crossover* da periferia, de onde essa nova cena cultural surge, para o centro da cultura de massa. Ao contrário de outros movimentos estéticos pernambucanos, cujo destaque fora o imaginário cultural do Recife traduzido pela cultura dos eruditos; o Manguebeat incorpora o discurso da identidade nordestina trazendo à tona, no entanto, a periferia, e não a elite intelectual como fizeram as linguagens artísticas que o precederam, a exemplo, musicalmente, do Movimento Armorial. Chico Science & Nação Zumbi, principalmente, colocou no Manguebeat a força de um grande discurso textual com todo arquétipo de rebeldia e energia romântica que caracterizou os anos militantes de uma cultura jovem, nos anos 60.

Não se limitando à música, o Manguebeat impulsionou uma cena cultural com o desenvolvimento de bandas pop e no rastro dessa efervescência musical, programas de rádios (Manguebit, na Rádio Clube), desfiles de modas (feira de moda alternativa Mercado Pop), videoclipes e filmes (*O baile perfumado*, que tem trilha sonora dos mangueboys)- todos interligados ao conceito de “parabólica na lama” sugerido por seus integrantes. Bem aceita por jovens da classe média, a cena cultural denominada Manguebeat teve alguns representantes da periferia integrados a sua articulação, mas foi, sobretudo, no campo midiático que obteve o seu êxito. Isso nos leva não só ao “atestado” de originalidade, conferido pelos críticos de vanguarda ao Manguebeat, mas a sua própria dependência ao mercado de bens simbólicos.

É neste ponto que a pesquisa se torna pertinente. A importância da relação entre a crítica e o produto criticado, valorizado, justifica-se, ainda, por ser neste momento não mais os cânones nordestinos (autoridades como Gilberto Freyre ou Ariano Suassuna e seus sucessores ou artistas que assumem suas influências) os “personagens” que vão ocupar as páginas dos jornais. É interessante notar que, por exemplo, são ofuscados da cena os sobrenomes da aristocracia nordestina, presentes na maior parte dos movimentos estéticos do Recife em todo o século XX. Quem são os “mangue boys”? São Fred *04*, Jorge *du Peixe*, Gilmar *Bola Oito*, Dengue, Chico *Science*, Renato *L* e outros artistas marcados pela excentricidade ou ironia dos apelidos.

### Vanguarda e indústria cultural

Por meio da indústria cultural, uma nova concepção estética tem lugar, expondo um espaço cultural, o da periferia, ainda não demarcado massivamente na imprensa local. Bastante comentado publicamente, por críticos culturais sobretudo, o Manguebeat sempre foi tratado como fenômeno de vanguarda. Os primeiros discos de Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre são considerados marcos da nova cultura pop nacional. A caracterização de uma obra de vanguarda foi um dos primeiros conceitos que viriam chamar a atenção para o Manguebeat, afinal.

Com *Da Lama ao Caos*, CSNZ ganhou destaque na mídia por apresentar, através de uma cultura pertencente à periferia (seja a periferia do discurso oficial ou a da classe econômica), uma visão crítica da cultura recifense; conquistando a simpatia de músicos

veteranos da Música Popular Brasileira, como Gilberto Gil<sup>3</sup>, e de artistas pop do *mainstream* como Arnaldo Antunes, ex-Titãs, e Herbert Vianna, do Paralamas do Sucesso; que em diversas entrevistas, ao serem perguntados, como de praxe no jornalismo cultural, sobre as novas tendências da cultura brasileira apontavam a cena Mangue beat como uma grande revelação – pela inovação estética. O fato de ter recriado um novo discurso sobre o Nordeste a partir de uma perspectiva mais pop ou cosmopolita (no sentido de unir estilos culturais diferentes e estrangeiros) ou compor sua linguagem mixando informações já utilizadas pela cultura pop impulsionou a sua celebração pela geração mais antiga da MPB, principalmente artistas ligados ao tropicalismo como o próprio Gil, Caetano Veloso e Tom Zé.

O crítico de música Pedro Alexandre Sanches, durante o desenvolvimento da estética mangue repórter de literatura do caderno cultural *Ilustrada*, da Folha de São Paulo, em seu livro *Tropicália – decadência bonita do samba*(2000) destaca a aproximação entre os dois movimentos, ressaltando que o caráter vanguardista de ambos se relaciona com a noção de antropofagia modernista. Para o autor, tanto o tropicalismo quanto o Manguebeat se colocam na vanguarda da música popular brasileira pela tentativa de solucionar o impasse entre moderno e tradicional por meio da colagem e da fragmentação de estilos como o pop e o popular. Sanches aponta, por exemplo, como a canção *Domingo no Parque*, com arranjos do maestro Rogério Duprat, reverencia essa dinâmica, esse intercâmbio com a

---

<sup>3</sup> Em depoimento dado ao caderno especial produzido em decorrência dos 10 anos da morte de Chico Science, publicado do Diário de Pernambuco em 02 de fevereiro de 2007 e cujos repórteres foram a autora desta pesquisa e o jornalista Renato L, Gilberto Gil, então Ministro da Cultura do Governo Lula, afirmou: “Eu tive a oportunidade de estar com Chico aí no Recife, muitas vezes aqui no Sul, no Rio de Janeiro. Tive com ele em New York em programa memorável, uma apresentação conjunta que fizemos no Central Park. Gravei com ele. Tenho uma lembrança extraordinariamente fresca da presença dele entre nós. E não é à toa, não é por outra razão que o Mangue Beat vingou, que outras manifestações do mesmo gênero, do mesmo quilate, também vingaram em Pernambuco. Na verdade, a gente fala de um período contemporâneo da música popular brasileira. Chico é um dos grandes promotores dessa renovação, dessa efetivação de um novo tempo, de um novo período musical brasileiro (Diário de Pernambuco, 02 de fevereiro de 2007).

inclusão de instrumentos tradicionais e “providenciais vozes esganiçadas dos Mutantes em contracanto com a de Gil, berimbau de capoeira, ruídos de parque de diversão” (2000: 49).

Ainda:

“O universo das histórias em quadrinhos – e a explosão incontrolável da cultura pop, tomada por artistas plásticos como Roy Liechtenstein e Andy Warhol, no âmbito da pop art norte-americana – leva o naco mais polpudo: Tio Patinhas, Super-Homen, osuperamendoim do Superpateta, o espinafre do Popeye, cowboys, super-heróis, desfilam pelo rock-enredo. A publicidade e a TV que tomam o mundo pop se enfileiram: nomes publicitários: Supershit, Shell, Superflit, programas conservadores de TV (o bordão “um instante, maestro”, do ultra retrógado apresentador Flávio Cavalcanti” (idem: 57)

O diálogo que o Manguebeat manteve com a cultura da cidade em suas canções, mais especificamente com a simbologia da periferia, constitui um posicionamento crítico num momento no qual se atribuía à cultura ligada às camadas de artistas mais jovens o desapego aos temas transgressores que caracterizaram toda uma produção contracultural, desde o surgimento do rock and roll, entre final dos anos 40 e início dos 50. Conforme coloca

Sanches:

“Primeira turbulência com contorno de movimento desde o tropicalismo, o mangue bit distribui, a partir dos “rios, pontes e overdrives” de Recife, ideário (nunca consumido pelas “massas”, como aliás ocorrera, a princípio com a tropicália) universalizante, de que os caranguejos atolados nos manguezais de Recife e Olinda possuíssem antenas com poderes parabólicos capazes de perceber as transformações e as novas necessidades humanas. Tão universalizante, o movimento mangue até pôde promover o encontro insólito entre tropicalismo e canção de protesto, ao perpetrar versos como *A cidade*” (Ibidem: 50)

Esta tese parte, assim, de uma preocupação que parece ser fundamental na compreensão dos fenômenos de massa da América Latina: a recuperação de elementos vanguardistas sob o ímpeto de dois dos seus elementos centrais - a saber; a experimentação estética (novos códigos estilísticos e significados) e a reflexão histórica (o posicionamento acerca do papel da arte e do artista no processo de transformação da realidade). Acreditamos que há diversas questões (estilísticas, culturais e sociais) que pontuam o Manguebeat como cena ou movimento cultural e sua estética inovadora. Essa análise procura entender as divergências entre os representantes dessa expressão contra os artistas hegemônicos no contexto da mídia e das políticas públicas pernambucanas.

Problemáticas envolvendo o hibridismo de sua linguagem e a relação mantida pelo Mangue beat com a cultura popular tiveram destaque na mídia e na crítica cultural brasileira nos últimos anos. Temos, por exemplo, o livro *Do Frevo ao Mangue beat* (2000), do pesquisador e crítico musical do Caderno C, José Teles, que envereda numa análise do Manguebeat como fenômeno de massa. *A rapsódia afroiberdelica*(2000), do poeta e pesquisador Moisés Neto, procura enfatizar as características performáticas de Chico Science como elemento condicionante para o sucesso midiático da cena. Na academia, embora dadas as dificuldades de crítica dos fenômenos contemporâneos conforme citamos na abertura deste texto, há um interesse cada vez maior pelo Manguebeat, principalmente pelo seu caráter dialógico (relação com a cultura, política, arte, comunicação, questões sociais e urbanas). Sendo assim, em diversos campos do conhecimento, a exemplo da História, Semiótica, Comunicação, Antropologia e Sociologia, o tema vem conquistando espaço em diferentes abordagens.

Em Semiótica, há a tese do pesquisador da Unicamp-SP Herom Vargas: *Chico Science & Nação Zumbi: um estudo sobre o hibridismo e as relações entre música popular, mídia e cultural* (2007). O pesquisador se detém, sobretudo, na análise do hibridismo da obra da banda acima citada. Em Comunicação, há outra pesquisa que contempla as questões simbólicas do Manguebeat, desta vez pelo viés analítico textual; ou seja, a partir das composições do Manguebeat e a relação que estas mantêm com a pós-modernidade: *La juventude y el simbolismo de la música mangue: valores y postmodernidade* (2007), defendida pela pesquisadora Rejane Markmann na Universidade Autônoma de Barcelona. A dissertação de mestrado em comunicação da autora deste texto também seguiu por um caminho de investigação e interpretação de singularidades da cultura contemporânea, como a fragmentação, o hibridismo e a noção de vanguarda. Esta pesquisa, no entanto, pretende compor um novo traçado reflexivo sobre o desenvolvimento dessa cena, a partir da investigação da legitimação do movimento Mangue pelo Caderno C do Jornal do Commercio. Por meio desta análise, empreenderemos, portanto, uma reflexão que discute a homologia entre o campo jornalístico e o campo de produção cultural no Recife; tendo como fundamento teórico a obra de Pierre Bourdieu, em sua análise do conceito de campo e da relação entre campo de produção erudita e campo da indústria cultural. Interessa-nos aqui refletir sobre o significado simbólico da relação entre o campo erudito e a indústria cultural em Pernambuco, do ponto de vista da teoria sociológica de Bourdieu, a qual nos leva ao entendimento das obras consideradas legítimas e ilegítimas a partir da posição que os agentes ocupam em cada campo e, principalmente, do embate em torno do poder que os concede legitimidade/autoridade. Ou seja, nos interessa investigar o confronto entre a heterodoxia mangue (a tomada de poder de agentes ligados a uma vanguarda artística e, por outro lado, de uma vanguarda jornalística) e a ortodoxia regionalista (intelectuais

vinculados ao campo erudito e jornalistas que se unem a ele). A partir desse embate, procuramos compreender o fenômeno artístico contemporâneo que se divulga sob a tutela da indústria cultural, que vai não somente apresentá-lo mas representá-lo sob o ponto de vista da sua própria lógica de funcionamento (a saber, a produção de bens de consumo e entretenimento voltados para grupos culturais diversos com os quais a mídia possa movimentar o seu interesse por uma gama variada de tendências comportamentais e estimular a criação de mitos pelos quais os grupos culturais assumem uma identificação). Essa ressignificação se desenvolve à medida que uma nova interpretação da cultura popular passa a ser construída tendo como referência a cultura pop. Mais: ela expõe a relação que a própria indústria cultural, aqui representada pelo jornalismo cultural do *Jornal do Comercio*, vai ter com esse conceito. No jornalismo cultural, o qual também vai integrá-lo como agente, essa posição diante do hibridismo com a cultura popular também é formada pela narrativa interpretativa (a linguagem crítica) que se relaciona com o próprio estoque de conhecimento cultural e erudição do repórter; capitais de aceitação e reconhecimento dentro do campo.

Local de tensão provocada por polos antagônicos que desejam cada qual manter sua hegemonia, o campo surge também como uma configuração de relações socialmente distribuídas. Sua instituição está relacionada com a distribuição de capitais distintos: culturais, simbólicos, econômicos, sociais. Os agentes em cada campo têm suas ações pontuadas/influenciadas por esse tipo de “passaporte” confeccionado pelos recursos cognitivos e estoques de conhecimento e comportamento do qual fazem uso seus participantes. As tomadas de posições que temos nos artistas do *Mangubeat* é a rebeldia, a transgressão, a inovação tão identificada com a juventude; em contraponto a outros

dispositivos mais identificados com uma elite intelectual que traz da filosofia e dos clássicos da cultura europeia a referência na qual é caracterizada a experiência que une os universos eruditos e populares. Por outro lado, a disposição dos repórteres do Caderno C como agentes envolvidos com a cultura pop e a indústria cultural (ao contrário do Diário de Pernambuco, identificado com a produção erudita) os mantêm vinculados à própria noção da arte como mercado ao mesmo tempo simbólico e mercantil. Se a indústria cultural, como afirma Bourdieu, é o espaço no qual a submissão ao mercado impera como dominante cultural, qual o papel de uma heterodoxia mangue que se pretende esteticamente crítica? A consolidação do discurso mangue na esfera jornalística nos revela os limites da autonomia da própria arte contemporânea em Pernambuco.

Para Bourdieu, os estilos de vida são produzidos socialmente e se tornam sistemas de signos socialmente qualificados. Essa noção nos ajuda a entender a luta em torno do campo musical em Pernambuco com a ascensão do Caderno C como legitimador cultural. Os estilos de vida de cada agente em suas diferentes percepções de cultura e estética revelaram a relação ambígua que os produtores culturais detêm com a cultura popular, por exemplo. Isso porque cada agente (jornalistas e artistas) em sua respectiva identidade de grupo ou estética mantém-se vinculado à disposição cultural que é característica do seu campo de atuação; estando unidos pelas respectivas defesas de sua autonomia e princípio, como a verdade jornalística e a estética. A obra de Bourdieu será fundamental para a compreensão dos mecanismos de incorporação da estrutura social e as possíveis mudanças que engendram suas práticas na cultura pernambucana. A análise da relação entre cultura erudita e indústria cultural, além do papel desta na incorporação da cultura popular, nos

indica, ainda, o confronto entre as noções de modernidade e tradição no âmbito das manifestações artísticas brasileiras.

Nosso interesse também passa pela discussão do papel da indústria cultural no Brasil, nos anos 90, e as consequências de uma produção cultural em massa, acelerada nos anos 80 devido, entre outros fatores, à expansão do mercado de consumo com a criação de programas e canais de TV (a MTV, por exemplo); ao crescimento de uma indústria fonográfica e ao surgimento da cultura pop, e jovem, que se configurou como ávida consumidora de seus produtos. Temos, portanto, a correlação da teoria do campo de Bourdieu, a qual trabalharemos a partir da homologia entre campo musical e jornalístico, com duas questões centrais da obra de Renato Ortiz: a relação entre modernidade e tradição e o papel da indústria cultural, a partir da década de 70, como plataforma de visibilidade, e mesmo criação, da produção cultural brasileira contemporânea. Ao investigar a dicotomia entre modernidade e tradição, Ortiz aponta para a compreensão do papel da indústria cultural no país, a partir, fundamentalmente, da década de 60, como agente da modernidade brasileira. Ortiz, em *Cultura brasileira e Identidade Nacional* e *A moderna tradição brasileira* *Mundialização da cultura*, reflete sobre esse processo ao discutir a importância que a modernização como projeto assumiu em sua relação com a tradição.

Vejamos o Manguê beat. O período no qual ele começa a dar seus primeiros passos, os anos 80, é marcado por um distanciamento significativo na compreensão da música como representação da identidade cultural brasileira em relação à tomada de posição quanto ao nacional-popular e à cultura popular. Como afirma Renato Ortiz na introdução à *Moderna Tradição Brasileira*, a questão da cultura popular sempre foi sensível à interpretação do Brasil pela intelectualidade e pelo estado nacional. Logicamente, a

reflexão sobre o papel das manifestações das classes subalternas ou de um discurso cultural ex(cêntrico) à cultura dominante e à elite interferiu também nos movimentos estéticos que surgiram ao longo do século XX. Sendo usada ora pela esquerda (vide o Centro Popular de Cultura); ora pela direita, a cultura popular nunca deixou de ser politicamente um discurso dentro da formação e transformação da identidade nacional. O que acontece é que a partir dos anos 80 solidifica-se, de fato, uma indústria cultural brasileira; cujo efeito é, entre outros, minimizar ou obscurecer o apego à tradição da cultura nacional.

Solidifica-se, também, nessa época, uma cultura de massa voltada à juventude - a cultura pop - que fornece elementos de identificação de grupos e tendências vindos dos centros modernizadores (para a música pop, Inglaterra e Estados Unidos), que serão praticamente guias do atestado de o quão fora ou dentro da moda se estaria ao receber ou não essas influências estrangeiras. O desenvolvimento de uma cultura jovem voltada à classe média dos grandes centros urbanos é visto na produção editorial, na programação de rádio e TV e no cinema no Brasil. As revistas *Som Três*, *Bizz* e *Set*, que surgem, respectivamente, em 81 e 84, dão conta do mercado jornalístico publicando matérias sobre as celebridades do show biz (geralmente artistas estrangeiros – veja o exemplo da revista *Bizz* que nas suas primeiras capas trouxe como destaque artistas pop como Mick Jagger, Bruce Springsteen, Steven Morrissey e Madonna) no universo da cultura pop; além de entrevistas, resenhas, críticas e reportagens sobre música pop e cinema. Na Rede Globo, a emissora de maior audiência do País, as bandas surgidas nessa época, como a Blitz e Gang 90 e suas absurdetes, influenciada pela New Wave nova iorquina, passam a constar na trilha sonora das novelas, grande filão do canal. A Rede Globo também cria em 1985 o seriado *Armação Ilimitada*, direcionado ao jovem consumidor que se torna a partir da década de 80 um dos grandes público-alvo da publicidade e propaganda em todo o mundo.

Tanto nas revistas quanto no seriado e nas próprias telenovelas o jovem consumidor da classe média, que tem acesso aos diversos produtos da moda e da indústria do entretenimento, ganha destaque e jornalistas e produtores passam a falar a linguagem deles.

Textos leves e fragmentados, gírias, ironia, e informação como cápsulas, constituem o modelo de “abordagem” desse público/cliente. Jovem que vive num período onde a cultura popular foi também fragmentada, senão varrida para debaixo do debate, ou perdeu sua força como elemento político ou cultural dos novos movimentos estéticos pelo próprio rumo que o tema “nacional-popular” havia tomado nas últimas duas décadas da Ditadura Militar. Esse frisson da juventude “alheia” ao Brasil em sua “essência popular” vem de um processo que remonta ao final dos 70 e suas criações alternativas, como a Poesia Marginal e Geração Udi Grudi, cujo laço com os movimentos nacionalistas foi sendo afrouxado durante a década e retomados em meados 90 sob um novo modelo discursivo. A arte das vanguardas políticas, do Centro Popular de Cultura e do Tropicalismo, de caráter politicamente esquerdista, panfletário ou questionador ou, por outro lado, o despertar do desbunde e da anarquia dos 70, foi confrontada por expressões artísticas promovidas pela política governamental, a qual passou a manipular os eventos culturais fundamentando-se no nacionalismo que, anteriormente, havia sido a base do discurso e dos projetos revolucionários da esquerda – a exemplo do próprio Centro Popular de Cultura da UNE e o MPC do Recife, do qual vai participar o escritor Ariano Suassuna. A geração de artistas pós-70, surgida no ápice da indústria cultural e da modernização brasileiras, trouxe, como resposta a essa manipulação do nacional, identificações abertas, receptivas ao cosmopolitismo das metrópoles internacionais fugindo ao estigma das expressões nacionalistas. Filmes como *Menino do Rio* (1981), *Garota Dourada* (1984), ambos dirigidos pelo novelista Antônio Calmon e pelo produtor Bruno Barreto, mostravam o

direcionamento dessa tendência. A praia, a cidade, os esportes de aventuras, o culto ao prazer e ao corpo estavam na trama destas produções. A trilogia de Lael Rodrigues - *Bete Balanço* (1984), *Rock Estrela* (1986) e *Rádio Pirata* (1987) - tinha como enredo a busca da fama através da música. Até mesmo o sabatino Cassino do Chacrinha se rendeu à febre de juventude pop inserindo em sua programação semanal bandas como Kid Abelha, Barão Vermelho e Titãs.

De uma forma geral, os grupos surgidos nessa época e que circulavam na cultura de massa oficial podiam até ter um questionamento político (a exemplo de Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs, Plebe Rude ou Ira!) mas são outros os problemas dessa geração. São canções de amor, solidão, deslocamento social, rebeldia, ironia contra os pais ou figura de autoridades como o próprio Estado que compõem letras acompanhadas por instrumentos clássicos do rock, baixo bateria e guitarra; além do teclado, febre eletrônica do momento. Isso não quer dizer, no entanto, que não houvesse núcleos à parte dessa tendência. A questão é que os anos 80 se tornaram paradigmáticos pela estreita relação da indústria cultural com os movimentos, cenas e estilos artísticos. De certa forma, houve um deslocamento do papel do Estado como mecenas e censurador da arte para a ação da indústria cultural brasileira, que tornava modelo de comportamento social os artistas escolhidos para serem divulgados e comercializados e, por outro lado, obliterava as estéticas que não pertencesse à sua lógica. Um dos resultados dessa estratégia de comercialização da arte no Brasil como cultura de massa fora a concentração, no campo da música, de artistas ou bandas que circulavam no eixo Rio-São Paulo. Como observa José Teles, em *Do frevo ao Manguebeat*:

“Numa análise superficial, os anos 80 podem ser considerados ‘os anos perdidos’ para a música pernambucana. Na verdade, ela foi

uma longa fase de transição, não tão estéril como possa parecer, já que foi nessa década que começaram a partir para a luta os músicos que criaram a efervescente cena pop recifense dos anos 90. A banda Mundo Livre S.A, por exemplo, nasceu em 1984. Os anos 80 foram anos de hegemonia do Brock na música nacional. As gravadoras colhiam sua matéria-prima no Rio, em Brasília, um pouco menos em São Paulo e Porto Alegre; e assim quase ninguém estourou fora dessas capitais, com os cariocas predominando” (Teles, 2000: 225).

A adoção de referências estrangeiras foi considerada por muitos críticos da cultura brasileira como submissão ao estrangeirismo. Como mediador dessa nova sensibilidade e identificação social, estava o papel da cultura de massa. É o que destaca Ortiz: “os meios de comunicação contêm uma dimensão que transcende as territorialidades. O circuito técnico sobre o qual se apoiam as mensagens é também responsável por um tipo de civilização que se mundializa”(2006: 60). A música assume nesse ponto o espaço outro ocupado pela literatura, teatro e cinema. Isso vem desde, como confirma o próprio Ortiz em *A moderna tradição brasileira*, a abertura à indústria cultural possibilitada pelo Regime Militar que, tendo censurado as obras nacionais, acabou por criar uma verdadeira invasão da indústria fonográfica no Brasil. Processo que na década de 70 se acelera com o sucesso das trilhas sonoras de novela. É essa moderna indústria de massa que se torna o canal de apreensão e materialização de uma modernidade, que surge a partir da expansão do capitalismo, nos anos 60.

A ideia de modernidade está associada com a de progresso e também com a construção de uma identidade nacional. Ora, como ser nacional, adotando as tendências estéticas da cultura americana, como acontecera - dadas as devidas diferenças de incorporação do “outro” estrangeiro - com a Jovem Guarda, o Tropicalismo e o Mangue

beat? A indústria cultural no Brasil se acelera em meio a esse impasse. A ânsia de ser moderno passa também pela experiência da indústria cultural que revela a modernidade brasileira em sua materialidade tecnológica (que se traduz culturalmente na possibilidade de criação a partir de novos equipamentos, por exemplo). Para Ortiz, desde os anos 40 a indústria cultural no Brasil começa a se delinear com a expansão e popularidade do Rádio. A indústria editorial, com a publicação de revistas variadas, e o cinema nacional, com o surgimento de estúdios como Atlântida e Vera Cruz, vão aos poucos consolidando a nossa indústria cultural. A partir do final dos anos 60, com o barateamento dos aparelhos eletrônicos, a linguagem televisiva passa a exercer um domínio popular que se revela na ascensão dos astros e estrelas da mídia. Os padrões culturais são modificados a partir de uma incipiente cultura da publicidade. Todos esses elementos vão garantir a formação de um mercado de bens simbólicos que permitirá a expansão da produção cultural, assim como da sua distribuição. No entanto, na medida em que um mercado de bens de consumo se solidifica para atender à demanda do consumidor brasileiro, a atuação da indústria cultural polariza a recepção e discussão do nacional-popular – questão que se encontra tanto no Movimento Armorial, como no Movimento Manguebeat. Durante os anos 80, a música produzida por uma nova geração de artistas se vincula às tendências da cultura americana e inglesa e suas composições deixam de falar sobre aspectos culturais do Brasil para promover uma aproximação com os modismos musicais dos centros cosmopolitas (a exemplo de Nova Iorque e Londres).

Segundo Ortiz, são dois os caminhos de celebração do nacional-popular. A preocupação com as manifestações populares e as expressões folclóricas marca, por exemplo, a adoção da esquerda de uma postura na qual a cultura popular permitiria a

construção de uma identidade nacional. De um outro lado, a política oficial retoma esse discurso como elemento coercitivo; o mesmo elemento, aliás, que, ao mesmo tempo em que sufocou, pela censura, as manifestações artísticas de vanguarda, criou condições estruturais para a entrada do mercado estrangeiro no Brasil, na década de 60. Com a solidificação de uma indústria cultural no País, surge um polo de produção orientado pela mercantilização da cultura. Esta vai se transformar em objeto de análise quando resulta na materialização de uma modernidade periférica que se liga ao próprio conceito de identidade nacional e, portanto, de tradição. As condições que possibilitam esse advento de um mercado de bens culturais é resultado do esforço do Estado em assegurar a ideologia da segurança nacional e promover o próprio capitalismo em várias esferas da sociedade brasileira.

A identidade brasileira, e a identidade que perpassa o Manguê beat, reflete esse dilema de ser nacional e moderno. Mas é a indústria cultural que agora cria as condições de ser moderno e pertencer a uma modernidade vista como progresso. Nesta pesquisa, vamos enfatizar essa relação com a dinâmica do campo musical que revela o próprio caminho em direção à identidade brasileira, percebida através das manifestações artísticas que trabalham a questão do nacional-popular em sua temática e são divulgadas, em Pernambuco, pelo jornalismo cultural.

## Estratégias metodológicas

Para compor esse estudo, tomamos como paradigma estratégias de pesquisa que visam à compreensão do objeto, e comprovação das hipóteses de trabalho, a partir da análise de dados. A primeira delas foi a própria inserção da autora da tese no campo jornalístico. Em seguida, a análise do Caderno C e do Viver em períodos específicos. Entrevistas foram realizadas com agentes do campo musical e do campo jornalístico, tendo, como objetivo, a discussão e a interpretação dos problemas relacionados ao campo musical e jornalístico. A leitura de livros sobre música popular brasileira constitui um dos métodos secundários de pesquisa, uma vez que a partir dos livros selecionados foi possível observar questões pertinentes ao Movimento Armorial e ao Movimento Mangue beat principalmente no que se refere à nacional-popular em cada uma dessas estéticas. Para isso, fez-se necessário a leitura interpretativa de livros sobre a história da música popular brasileira. *História Social da Música Popular Brasileira*, de José Ramos Tinhorão, e *O nacional e o popular na cultura brasileira*, de José Miguel Wisnik, foram fontes de pesquisa sobre a temática. Através deles, foi possível acompanhar a questão do nacional-popular e de uma identidade nacional da música brasileira, durante o século XX.

Muito naturalmente cheguei na pesquisa de mestrado e doutorado ao papel do Caderno C; analisando sua importância para a divulgação e legitimação do movimento Mangue beat. Entrei no jornalismo cultural aos 18 anos, como estagiária, do programa Curta Pernambucano, da TVU, que vez por outra exibia videoclipes das bandas que surgiam naquele momento. Tinha como editor o cineasta Marcelo Gomes (autor de *Cinemas, aspirinas e urubus*) que, muito próximo aos artistas ligados à essa cena, me fez entrar em contato intimamente com os produtores culturais do Mangue beat. Lembro bem que, por ser jornalista, sempre ouvia a piada de que o jornalismo inventava muita coisa. Pelas suas invenções, tinha o seu descrédito. Uma dessas invenções, diriam, era o fato do

Caderno C acreditar que era o inventor do Manguê beat. Trabalhei nos três jornais da cidade (colaborei para o Caderno C e outros suplementos do Jornal do Commercio e fui repórter de cultura da Folha de Pernambuco e do Diário). Conheci, portanto, a lógica de funcionamento de todos eles. Treze anos de jornalismo cultural, entre estágio, contrato e colaboração, me fizeram perceber suas particularidades à medida que consegui administrar o meu olhar crítico e o meu envolvimento afetivo com a profissão. No artigo “Pierre Bourdieu e a rigidez do mundo” (2005), presente no livro *Trabalhar com Bourdieu*, Robert Castel defende que uma das preocupações de Bourdieu era a de revelar as condições objetivas que tornam possíveis situações como “a crença nos puros talentos, nas distinções naturais e na eleição pelo dom”.

Essa “revelação” se tornou uma preocupação central no meu trabalho de jornalista quando resolvi questionar os eleitos à apreciação e consumos estéticos no campo musical pernambucano. Como agente, eu sabia - dadas as minhas limitações como atuante dentro do campo -, até onde ia a “realidade” da notícia e, principalmente, até aonde ia minha autonomia na estrutura linguística, semântica e crítica do texto. O caminho seguido para se chegar à constatação dessa configuração foi traçado tendo em vista, previamente, a minha própria experiência dentro do campo jornalístico que me despertou para os problemas relacionados à relação entre música e jornalismo cultura. Problemas de pesquisas que foram devidamente verificados com a análise dos cadernos culturais, juntamente às entrevistas e as fontes bibliográficas acima mencionadas.

Em seguida, o recorte foi dado da seguinte forma: acompanhamento das matérias de capa e contracapa do Caderno C do período que vai de janeiro de 1991 a dezembro de 1994. Essa escolha se justifica pelo fato de uma estética Manguêbeat, como conceito, ter surgido pela primeira vez em julho de 92, conforme afirma o livro *Do Frevo ao manguê*

*beat*, do jornalista do Caderno C, José Teles. O ano anterior foi pesquisado como um recurso de comparação entre essa data paradigmática. No entanto, 93 e 94 tiveram mais destaque na apuração/seleção das notícias. Em 93, foi criada a coluna Rec Beat que “alimentava” o Caderno C com notícias referentes à produção do Manguebeat (shows, festas, videoclipes, processo de gravação de CDs). Em 94, por ser o lançamento dos discos acima mencionados, o Caderno C foi acompanhado em toda a sua produção, isto é, colunas, manchetes, notas e contracapa. O Diário de Pernambuco foi acompanhado apenas no período de 1993 a 1994; através das manchetes e contracapas, uma vez que a análise privilegia o polo heterodoxo dos campos jornalístico e musical. Com essa seleção, foi possível verificar que até 1993 ambos os cadernos davam mais destaque para a literatura e as artes plásticas locais – expressões estabelecidas e já consagradas na cultura pernambucana. Os assuntos referentes à música, moda, televisão e teatro estavam em sua maioria, até esse momento, ligados à produção cultural do Rio de Janeiro e São Paulo.

No caso da literatura e das artes plásticas, elas estavam em sintonia com a representação de um campo erudito, ao qual o Diário destacava mais em suas edições (um processo de construção ideológica que pode ser visto na relação que o jornal manteve historicamente com pesquisadores e artistas – Gilberto Freyre e o escritor Mauro Mota, por exemplo, foram alguns dos nomes que tomaram a direção do Diário – que não fazem parte do nosso interesse nesta pesquisa). O Diário mantinha-se, ainda, como arauto da tradição e, portanto, mais disposto a divulgar os elementos estéticos que faziam parte da elite local estabelecida nos últimos 20 anos – a partir do período de ascensão do Mangue beat. Foi através do Diário, inclusive, que Ariano Suassuna teve seu Armorial divulgado e apreciado pela crítica, na década de 70.

O Jornal do Commercio, por outro lado, fez duras críticas ao movimento, principalmente a partir da intervenção do crítico cultural Celso Marconi, ligado ao tropicalismo pernambucano nos anos 70. Esse embate entre o Diário, como conservador, e o Jornal do Commercio, como transgressor, pode ser observado na pesquisa feita por Maria Thereza Didier no livro *Emblemas da sagração armorial*. Este livro também foi uma importante fonte de pesquisa para esta tese, que ao estudo de Maria Thereza Didier acrescenta uma interpretação sobre o papel do jornalismo como divulgador do embate dentro do campo musical.

Voltando ao Diário, tal postura editorial indica a escolha pelo afastamento dos produtos e produtores da indústria cultural, que não encontravam público-leitor no jornal pelo fato de, nas décadas anteriores, ele ter enfatizado um perfil mais conservador de jornalismo cultural. Ou seja, ele assume o lado do jogo no qual o campo erudito, marcado pela distinção do seu público e dos seus produtores, é demarcado como estratégia editorial. A disposição do Diário em não ceder à divulgação dos produtos da indústria cultural (cinema, música e moda) nos aponta, ainda, para a própria disposição que os agentes (nesse caso, editores e repórteres) mantinham dentro desse campo. Ou seja, por um lado, o Caderno C era uma rica fonte de pesquisa. Isso porque desde o final dos anos 80, ele se inseria no modelo de suplemento cultural de inovação e modernidade que dava destaque aos novos produtores da indústria cultural tais como a música pop, a moda, à produção de videoclipes, os quadrinhos.

Mais: o Caderno C “comprou” a ideia da cultura pop como seguimento editorial, mas isso só foi possível porque havia agentes (repórteres) novos e “anteados” o suficiente com as novidades culturais do período – ao contrário do Diário, cuja equipe, coordenada por profissionais estabelecidos e ligados à Universidade como a editora Lêda Rivas, revelava o

apego aos valores mais tradicionais da cultura local. Esse posicionamento foi ratificado, de fato, através das entrevistas realizadas com os editores do Caderno C (Marcelo Pereira), do Jornal do Commercio, e do Viver (Lydia Barros), do Diário de Pernambuco. A entrevista de dois jornalistas corroborou, ainda, para o meu argumento de uma cena que teve a luta em torno do campo fomentada pela atividade jornalística: José Teles, crítico musical do Caderno C, e pesquisador da música popular pernambucana; e Ivana Moura, crítica de teatro e literatura do Viver. Sendo a pesquisa configurada pela análise do Caderno C em 1994 (ano escolhido por ter sido o período de lançamento do primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi), as entrevistas foram sendo realizadas de acordo com as lacunas deixadas ora pelo excesso, ora pela falta de “comunicação”.

A identificação dos agentes da heterodoxia Mangue através do Caderno C me fez selecionar os artistas com os quais pudesse refletir sobre a luta dentro do campo. Na minha experiência jornalística, fiz entrevistas com artistas de áreas diversas, a exemplo de escritores tradicionais e marginais; dramaturgos e encenadores; estilistas, artistas plásticos, cineastas e músicos – conservadores e transgressores. A partir do que já tinha previamente obtido como informação, centrei a seleção das entrevistas entre os agentes opostos (o Mangue e o Armorial) no campo musical a partir do que já havia previamente identificado no meu trabalho profissional. Ariano Suassuna e Zoca Madureira, músico ligado ao Quinteto Armorial; e Fred 04 (da banda Mundo livre), Jorge du Peixe (da banda Nação Zumbi) e Siba Veloso (da banda Mestre Ambrósio) foram entrevistados ao longo de oito anos nos quais trabalhei oficialmente no jornalismo cultural pernambucano. Esse material foi revisado após a leitura teórica. Em 2006, voltei a entrevistá-los.

Fontes complementares como a análise das performances cênicas de Chico Science & Nação Zumbi e da sonoridade (a identificação de ritmos populares no Mangue) dos

primeiro discos da banda (que se destaca pela inclusão de elementos da cultura popular como a ciranda, o pastoril, o coco de roda e o samba) são elementos que nos interligam, esteticamente e estilisticamente, à música Armorial, com a qual podemos fazer as devidas comparações dos posicionamentos no campo através da aquisição social obtida pelas posições dos agentes ligados, respectivamente, à cultura pop e erudita. O primeiro disco do Quinteto Armorial, do *Romance ao Galope Nordestino*(1974), foi utilizado como fonte de comparação, aliado à literatura reflexiva sobre a música popular brasileira, bem como a estreia fonográfica da Orquestra Armorial (1975), sob a batuta do maestro Cussy de Almeida. Assim foi formada a estrutura analítica desta tese.

No primeiro capítulo, por meio da leitura de José Ramos Tinhorão, José Miguel Wisnik e Renato Ortiz, além da audição dos CDs da Orquestra Armorial, do Quinteto Armorial, Mundo Livre e Chico Science & Nação Zumbi, procuramos discutir, enfocando a sonoridade, a questão da identidade nacional na música popular brasileira. Ao longo da leitura, podemos notar que a legitimidade de Ariano Suassuna no campo erudito se assemelha à legitimidade de Villa-Lobos, na ocasião da política cultural do Governo Vargas. São momentos distintos que se revelam análogos no uso da música, no que Wisnik chama de “linha sanitário-defensiva”. A leitura do popular é feita por ambos a partir de bases da música erudita e divulgados sob a chancela desse universo. Para investigarmos essa prática, destacamos a visão romântica que se instaura na cultura brasileira nestes dois momentos, para então confrontá-los na ruptura do Mangue com esse idealismo. Primeiramente, tratamos da questão da tradição e da identidade popular no discurso nacionalista; em seguida registramos a inauguração desse discurso oficial com a política cultural varguista; depois aproximamos essa experiência à prática Armorial para, no capítulo seguinte, colocarmos as mudanças incrementadas pelo Mangue beat.

No segundo capítulo, focaremos estruturalmente a relação entre o Armorial e o Mangue beat ao recuperar a história e desenvolvimento dos dois movimentos, a fim de apresentar a configuração de uma vanguarda musical e a criação de um campo de música pop no contexto da cultura pernambucana contemporânea. Para isso, selecionamos arquivos de entrevistas realizadas pela autora desta tese em sua trajetória jornalística, bem como de documentos coletados em veículos jornalísticos como o Jornal do Commercio e revistas como a Bizz e Show Bizz e a fala dos entrevistados sobre suas respectivas criações. A proposta desse capítulo é mostrar como foi criada uma heterodoxia Mangue. Dessa forma, partimos do conceito de campo de Pierre Bourdieu e centramos nas especificidades do universo musical – ressaltando as diferenças entre as duas linguagens que se caracterizam por pertencer à produção erudita, no caso do Armorial, e à Indústria Cultural, no caso do Mangue beat. Além do enfoque da disputa entre Fred 04 e Ariano Suassuna, registramos, ainda, a indisposição da principal autoridade musical do estado, o cantor Alceu Valença, com a indiferença dos mangueboys à sua legitimidade. Nesse registro, podemos perceber as singularidades intelectuais do líder do Movimento Mangue, Fred 04, que se complementam à estética musical como discurso legitimador de sua prática transgressiva.

No terceiro capítulo, está em destaque o papel do jornalismo cultural na divulgação e oficialização do Mangue beat como identidade cultural pop. Ao buscar a relação entre os dois campos, a pesquisa constatou a disposição e o esforço, físico e simbólico, do Caderno C em se associar aos produtores artísticos na luta pela imposição do Mangue beat como apreciação cultural vanguardista. Essa discussão busca discutir as razões pelas quais o Caderno C se impõe como vanguarda jornalística e associa-se à própria dinâmica da indústria de bens simbólicos que movimenta os produtos culturais. Ao abordar tal temática, colocamos a própria história do campo e as especificidades que o constituem como espaço

social. A essa caracterização, sempre procuramos responder à relação entre o campo jornalístico e musical.

O capítulo tomou como fonte principal a leitura atenta do período acima mencionado e, em menor proporção, a entrevista dos jornalistas. Nessa análise, nos apoiamos na bibliografia específica sobre jornalismo para reconstruir a trajetória de ambos os jornais e, assim, descortinar pelo viés teórico as suas tendências editoriais. *O livro do Nordeste*, organizado por Gilberto Freyre na ocasião do centenário do jornal em 1925, foi o primeiro parâmetro analítico que nos auxiliou na reconstituição histórica do veículo. Usamos, ainda, matérias especiais como um caderno especial realizado em comemoração aos 80 anos do Jornal do Commercio, publicado em 1998. As conversas informais da redação são documentos valiosos de interpretação e não há como creditá-las oficialmente nesta pesquisa. Buscamos verificar as informações obtidas informalmente e naturalmente a reflexão sobre o assunto foi se formando à medida que a discussão crítica se delineava no texto. Boa parte dessas informações obtidas informalmente não tem ainda publicação editorial.

No último capítulo, a tese se propõe a discutir o Mangue beat como fenômeno cultural já assimilado pelas políticas públicas pernambucanas. O primeiro recurso analítico a ser utilizado como instrumento de reflexão foi a produção do Hino de Pernambuco numa versão Mangue beat, feita em 2002. Procuramos nos dois jornais informações sobre o assunto e entrevistamos alguns representantes do Mangue beat, como Fred 04 e Renato L., para darmos continuidade à pesquisa. Novamente, a permanência da pesquisadora no campo jornalístico contribuiu para a constatação da ligação do Mangue beat com a política cultural pernambucana, em dois momentos: primeiro, no final da primeira gestão do governador do PSDB Jarbas Vasconcelos, em 2002; e depois, na construção da política

Multicultural da Prefeitura do Recife, nas duas gestões do prefeito João Paulo Lima e Silva. O acompanhamento da edição diária de ambos os jornais, feito pelo fato da pesquisadora integrar a equipe do Diário desde 2005, nos levou à seleção do material de análise a ser colhido como fonte fundamental. Ao trazer à tona essa discussão, exploramos a institucionalização do Mangue beat e seu “envelhecimento” oficial que resulta, naturalmente, na movimentação do campo (agora um campo de música pop propriamente dito) e na continuidade da luta pela sua legitimidade, que envolve artistas estabelecidos e neófitos e jornalistas *idem*.

A partir dessas análises pretendemos refletir sobre uma nova configuração cultural que utiliza questões concernentes à inserção de seus agentes nas práticas urbanas do Recife contemporâneo.

# 1. IDENTIDADE CULTURAL E A QUESTÃO DO NACIONAL-POPULAR

## 1.2 discutindo a tradição na moderna sociedade brasileira

Acreditar num deus que dança, como sugeria Nietzsche, é dar corpo ao inanimado. Torná-lo sensual e, assim, destituí-lo, de sua aura sagrada, cuja adoração impulsionou a criação de significados simbólicos em torno da própria natureza que inscreve e diferencia o homem em sua humanidade. O louvor ao “desconhecido” nos aparece com uma das primeiras manifestações da expressão musical. Foi com o corpo que a ordem espiritual se fez determinante. Sob a dança e o canto, as doutrinas religiosas submeteram – e ainda submetem – deus ao homem. Em sua espontaneidade, criatividade e pulsão. O aforisma de Nietzsche pode ser usado como metáfora para a atual classificação da música - e as consequências de sua representação nas sociedades modernas – que, disposta em gêneros, nos leva à própria dialética revelada em *O nascimento da tragédia*(1872). Nela, encontramos dois pares opostos que lutam em contínua contradição. Os deuses Apolo e Dioniso são os modelos da mitologia grega com os quais Nietzsche estabelece paralelos de civilidade e espontaneidade. Tese e antítese. Teríamos síntese?

Apolo é o equilíbrio, a moderação dos sentidos, a ordem; enquanto Dioniso gera o impulso primeiro, místico, instintivo. Não nos interessa aqui explorar a farta e complexa literatura filosófica de Nietzsche. A digressão à filosofia tem apenas um objetivo. Antes de refletir sobre a problemática do nacional-popular na música pernambucana, é interessante colocar à disposição categórica pela qual esta expressão estética, a música, é tomada como

apreciação, consumo, legitimação e identificação social em sua diferenciação padrão: o popular e o erudito. Se pensarmos em Nietzsche, poderíamos identificar o popular, de forma esquemática, em sua naturalidade, em seus instintos e sua lógica fluida, com o fanfarrão Dioniso; e a música erudita, em sua ordem e racionalização, ao “normativo” Apolo. O próprio Ariano Suassuna, objeto desta pesquisa em sua idealização de uma música Armorial, explica, em *Iniciação à estética*, o confronto entre os dois arquétipos. Para ele, a música apolínea representa a linearidade. “É a Música clássica, ou melhor, a Música feita pelos compositores de temperamento clássico, equilibrada, harmoniosa, serena, racional, luminosa, ordenada, clara e límpida (Suassuna, 2005: 321). Seu contraponto, para Suassuna, seria a música de contrastes violentos: a dionisíaca. “Dramática, vibrante, violeta, “impura” pela presença quase “literária” de sentimentos e expressões estranhas ao campo da música” (Idem: 322). Suassuna baseia sua interpretação no campo da estética ao descrever as características da música erudita. Podemos direcionar, no entanto, esta antítese para a própria configuração das expressões populares e eruditas no âmbito da formação de uma identidade cultural brasileira. Porque, afinal, a separação entre as duas expressões e o uso de cada uma delas como instrumento de identificação social será continuamente representada pela diferença de fluência e composição que, obviamente, não se encerra nas projeções arquetípicas de Apolo e Dioniso.

O gosto, a distinção e o posicionamento social são mecanismos de legislação das práticas musicais relacionadas com distintas classes sociais. De uma forma geral, entretanto, podemos apontar a interpretação da música erudita como a música da racionalidade moderna e burguesa; enquanto a música popular não está inscrita nesta normatividade. Para usarmos a sociologia como instrumento de análise, vejamos, por exemplo, uma definição de Nobeit Elias, que, em certo sentido, consegue expor

sociologicamente a dialética de Apolo e Dioniso pensada por Nietzsche em sua crítica à modernidade, e será o ponto de partida para o problema enfrentado na discussão deste capítulo: a saber, o uso e a interpretação da música em seu caráter pedagógico e catártico e a relação destes com a construção da identidade nacional. Em *O processo civilizador* (2004), Norbert Elias está interessado em discutir o processo de “domesticação dos sentidos e das emoções”, que, em sua concepção, empreende uma regulamentação do corpo moderno; cuja marca de “civilizado”, socialmente legislado, urbanizado, cortês e polido, tem o contraposto a épocas bárbaras, período do qual o discurso da modernidade buscara fundamentalmente se desvencilhar para dar origem ao seu projeto emancipador.

Entretanto, ao distinguir as diferentes formas com as quais as línguas francesa, inglesa e alemã interpretam o conceito de cultura e civilização, Elias discute singularidades de um período e de um discurso específico, o da sociedade moderna, que imprimiu a sua marca de progresso e se tornou um modelo a ser seguido pelas nações latino-americanas no desenvolvimento de sua identidade cultural e nacional. Elias compreende-as, na semântica germânica, da seguinte forma: “O conceito Kultur reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político, e espiritual, e repetidas vezes se perguntar: “Qual é, realmente, nossa identidade”? (Elias, 1994: 25). Kultur é o geist; enquanto Zivilisation (que para os ingleses e franceses, no centro da moderna economia, representa o desenvolvimento técnico e progressivo do saber e seus instrumentos científicos e tecnológicos) “significa algo útil, mas, apesar disso, apenas um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana” (Idem: 24). Enquanto “civilização” reflete a própria forma como a sociedade moderna se vê em sua diferença à barbárie ou tradicionalismo, em seu suporte científico e tecnológico; a cultura assume um

caráter idealista de retorno ao essencialismo ao qual se vai buscar o contraponto para a própria modernidade que criou a separação entre esses dois universos. Existem diferenças abissais entre a sociedade alemã e brasileira. Mas ambas, periféricas no contexto da emergência do capitalismo, encontraram soluções românticas para a questão nacional. Esse romantismo será fundamental para a compreensão da música popular como “geist”, “kultur”, a essência das tradições populares encontradas na Alemanha desde o mapeamento de contos orais feitos pelos Irmãos Grimm ao romantismo poético de Heine, Hordelin, Schiller.

Na literatura brasileira, por exemplo, é ao passado pré-histórico do Brasil que esse discurso romântico vai inaugurar o seu encontro com o “paraíso perdido”. Os romances históricos de José de Alencar, como *O guarani* (1870) e *Iracema* (1875), são exemplos da criação de um discurso nacionalista que obteve amplitude social ao narrar a saga de heróis indígenas brasileiros. Nestes, Renato Ortiz enxerga o mito da fundação da brasilidade e considera que: “O Brasil não é simplesmente o cruzamento da cultura com a natureza, mas de uma determinada cultura com uma natureza domesticada. A dúvida de Alencar é como introduzir a civilização num domínio que lhe é estranho, problemática radicalmente distinta daquela descrita pelo romantismo europeu (Ortiz, 1998: 79). O tema de *O Guarani*, inclusive, marca ainda o título homônimo da ópera (1870) do compositor brasileiro Carlos Gomes, um dos pioneiros na fusão entre “brasilidade” e música erudita.

Não pretendemos aqui discutir se existe uma relação entre o romantismo germânico e o brasileiro. Mas trazer uma observação pertinente que marca a concepção de um projeto de identidade nacional-popular desde o Movimento Modernista; e particularmente na música, a partir do desenvolvimento do estado moderno brasileiro, com Getúlio Vargas. Projeto que, como veremos, não se esgotou nem no modernismo nem na política do Estado

Novo, que, ao criar uma máquina pública amplamente burocratizada, conferiu não só à economia, mas também à cultura a estratégica modernização nacionalista do País. Modernização que inclui as noções de cultura e civilização como decorrentes do mesmo sentimento de modernidade almejada como discurso e práxis.

Do latim hodierno, o verbete moderno, como observa Kumar, vem sendo usado amplamente em diversas épocas com significados diferentes. Convencionalmente, ele tem sido caracterizado como a identificação de uma sociedade específica, aquela que “rompeu” (filosoficamente, sobretudo) com o mundo medieval, surgida no decorrer do século XVII. Portanto, moderno é, sobretudo, um paradigma. Modernizar, torna-se moderno, é ocidentalizar. “A sociedade moderna, portanto, carrega os marcos da sociedade industrial desde o século XVIII. Foi industrial e foi científica. Sua forma política foi o estado-nação, legitimado por algumas espécies de soberania popular. Atribuiu um papel sem precedentes à economia e ao crescimento econômico. Suas filosofias de trabalho eram o utilitarismo e o racionalismo” (Kumar apud Outhwaite, 2000: 472). Giddens (1991) define a modernidade como “estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (Giddens, 1991: 11).

O autor refere-se, ainda, à lógica capitalista como intrínseca a outras esferas da cultura. “O caráter móvel, inquieto, da modernidade é explicado como um resultado do ciclo investimento-lucro que ocasiona a disposição constante para o sistema de expandir” (Idem: 20). Mas o autor, embora ressalte o discurso da modernidade como uma influência para outras sociedades que não se enquadram nessa visão de mundo da Europa moderna, reflete sobre um projeto nascido e amplamente difundido na Europa iluminista. A modernidade, nos países da América Latina, vê-se na encruzilhada entre os elementos

constitutivos da “ocidentalização” e sua identidade fincada na tradição. Híbrida, de modernidade e mito. O Brasil, como outros países da América Latina, carrega, no entanto, a modernidade e toda a sua carga racionalista como uma cruz. O modernismo enquanto estética captou essa angústia e tentou colocar na antropofagia o meio pelo qual a modernidade se efetuasse dentro da própria tradição cultural brasileira.

“A descoberta da modernidade na América Latina significa um impulso de otimismo tecnológico e social, a crença absoluta na lógica ocidental do progresso. Porém a consequência da modernidade e o advento de movimentos de vanguarda latino-americanos significaram também uma nova maneira de conceber a identidade nacional e resultaram numa revisão dos valores culturais próprios ao subcontinente. Depois desse primeiro estágio de identificação total com a metrópole, as vanguardas latino-americanas passam a buscar na combinação urbanidade moderna, transnacional e tecnológica, e raízes nacionais e populares a receita de uma modernidade e modernismo estritamente originais” (Prysthon, 1999: 84).

O enfrentamento de nossa modernidade, mesmo sendo esta um processo que ocorre na economia a ser modernizada, passa, na cultura, pelo antagonismo entre a influência da Europa “civilizada” e os elementos telúricos da nacionalidade. A tradição, que nas sociedades pré-modernas conferia ao passado o status de estabilização social pelos seus símbolos que perpetuavam as experiências das gerações, é aqui assumida de forma diferente da reflexividade europeia. Para Giddens, a tradição era uma forma de integrar socialmente as comunidades e uma forma de lidar com o espaço-tempo, conectando o passado ao presente e futuro. Era uma monitoração da ação. Com a modernidade, ela não desempenha mais esse papel; embora ainda seja um recurso de reconhecimento social. No contexto da modernização brasileira com o Estado Novo, a tradição surge como plataforma de um discurso político que nela idealiza romanticamente a narrativa nacional, a partir do

modernismo musical de Villa-Lobos; e, portanto, a inscreve no território da ideologia – posto que “inventada”, criada e manipulada pelos interesses das classes dominantes. Como observa Ortiz:

“O estado, assumindo o argumento da unidade da diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história. O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória nacional contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes” (Ortiz, 1998: 100)

Essa absorção da realidade cultural das classes subalternas se consolida à medida que uma elite (intelectual ou política) a organiza como desenvolvimento da sua própria auto referência como autoridade e detentora de um poder – seja a verdade em torno do que é afinal a cultura do povo ou que fazer politicamente com essas manifestações nas quais resiste uma lógica não contrária, mas distante da noção de progresso embutida no ideal de modernização. O intelectual e o estado foram, assim, o núcleo de onde se sobressai um pretenso “humanismo” de onde saíram, para a constatação pública, a memória adormecida do País. Como observa Stuart Hall, a cultura nacional é formada tanto por instituições culturais como também por símbolos e representações que orientam e conduzem os cidadãos rumo às suas ações e concepções sobre a sociedade de que fazem parte.

A cultura nacional é também um meio de propagar uma ideologia – aqui presente sob o conceito gramsciano da concepção de mundo que se expressa implicitamente na arte, no direito, na economia e nas manifestações institucionais da vida individual e coletiva. “As culturais nacionais, ao produzir sentidos sobre a ‘nação’, sentidos com os

quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e a imagem que dela são construídas” (Hall, 1996: 51). A cultura nacional é um sentimento abstrato que se torna mecanismo pragmático com o discurso político, estético e econômico.

Em linhas gerais, as três primeiras décadas do século XX no Brasil são períodos cruciais para a expansão desse sentimento de pertencimento a uma nação. Podemos citar como exemplo, as várias interpretações do Brasil que surgem nessa época (com intelectuais como Euclides da Cunha, Manuel Bomfim, Silvio Homero, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda<sup>4</sup> - que procuram desvendar, cada um à sua maneira a ideia de ser

---

<sup>4</sup>Se buscarmos um “marco zero” da interpretação do Brasil, dentro do contexto de modernização da sociedade brasileira, vamos encontrar no pensamento de Euclides da Cunha, em *Os sertões*(1902), o momento inaugural de um discurso intelectual sobre o Brasil. Vejamos que as características biológicas (raça) e geográficas (clima) perpassam as análises desses pensadores. Em Euclides há, sobretudo, o determinismo biológico como marca da sua análise do homem sertanejo – uma influência das teorias positivistas em destaque naquele momento – marcado pela fatalidade da região. Em Bomfim (1905), tal determinismo ainda pode ser encontrado, como crítica, no entanto, ao confrontar o atraso latino-americano ao caráter parasitário da metrópole. Em Gilberto Freyre, observamos um quadro pictórico de referências biológicas e psicológicas que mostra o resultado da povoação do nosso território por europeus contemporizadores que “minimizariam” as características mais cruéis do sistema escravocrata. Muito bem colocada a posição de Antônio Cândido no prefácio a *Raízes do Brasil*. “Casa Grande & Senzala é uma ponte entre o naturalismo dos velhos intérpretes da nossa sociedade, como Silvio Homero, Euclides da Cunha e mesmo Oliveira Vianna, e os pontos de vistas mais especificamente sociológicos que se imporiam a partir de 1940. Digo isso em virtude da preocupação do autor com os problemas de fundo biológicos (raça, aspectos sexuais da vida familiar, equilíbrio ecológico, alimentação) (...)” (Cândido apud Buarque de Holanda, 2004). É, principalmente, no enaltecimento das características biológicas do povo brasileiro pelo viés culturalista que o mito se constrói enquanto discurso que procure compreender as especificidades do atraso do País. “O evolucionismo se combina, assim, a dois conceitos-chaves que na verdade têm ressonância limitada para os teóricos europeus. No entanto, são fatores importantes para os intelectuais brasileiros, na medida em que exprimem o que há de específico em nossa sociedade. Quando se afirma que o Brasil não pode ser mais uma “cópia” da metrópole, está subentendido que a particularidade nacional se revela através do meio e da raça. Ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da europeia (Ortiz, 2006: 16-17). Sérgio Buarque representa o grande primeiro corte dessa dominante cultural. Ao utilizar a metodologia do Tipo Ideal weberiano, Holanda aplica elementos morais do colonizador português à especificidade das investidas de colonização europeia (francesa, holandesa, espanhola e portuguesa). Para ele, o que caracteriza o “desbravador” freyriano é uma ética da aventura, na qual imperam a audácia, mas também a instabilidade. Esta seria marcada pela própria constituição religiosa do Império Português. A religião católica via no trabalho a prática para a salvação da alma; mas a esta salvação colocara um fardo que acabara por identificar os trabalhadores como párias sociais. Utilizando conceitos como o de “cordialidade”, Sérgio Buarque de

brasileiro e o que, afinal, o Brasil); o modernismo literário<sup>5</sup>, em seu híbrido de vanguarda e tradição; e a política cultural do Estado Novo, que legitimou o samba como símbolo da afetividade nacional estabelecendo através dele o sentimento de identificação social como recurso de integração da sociedade brasileira, sob o regime autoritário de Getúlio Vargas.

A identidade aqui assumida como legitimidade nacional se relaciona os cinco elementos fundamentais que Stuart Hall define como parte integrante da narrativa da cultura nacional. A saber, 1) a narrativa da nação (símbolos, rituais, datas históricas, eventos cívicos que representam a experiência comunitária, unindo o povo no prestígio da memória coletiva compartilhada); 2) a ênfase nas origens e na tradição (o essencialismo do povo; a natureza inquebrantável de sua história); 3) a invenção da tradição (as práticas simbólicas vistas por Eric Hobsbawm como adequadas a um discurso político que busca configurar feitos heroicos e valores nacionais baseados num passado; mas de origem recente na história da identidade nacional – um exemplo, desse caso, é a “escolha” do samba (carioca, diga-se) como símbolo nacional; sendo este, no entanto, uma expressão contemporânea à sua divulgação pública); 4) o mito fundacional (“uma estória que localiza a origem da

---

Holanda, ainda, no entanto, se inscreve no panorama de intelectuais que remetem à dicotomia “colônia x metrópole”, ou seja, a própria história do processo civilizador no Brasil.

<sup>5</sup> O modernismo, principalmente, com Oswald de Andrade vai assumir uma postura irônica frente à colonização européia. Conforme vemos em alguns trechos no Manifesto Antropofágico publicado na Revista de Antropofagia, em 1928: “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade do ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls. Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará”. Ou ainda: “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel, mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia” (Andrade, 1928). Na música, é Mário de Andrade que vai desenhar o quadro de referenciais aos quais compositores como o próprio Heitor Villa-Lobos vão se espelhar para representar nacionalmente e modernisticamente o Brasil. A preocupação de Mário de Andrade pode ser vista a partir de 1929 quando o escritor começa a sua pesquisa para um dicionário de música popular brasileira. A obra não foi acabada; sendo reservada à discípula Oneida Alvarenga a tarefa de finalizar os verbetes e conceitos reunidos pelo modernista em suas viagens pelo Brasil e através de suas leituras.

nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “místico”, define Hall (1999: 54-55) – o folclore e a volta romântica às comunidades “intocadas pelo processo civilizador se constituem, de certa forma, num mito fundacional; pois nelas se encontram a nação em seu estado bruto, a alma do povo; 5) A ideia de povo – o folclore como definição autêntica da cosmologia nacional. A identidade nacional seria, desse modo, uma “comunidade imaginada”, elaborada através de mecanismos de reconhecimento social cuja ação na sociedade será legitimar/simbolizar uma determinada narrativa. "As identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento" (idem:70). Vejamos, na música, na próxima parte, o caso do modernismo musical com Villa-Lobos, para, em seguida, analisarmos, o Movimento Armorial no contexto de definição da identidade nacional a partir da utilização de elementos do nacional-popular.

### 1. 3 A orquestração do popular pelo intelectual erudito

“Aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional – eis o milagre realizado em dez anos pelo governo do presidente Getúlio Vargas”

Heitor Villa-Lobos, em *A música nacionalista no Governo Getúlio Vargas*

Para Renato Ortiz, em *Folclorista e românticos* (1992), a questão da cultura popular, que constitui um dos elementos de composição da identidade nacional, tem sua imposição no cenário acadêmico e político em meados do século XIX, na Europa. Até o século XVIII, observa o autor, havia uma certa unidade ou maior proximidade entre as

culturas de elite e popular. “Pode-se dizer que antes cultura de elite e cultura popular de misturavam, suas fronteiras culturais não eram tão nítidas, pois nobres participavam das crenças religiosas, das superstições e dos jogos” (Ortiz, 1992: 15)<sup>6</sup>. O autor aponta algumas razões pelos quais a separação entre as culturas foi efetuada.

“A centralização do Estado moderno (desmembrado durante o medievo) é um dos mais fortes motivos para a distinção entre as classes. A constituição dos Estados nacionais requer também a mudança de política em relação às classes subalternas. Se o Estado surge agora como instituição provedora, em contrapartida ele demanda impostos, o serviço militar, enfim, reclama os deveres atribuídos aos seus súditos” (Idem: 16).

Conforme Ortiz, o assunto “cultura popular” vai aos poucos se tornando polêmico, com as repressões às manifestações das classes subalternas, até chegar ao século XIX quando começa a se configurar como discurso através de dois pólos de interpretação. O primeiro (realçado pelos folcloristas que formavam associações cujo objetivo era coletar dados sobre a cultura popular e garantir a sua conservação como memória histórica) dizia respeito aos grupos subalternos; sendo a questão de classe o eixo para onde pendiam as inferências e explicações sobre o assunto. De um outro lado, emerge do movimento

---

<sup>6</sup>É claro que essa mistura passa por diversas esferas da vida cotidiana, mas vale um exemplo excêntrico. Quando foi construído no século XVI, o londrino Globe Theatre, o teatro de Shakespeare, era quase uma versão do futebol contemporâneo como fenômeno de social de integração das diferentes camadas culturais. Desde a rainha aos míseros súditos da corte iam prestigiar as encenações de Shakespeare. Um objeto era utilitário nesse espaço: a laranja. Conta-se a lenda que os cidadãos mais polidos não deixavam de levar um pedaço da fruta para abrigá-lo ao nariz onde podiam disfarçar o odor forte de gente de todo tipo engalfinhada no recinto. Mas não precisamos ir tão longe. As próprias festas da cultura popular no Brasil colonial, como os ritos religiosos, abrigavam as diferentes camadas sociais que como água e óleo não se misturavam na distinção atribuída à elite; mas se encontravam no espaço fronteiro do culto. A interpretação particular de Gilberto Freyre sobre o regime patriarcal no Brasil mostra que a estrutura econômica da produção açucareira foi responsável pela, no que diz respeito à vida privada, relação íntima que patrões e subordinados mantinham em sua proximidade espacial da casa grande com a senzala. Esse comportamento social, posteriormente ao longo da história do Brasil, vai se refletir no sincretismo religioso, por exemplo. No entanto, é só com a tomada de consciência de classe ou grupo social que as diferentes culturas são, de fato, instrumentalizadas através da separação que distingue o povo da elite, já na virada do século XIX.

romântico a interpretação da cultura popular como sinônimo de povo – embora a problemática classista ainda persista nessa visão, ela é, sobretudo, evocada como transcendência onde a totalidade dessa estrutura social será associada à questão nacional.

A reflexão, destaca Ortiz, passa a integrar os dilemas da nacionalidade. Em ambos os casos, folcloristas e românticos, são os intelectuais (estudiosos, literatos, pesquisadores), os agentes responsáveis pela definição do termo e da sua divulgação como parte intrínseca à memória de uma nacionalidade a ser preservada. A própria modernidade, com seus ímpetos de expansão e ritmo cíclico, é quem vai permitir essa tentativa de homogeneização da cultura popular, e nacional, em sua demarcação de um território com características geográficas e culturais que a tornam “uma” identidade singular em contraponto a tantas outras identidades nacionais. O autor, nesse livro específico, partilha da hipótese de Hobsbawn da cultura popular também como uma tradição inventada, ao considerar os esforços de folcloristas e românticos como agentes responsáveis pela fundamentação teórica dessa problemática. Sujeitos que vão, ainda, traçar o significado simbólico pelo qual a cultura popular vai se definir como elemento inerente ao Estado-nação que se deseja manter em dia com a sua autoridade e poder – porque este, particularmente, tem agora também como pré-requisito a defesa da territorialidade a partir do substrato simbólico que constrói sua narrativa.

No Brasil, afirma Ortiz, ainda que não seja particularmente o objeto de estudo de sua obra, o debate sobre cultura popular ganha outros contornos. “O debate sobre cultura popular no Brasil, e na América Latina, possui uma vertente que sobrevaloriza a potencialidade das manifestações populares como força transformadora da sociedade (ibidem: 8). Vejamos que nas sociedades européias, onde a modernidade chegou primeiro através do movimento Iluminista, da Revolução Burguesa e da Revolução Industrial

(sobretudo França e Inglaterra), a tradição da cultura popular também passa a ser valorizada num período de reconhecimento da identidade nacional e das iniciativas imperialistas do século XIX. A diferença é que na Europa iluminista, burguesa e industrial, a tradição é adaptada ao espírito positivista e ao discurso de modernidade cuja missão fora a de, no século XVII, minimizar (senão aniquilar) a potencialidade da tradição como significado para as questões sociais. Agora, ela é assumida como resgate por parte de intelectuais específicos que vão contribuir para a tomada da tradição como narrativa nacional. No Brasil, no entanto, a tradição da cultura popular é incorporada aos projetos modernos e modernistas como recurso de identidade dominante. Ou seja, é a partir do reconhecimento de que tivemos uma tradição que podemos nos constituir como nação.

A recuperação da tradição, conforme já mencionamos acima, vai se dar na Europa por duas vias intelectuais: folcloristas e românticos. Ambos vão estar presentes em nossos objetos de análise; sendo a visão romântica em nosso estudo particularmente mais enfática na procura pela infância do País. Os primeiros, inicialmente tratados como estudiosos da cultura popular, só começam a se constituir como grupo na metade do século XIX<sup>7</sup>. Não há um método ou uma teoria que o ressalte como uma ciência no contexto de metodologia moderna. A busca das classes subalternas vai ser permitida pela observação e compilação

---

<sup>7</sup> Embora haja a catalogação folclórica da música popular brasileira em diversos momentos da realidade nacional, Estado-novo, ditadura militar e redemocratização, contemplamos nessa pesquisa essa visão romântica que se instaura na busca por uma sonoridade autêntica do País. Não deixamos de registrar, no entanto, o papel de intelectuais como Nina Rodrigues e Silvio Homero que abriram caminho para os estudos de coleta e análises das classes subalternas. Mário de Andrade não se considerava um folclorista. “Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência... dizem. Me interessa pela ciência, porém não tenho capacidade para ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não, passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto” (Andrade, 1999). Apesar do desdém retórico, Mário de Andrade de fato aplicara algumas premissas metodológicas dos folcloristas. Além de professor de Estética e História da Arte no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde fez sua formação musical em Piano, Mário fez diversas viagens etnográficas pelo Nordeste onde recolheu, catalogou e interpretou as fontes colhidas da própria fala do povo e dos músicos bem como através do contato direto com os folguedos populares, como o maracatu. Uma extensa pesquisa estética, cultura e histórica que pode ser encontrada no livro Dicionário Musical Brasileiro.

dos registros orais feitos a partir da catalogação de lendas e costumes do campesinato bem como de sua linguagem e espontaneidade.

Os românticos, entretanto, não formam um grupo coeso. E há que se ressaltar características que diferem o romantismo como sensibilidade artística e uma sensibilidade artística sobre a cultura popular. De um modo geral, o romantismo surgiu na Europa como reflexo de um sujeito cindido pelo impacto da modernidade na vida social. O “eu”, o individualismo eram ideais a serem expressos nos poemas e obras que registrariam um certo mal estar social. O romantismo surge, então, como uma sensibilidade predisposta a encarar com rebeldia o contexto que insurge em seu próprio tempo. Na interpretação romântica da cultura popular, há a marca do historicismo e da revalorização de uma consciência coletiva que se manteve alheia ao progresso não por luxo mas por exclusão social. Essa vertente interpretativa é dominante estética na Alemanha. Ao contrário do romantismo francês, o qual Simmel, em *Filosofia do Amor*, destaca pelo excesso de coquetismo, a sua versão alemã não quer apenas refletir sobre o mal-estar da individualidade moderna, mas superá-la na volta a um passado idílico, como a exaltação do bom selvagem de Rousseau. Tal ímpeto romântico fora, de fato, uma tentativa de nacionalizar o romantismo na Alemanha e a atitude revela uma necessidade de descolonizar a cultura germânica da influência francesa. O resultado foi a transformação estética de um romantismo ligado à natureza e à simbologia popular da Alemanha. O povo surge como contraponto à individualidade moderna retratada nos poemas da geração “Mal do século”.

Como observa Canclini: “os românticos conceberam o povo como uma totalidade homogênea e autônoma, cuja atividade espontânea seria a mais alta expressão dos valores humanos e o modelo de vida ao qual deveríamos regressar (Garcia- Canclini,2006: 44). Não é simplesmente uma crença na essência da nação, mas um investimento cultural e

político que estabelece como autêntico aquilo que foi separado da “civilização”. A afirmação de Canclini encontra eco no estudo de Maria Thereza Didier sobre o Movimento Armorial, no qual a autora destaca a ideologia armorialista e sua proximidade com os ideais de nacionalização da cultura empreendida pelos românticos alemães a partir do século XVIII:

“Os românticos estabeleciam o elo com o passado, resgatando as tradições populares e a língua alemã como meio para se chegar à alma nacional. Dessa forma, os românticos se posicionavam contra o racionalismo difundido pelas ideias iluministas e localizaram, no povo, a fonte de uma “cultura nacional”. A concepção de povo, para parte desses intelectuais, aproximava-se muito da imagem de camponeses, pois estes estavam próximos da natureza e se mantinha pouco influenciados pelos valores cosmopolitas” (Didier, 2000: 32).

A visão romântica que se instala na cultura modernista no Brasil, no campo da música nacionalista, revela a separação entre a memória do povo a ser preservada, o que caracteriza a sua aura romântica, e uma nova forma de expressão popular que surge em meio à modernização nacional (o samba e o frevo são exemplos de uma música urbana que se desenvolve na primeira metade do século XX e, embora surgidas do “povo”, não são incorporadas à leitura erudita sobre a música brasileira). Não são os camponeses remanescentes de uma estrutura econômica feudal a base dessa utopia romântica no Brasil. Os intelectuais preocupados com a problemática da identidade nacional e popular no campo da música vão buscar nas áreas rurais os componentes míticos com os quais se ergue um discurso sobre a concepção de tradição no Brasil em vias de modernização. Isso vai se dar enquanto as camadas subalternas instaladas na cidade, vindas das áreas rurais, já começam a constituir musicalmente a sua forma de inserção social nas metrópoles.

De certa forma, a música passa a ser o elo, um dos mais prolíficos, de ligação com as características “essenciais” da nação que floresceram intocadas pelo processo civilizador. Dioniso, no entanto, precisa ser, digamos, “ordenado”; conforme a disposição de Apolo. A música popular, em sua espontaneidade, é subversiva; pois revela o corpo em transe. Corpo escondido, domado, “domesticado” no desenvolvimento da modernidade – a mesma que deu uma lógica racional à música, antes rito profano, dividindo-a em conceitos e conferido a racionalização de sua criação em regras, esquemas, sistemas. A música popular no Brasil, sendo feita pelas camadas subalternas (sobretudo a comunidade afro-brasileira), compõe a tradição em consonância com a “confecção” de uma identidade popular procurada pelo governo getulista. Mas seus elementos subversivos passam pelo processo de assimilação e estabilização social, feito pela elite (seja intelectuais ou agentes das políticas culturais) que garante a sua divulgação sem os riscos revolucionários que sua catarse permite. O repertório místico das comunidades negras no País revela em suas práticas as possibilidades sensuais, emancipadoras, catárticas da música. Num incipiente estado modernizador, e ao mesmo tempo ditatorial, poderíamos vê-las reveladas como parte de uma identidade nacional sem o uso tácito de mecanismos de disciplina que incorporasse essa tradição?

A história sobre a cultura do período Vargas mostra que a orientação da música popular brasileira se deu em duas direções. O samba, já urbanizado no contexto da vida social carioca, embora ainda marginal, ganha uma apologia à moral do trabalho com a investida do Estado Novo. O samba malandro, segundo Wisnik, passa a ceder seu lugar, no âmbito da política governamental divulgada na Rádio Nacional, a um verdadeiro surto de composições de louvor à ética do trabalho e da moral apregoadas por Getúlio Vargas. O outro direcionamento é o papel do intelectual paternalista expresso na música, num

primeiro momento, pela figura de Heitor Villa-Lobos que, aliado à política cultural getulista, empreende a pesquisa no folclore popular como recurso de identificação social.

É o estado, portanto, que vai conferir às expressões populares a sua legitimação como tradição. Mas que tradição é essa afinal? Esse momento inaugura uma prática corrente na música popular brasileira, principalmente, que revela o próprio mal-estar da moderna civilização brasileira em meio à sua crescente burocratização, especialização, racionalização e interpretação da cultura popular como algo a ser salvaguardado pela intelligentsia brasileira. É certo que outros compositores eruditos como Francisco Mignoni e Mozart Camargo-Guarnieri trabalharam nesse período com a tradução do folclore brasileiro para a linguagem erudita. No entanto, foi Villa-Lobos que fez desse exercício artístico uma ideologia política em sua estreita ligação com o poder oficial. Ligação que permite a identificação do ser brasileiro com sua história cultural e nos revela a contradição de um projeto modernizador apoiado nas tradições populares. É o que percebe Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira*, quando afirma que o confronto entre esses dois universos sociais e simbólicos distintos se instala na segunda fase do modernismo brasileiro, após 1925, no desejo de ser moderno; sendo nacional. Para a música, no espaço público, esse nacional é o folclore e as tradições populares.

Canclini aponta para a contradição do tradicionalismo nas sociedades latino-americanas e descreve a existência de quatro projetos modernizadores que se conectam a esse passado representado em conjuntos simbólicos produzidos ou forjados pela cultura oficial. Para o autor, pode-se condensar a interpretação sobre o discurso da modernidade, e sua antítese, o tradicionalismo, a partir de quatro projetos que constituem o seu conteúdo programático: o emancipador, o expansionista, o renovador e o democratizador. O primeiro diz respeito à secularização da cultura. “Fazem parte desse movimento emancipador a

racionalização da vida social e o individualismo crescente”(Canclini, 2006: 31). Em seguida, denominar-se-ia de expansionista a tendência à circulação de bens simbólicos e de consumo. “No capitalismo, a expansão está motivada preferencialmente pelo incremento do lucro; mas num sentido mais amplo manifesta na promoção das descobertas científicas e do desenvolvimento industrial” (idem: 31).

A busca do aperfeiçoamento e inovação faria parte do projeto renovador; enquanto o democratizador estaria ligado, para o autor, à difusão da arte, educação e saberes especializados. Esse caráter democratizador se alia ao emancipador em sua racionalização da cultura na qual se constroem estrategicamente os mitos a serem contemplados e inscritos numa modernidade que, ambígua, busca a apreensão do passado, mas de um passado escolhido politicamente. No contexto do modernismo brasileiro, cujo conteúdo programático literário é interpretar a nação brasileira sob a influência das vanguardas artísticas europeias, o compositor Heitor Villa-Lobos promove essa aproximação da “civilização” com o *geist* brasileiro.

Villa-Lobos, no campo da música erudita, vai beber na fonte do folclore nacional assim como fizeram outros compositores eruditos como Bela Bartok, na Hungria, Edward Grieg, na Noruega – identificados como nacionalistas. Lobos busca na memória coletiva, na experiência compartilhada pela cultura popular, em seu projeto emancipador e democrático conforme a caracterização de Canclini, o componente para a criação de uma música erudita “essencialmente” brasileira. Uma de suas investidas é a catalogação das cantigas de roda <sup>8</sup> que remontam à colonização portuguesa; sendo transmitidas oralmente através das gerações. Essas cantigas de roda vão estar presentes no projeto *Canto orfeônico*,

---

<sup>8</sup> Entre as cantigas, destacam-se as mais populares: Cai, cai balão, Eu fui no tororó, Capelinha de melão, Caranguejo, Carneirinho, carneirão, Meu benzinho, Na mão direita, Teresinha, O cravo brigou com a rosa, o anel, Nesta rua. Todas elas integraram as brincadeiras infantis.

na verdade, uma leitura de uma prática disseminada na Europa no século XIX: o canto coral. No Brasil, Villa-Lobos idealiza o projeto que segundo o compositor integraria a nação em seu sentimento de coletividade. Para a política cultural do Estado Novo, o Canto Orfeônico surgiu como agente integrador e disciplinador das massas. Instituído em 1932, o projeto se tornou ensino obrigatório nas escolas e era apresentado em manifestações públicas, e principalmente cívicas, como Dia do Trabalho, Dia da Bandeira e Independência do Brasil.

Para José Miguel Wisnik, em *O nacional popular na música*, o nacionalismo de Heitor Villa-Lobos e a política cultural na área da música adotada pelo governo Vargas surgem como uma ideologia que visa a estabelecer uma linha “sanitário-defensiva”, cujo objetivo era separar a boa e a má música; sendo a primeira o resultado de uma aliança entre a tradição erudita nacionalista com o folclore; e a segunda a música popular urbana comercial e a erudita europeizante. Sendo assim, para o autor,

“Está formada a cadeia conflitual bem típica da discussão brasileira: a conjunção entre o nacional e o popular na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de ruptura pela vanguarda estética e pelo mercado cultural(onde, no entanto, foi se aninhar e proliferar em múltiplas apropriações um filão da cultura popular” (Wisnik, 2001: 134).

O que Wisnik observa é que a hegemonia da música erudita brasileira como veículo da legitimação da tradição se consolida na mesma fase em que os meios de comunicação de massa, representados fundamentalmente pelo papel do rádio na Era Vargas, começa a disseminar uma outra forma de expressão musical: a urbana. Esta, não pertence à casta do sagrado pois já contaminada pelas diversas influências culturais e propagada nos ambientes

cosmopolitas de cidades como o Rio de Janeiro e Recife. Essa dicotomia é descrita por Wisnik da seguinte forma:

“O registro pedagógico-autoritário, por outro lado, representando pelo programa do canto orfeônico no Estado Novo, quer imprimir disciplina e civismo ao povo deseducado (ou educando), partindo do tom patriótico e hínico. Pelos alto-falantes do Estado Novo, Villa-Lobos buscou a conversão do caos ruidoso do Brasil num cosmos coral, mito utópico que se traduziu, quando precisou transformar-se em plano pedagógico político, na questão da autoridade e da disciplina: a música contribuiria para reverter a rica e perigosa desordem do “país novo” em ordem produtiva, calando a múltipla expressão das diferenças culturais” (idem: 174)

Esse primeiro momento de identificação do etos popular a partir da música selecionada pelas instituições públicas como artefato da história nacional revela uma tendência que vai se manifestar no decorrer do século XX, nas expressões musicais que trabalharam o elemento nacional. Uma tendência ideológica que confere ao Estado o guardião da memória nacional, a qual se interessa menos pelos novos estilos surgidos das classes subalternas (que trazem consigo também a tradição nacional, mas uma tradição já reprocessada pelo cosmopolitismo) e sim pelo folclore essencialista dessas mesmas classes. Esta seleção irá apontar para um confronto entre o Brasil moderno (urbano) e o Brasil tradicional (rural), sendo este último o elo perdido a ser conservado como História. Esse posicionamento não deixa de revelar o caráter pedagógico que o Estado vai ter em relação às manifestações populares. Conforme constata José Miguel Wisnik:

“Há uma longa permanência, na tradição ocidental, de um certo equacionamento do poder psico-político-social da música em vista de sua utilização pelo Estado (como fator disciplinador) em contraponto com a sua utilização nas festas/ritos populares (como elementos de propiciação da mania, isto é, da possessão, do transporte dionisíaco, do êxtase, da liberação de energias eróticas,

da reversão paródicas das hierarquias, ou da alegre dessublimação da corporalidade) ” (ibidem :139).

A ideia de um estado manipulador da tradição é percebida também na análise de Renato Ortiz, em *Cultura Brasileira & Identidade nacional*, sobre o autoritarismo político da Era Vargas.

“No entanto, apesar da diversidade, a noção de cultura popular enquanto folclore recupera invariavelmente a ideia de “tradição”, seja da forma de tradição-sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis. Esta ênfase no caráter tradicional do patrimônio popular implica, na maioria das vezes, uma posição conservadora diante da ordem estabelecida. Florestan Fernandes aponta este caráter conservador ao considerar o folclore como uma necessidade histórica da burguesia europeia (Ortiz, 2006: 72).

O caráter conservador (no sentido de preservação paternalista) nos leva ao problema referido anteriormente, quando da separação entre a boa música a ser preservada pela iniciativa pública e pela elite intelectual do País. Neste caso, a “boa música” traduz o espírito da nação em sua essência intocável e exclui a própria modernidade que se instaura na cultura e a relação das manifestações populares das metrópoles com os meios de comunicação de massa. Segundo Tinhorão, em *A história da música popular brasileira*, a modernização no País, no campo da música, corresponde à expressão de uma dualidade de culturas subalternas que se contradizem, para a cultura oficial. Para o pesquisador, existem dois tipos de universos musicais: o do mundo rural (ligado às representações da memória e da vida coletiva) e do moderno urbano (submetido aos esquemas do capitalismo e dos interesses burgueses).

É interessante observar que esse mundo rural é caracterizado além da questão territorial. Isso porque na própria cidade ainda persistem manifestações da tradição rural;

dado o próprio estreitamento do limite entre essas zonas no Brasil e a rapidez da urbanização a partir da década de 40. O que configura simbolicamente, e assim diferencia os dois universos, são as oportunidades técnicas, tecnológicas, que transmitem não só novas músicas, mas novos códigos de identificação social. A “novidade” que chega pelas revistas, jornais e filmes de Hollywood; a novidade que surpreende a classe média brasileira com os modismos americanos, o *jazz*, o *fox trot*; a novidade que adentra no cotidiano do País e gera o sentimento de volta ao passado preservado como ideal a ser perseguido como uma prática de “resistência” à essa invasão, já representada pela cultura norte-americana com a formação de um mercado de bens simbólicos de massa, a ser consolidado como indústria cultural nos anos 60. José Miguel Wisnik chama a atenção também para a exclusão, no modernismo musical, das expressões populares da cidade, como o próprio samba que emerge no período de desenvolvimento das ideias modernista.

“Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bate nessa tecla: re/negar a cultura popular *emergente*, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, *em nome da estilização* das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação” (Wisnik, 2004: 133).

O modernismo musical é, para Wisnik, o momento crucial do confronto entre o erudito e o popular no Brasil. Ao mostrar os paradoxos do modernismo musical, o autor destaca questões fundamentais para a compreensão dos dois gêneros, ainda no contexto contemporâneo. Com a formação de uma incipiente cultura de massa no Brasil, a música erudita, que pertence à categoria da distinção social, vai encontrar no Estado o patrono para a sua produção e execução. Conforme afirma o autor:

“Com a emergência dos meios de massa a música da repetição (música do disco e do rádio proliferante no espaço da cidade) dá um rude golpe na música erudita, pertencente a outro sistema de produção e reprodução, o sistema da representação no espaço separado do concerto. O Estado autoritário aparece então como uma espécie de socorro para o músico erudito perdido em meio a campo da Arte inteiramente revirado pela nova economia política da cultura capitalista, marcada pelo mercado dos objetos em série” (idem: 152)

É interessante aqui voltar a discussão ao processo de autonomização do campo da arte. Em *A economia das trocas simbólicas* (2002), Bourdieu explica a autonomia do campo de produção artística através da análise dos sistemas de produção de bens simbólicos. Para o autor, a lógica do processo de autonomização do campo estético remonta ao Renascimento quando artistas e intelectuais começam a ser desvincular da autoridade da Igreja. O século XIX, no entanto, acelerou o movimento em direção à autonomia com a criação de uma indústria de bens culturais, surgida, primeiramente, em torno das editoras literárias e, paralelamente, ao papel da burguesia, que vai instituir o caráter mercantil da obra de arte. Os bens simbólicos passam a ser vistos não somente como significação estética e cultural, mas através de sua circulação pública, permitida pela instalação de um mercado de arte. É o momento no qual se instaura a ressignificação da arte com a cisão entre a produção erudita e a produção da indústria cultural. A diferença entre os dois será um elemento de distinção. Enquanto a produção erudita se destina à produção de bens simbólicos dirigidos a um público específico de “apreciadores” culturais, a da indústria cultural caracteriza-se por ter um público *consumidor* de bens culturais, uma massa heterogênea.

O sistema mercantil é regido pela lei de concorrência que visa à conquista de um mercado maior de consumidores. O erudito se estabelece à medida que tem seu reconhecimento obtido por representantes do seu próprio campo que o legitimam culturalmente e o consagram. Representantes que são autoridades por terem um repertório cultural específico que possibilitam a apreciação da arte como entidade mítica – ao contrário da arte em sua reprodução mercantil, cuja lógica de consumo é pontuada pela sua transformação em mercadoria destinada a um consumidor não-específico.

“Enquanto que a recepção dos produtores do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda), as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural, e por esta via, sua função de distinção social, dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação (por exemplo, através do acesso às instituições escolares especialmente organizadas com o fim de inculcá-la), e também das disposições para adquirir tal código (por exemplo, fazer parte de uma família cultivada)” (Bourdieu, 2002: 116).

Enquanto o modernismo brasileiro com Villa-Lobos busca apoio no Estado, uma outra produção cultural, a da cultura popular urbana, como o frevo e o samba, por exemplo, passa a encontrar seu canal de divulgação e visibilidade na iminente cultura de massa que se instala no País com a radiodifusão e a gravadoras. Segundo Wisnik,

“Ao projetar a hegemonia da música erudita (bebida no etos popular folclórico) sobre a música popular-comercial urbana e as inovações mais radicais da vanguarda europeia, o nacionalismo brasileiro estava adotando sem saber a última solução platônica

para a questão da cultura frente ao avanço da indústria cultural” (Wink, 2004: 138).

Não, não estava. Quarenta anos após a primeira incursão musical pela tradição e pelo folclore brasileiros a partir da apropriação erudita, o Movimento Armorial mostraria que a solução romântica ainda seria adotada como discurso ideológico legitimador da identidade nacional. Veremos em seguida os pontos de convergência e divergência entre esses dois momentos.

#### 1.4 Cultura popular com cartilha romântica: o Armorial

"Eu sou muito paciente e sou muito tranquilo porque tenho a convicção de que tudo que eu faço é coerente com aquilo que eu acredito. Agora, querer que eu goste de coisas que eu condeno, aí não dá. Acho que o que faço é bom para o Brasil dentro dos meus limites. Mas eu não sou ditador não! Eu sou aberto. Agora, querer que eu diga que é bom? Só nascendo de novo!" (Ariano Suassuna, Diário de Pernambuco, abril de 2005).

Voltemos, por um instante, à música, no seu sentido mais puro. Em *O som e o sentido* uma outra história das músicas (2006), o compositor e pesquisador José Miguel Wisnik se empenha em dar uma interpretação ousada à evolução das expressões musicais e sua interpretação e audição na passagem para a modernidade. Wisnik toma de partes aparentemente antitéticas a linha central de sua tese. Através da relação que as culturas mantiveram com o fenômeno acústico do som (a propagação de ondas sonoras e a sensorialidade de sua audição) e o ruído (o som confuso e caótico), o autor elabora a dialética entre os espíritos dionisíacos e apolíneos que dominaram a história da música desde as suas primeiras reflexões filosóficas no período clássico. Conforme nos apresenta nesse parágrafo:

“A ruptura entre uma música cívica e outra dionisíaca, atestada tanto em *A república* de Platão como pela Política de Aristóteles, será definitiva para o desenvolvimento cindido da música na tradição ocidental: ela prenuncia, e já promove, a separação entre a músicas das alturas (considerada equilibrada, harmoniosa, versão sublimada da energia sonora purgada pelo ruído e oferecida ao discurso, à linguagem, à razão) e a música rítmica (música do pulso, ruidosa, turbulenta, oferecida ao transe). O aprofundamento da separação entre a música apolínea e a dionisíaca a favor da primeira, provocará, com o tempo, a estabilização de uma hierarquia em que, assim, como a música se subordina à palavra, o ritmo se subordina à harmonia (já que o ritmo equilibrado é aquele que obedece a proporções harmônicas em detrimento dos excessos rítmicos, melódicos e instrumentais da festa popular)” (Wisnik, 2006: 44).

Sem adentrar no campo da teoria da música, observemos essa consideração no âmbito da divulgação da música popular promovida pelo Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna - e apresentado oficialmente ao público pernambucano em outubro de 1970 com um concerto da Orquestra Armorial de Câmara, sob a regência de Cussy de Almeida, e uma exposição de artes plásticas realizados na Igreja de São Pedro dos Clérigos no Pátio de São Pedro – e cuja grande preocupação fora a de trazer os elementos dionisíacos da música popular em primeiro plano; conferindo à música erudita o suporte de leitura que se coloca pela “distinção” do gênero obtida no decorrer dos séculos em sua caracterização de sublime e aurática. Primeiros vamos nos ater a algumas considerações feitas por José Miguel Wisnik na referida obra. Segundo o autor desenvolve em *O som e o sentido*, o complexo corpo/mente é uma medida referencial das frequências sonoras. ”Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e som” (Idem: 19). Isso quer dizer, segundo essa interpretação, que a música é um jogo simbólico entre a realidade imaginária que desperta e a vivência com a qual podemos experimentá-la por meios das

sensações que nos levam ao movimento e à dança. A música é uma manifestação pela qual essas diferentes formas de sentir a arte se expressa em categorias antagônicas. Isso nos remete ao significado primeiro da música: em sua ancestralidade ele era sacrifício da carne feito em nome de deus ou da relação que o homem manteve com o místico.

Mas há uma particularidade na música que a distância de outras expressões artísticas: a sua não-materialidade. Ela escapa ao tangível, segundo Wisnik, pela identificação do senso comum com as sensações permitidas pela visão e pelo tato. A música associa-se, dessa forma, ao mágico, espiritual; e ao hermético que precisa ser revelado. Por sua linguagem não-referencial, ele não remete a um objeto; mas sim permite a captura de paisagens sonoras. No entanto, os instrumentos que possibilitam sons apolíneos ou dionisíacos passam a ter ao mesmo tempo uma condição aurática (no sentido benjaminiano de uma realidade longínqua por mais próxima que ela esteja) e fetichista; pois é através deles que nos remetemos à lógica estabelecida pela visão. Essa necessidade do objeto em si, da presença cênica e estética dos instrumentos da cultura popular, foi especialmente destacada pelos intérpretes da música Armorial. Acreditamos que através da relação ambígua que o movimento manteve com os instrumentos da música erudita e popular podemos encontrar a própria solução romântica em torno da cultura popular nordestina e questões pertinentes quanto ao uso de ambos como legitimador de uma ordem ou verdade musical.

Quando estreou, sem manifestos, com um concerto e uma exposição de artes plásticas, o Movimento Armorial já tinha na figura notória de Ariano Suassuna uma plataforma de visibilidade e representação pública no contexto da cultura pernambucana. Em 1946, Ariano fundara, com Hermilo Borba Filho, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) que formaria a base de um projeto mais bem-sucedido, o TPN. O palco para a estréia

do TEP, que ocorreu em 07 outubro daquele ano, foi a Faculdade de Direito do Recife, onde ambos estudavam e instituição que apoiaria um festival de violeiros promovido por Ariano Suassuna no Teatro Santa Isabel, no mesmo ano. Na década seguinte, após a criação de sua primeira peça *Uma mulher vestida de sol* (de 1947), Ariano passou a integrar a editora O Gráfico Amador, que entre 1954 e 1961 publicou diversos títulos da intelectualidade pernambucana, a exemplos das ilustrações de Aloísio Magalhães, e livros do próprio Ariano.

Dois anos depois do início das atividades da editora, Ariano passa a ministrar a disciplina Estética na Universidade do Recife (posteriormente, Universidade Federal de Pernambuco); enquanto sua peça *O auto da compadecida* ganha sua primeira montagem teatral pelo Teatro do Adolescente do Recife, com direção de Clênio Wanderley. Ambas as estreias, no cargo público e como artista, serão prolíficas. Ariano ingressa no setor de Cultura do Departamento regional de Pernambuco do Serviço Social da Indústria (Sesi), onde permanece até 1960. *O auto da compadecida* ganha, em 1957, a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos de Teatro em virtude de sua participação no I Festival de Amadores Nacionais, realizado no Rio de Janeiro. O mito Ariano começa a se configurar. É com a fundação do Teatro Popular do Nordeste, em 1959, que o escritor se insere no circuito profissional da dramaturgia local trazendo uma nova proposta de teatro: encenações populares (seja pela montagem ou pela bilheteria) de clássicos do teatro universal como as tragédias gregas, a comédia burlesca de Molière, os dramas de Ibsen, ou seja cânones europeus.

Um ano depois, o prefeito Miguel Arraes (MDB) cria o Movimento de Cultura Popular, MCP (versão pernambucana do Centro Popular de Cultura, de caráter evidentemente esquerdista), no qual Ariano faz uma breve carreira. O final dos anos 60 sela

a relação de Suassuna com as instâncias públicas. Em 1967, torna-se membro fundador do Conselho Federal de Cultura e no seguinte do Conselho Estadual de Cultural, onde permanecerá, em ambos, até 1973. Em 1969, Ariano vira, por indicação do reitor Murilo Guimarães, diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, onde idealiza o Movimento Armorial através de pesquisas literárias e musicais da cultura popular nordestina. A arte armorial, disse Ariano Suassuna no Jornal da Semana em 1975,

"tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos 'folhetos' do romanceiro popular do Nordeste, com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus 'cantares', e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo romanceiro relacionados" (Ariano apud Tavares, 2007).

Pela pintura, literatura, escultura, tapeçaria, gravura, teatro, dança, música e teatro, o Armorial queria chegar a um consenso estético sobre a arte brasileira que partia também da cultura erudita e da influência moura e ibérica no Brasil. Ariano, como outros intelectuais brasileiros, via na cultural rural (aqui representada particularmente pelas manifestações sertanejas nordestinas e alguns folguedos da zona da mata) a fonte de riqueza e preservação de uma cultura que fora intocada pelo processo civilizador. Ocorre nesse momento o mesmo ideário ou perspectiva romântica do modernismo nacionalista que ultrapassa o limite do artístico por fundir-se aos interesses de um conteúdo político pelo qual se vai separar e distinguir a arte popular a ser relevante para os projetos apoiados, financiados ou legitimados pelo Estado brasileiro – à essa época, vivendo um novo surto de modernização nacionalista com o Golpe Militar de 1964, que também passa pela euforia do nacional-popular como modelo de identificação social. Nesse sentido, há aproximações significativas

entre esses dois momentos da cultura popular, na música, sendo absorvida pelo gênero erudito no Estado Novo e na Ditadura militar. Podemos aplicar, inclusive, ao Armorial o mesmo raciocínio de José Miguel Wisnik sobre o nacionalismo de Villa-Lobos:

“O programa tem uma tintura ao mesmo tempo *ilustrada e romântica* que corresponde bem à oscilação quase paradigmática do intelectual letrado no Brasil frente às culturas do povo. O lado romântico marca a concepção de povo como fonte prodigiosa da qual emana a cultura autêntica e criativa, tesouro-inconsciente-coletivo capaz de transformar a *persona* europeizante da nação” (Wisnik, 2001: 144).

O problema é saber quem é esse povo e como ele foi escolhido como tal. Como diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, Ariano, artista cuja trajetória remete aos cânones das artes dramáticas e literárias (Ibsen, Shakespeare, Miguel de Cervantes, Dante etc), vai, como um folclorista amador, atrás desses sujeitos que tocam espontaneamente suas violas e desafios nas praças, dos tocadores de rabeca e dos autores da literatura de cordel. Parte da trajetória de Ariano Suassuna fora vivida nesse ambiente rural. É para lá que o artista se volta em seu ideal de um Brasil original ou pelo menos distante das guitarras elétricas que assolavam o País e assombravam os ouvidos dos consumidores de música erudita.

Ao ser perguntado pela autora desta pesquisa sobre o regionalismo de seus ideais, Ariano foi categórico em se dizer nacionalista: “Eu defendo a cultura brasileira” (Entrevista concedida à autora em junho de 2007). Para o intelectual, o sertão era parte de uma totalidade geográfica (bem mais complexa e arbitrária) a ser recuperada como tentativa de salvaguardar o Brasil real que existia, segundo ele, nessas manifestações desconhecidas pelo grande público brasileiro, já tomado de assalto pela interferência da indústria cultural,

presente fortemente no País a partir da década de 70. Compreende-se melhor essa sua retomada do sertão como território genuíno da nação, ao ler sua tese de livre-docência na qual podemos ir além de seu conceito telúrico e messiânico do sertão. A terra seca que se impõe ao destino do sertanejo também fora lugar do nascimento de uma estirpe real, diz Ariano. *A onça castanha e a ilha Brasil*, defendida em 1974 na UFPE, é, para a pesquisadora do Movimento Armorial Maria Thereza Didier, uma confluência das imagens dionisiacas e apolíneas que acompanharam a trajetória de Suassuna. Sobre a obra, diz a autora: ela “elabora a construção de uma identidade brasileira, estabelecendo um vínculo íntimo com o passado alegorizado como a face refletida do Brasil. Segundo o escritor, os mitos dos jardins do Éden e do Eldorado teriam impulsionado os europeus ao novo mundo” (Didier, 2004: 149).

Além do passado ibérico, de influência mourisca, que Ariano tenta recuperar, existe ainda em sua argumentação a hipótese de que o sertão “abriga os povos originários da união do rei judaico Salomão com a Rainha de Sabá” (idem: 49). Se Gilberto Freyre via a malemolência da cor trigueira da mestiçagem provocada pela colonização; Ariano enxerga o sertão em sua face castanha que não deixa de revelar um verniz de nobreza atribuído a um território marginalizado. Essa linhagem nobre também remete, na tese do artista, a *omélange* da raça parda presente no seu sertão; que conservou aspectos apolíneos da tradição judaica (a exemplo dos Salmos de Davi e dos Cânticos de Salomão) e dionisiacos da cultura egípcia – onde o canto e a dança eram sensuais e pulsantes. Embora a tese tenha sido defendida quatro anos após a criação do Movimento Armorial, o ideal messiânico dessa sua reflexão sobre o seu Brasil possível já está presente em suas peças que dialogam com o romancista popular e no próprio movimento, cuja atuação da música é o que nos interessa nesta pesquisa. Em seu discurso de estreia do Movimento, Ariano explicou a proposta:

“Em nosso idioma “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados, sobre metal, ou, por outro lado, esculpido em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada, era “armorial, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos, coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais nos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca brasileira do século XVIII (Ibidem: 100)

O discurso acima é eloquente. Mas está no limítrofe entre a pesquisa histórica que traça uma linha analógica entre um período e outro; e a versão criativa do artista. Podemos notar a necessidade de dar um caráter grandioso ao verbete Armorial logicamente o associando à sua prática e objeto de pesquisa. Bandeiras, brasões, esmaltes, heráldicas nos remetem aos símbolos civis que fazem parte da narrativa da identidade nacional. Lembremos que Ariano Suassuna tem carta-livre para defender seu projeto, que de certa forma está bastante próximo ao ideal do nacional-popular procurado pela Ditadura militar. Não há a subversão da ordem; não há críticas políticas. Somente a estética, aparentemente.

O Brasil possível de Ariano é “possível” pela sua associação à elite pernambucana, seja através da classe artística ou do próprio Estado que, financia, afinal, as pesquisas e a própria execução do movimento no que diz respeito à formação de uma música Armorial. Música que nos aparece revestida de um quadro pictórico de miragens artísticas que exaltam a nobreza da linhagem de seu povo, mas ignora as contradições da cultura popular do “povo eleito” por Ariano em sua cartilha pedagógica. Seja nos folhetos de cordel ou no toque dos cantadores, a miséria, o descaso e questões ambíguas do pertencimento a esse

mundo são retiradas no mergulho no elemento telúrico de suas expressões. Nesse caso, é pertinente registrar alguns comentários de críticos do Armorial. Eles estão presentes na extensa pesquisa de Maria Thereza Didier, em *Emblemas da Sagração Armorial*, e no caso abaixo foi colhido no Jornal Opinião em 26 de novembro de 1976. O texto é do crítico Carlos Alberto Dória em comentário feito ao trabalho do artista Jô Oliveira que estuda o fabulário nordestino.

“Armorial não passa de, eruditamente, emprestar à cultura popular nordestina uma suposta dignidade e nobreza que seus membros só conseguem identificar na Idade Média europeia. As elites locais sabem muito bem que não possuem um passado tão glorioso e que jamais produziram um Carlos Magno. É preciso inventá-lo trabalhando sobre o imaginário popular de moda a frisar seus elos e ligação passada com a cultura europeia, isto é, o lado cultural da dominação colonial diluído pelos séculos nessa coisa amorfa que é o folclore” (Dória apud Didier, 2000: 58).

Ariano Suassuna tem uma retórica barroca: repleta de entremeios e alegorias que povoam sua imaginação criativa. O artista de fato não cataloga, como a metodologia folclorista, as brincadeiras musicais sertanejas. Mas se valeu da sua experiência e intuição intelectuais para dar a veracidade do Armorial como estética homogênea que busca unir em linguagens distintas características perenes da colonização ibérica. Ariano também seleciona a sua homogeneidade como maestro. Ele coordena o que é lhe conveniente e não deixa de revelar a centralização que o intelectual pode ter em torno de sua missão heroica. Em entrevista à autora desta pesquisa, em 26 de maio de 2007, Ariano Suassuna confirmou que sua relação com a cultura popular veio não somente da sua participação nos folguedos festivos do sertão, como o teatro de mamulengos. Suassuna herdara do seu pai, João Suassuna, uma biblioteca farta e rica em folhetos da literatura de cordel.

Com a musicalidade Armorial, segundo depoimento de Antônio Madureira, em 18 de abril de 2007, (que assina também como Zoca Madureira), diretor do Quinteto Armorial, houve um “mergulho” nas fontes sonoras do sertão numa busca de uma leitura dessas expressões pelo viés da música erudita, sem que esta, no entanto, e ao contrário do nacionalismo modernista de Villa-Lobos, “calasse” a polifonia, a identidade e maneira particular do sertanejo se comunicar através da música. Zoca Madureira destacou o repertório intelectual de Ariano como profundo conhecedor da música e ressaltou as características do Armorial como “vanguardista” no hibridismo da música popular nordestina com a erudita. No entanto, Zoca Madureira, já estava integrado à Secretaria de Cultura do Estado, à frente de um novo projeto de música Armorial coordenando pelo Secretário de Cultura do Governo Eduardo Campos, Ariano Suassuna: o Quarteto Armorial. Preferimos colocar trechos de uma entrevista realizada pela revista Continente Multicultural publicados em homenagem aos 35 anos do movimento, completos em outubro de 2005.

“Para começar de um ponto zero de descoberta e investigação do desenvolvimento da linguagem, partimos de uma instrumentação que nos privasse das estruturas estabelecidas. Lançar uma estrutura mínima, com instrumentos populares e outros eruditos, que também tivessem presença na cultura popular. A música armorial era muito centrada no trabalho sertanejo pelo veio árabe, mouro. Mas eu acho que a música brasileira tem também outras linguagens que precisam ser exploradas. O saldo positivo do meu envolvimento com o Armorial foi, em primeiro lugar, a convivência com Ariano, que foi, e é, muito rica. Ele, embora não soubesse música teórica, conhecia mais de música que muito maestro. Conhecia pela estética, pelo valor social e histórico, pela linguagem. Apontava coisas que estavam além da visão de muitos músicos (Zoca Madureira, 2005)

Ariano, enfim, queria se aproximar da música dionisíaca da cultura popular, mas isso só foi possível com o seu desligamento da Orquestra Armorial de Câmara e investida

no Quinteto Armorial. Podemos apontar para a complexidade dessa releitura do “espontâneo” do povo e sua transposição para o racionalismo da linguagem erudita. O ponto de convergência entre ambos será o Barroco Ibérico. Não fica muito claro, no entanto, a que gênero do Barroco Ibérico (literatura, artes plásticas, arquitetura ou música) o Armorial vai se voltar. Revela-se mais muito mais nos títulos das composições e sua musicalidade a influência da Europa Medieval e pré-renascentista (como as composições *Romance de Minervina*, *Romance da Bela Infanta* e *Toada e Dobrada de Cavalhada*) que estaria ainda presente no Barroco Ibérico. Dois elementos do barroco, um do contexto histórico-cultural, e outro do estético-musical, são importantes na compreensão da sonoridade e ideologias armoriais. Ambos se interpenetram.

O barroco surge no final do século XVI como “reflexo”, em suas antíteses, dualismos e jogos de contrários, de uma crise do sujeito frente ao renascimento que desloca o significado místico do universo para a perspectiva científica. Esse período, no entanto, em Portugal, especificamente, marca a decadência do apogeu econômico e social do país. Não à toa, aparece nesse momento o mito do sebastianismo revivido em algumas regiões do Nordeste do Brasil e que merece destaque especial na obra literária de Ariano Suassuna. O sebastianismo era a crença mística na volta do rei Dom Sebastião desaparecido/morto na Batalha de Alcácer-Quibir em 1578. O barroco é o paradoxo da tentativa de unir mundos contrários (místicos, religiosos, estéticos, culturais, técnicos) mas é também, como atesta o crítico e musicólogo, Afonso Romano de Sant’Anna, o período de uma renovação na técnica e estética musical: “Inovador nas ciências, na arquitetura, na pintura e na literatura, o Barroco se torna um período musicalmente inovador não apenas nas partituras, mas não

própria confecção dos instrumentos” (Sant’Anna, 2001: 142). De certa forma, a música Armorial vai existir em decorrência desse barroco:

É como se houvesse sido descoberto um perspectivismo musical, linhas de fuga e contraponto expandindo o horizonte sonoro. Novos instrumentos surgindo em cena. A viola e o violino, criados entre 1470-1500, passam por modificações essenciais. O violino, por exemplo, que antes tinha apenas três cordas, aos poucos deixa de ser um instrumento para acompanhamento de dança e passa a ser privilegiado nas sonatas. Incorpora-se de vez à música erudita e na França, em um certo momento do século XVIII, havia mais de sessenta fabricantes desse instrumento. O violino ganha, enfim, mais uma corda e conhece seu apogeu com Antônio Stradivarius, que viveu 93 anos e sobreviveu a todas as pestes, e dos violinos que fabricou hoje ainda existem 650. A guitarra ou violão deixa de ser um instrumento doméstico. A harpa recebe uma fileira de cordas, suplementares. Igualmente, o clavecino, o cravo, o clavicórdio e o órgão vêm para o primeiro plano. A flauta transversa é modificada. E no final do século XVII, o oboé ganha maturidade e a clarineta substitui a charamela” (Idem: 142-143)

É a partir desse retorno à dualidade barroca, em Portugal também representando pelo mito do sebastianismo<sup>9</sup>, e a utilização de instrumentos tão singulares à essa cultura que a música Armorial se expressa através de uma busca pela relação de sonoridades manifestas por meio de instrumentos similares encontrados no Nordeste do Brasil. Reside aí um dos pontos-chave para a compreensão de Ariano Suassuna como “orquestrador” dessa visão romântica da cultura popular e a problemática que se instaura também no Mangue beat como contraponto ao ideal regionalista do escritor.

---

<sup>9</sup> Um ano depois da criação do Movimento Armorial, Ariano Suassuna lançava, em 1971, a obra-síntese de sua carreira. Poeta desde a adolescência e mais conhecido por sua dramaturgia, o artista trazia com *O romance da Pedra do Reino* a saga do herói Quaderna cuja narrativa dialogava com o cânone da literatura ocidental e as referências afetivas que o acompanharam em sua trajetória. O sertão é o ponto de partida desse épico que intercala a poética do medievalismo ibérico ao romanceiro popular. Inspirado em episódio messiânico ocorrido no município de São José do Belmonte, *A pedra do Reino* revive o mito do sebastianismo português ao remeter à história de uma seita fundada aos pés da Pedra Bonita, no sertão nordestino. Considerado um marco da ficção nordestina após o fechamento do ciclo regionalista iniciado em 1930, o livro condensava, em mais de 700 páginas, técnica, linguagem e estilo que dividiram a opinião da crítica à época de sua publicação. Para alguns, Ariano voltava para um passado monarquista que o Brasil queria esquecer; outros vinham em seu texto uma narrativa à frente do seu tempo.

De certa forma, Ariano se aproxima da figura de Heitor Villa-Lobos que, apoiado pelo Estado, consegue impor, se fazer dominante ou influente um discurso atrelado a uma elite estética cuja missão é a de preservação “sanitário-defensiva”. Como observa Wisnik, sobre o nacionalismo de Villa-Lobos: “O intelectual quer ser o orquestrador de sua própria oscilante superioridade/inferioridade frente à cultura popular, e se projeta imaginariamente num ponto-de-epifania de onde divisa o encontro das águas do povo opaco e do povo luminoso, redimidos da sua dualidade numa nova unidade transparente e transformadora” (Wisnik, 2001: 147).

A salvação da cultura nordestina e brasileira pela valorização do povo. Mas um povo específico: as comunidades das áreas rurais de algumas regiões do Nordeste brasileiro, como Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Eis, enfim, a história do Armorial. Ele busca a recuperação de melodias barrocas no romanceiro popular, nos desafios dos cantadores, no canto dos aboios e no toque das rabecas. Vozes e instrumentos que se aproximam de alguma forma dos instrumentos (sobretudo viola, violino, violão e flauta transversa) que caracterizara o barroco musical. A pesquisa da cultura popular formava inicialmente o repertório estético pelo qual o Armorial. No entanto, os instrumentos da cultura popular não eram incorporados aos concertos. Em diversas entrevistas, tanto Ariano Suassuna como Cussy de Almeida, desde os primeiros tempos do Armorial inimigos confessos, o escritor e o maestro ressaltam a pesquisa realizada em torno da associação desses instrumentos.

A ideia inicial era a de “utilização de certos instrumentos mais característicos da cultura popular, como a rabeca, através de instrumentos clássicos da cultura europeia. “Até

hoje nenhum Luthier conseguiu explicar por que duas rabecas populares, feitas da mesma madeira nunca têm o mesmo som e a mesma tonalidade, ainda que afinadas exatamente iguais. Isso nos levou a utilizar o violino e a viola para representar essas duas rabecas”, explica Cussy de Almeida (Almeida apud Didier, 2004: 111). O fato é que a Orquestra Armorial sempre pendeu mais para o lado da música erudita. Seus concertos privilegiavam compositores eruditos. Seu primeiro CD, lançado pela gravadora Continental em 1974, com composições de Capiba, César Guerra-Peixe, Clóvis Pereira e Cussy de Almeida, revela o lado harmonioso, e apolíneo afinal, que prevalece na escuta erudita com ressonância e amplitude sonora e apuro técnico permitido por séculos de técnicas aplicadas aos instrumentos presentes nessa orquestra de câmara que contava com 25 músicos. A musicalidade é apolínea por fazer da música uma música das alturas onde a ordem e a linearidade parecem matematicamente pensadas para dar uma totalidade homogênea às obras; de modo que a percebemos em sua fluência equilibrada. Nota-se, por exemplo, que a zabumba, o único instrumento de percussão presente na Orquestra é ofuscado pela presença dos demais instrumentos. E a percussão é justamente a face mais dionisíaca da música, em seu ritmo pulsante como considera Wisnik. Para Cussy, a preocupação era a de:

“Utilizar os elementos básicos dessa música na elaboração de composições que guardando as características de origem pudessem evoluir para um estágio superior. Mesmo porque não teria sentido imitar simplesmente aqueles tocadores que nos fornecem verdadeiras joias populares. Neste caso, seria melhor ouvir aqueles cantares pelos próprios artistas do povo. Daí a utilização de uma orquestra de câmara de estrutura formal (violino, violas, violoncelos, contrabaixos e cravo) juntamente aos instrumentos típicos nordestinos, no caso, o pífano (às vezes substituído pela flauta), a viola sertaneja e o zabumba. Os violeiros e o contrabaixo dão uma profundidade estética e riqueza de som na elaboração das orquestrações bem como completam a formação camerística que os instrumentos populares por coincidência sugeriram. No fundo, a Armorial não passou de uma orquestra de câmara ligeiramente

alterada com a inclusão de percussão e das flautas que a integram” (Almeida, 1992).

Descontente com esse direcionamento, Ariano descobre o trabalho dos irmãos Antúlio e Antônio Madureira, no Conservatório Pernambuco de Música, forma o Quinteto Armorial com a presença de Fernando Torres (marimbau), Egildo Vieira (flauta), Antônio Madureira (viola sertaneja) Edílson Eulálio (violão) e Antônio Nóbrega (violino) e desvincula-se do trabalho de Cussy. Explica Ariano:

“Eu considerava da maior importância para o Movimento Armorial, o uso de instrumentos rústicos do Povo, o que, na minha opinião, influiria de maneira essencial em nossa composição. A viola-sertaneja já estava introduzida, acompanhada pela guitarra ibérica, como baixo. O pífano e a rabeça estavam mais ou menos presentes, através da flauta e do violino. Mas eu, há muito tempo, desejava introduzir no conjunto camerístico, um instrumento usado pelo povo nordestino, o ‘berimbau-de-lata’, assim chamado para distinguir do ‘berimbau baiano’ ” (Suassuna apud Didier, 2000: 114).

Por outro lado, retrucava Cussy:

“Se podemos utilizar uma flauta de prata sofisticada com toda a escola cromática para obter o mesmo resultado de um pífano de taboca, é claro que vamos optar pela primeira. Afinal, ninguém quer andar de carro de boi se se dispõe de uma bela limusine. A menos que por demagogia” (Cussy apud Didier, 2000: 125)).

A pendenga entre os dois não cessa até hoje. Ariano recusa-se a falar sobre o assunto. Em entrevista realizada pela autora em 26 de maio de 2007, o artista, bastante excitado e contrariado, pediu para o gravador ser desligado e evitou entrar no assunto. Comenta-se nos bastidores da imprensa que Cussy havia zombado da rabeça e de um

rabequeiro em particular. “Liguei pra ele e mandei ele pegar suas brasas e fazer o inferno dele em outro lugar”, contou Ariano na entrevista. Por outro lado, em entrevista realizada pela autora em abril de 2007, Cussy de Almeida atacou Ariano com o mesmo argumento de suas primeiras controvérsias: o artista estava se metendo numa seara que não era a dele. Cussy de Almeida também procurou diversas vezes o jornal Diário de Pernambucano, onde a autora da pesquisa exercia o cargo de repórter de literatura e o maestro coordenava o projeto musical Vitrine, para confrontar novamente Ariano em decorrência de sua nomeação, novamente, à Secretaria de Cultura, desta vez no mandato do Governador Eduardo Campos, com o qual Ariano Suassuna apareceu em sua campanha vestindo as cores do seu time, o preto e vermelho do Sport Club do Recife, e cantando *Madeira que cupim não rói* de Capiba. Cussy de Almeida entregou, inclusive, um documento de áudio onde mostrava um Ariano titubeante ao falar sobre música numa rádio local. A insinuação era a de que o escritor não entendia patavinas do que vinha tentando criar musicalmente. A briga, de fato, foi feia e declarada nos principais jornais da cidade durante os anos 70. Cussy sempre abusou do tom irônico; e Ariano não deixou por menos. Em apresentação no Seminário de Tropicologia promovido pela Fundação Gilberto Freyre em 1992, Cussy, ao falar sobre o nacionalismo no Brasil desde Mário de Andrade e de Villa-Lobos (no debate *O nacionalismo musical além do limite do trópico: criação ou recriação?*) não hesita em golpear a problemática da recriação do folclore pretendida pela música erudita brasileira:

“Assim, essa nova música brasileira produzir-se-ia a partir da decisão do artista de se basear, quer como documentação quer como inspiração, no folclore, dando relevo ao caráter nacional nele delineado. O compositor erudito há de buscar suas fontes no populário, "estilizando seus temas, imitando suas formas, em suma, incorporando a sua técnica. A preocupação nacionalista, voltada para o folclore, será tomada como norma, com acentuada intransigência. Mas a passagem concreta do erudito ao popular, e

vice-versa, será sempre o grande problema. Como transcrever esse "caráter nacional"? ... Criar ou re-criar a nossa *debilitada brasilidade*? (Grifo nosso) (Almeida, 1992).

Em outro momento do mesmo texto, extraído da conferência apresentada naquela ocasião, o maestro direciona seu comentário para essa apropriação da música em seu essencialismo visto no Armorial na obsessão de Ariano Suassuna pelo dionisíaco de uma música pulsante, que traduzisse as expressões estéticas advindas das cantigas, dos galopes e dos benditos dos romeiros que povoaram sua imaginação.

Quando no Nordeste, tomou voz o chamado "Movimento Armorial", seus criadores pensaram uma música que separava "o puro do impuro, o verdadeiro do falso e do falsificado"... Considerava-se "puro", então, o elemento popular extraído em sua quase totalidade do "Romanceiro Popular do Nordeste"... "herdeiro mestiço, brasileiro e castanho do ibérico, dos romances da cavalaria, das novelas picarescas (. . .) da música árabe e da judaico-latina (!)"... O impuro, aí, seria a influência do moderno, da moderna música europeia, principalmente, e de qualquer ação inovadora na forma e estrutura musical. O que se fazia de "puro" então? ... Assim, as Cantigas de Santa Maria, O Galope à Beira-Mar e os Benditos dos Romeiros, na sua metamorfose armorial, não alcançam o "projeto nacional-erudito-popular" de re-produzir o caráter brasileiro. As visagens (fantasmas) do purismo escondem suas asas - como reconhecer o *etos* brasileiro nesse "folklore" imaculadamente puro? (idem, 1992).

Mas o que aparentemente parecia uma briga de comadres e, claro, uma discordância estética; assume, entretanto, a face da visão romântica que percorre a trajetória de Suassuna em busca do seu espírito dionisíaco. Acreditamos que a tomada do folclore aqui é apenas um dos elementos desse romantismo disposto a salvaguardar a cultura popular como identidade do nacional-popular. Vejamos que estamos num momento no qual a indústria

cultural se impõe cada vez mais no cenário nacional. O depoimento abaixo, do crítico Celso Marconi, antagonista de Ariano Suassuna durante a década de 70, revela um pouco da problemática dessa tentativa de reler o popular pela elite brasileira.

“O problema todo de Ariano Suassuna, dentro do seu “cristianismo sertanejo”, é que ele não pretende – conforme revela a cada afirmação e através de suas obras – aprofundar a análise da realidade do povo nordestino. O que interessa a ele, do sertanejo, é a piada, não na sua profundidade de crítica, mas apenas como maneira de exprimir “sprit humour” (Marconi Apud Didier, 2004: 59).

Nessa crítica, Celso Marconi se refere principalmente ao teatro de Ariano Suassuna em obras como *O auto da compadecida*, que não deixam de apresentar mais um estereótipo do sertanejo. A questão aqui vai além do estereótipo, no entanto. A arte talvez possa ser o lugar de ruptura com os estereótipos, mas nem todo artista precisa estar necessariamente engajado nessa desconstrução. O problema é que Celso Marconi, ao lado de Jomard Muniz de Britto, principalmente, eram os principais opositores às ideias de Ariano, considerado um intelectual retrógrado por estes ao bradar a incoerência da realidade brasileira com a incorporação de elementos da indústria cultural, como o rock, e seu símbolo máximo, a guitarra, pelo tropicalismo. Essa linha defensiva contra o imperialismo cultural, norteamericano, diga-se, porque o Europeu fora assimilado por toda a História brasileira, é comentada por Renato Ortiz:

“O rock simbolizaria assim uma etapa do processo de alienação cultural, enquanto a música folclórica reafirmaria a identidade perdida no ser do outro. A comercialização da música regional aparece dessa forma como uma dessacralização da autenticidade da

arte popular (poderíamos dizer que ela perde sua “aura”) ” (Ortiz, 2006: 76).

O primeiro grande embate do Armorial vai ser com o tropicalismo e o que Ariano considerava a visão alienada do Brasil, que vai ter seus resquícios de crítica com a ascensão do Mangue beat nos anos 90 (embate que trabalharemos no próximo capítulo). O que de certa forma não deixava de colocar a cultura pernambucana à época sob a égide de um pensamento particular que divulgado com o apoio do Estado, sobretudo, silenciava ou minimizava o coro discordante. O resultado disso é que, mesmo que tenha havido um embate forte, nos principais jornais locais, de Armoriais x tropicalistas<sup>10</sup>, as versões dessas discordâncias estão sempre do lado que obtinha mais espaço de divulgação e circulação. Mas voltando à guitarra elétrica, encontramos no contraponto de Ariano similitudes ideológicas que separam a boa e a má música a ser preservada, assim como se deu no nacionalismo de Villa-Lobos. Sobre este, comentou José Miguel Wisnik:

“A Atlântida folclórica desse “fundo musical anônimo” fundia a música ibérica, sagrada e profana, católica e carnavalesca (ligada a antigos festejos pagãos) com a música negra e indígena, promovendo a magia (animismo ritual “dionisíaco” e feitiçaria), o trabalho, a festa, o jogo e a improvisação. O problema é que o nacionalismo modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação *em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última*, que desorganizaria a visão centralizada

---

<sup>10</sup>O próprio Celso Marconi, ao ser entrevistado pela autora da pesquisa (na ocasião dos 80 anos de aniversário de Ariano Suassuna, em junho de 2007), negou-se a lembrar o passado com o rancor dos perdedores ou ofendidos. Em tempo: por ocasião de uma crítica de Celso Marconi à versão cinematográfica de o *Auto da Compadecida*, Ariano chegou a agredir fisicamente Celso Marconi, na década de 70. Celso lembra dessa história com humor. Mas nas décadas seguintes Celso Marconi ocuparia também cargos públicos, como Diretor do Museu de Imagem e Som de Pernambuco, durante a gestão de Ariano Suassuna como Secretário de Cultura.

homogênea e paternalista da cultura nacional (Wisnik, 2001: 133).

No próximo capítulo, vejamos como Ariano, já estabelecido no campo da cultura em Pernambuco, reage a esse diálogo entre cultura popular e cultura de massa e de que forma os novos agentes transgridem essa visão romântica.

## **2. A HISTÓRIA É FEITA DE SOM E FÚRIA – A FORMAÇÃO DO CAMPO DE MÚSICA POP EM PERNAMBUCO**

### 2.2 A disposição dos novatos e o início do movimento no campo

“Toda determinação é uma negação”, diz Bourdieu. A construção de uma identidade, seja de classe, grupo ou sujeito social, passa não só pelas afirmações e posicionamentos que irão determinar a sua formação como também pelas escolhas que negam um “outro” e fazem com que a identidade seja vista em sua diferença. A identidade é, assim, um projeto em busca de uma diferença, cujo objetivo é inscrevê-la em sua unicidade. O “outro” é um parâmetro, pois paradigma da referência, apresenta a identidade através dos seus códigos e símbolos de representação. Conforme argumenta Bourdieu: “Todo grupo que quer diferenciar-se e afirmar sua identidade faz uso tácito ou hermético de códigos de identificação fundamentais para a coesão interna e para proteger-se frente a estranhos” (2005: 163).

Na História da Arte, o “outro” é necessário para confirmar a originalidade, a autenticidade e a novidade daqueles que se instauram na dinâmica da cultura. As marcas estilísticas, os recursos estéticos, a assinatura do autor e demais emblemas da linguagem artística norteiam e direcionam os movimentos a serem consumidos e compreendidos em suas respectivas diferenças que, afinal, os constituem como produções soberanas. A essa

caracterização corresponde um processo de diferenciação muitas vezes registrado oficialmente como “escolas” com as quais se pode distinguir as singularidades existentes entre um período e uma geração distintos de criadores. Aparentemente, essa percepção do “novo” em contraponto ao “velho” seria marcada pelo conflito de gerações. Instaurar a novidade na dinâmica do campo artístico, no entanto, vai além do embate cronológico que configura também esse espaço de conhecimento e criação. O embate se esconde sinuosamente na disputa pelo poder e pelo grau de legitimidade que o criador, seja estabelecido ou neófito, reconhece e clama como elemento inerente ao caráter social expresso na sua concepção artística. Vaidosa, a arte dos estabelecidos não está disposta a negociar tão facilmente os seus princípios de originalidade, influência e referência.

Narcísica, ela não se dispõe com tanta naturalidade a receber seus novatos sem fazê-los voltar à sua atenção. Isso porque está em jogo a própria legitimidade da arte, cuja aura mítica coloca a produção humana no contato com os valores mais nobres da criatividade, dos quais nenhum artista gostaria de abrir mão, por, dessa forma, iniciar concessões não só do conjunto simbólico que participa, mas da sua própria persona de criador. As recusas, no entanto, encontram mais resistência de concessão no domínio cultural da produção estética estabelecida.

“Ao contrário dos artistas de vanguarda que são de alguma maneira duas vezes “jovens”, pela idade artística mas também pela recusa(provisória) do dinheiro e das grandezas temporais por onde chega o envelhecimento artísticos, os artistas fósseis são de alguma maneira duas vezes velhos, pela idade de sua arte e de seus esquemas de produção mas também por todo um estilo de vida do qual o estilo de suas obras é sua dimensão, e que implica a submissão direta e imediata às obrigações e às gratificações seculares” (idem: 173).

O campo da arte encontra-se num espaço fronteiro onde seu caráter simbólico (sua função estética e emancipadora) é confrontado com a viabilidade da criatividade do artista que, para ter seu produto apreendido socialmente, precisa se vincular a outros campos de atuação, conforme a posição que ocupe num determinado momento. O grau de dependência do mercado, sentido significativamente a partir da ascensão da arte como artigo de consumo – no Brasil, a partir do surgimento da Imprensa, no início do século XIX e de um mercado cultural abastecido por instituições e academias literárias no início do XX –, determina que o criador esteja muitas vezes ligado à burocracia da vida social da qual ele pode se distanciar como artista, mas com a qual ele produz a circulação de sua criação. É nessa função pragmática de circulação da obra de arte que a arte adquire o seu preço simbólico no contemporâneo – afinal, a sua valorização como raridade está relacionada às diferentes maneiras com as quais é divulgada. Em contrapartida, o mecenato de estado, o fomento de instituições privadas e os interesses comerciais de empresas privadas ou personalidades públicas se relacionam com o campo artístico por dele obter seu valor cultural. A arte, vista assim como uma das expressões mais ativas da criatividade humana, é usada como moeda de troca por permitir aos vários tipos de mecenato o valor simbólico do qual precisam para se vincular à sua aura mítica e distante dos padrões burocráticos aos quais estejam vinculados.

Quanto maior a dependência do artista ao mercado (através de órgãos específicos ou relações de “afetividade”) menor a sua disposição em ceder a quem aparecer no cenário estético, sejam estabelecidos ou recém-chegados. Dessa forma, o campo artístico tenciona a produção e a reprodução da *illusio*, a crença inquestionada, compartilhada por agentes ativos ou neófitos, da arte como domínio sagrado que transcende a vida mundana e sua

materialidade. É preciso, portanto, descortinar o véu simbólico que perpassa as produções culturais para enxergá-la em sua realidade objetiva, instrumental. Por outro lado, conforme explica Adorno (1997) em sua crítica ao jazz, assim como o filho que, ao negar o pai - à procura de sua própria condição de sujeito único e soberano de sua personalidade - não escapa da reafirmação da autoridade paterna ao confrontá-la e reafirmá-la, os novos movimentos culturais que se impõem com suas especificidades estilísticas e estéticas tornam possível que os estabelecidos ressurgam na dinâmica cultural, da qual eles estão muitas vezes obscurecidos e solidifiquem seu status simbólico. Essa dinâmica vai marcar o campo da cultura atualmente pontuado pela alternância de paradigmas estéticos criados pela indústria cultural e do entretenimento que colaboram para que o movimento de translação não se complete em sua plenitude. Por exemplo: o prestígio de artistas consagrados outrora como o próprio Ariano Suassuna, de volta à arena, em 2007, em virtude da comemoração dos seus 80 anos, que “coincidem” com a sua nomeação ao cargo de Secretário da Cultura do Governador Eduardo Campos. Mas em oposição à hierarquia dada pelo “nome do pai”, que se encerra simbolicamente na figura paterna, artistas consagrados e neófitos lutam entre si para defender a autoridade artística que lhes cabe como luta simbólica. Isso como consequência do fato de que:

“Os recém-chegados não podem deixar de *expulsar continuamente para o passado*, no movimento mesmo pelo qual têm acesso à existência, isto é, à diferença legítima ou mesmo, por um tempo mais ou menos longo, à legitimidade exclusiva, os produtores consagrados com os quais se medem e, conseqüentemente, seus produtos e o gosto daqueles que lhes permanecem negados” (Bourdieu, 2005: 183).

Porque é também através do novo que o passado retorna com seus fantasmas e satisfações. Sem reconfigurações que o alterem em sua essência porventura; mas com um outro grau de reflexividade que permite movê-lo adiante para a História. É nesse momento de luta entre forças relativamente desiguais (estabelecidos que estão no poder e não desejam permanecer sem as suas benesses; e os *outsiders* que se dão ao luxo de serem o que são porque não têm ainda o que perder politicamente, uma vez que não adquiriram legitimidade suficiente no interior do campo) que a arte deixa revelar a disputa por um poder que vai além da composição do sublime ao qual os movimentos e criações estéticas estão relacionados. É pelo novo que o passado vem cobrar a sua parte. E foi pela novidade pop que a cultura pernambucana retomou suas autoridades mais tradicionais à arena artística. A luta pelo domínio do campo se estabelece à medida que os novos impõem novas interpretações e conceitos sobre a cultura popular no contemporâneo. No Manguê beat, ela vai se dar em duas vias: a transgressão ao principal movimento até aquele momento, o Armorial; e a crítica de Fred 04, líder Mundo Livre, mentor do Manguêbeat e seu porta-voz intelectual, à estética de Alceu Valença, seu antagonista.

No ringue, vamos encontrar apenas um representante da heterodoxia, Fred 04, clamando pelo seu espaço e poder; enquanto dois adversários (de estéticas distintas, mas ideologicamente atrelados à elite cultural, Ariano Suassuna e Alceu Valença) só precisam ser o que eles são. Neste capítulo vamos nos deter na oposição do Manguê a Ariano Suassuna, que se colocou como a principal representatividade artística da época e cuja concepção de cultura popular será veemente combatida por Fred 04 em seu discurso e pela prática estética da banda Chico Science e Nação Zumbi em seus discos. Embora tenhamos tratado das “indisposições” entre Fred 04 e Alceu Valença, a ênfase será em Ariano. Destaque que se justifica na relação que o artista vai manter com as instituições políticas do

estado, ocupando cargos oficiais durante sua trajetória artística. Posição com a qual divulga a sua concepção de cultura popular, veementemente combatida pelo líder da banda Mundo Livre S/A. Conforme coloca Herom Vargas:

“O músico criticava o uso oportunista de temas e formas da cultura popular, muitas vezes copiados dos artistas populares, na produção dos armoriais. Segundo ele, a ação mais coerente deveria ser, em primeiro lugar, aquela que proporcionasse ao artista popular as formas de divulgação mais efetivas para sua música, que colocasse essa produção nos canais importantes para que fosse conhecida pelo grande público. Uma segunda possibilidade, complementar a essa, deveria ser a de deixar-se influenciar pelas músicas tradicionais – em vez de copiá-las – e retirar delas os elementos produtivos para o desenvolvimento de um trabalho criativo e rico devido aos amálgamas possíveis entre a tradição e o *pop* contemporâneo”. (Vargas, 2007)

### 2.3A autoridade na berlinda: Alceu Valença é desafiado

Antes de abordarmos essa oposição, vamos analisar a ruptura com o discurso musical dominante, que marca a entrada no Mangue beat no circuito da indústria cultural. Essa ruptura é dada pelo confronto de Fred 04 com o principal ícone musical da época, Alceu Valença. A partir do momento em que Fred 04 marca sua oposição a essas duas autoridades artísticas de Pernambucano, conforme citamos acima, o campo da cultura começa a ver o confronto de sua *doxa* – ou seja, o indiscutido e naturalizado, mas não ignorado pela heterodoxia. É natural que descontentes com o discurso oficial estejam em qualquer parte,

em qualquer época. Quando falamos aqui de “indiscutido”, não eliminamos as críticas que porventura existiram anteriormente.

Naturalmente foram muitos os críticos que se opuseram à estética de Ariano Suassuna ou Alceu Valença. No entanto, no âmbito midiático e institucional eram as estéticas desses artistas o modelo pelo qual se guiavam as representações políticas e culturais do Estado. Com o Manguebeat, questionam-se as noções sobre Nordeste e Recife surgidas de movimentos oficiais anteriores como o Armorial bem como constitui-se uma outra identidade cultural sobre a região que teve ampla divulgação para a mídia nacional e internacional.

À medida que a cultura de massa vai dando espaço aos jovens músicos e articuladores culturais em suas colunas, essa novidade passa a ser consumida, e vestida literalmente como camisa, pela juventude pernambucana (vejamos por exemplo, a massiva divulgação de festivais como o Abril Pro Rock e as feiras de moda que comercializam, literalmente, camisetas e outros artigos de moda que fazem referências aos ícones do Mangue beat, como a parabólica na lama e o caranguejo). Logicamente, a fama obtida pelos jovens articuladores do Manguebeat vem provocar a reação dos setores mais tradicionais da cultura pernambucana. As duas principais reações contrárias ao Manguebeat vieram do inconformismo de Ariano Suassuna com a utilização de elementos eletrônicos ou situações ao universal cultural norte-americano e do acerto de contas de Alceu Valença, que clamava o reconhecimento dos mangue boys ao seu pioneirismo nos anos 70, ao mixar rock com xote e baião. Como observa José Teles em *Do frevo ao manguebeat*: “Enquanto os caranguejos com Cérebros e chips fincavam a parabólica na lama, jornalistas e intelectuais

reuniam-se em torno de Alceu Valença. Queriam saber o que havia acontecido, e o que fazer, com a música pernambucana” (Teles, 2000: 254).

Alceu era a principal “autoridade” musical do Estado, à essa época. Surgiu em meio à cena tropicalista local dos anos 70, firmando-se, no entanto, como líder solitário de sua própria produção. Fez sucesso como o hit “*Morena Tropicana*”, em 82, que o lançou para o mercado nacional. Nos anos 80, foi morar no Rio de Janeiro onde vive até hoje. Natural de São Bento do Una, interior de Pernambuco, Alceu se autodenominava em tom de brincadeira como “capitão Alceu”. De origem aristocrática, estudou Direito na Faculdade de Direito do Recife e largou o curso para se tornar músico. Esteticamente, sua obra é caracterizada por um hibridismo de psicodelia, rock e ritmos regionais como o forró e o baião. Em suas letras, vemos inspirações telúricas, bucólicas surgidas da cultura e geografia olindense, por exemplo, que na década de 70 era o espaço de criação dos artistas “alternativos”. Em 1989, Alceu Valença apoiou o candidato Joaquim Francisco, do PFL, ao Governo de Pernambuco. A relação política foi motivo de desafeto dos simpatizantes e integrantes da esquerda no Estado. Em suas primeiras declarações sobre a cena musical recifense, Fred 04, sempre relacionado à nova esquerda petista, quer em suas afirmações públicas, quer em seus shows, destacara que a música do seu antecessor cultural era alienada, assim como o antigo PFL, distanciava-se da realidade social da cidade e servia como instrumento de manipulação política de um simulacro de Recife – existente apenas em suas letras fantasiosas. Em 18 de dezembro de 1999, o jornalista José Teles, do Caderno C, do Jornal do Commercio, aproveitou o lançamento do disco *Todos os cantos* para questionar Alceu sobre o porquê de sua distância do movimento Mangue. No que o artista responde:

“Quando o mangue começou a surgir eu tinha saído do Recife, morei aqui até 90. Um dia eu tava na TV Viva, e Niltinho mostrou um clipe de grupo tocando em cima de uma ponte. Era Chico Science, que eu nunca tinha visto na vida, achei muito bom. Mas tem a coisa de movimento, que quando surge quer derrubar quem tá embaixo, no princípio há uma ruptura com o presente, e o presente era eu. Logo no começo, numa entrevista na revista Veja, o senhor Fred 04, com quem eu nunca conversei, falou assim: ‘Alceu Valença não tem nada a ver com o movimento que acontece no Recife. Mesmo porque o disco deste cidadão, não coloco na minha radiola há dez anos’. Você poderia até dizer Alceu Valença é o passado, mas daquela forma foi uma maneira deselegante. Talvez a cabeça dele tenha sido feita por certas pessoas. Antes, já haviam as patrulhas ideológicas, por causa daquela coisa de apoiar Joaquim Francisco” (Jornal do Commercio, 18 de dezembro de 1999).

Com sua tomada de posição contra a figura de Alceu Valença, Fred emerge como principal porta-voz dentro do campo de música pop local, demarca não só a oposição, mas a própria identidade dessa nova geração de artistas; que, segundo o músico, busca uma nova representatividade para a cultura pernambucana. Alceu se tornara o centro de convergência da produção musical local; assim como Fred 04 se transformaria na ascensão do Mangubeat. O jornalista Marcelo Pereira diferencia-os: “Alceu Valença era porta-voz de um eu pessoal. Fred 04 era de um eu mais coletivo. Fred, assim como Alceu, se interessa por temas mais genéricos com relação à política. Musicalmente, porém, Alceu é mais telúrico. Fred é mais engajado, militante” (depoimento concedido à pesquisadora em 24 de outubro de 2006). Fred 04, porta-voz intelectual do mangue, cria uma nova representatividade que se desvincula da autoridade do líder e passa a ser reconhecida através da coletividade, como podemos observar no trecho abaixo:

“O movimento mangue nunca teve essa proposta de derrubar qualquer um dos artistas que veio antes de nós. *A nossa proposta*

era tirar o Recife do marasmo em que ele vivia no começo da década. 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 a Jamaica, Londres, mas não em relação ao Recife. O que eu comento em relação a ele e a Caetano Veloso, também, é que, há no mínimo 15 anos, eles não fazem nada de muito importante para a música. E era Alceu Valença quem viajava para a Europa para representar Pernambuco” (Jornal do Commercio, 15 de março de 2000)(grifo nosso).

Embora afirme que não se opunha a esse ou aquele artista tradicional, o músico, ao nomeá-los, identificá-los e citá-los, configura esse quadro de oposição: de um lado, os cânones que deixaram de ser “criativos” há muito tempo, mas “fizeram a fama e agora deitam na cama”; e a nova geração, sem espaço pelo fato dos mais antigos ainda obterem uma grande visibilidade no mercado. Aos tradicionais, a mídia local se volta para tentar explicar, pela voz daqueles, a entressafra do período. A virada da década de 80, com a explosão do Brock<sup>11</sup> e os fenômenos de massa internacionais, marcou um significativo afastamento dos artistas nordestinos da mídia nacional. Alceu, por ter circularidade na grande mídia – o artista participou, por exemplo, em 1983, da coletânea infantil *A Arca* que agregava os principais nomes da MPB à época, como Chico Buarque, Elis Regina e Milton Nascimento; além de lançar seus discos aproximadamente a cada dois anos – era o nome a quem a imprensa local se guiava como medidor da temperatura da cena local. Alceu Valença, ao se pronunciar aos jornalistas sobre as provocações de Fred, respondeu à demanda da própria imprensa na época: ainda numa área fronteira – dividida entre o incipiente polo musical e as linguagens tradicionais já estereotipadas da região.

---

<sup>11</sup> Verbetes utilizados pela mídia especializada para caracterizar a geração musical dos anos 80, cuja influência passava pelas cenas alternativas e underground de Nova Iorque e Londres, como o punk e a new wave.

Até então, mais precisamente até o final de 1993, dada a própria fragmentação e velocidade dos movimentos contemporâneos, o Caderno C se arriscava na caracterização do Mangubeat como fenômeno cultural; mas ainda não dava para calcular a força dessa representação estética. Em entrevista ao Suplemento Cultural, do Diário Oficial de março de 1992, Alceu ironizou:

“Pernambuco está velho. O novo é Jomard Muniz de Brito, Alceu Valença, Flaviola e Ave Sangria. Por que eu falo esses nomes? Estou louco que apareça o novo, mas não está aparecendo. O que acontece em Pernambuco é que nós somos extremamente conservadores. A gente quer o forró, mas quer que o forró seja do mesmo jeito” (Alceu Valença, Diário Oficial).

Ora, em 92<sup>12</sup>, havia no Recife grupos de reggae, hard core e uma tímida mistura de ritmos pernambucanos, brasileiros e mundiais em bandas como Loustal, Lamento Negro e Chico Science & Nação Zumbi. Novos nomes em cena, afinal. Alceu não percebera que não havia novidade onde ele procurava a renovação musical da sua década, ou seja, no mesmo grupo de onde saíram as principais manifestações do Estado em sua época. Garantia de sucesso na indústria cultural e fonográfica – e indicador de visibilidade pública – é impossível de se precisar. Sabe-se, no entanto, que a ousadia é um risco. Portanto, o comodismo se torna eficiente quando existe a possibilidade da mesma geração de artistas

---

<sup>12</sup> A própria coluna Toques, criada no suplemento em 1987, veiculava notícias ligadas a bandas de reggae e hard core – este último, de fato, um gênero bem definido por sua linguagem comportamental e regularidade de show mas, em compensação, bastante distante dos padrões convencionais de comercialização de ídolos do show bizz. Vejamos o parágrafo abaixo, trecho do livro do *Frevo ao Mangubeat*, de José Teles: “A partir de 1985, foram pipocando bandas pelos quatros cantos da região metropolitana. Em 1987, o Caderno C convocou à redação integrantes dos grupos mais destacados da cena emergente, e muitos deles atenderam ao convite” (Teles, 2001: 232). Havia uma cena antes da “cena”.

permanecer no *establishment*. Sem muito a perder, a geração Manguebeat, surgida da periferia do Recife e Olinda, poderia muito bem se dar ao luxo de inovar.

A querela entre Fred 04 e Alceu Valença nunca foi um conflito muito belicoso. Distantes geograficamente, os artistas se acusavam mutuamente; sem que, no entanto, suas respectivas ironias se configurassem como uma luta estética e política de alcance midiático e cultural, conforme observamos na relação que o Mangue beat veio ter com o Movimento Armorial. José Teles e Marcelo Pereira, repórteres do Caderno C à época da explosão mangue, conceituam muito bem a relação desses antagonistas. “Alceu nunca foi contra mangueboy e nunca entendeu bem a razão da hostilidade” (José Teles em depoimento concedido à pesquisadora em 07 de novembro de 2006). Marcelo Pereira vai mais além:

“Creio que Alceu Valença ficou ressentido por declarações de Fred e por ele ter desconsiderado a importância de Alceu ou ter se imposto como um antagonista ao artista pernambucano em maior evidência, de maior sucesso na época. Alceu queria ser visto, eu acho, como um precursor, o irmão mais velho da turma, talvez. Ariano Suassuna é uma discussão mais do ponto de vista estético, de mundos irreconciliáveis” (depoimento concedido à pesquisadora em 26 de outubro de 2006).

Essa necessidade de Alceu ser tido como precursor da estética mangue pode ser vista em vários de seus depoimentos, como o abaixo:

“Primeiro, eu queria que aparecessem pessoas que fizessem um trabalho que não fosse imitação do que eu fiz, mas que este trabalho tivesse a ver com algumas das minhas referências pernambucanas. Acho que não há arte espontânea. O movimento começou aqui, mas com referências que já existiam, claro que com outra visão, acentuação, outro estilo. Isto não quer dizer eu seja menor ou maior do que o mangue, como não sou maior nem menor do que Jackson do Pandeiro. Sei que estas pessoas não têm um nexos grande comigo; agora, claro que me ouviram, e deve ter

ficado pelo menos 0,5% de alguma coisa” (Jornal do Commercio, 18 de dezembro de 1999).

## 2.4 Campo de produção erudita x campo de música pop

A construção da estética Manguebeat apontou para o confronto entre as forças de representação política e social no campo artístico e revelou facetas fundamentais do campo musical ao qual nos deteremos nesse capítulo. Duas questões surgidas com a entrada do Manguebeat no cenário artístico pernambucano oferecem discussões fundamentais para a compreensão dos fenômenos culturais contemporâneos na América Latina. A relação que a música pop manteve com os folguedos e tradições populares se coloca como elemento de oposição ao Movimento Armorial, que na década de 70, através do escritor Ariano Suassuna, defendeu um posicionamento mais paternalista (porque centralizado na autoridade do intelectual) sobre a cultura popular conforme observamos no primeiro capítulo.

Desse mesmo campo de batalha em torno de visões contrárias sobre a cultura popular – sendo o uso e a reflexão deste um dos mecanismos da agência no Manguebeat – reaparece, ainda, a relação entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural. Ambos, com suas respectivas posições e agentes, confrontam-se na ascendência do Mangue pelo fato de tanto um quanto o outro trabalharem em cima de uma base musical que busca elementos da cultura popular, reprocessada pela música erudita, no Armorial; e pela cultura pop, no Manguebeat.

Conforme já situamos no primeiro capítulo desta tese, os campos de produção erudita e da indústria cultural se diferenciam pela produção de bens simbólicos dirigidos a um público específico de apreciadores culturais e a um público consumidor heterogêneo. “O campo de produção erudita somente se constitui como sistema de produção que produz objetivamente apenas para os produtores através de uma ruptura com o público dos não-produtores, ou seja, com as frações não-intelectuais das classes dominantes” (Bourdieu, 2003:105). Seu grau de autonomia tem como indicador o seu funcionamento com um mercado específico, que gera um tipo de raridade cultural pela qual será legitimado o campo, além da posição dos seus agentes, e através da qual se constitui a sua própria distinção.

A dialética do refinamento do campo erudito, cuja apreensão simbólica só é possível para o público especializado, é resultado do “esforço que os artistas e intelectuais desenvolvem a fim de explorar e esgotar todas as possibilidades técnicas e estéticas de sua arte, em meio a uma pesquisa semiexperimental” (Idem: 106). O campo de produção da indústria cultural, por outro lado, se caracteriza por sua apreensão simbólica ser independente do nível de instrução dos seus receptores pelo fato do mesmo estar sempre ajustando sua linguagem à demanda do consumo de massa. São campos antagônicos que mensuram a sua legitimidade, ainda, pela denegação do pertencimento ao lucro econômico ou a adesão aos modos de difusão e circulação em massa. Conforme explica Bourdieu, essa diferença na forma de consumo cria um tipo de distinção na qual quanto maior a presença do “grande público” maior será a desconfiança contra essa produção cultural.

“Se os intelectuais e os artistas sempre encaram com suspeita, e também com certo fascínio, as obras e os autores que se esforçam por obter ou de fato obtêm sucesso estrondoso e chegam até a

interpretar o fracasso neste mundo como uma garantia, embora negativa, da salvação no além – isto ocorre porque a intervenção do “grande público” chega a ameaçar a pretensão do campo ao monopólio da consagração cultural” (ibidem: 107).

Esta distância hierárquica se impõe como limite da legitimidade do próprio campo. A comunidade intelectual que compartilha dos interesses do campo erudito condena os recursos utilizados com “procedimentos de distinção não-reconhecidos” por esse universo, que tenta se desvincular das ameaças de degradação estética, as quais a arte estaria sujeita diante de sua relação com o grande público. Quando o principal articulador do Manguebeat, Fred 04, começa a questionar uma visão conservadora que se tinha sobre a cultura popular em Pernambuco até então, a primeira reação de Ariano Suassuna é condenar o uso da guitarra elétrica como elemento de contaminação da cultura popular nessa expressão musical. Fred 04 acusa o escritor de elitizar a cultura popular; e Ariano desaprova a sua banalização pelos novos híbridos musicais. Em entrevista ao Diário de Pernambuco, por ocasião dos dez anos de morte de Chico Science, o líder da Mundo Livre comentou as diferenças entre os dois usos do popular por esses movimentos divergentes:

“Sempre ressaltamos o conceito de diversidade, ao ponto de nas primeiras turnês de divulgação dos discos, quem abria os shows era Devotos - uma banda que não tinha absolutamente inspiração na cultura popular. Preservamos o princípio da diversidade. Com o Mundo Livre, utilizamos algumas referências sutis das batidas nativas, mas a minha história era mais forte com o samba. A Nação Zumbi tinha a intenção de beber na fonte dos gêneros tradicionais. Mas desde o início, Chico, que optou por colocar um apelido em inglês no nome, queria injetar batidas de hip hop. Essa ideia de fazer referência à Black music deixa clara a postura de explicitar que o tradicional entra como elemento influenciador. Não simulamos o papel de intermediários culturais. Mestre Salu, Selma do Coco, mestres para o Armorial, eram até então anônimos que nunca foram convidados para turnês e festivais. Eles eram atravessados por artistas que faziam filtragem para a classe média” (Diário de Pernambuco, 02 de fevereiro de 2007).

Forma-se assim um embate entre dois polos de produção cultural distintos: o campo da música erudita e o campo da música pop. Seus respectivos representantes lutam pela distinção de cada um deles e pela legitimidade de suas práticas, que se divergem quanto a utilização e interpretação da cultura popular. São campos opostos que se enfrentam nessa batalha em torno do domínio intelectual sobre a cultura popular. As diferenças entre o Mangue e sua geração de produtores socializados pela indústria cultural e outras expressões culturais como o Movimento Armorial são fundamentais. “A tentação de colocar numa espécie de solução em formol as manifestações populares nunca fez parte de nossos planos. Muito pelo contrário, a ideia era dar condições para que elas pudessem dialogar com o mundo contemporâneo” (Fred 04: 1999). No próximo tópico, abordaremos a disposição dos agentes do Mangue no sentido de hibridizar o pop e o popular.

## 2.5 A formação da heterodoxia Mangue

O Manguebeat pode ser explicado como um “coletivo de ideias” de jovens que consumiam e produziam música e cultura pop juntos. Uma geração que com suas informações compusera projetos ligados à arte gráfica e vídeo (Hélder Aragão, posteriormente conhecido como DJ Dolores), jornalismo musical (Renato Lins) e música pop (Fred Zero Quatro e Chico Science). Artistas jovens que descartavam os ícones locais da época e lançavam-se no ambiente fragmentado da cultura contemporânea cujo efeito

cognitivo influenciaria numa visão de mundo mais pluralista e irônica. H.D Mabuse, um dos agentes da articulação Mangubeat, exprime bem a confluência de tendências que se transformaria mais tarde no Mangubeat como projeto urbano, cosmopolita e pop. Para o atual coordenador do projeto Re:combo, as influências vão além da música pop. Integravam a referência do grupo, gêneros como samba, soul, discomusic, soul celta, jazz, blues, rock psicodélico, reggae, dub, acid house, rhythm'n'blues e até mesmo as cirandas, que eram famosas e bastante frequentadas na década de 80 nas praias urbanas da região metropolitana do Recife (Olinda e Jaboatão dos Guararapes, onde moravam, respectivamente, Chico Science, H.D Mabuse e Jorge du Peixe; e Renato L. e Fred 04). “Pensar nas influências só em termos musicais é pouco. Nesse caldeirão, entram a ficção científica, o cinema (dos trash movies até o Antonioni do *Deserto Vermelho* e sua trilha eletrônica) e o ativismo. A ideia - talvez forçada pela falta de opção - era a de mudar o lugar e não mudar de lugar” (Diário de Pernambuco, 02 de fevereiro de 2007).

Ao contrário dos artistas canônicos que nivelam, por exemplo, um movimento pela rigidez dos seus conceitos e seguimentos, o Mangubeat vai buscar na despreensão e anarquia do punk<sup>13</sup> o seu descompromisso com valores oficiais; e, por outro lado, mostra o flerte com a arte pela simples vontade de expressar ideias e conceitos. O punk sugere mais do que a concepção de estilo musical: é uma atitude. Ela une essa geração de jovens que se

---

<sup>13</sup>Pela primeira vez em sua história, o rock negou um outro estilo e apresentou o que talvez seria classificado como a sua “modernidade”. Nela, não existiam grandes músicos, letristas ou temas e sim verdadeiros agitadores culturais. Com um rock and roll simples composto por acordes mínimos, o punk apresentou ao mundo um movimento juvenil que teve no anarquismo e na estética sadomasoquista criada pela estilista Vivienne Westwood, uma nova produção musical planejada comercialmente pelo estrategista do showbiz Malcon McLaren. “O punk foi delineado por estratégias de marketing muito bem cuidadas; caso contrário, não haveria possibilidade desse movimento furar o bloqueio comercial imposto pelas grandes gravadoras, para criar um novo mercado correspondente à juventude proletária dos grandes centros urbanos” (Brandão, 1990: 88).

valeria do seu conceito *do it yourself* (faça você mesmo) como uma forma de criar sem amarras artísticas padronizadas. Portanto, essa produção corre por fora do *mainstream*, em seus primórdios, ao se colocar alternativamente ao mercado, por meio de shows em espaços alternativos e meios de divulgação idem, como os fanzines. A ligação com o movimento punk é emblemática na construção de uma estética Mangue; por motivos que incluem o posicionamento da juventude, a cultura de consumo e a moda relacionadas à expressão europeia surgida em meados dos anos 70, que legitimou toda uma produção musical baseada na união de atitude, performance e pop. Características que podem ser perfeitamente observadas na cena Mangue Beat quando seus autores também se utilizam de marketing publicitário, via performance e moda, para compor sua linguagem.

### 2.5.1 A influência do punk e do hip hop

No Brasil, o punk rock chegou nos anos 80 com um certo atraso aos espaços periféricos do País, como a região do ABC paulista, por meio de shows e festivais que influenciaram uma parte da juventude brasileira com sua estética da rebeldia. Dois desses “rebeldes”, que se vestiam de preto e usavam alfinetes e outros símbolos da moda punk, estudavam jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco e através de um programa de rádio deram os primeiros passos para a criação de um novo circuito cultural na cidade. No *Décadas*, novas sonoridades que vinha ganhando as paradas de sucesso mundo afora eram incluídas na programação. Até início dos anos 90, a dupla Renato L. e Fred Montenegro foi ganhando espaço na mídia local ao mesmo tempo em que começava a ser consumido na cidade um outro gênero chegado há pouco no Brasil: o hip hop. Sua entrada se deu no mesmo período que o punk chegou na principal cidade do País, São Paulo, onde

juntamente a outras metrópoles mundiais lançava-se a moda da cultura urbana da qual o *break* e *b-boys* (dança), *rap* (som e vocal), e grafite (desenho) faziam parte. O hip hop conquistou, com menos intensidade, as zonas metropolitanas do Recife onde eram organizados shows de *break* e, nos anos 90, festivais. Nesses eventos, foram revelados grupos como o Orla Urbi, no qual Francisco França, posteriormente conhecido como Chico Science, era vocalista.

A história de Chico Science e da formação da Nação Zumbi está, aliás, afetivamente ligada a Black music. Chico Science e Jorge du Peixe, atual vocalista da banda e percussionista do grupo, se conheceram por volta de 1985 numa roda de hip hop na Praça 13 de maio, centro do Recife. A primeira festa do Mangubeat, Planeta Negro, realizada em 91 no Espaço Oásis – em Olinda – oferece indícios da apreensão cultural dessa geração e da origem da Nação Zumbi. “Planeta Negro” é, na verdade, uma citação em português ao disco *Fear of a black planet*, do grupo de hip hop Public Enemy, um dos mais influentes do gênero. Comenta Renato L: “Mais tarde, surgiu a síntese definitiva: Nação Zumbi, uma homenagem às nações do Maracatu e a Zulu Nation, o misto de banda e comunidade Afrika Bambaataa, um dos pioneiros do hip hop. Zumbi, o grande herói negro, em conexão direta com seus irmãos zulus sul-africanos” (Diário de Pernambuco, 02 de fevereiro de 2007).

O ano de 1991 ficaria marcado na história da Nação Zumbi pelo encontro de Chico Science com o bloco afro Lamento Negro que trabalhava com percussão no centro de educação popular Daruê Malungo (ONG que atende crianças e adolescentes da comunidade de Chão de Estrelas, em Campina do Barreto – periferia do Recife). O Daruê, citado na música Cidadão do mundo, foi fundamental para o encontro do hip hop de Science com a cultura afro-brasileira. Companheiro de luta no dialeto ioruba, o centro cultural

desenvolvido pelo mestre de capoeira, dançarino e educador Gilson Santana, mais conhecido por Meia-noite, fazia a ponte para a retomada da cultura popular sob uma perspectiva direcionada para as origens da sonoridade afro-brasileira.

Enquanto isso, o início da década, que destacaria a volta do punk através do grupo norte-americano Nirvana, Fred (agora Zero Quatro) e Renato L. organizaram juntamente com Francisco França o festival *Viagem ao Centro do Mangue* que incluía, além de shows com as bandas Mundo Livre s/a, Loustal e Lamento Negro, toda a diversidade do pop representada pelo mix de punk, hip hop e cultura popular que posteriormente seria classificada como Mangubeat. A história do Mangubeat, e conseqüentemente da formação do grupo Chico Science & Nação Zumbi, começa a se consolidar em 1991 a partir desses vários caminhos e interposições de agentes.

O músico Francisco França juntou-se ao grupo de samba-reggae Lamento Negro depois de algum tempo ensaiando no centro cultural Darué Malungo desenvolveu o projeto conceitual do grupo Chico Science e Nação Zumbi: tocar ritmos ligados à musicalidade pernambucana paralelamente às expressões do pop norte-americano como o funk e hip hop. A batida da percussão e a utilização de instrumentos eletrônicos como baixo, guitarra e sampler formariam a sonoridade do grupo, que tinha como base musical a cultura popular afro-nordestina, com algumas representações dos seus signos estéticos, mitológicos e iconográficos (sobretudo do maracatu). Em seus textos jornalísticos, Renato L. faz questão de ressaltar o Mangubeat como um movimento democrático que começou da união de amigos que cresceram ouvindo punk rock e que obtinham da comunidade familiar ou urbana a referência da cultura regional. “Da memória dos ensinamentos de Malcon Maclaren, o homem que "inventou" o punk, veio a ideia. Era a chance de movimentar a cidade. O mangue nasceu do choque entre caras fissurados por hip-hop com caras

apaixonados por punk-rock. Foi, como o próprio Chico dizia, um pouco de diversão levada à sério” (Renato L., 1999).

## 2.5.2 O manifesto *Caranguejo com cérebro* e a representação da cultura urbana recifense

Também em 1993, o jornalista e músico Fred 04, vocalista e líder da banda Mundo Livre S/A, redige um *press release* que vem sintetizar as ideias dessa nova geração de artistas. Intitulado *Caranguejos com Cérebro*, o release logo se transformou em “manifesto” através da crítica musical. Dividido em três partes, o conceito, a cidade e a cena, o pequeno texto toma o ecossistema da cidade como metáfora e subverte os seus princípios ecológicos ao desgaste físico e cultural da metrópole recifense. Articulando ideologia política e estética, o manifesto traça uma visão de um incipiente polo de comunicação no Recife e contextualiza-o em um cenário recortado pelas transformações das metrópoles na contemporaneidade. O texto reúne três breves conceitos relativos à cultura do mangue (vegetação típica da cidade) que contêm implícitas referências ao período histórico marcado pela informatização e pela sociedade de consumo. No citado “manifesto”, Fred 04 explica o Mangubeat da seguinte forma:

“Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop” (Fred 04, 1991).

O tom do texto é de urgência como pretendem ser os manifestos de uma forma geral, conforme observamos na linguagem abaixo:

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

Para acelerar ainda mais a sua tentativa de “sair da lama cultural”, as bandas tiveram no Festival Abril Pro Rock (criado, em 1993, pelo empresário Paulo André para “dar conta” da demanda de grupos que começavam a se destacar na cidade) a catapulta para serem lançadas comercialmente e assinaram contrato com gravadoras. Um ano após a primeira edição do festival, pelo menos três grupos lançaram seus discos comercialmente: Mundo Livre s/a (pelo selo Banguela, dos Titãs), Chico Science & Nação Zumbi e Jorge Cabelleira (através do selo Chaos, da Sony Music). Já em sua primeira edição, o festival mostrava a cara dessa geração. O evento sempre manteve atrações pop e populares, com a inclusão em seu programa de grupos e cantores tradicionais de maracatu, coco e ciranda, principalmente.

Apesar de todos esses agentes terem uma relação direta com a informação pop, a cultura popular entra como influência ou referência à medida que essa nova sensibilidade estética tenta negociar, e não confrontar, desprezar ou copiar, o simbólico da identidade pernambucana. Folgedos e expressões que acompanharam, enfim, a própria identificação social e o pertencimento à cidade do Recife de forma espontânea. Esses artistas e

produtores não foram mergulhar nas tradições populares de um Nordeste mítico. Eles foram e são perpassados pelas experiências simbólicas com a identidade local.

Renato L e Fred 04, que articulam o manifesto, são jornalistas e ex-punks e formam ao lado dos artistas multimídia Hélder Aragão, posteriormente conhecido DJ Dolores, e HD Mabuse, o núcleo conceitual da cena. Jorge du Peixe e Chico Science foram amigos das rodas de break e hip hop do centro do Recife, além de ávidos consumidores de cultura pop. Por outro lado, a Nação Zumbi surge dentro de um projeto de conscientização da cultura afro-brasileira desenvolvida pela ONG Daruê Malungo e, portanto, traz como marca a reflexão sobre a cultura popular na própria sonoridade produzida por eles. Todos esses artistas comungam do conhecimento e da crítica do universo ao qual pertencem. Eles não são apenas consumidores passivos de cultura pop; são artistas que se encontram justamente pela comunhão de interesses e pela busca da informação acerca deles (por exemplo: onde obter as novidades do mercado fonográfico e onde consumi-las). São artistas que acompanham as críticas especializadas e mantêm dessa forma um estoque de conhecimento responsável pelo seu próprio posicionamento no campo. O que estava na berlinda, naquele momento, para esses personagens, eram as singularidades e as transformações culturais no Recife. Foram nelas que os grupos buscaram uma “tradução” das manifestações contemporâneas processadas sob a ótica do pluralismo. E foram através delas que os representantes ligados a um discurso mais tradicional sobre a cidade foram confrontados.

A imprensa, sobretudo o Caderno C, durante essa mudança de paradigmas estéticos, não comprou efetivamente a briga do conflito de gerações ou linguagens. Mas deixou clara a legitimidade de autoridades como Alceu Valença e Ariano Suassuna ao se referir a eles

como símbolos aos quais se devia recorrer para explicar e explicitar o conceito, ainda que essa exposição fosse, a médio prazo, responsável pela desautorização dessas legitimidades.

“A ambiguidade profunda no universo da arte é o que faz com que, de um lado, recém-chegados desprovidos de capital possam se impor no mercado valendo-se dos valores em nome dos quais os dominantes acumularam seu capital simbólico (mais ou menos reconvertido depois em capital econômico); e com que, de outro lado, apenas aqueles que sabem contar e compor com as sujeições econômicas inscritas nessa economia denegada possam colher plenamente os lucros simbólicos e mesmo econômicos de seus investimentos simbólicos” (Bourdieu, 2005: 171).

Que fique claro. Os recém-chegados do qual estamos falando são desprovidos de capital econômico. Não são aristocráticos ou pequeno-burgueses, nem foram apadrinhados pelas trocas afetivas do mercado. Mas possuem capital social e cultural convertidos em passaporte para a passagem ao universo do show biz. Esse capital cultural é distinto daquele do seu principal antagonista, o Armorial, mas se converte em prestígio social e simbólico pelo quais os representantes do Mangubeat conseguem se impor na cena e dominar as estratégias inerentes ao mundo pop.

## 2.6 A resistência Armorial

A oposição a Ariano Suassuna vai movimentar ainda mais a formação do campo Mangubeat. Esse confronto tem suas razões justificadas não apenas pelo valor dado à sua autoridade como representante da cultura pernambucana e ideólogo do Movimento Armorial. À época do surgimento do Mangubeat, em 1993, Ariano Suassuna era o Secretário de Cultura do Governo Miguel Arraes. Uma de suas criações foi a aula-

espetáculo (na qual ele discursava sobre a cultura popular a partir de sua própria experiência e através de sua prática Armorial) que conseqüentemente destacava as posições do artista, contrário à influência norte-americana; simbolizada, principalmente, pela tropicalia e pelo rock. “No meu entendimento, o Movimento Tropicalista era um Movimento Derrotista, porque eles se acovardavam diante da visão que os meios de comunicação de massa, principalmente os americanos, estavam instalando no homem latino americano” (Ariano apud Didier, 109:2000).

Fred Zero 04 lembra que à época da hegemonia política do Armorial em Pernambuco, isto é, quando Ariano Suassuna era o Secretário de Cultura do Estado do Governo Arraes, o simples fato de uma banda tocar guitarra era visto como excomunhão pelo representante dessa estética. "Mesmo que a gente fizesse uma releitura do samba de breque, éramos vistos como metaleiros, a própria encarnação do demônio” (Diário de Pernambuco, 02 de fevereiro de 2007).

O rock não apenas é uma expressão da cultura norte-americana, mas símbolo maior da cultura de massa, que durante o século XX foi atravessada por comentários críticos em torno de seu significado para o comportamento social. Nos estudos frankfurtianos, a cultura de massa era a consequência nefasta da indústria cultural, e do capitalismo naturalmente, que provocava em sedução e simulação o desejo pelo fetiche de uma mercadoria, o qual funcionava, neste caso, como objeto de alienação social. Antítese da cultura de massa seria a Alta cultura da qual fazem parte a literatura canônica (Homero, Dante, Shakespeare, Goethe, Ibsen etc), a pintura clássica e a música erudita, expressão maior do processo de racionalização da arte que encontra nas paisagens sensoriais provocadas por sua sonoridade o encontro da técnica com a criatividade do gênio. Ao cânone, corresponde uma visão

etnocêntrica da compreensão estética que oblitera a espontaneidade do popular e o coloca em confronto com o caráter ontológico da arte. Seguindo o caminho dos canônicos seria inevitável observá-la sem ver o elitismo que elege a distinção de alguns poucos e marginaliza os demais por não conter os grandes temas das obras clássicas consumidas pela Europa moderna em seu processo civilizador.

Essa relação com o cânone marcava a posição de Ariano no campo da cultura pernambucana. Quando assumiu a Secretaria de Cultura no mandato do Governador Miguel Arraes, em 1992, Ariano Suassuna já ganhara a fama de um homem controverso que voltou a ter significativa visibilidade na mídia, nessa época, por defender a cultura brasileira da “invasão” e influência norte-americana – representada no País pelo diálogo mantido em vertentes musicais como a bossa nova, o tropicalismo e o Manguebeat. Em seu retiro doméstico, no tradicional e aristocrático bairro de Casa Forte, Ariano mantinha-se distante das querelas entre forças estéticas e políticas da cultura pernambucana. Distante geograficamente, diga-se, e longe do combate travado na mídia conforme ocorreu nos anos 70, quando defendeu a ferro e fogo seu ideal Armorial. Como autoridade legitimada pelas suas diversas atuações no campo da cultura pernambucana, seja como Secretário de Cultura, escritor ou articulador cultural, Ariano Suassuna ainda despertava o interesse do jornalismo cultural. Ocasões específicas, como a ascensão do Manguebeat, ou o próprio desenvolvimento de sua obra no mercado televisivo, com as adaptações para a TV de obras como *Uma mulher vestida de sol* e *O auto da compadecida*, destacavam a personalidade controversa do escritor: um homem, sem dúvida, quixotesco.

Como Miguel de Cervantes, Suassuna queria tomar da cultura popular pesquisada em sua definição Armorial uma essência de um Brasil universal encontrada na sua

caracterização de um Nordeste autêntico. Embora focasse na questão regionalista, Ariano sempre se colocou como um *nacionalista*. Gostava sempre de lembrar Tolstoi: “se quiseres ser universal, começa a pintar pela tua aldeia”. Mas ao pintar sua aldeia e defendê-la messianicamente, ele não escapara do riso cômico, da celebração folclórica, do escárnio e da compaixão que a criação, e não o criador, desperta através da loucura e do sonho de Dom Quixote de La Mancha. Não era difícil ver personalidades e atores, como Aramis Trindad, imitando os trejeitos do escritor em apresentações de TV ou blocos como o *Arriano sua sunga*, parodiando-o.

Seus comentários ganhavam paródias estereotipadas que ocultavam a violência simbólica presente em suas caracterizações muitas vezes simplistas sobre a cultura popular. Com um domínio surpreendente da retórica, Ariano criou com suas aulas-espetáculo um séquito de fãs que se encantava com o excelente contador de histórias que ele é. Seus argumentos são sedutores, mas escondem, sob um viés populista, o seu envolvimento com a definição de mundo social do interesse da posição conservadora e elitista do grupo ao qual pertence. Dessa forma, ele estabelece uma ordem ou imposição categórica que é reafirmada pela política pública local ao elegê-lo como administrador cultural.

“A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunidade imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Esse efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se

pela sua distância em relação à cultura dominante” (Bourdieu, 1989: 10-11).

Combatendo os moinhos de ventoda influência externa norte-americana, Ariano Suassuna construía ambigualmente sua torre de marfim para os neófitos e ganhava o desafeto das gerações mais jovens de produtores e artistas culturais para os quais o cosmopolitismo era adotado não apenas como estratégia política de negociação cultural, mas também como uma apreensão inerente à condição social contemporânea. Para Ariano Suassuna, as tradições populares do Nordeste - como o cavalo-marinho, o maracatu, a xilogravura e a música sertaneja (que conservaram aspectos da cultura moura e ibérica a qual ele destacava) corriam o risco de desaparecer diante do descaso das autoridades políticas e à medida que a cultura americana encontrava maior espaço de circulação no Brasil. Sobre a criação de uma música Armorial, diz Suassuna:

“A volta às raízes populares nordestinas nos coloca em contato com a música renascentista e barroca, para não falar das constantes medievais, veiculadas pela música sacra que os missionários faziam-se misturar-se à música primitiva dos índios catequizados. Tudo isso está curiosamente preservado nos verdadeiros “fósseis musicais” do que estamos encontrando na música nordestina do Sertão, do Agreste e da Zona da Mata” (Suassuna apud Didier, 2000: 38).

Para salvaguardar essa tradição, Ariano enfrentou o que ele considerava o seu maior inimigo: a indústria cultural, representada, simbolicamente, à época, pelo tropicalismo. Produção e influência estrangeiras que, aliás, ganharam mais espaço e divulgação no Brasil nos anos 70, quando se formou nacionalmente uma indústria de massa. Elemento fundamental nas manifestações culturais da esquerda e direita no país, o nacional-popular, no qual Ariano se alimentou em seu retorno ao sertão, ganhou conotações pejorativas com a

ascensão do regime militar quando a ditadura usou seu poder coercitivo como elo agregador de uma noção de Brasil. Nessa época, com a censura às produções que não comungavam da mesma proposta nacionalista da política ditatorial, a indústria de bens simbólicos estrangeiros, sobretudo as tendências de massa da cultura americana, cresceram significativamente a ponto de garantir um público consumidor cativo de discos, livros e filmes de países da língua inglesa como Londres e Nova Iorque.

Com o *Armorial*, Ariano volta-se para um passado idílico concebido como uma visão romântica e telúrica que inclui brasões, raízes heráldicas e demais ícones identificados como conservadores por serem associados, para os artistas de esquerda, aos símbolos de status e legitimação do Regime Militar. Ariano via a cultura popular como guardião da tradição e local de conservação dos valores mais autênticos da identidade brasileira. Uma tradição conservada e ignorada pelo artista em suas contradições. A tradição, por mais que esteja atrelada à ideia de um vínculo afetivo e cultural de maior grau de coesão e manutenção sociais, não atravessa o processo histórico sem transformação. A probabilidade da mudança, no entanto, não é levada em conta na perspectiva de Ariano Suassuna, como explica Maria Thereza Didier, em *A sagração do Armorial*. “O Nordeste, nessa concepção, passa a ser um celeiro dessas tradições, incorporando a ideia evolucionista de representar a infância de um país, um lugar que não se desenvolveu e, por isso, preservou a tradição” (Didier, 2000: 29).

Nesse ponto, Ariano Suassuna, romancista e dramaturgo, imprime sua marca dentro do campo musical pernambucano ao conferir-lhe a sua diferença. A cidade é o espaço onde o cosmopolitismo retira a autenticidade da cultura ao impregná-la de técnicas e tendências superficiais que surgem como modismos para se exaurirem repentinamente sem deixar

significados e valores morais. O sertão, seu contraponto telúrico, resguardara-se do progresso tecnológico e, portanto, das influências corrosivas da indústria cultural. Mas o sertão, no Armorial, assume um caráter messiânico: pelo seu atraso e resistência; pela opressão de seu povo e pela fatalidade geográfica ao qual está submetido. No entanto, esta é uma racionalização do sertanejo criada por um artista que passou sua primeira juventude na região, mas a observa com a reflexividade dos seus dispositivos de apreensão social incorporados na modernidade da cidade, enquanto atuava nos núcleos intelectuais ambientados em torno da Faculdade de Direito do Recife ou no próprio ambiente universitário.

Para Ortiz, a recuperação das tradições populares se assemelha no Brasil aos estudos dos intelectuais de países periféricos da Europa, que buscam na cultura popular o espírito e essência do povo, conservados para além do processo civilizador. O autor destaca a emergência de um pensamento regionalista, situado nas primeiras décadas do século XX e institucionalizado na década de 30, cuja função é reequilibrar o papel político da elite nordestina diante da perda de prestígio no processo da unificação nacional. A solidificação de uma indústria cultural brasileira a partir da década de 70 modifica, porém, a noção hegemônica sobre as culturas populares. “No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado” (Ortiz, 2004: 164).

A consolidação desse mercado de bens culturais afeta também a ideia de nação; pois “a indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional. Mas reinterpretando-a em termos mercadológicos” (idem: 167). Ariano não só dá

continuidade ao pensamento regionalista da elite nordestina. Ele agora reforça ainda mais essa visão ao materializar um inimigo real, a indústria cultural, contra o qual os agentes envolvidos no campo de produção erudita devem combater.

Sem ousar uma interpretação psicanalítica do artista, vale mencionar algumas passagens importantes da vida de Ariano Suassuna que trazem à tona a sedimentação do discurso performático presente em suas ideias e defesas. O escritor nasceu na então Parahyba, capital do estado da Paraíba, no Palácio do Governo onde seu pai, João Suassuna, política ligado à aristocracia rural, exercia o cargo de Governador. Três anos mais tarde, o pai de Ariano Suassuna morreria assassinado em decorrência de outro assassinato: o de João Pessoa, na confeitaria Glória, no Recife. Pouco tempo depois da morte do seu patriarca, a família Suassuna iniciaria uma peregrinação por várias cidades sertanejas em virtude dos conflitos políticos incitados com a morte de João Pessoa. Conflitos que, diga-se de passagem, são caracterizados pela disputa entre representações políticas metropolitanas (João Pessoa) e rurais (Dantas e Suassuna).

Em 1993, Ariano se muda para Taperoá, no cariri paraibano, onde através de contatos mantidos entre parentes conhece os clássicos da literatura, entre ele o norueguês Ibsen de quem toma a referência para sua primeira composição. Lá também assiste a folguedos e peças populares como o teatro de mamulengos e os desafios de cantadores e violeiros. Na década seguinte, o menino do sertão vai estudar, como é de praxe à aristocracia nordestina, na capital pernambucana. A Faculdade de Direito, “célula” de encontros filosóficos e políticos, tornou-se o quartel general de reunião de uma juventude atuante politicamente e intelectualmente. Mas é a ausência do pai uma das referências mais marcantes na sua obra e trajetória pública que assume um caráter messiânico. Em seu

discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Ariano revela a origem de sua missão:

“Foi de meu pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o pai deixou” (Suassuna apud Newton, 164: 1999).

Ariano Suassuna teve sua vida marcada por essa tragédia. Como no gênero grego, ele assume a peripécia e ironia do herói trágico que reverte a fatalidade como lição de moral e valores de nobreza e grandeza espiritual. E como na tragédia grega, Ariano se transformou no personagem principal de um discurso grandiloquente que metaforiza a complexidade da existência ao ter como embate moral a construção, mesmo que simbólica, de um inimigo – seja real ou imaginário. Por que é o inimigo, o outro do inferno de Sartre, que fomenta a própria constituição da identidade.

Assim como a memória coletiva remete-se aos personagens principais das obras de Sófocles, Eurípides, Ésquilo (Édipo Rei, Antígona, Medeia), do Armorial só é recuperada, pelo senso comum e pela mídia, a autoridade de um único personagem. Isso porque o movimento Armorial foi uma ação de um único homem que por mais necessidade que tivesse de integrar o “outro” do seu sertão de menino na cosmopolita Recife não conseguiu fazer com que os agentes situados em cada campo do armorialismo tivessem autonomia sem a referência ao “nome-do-pai”.

Para a nova geração que desencadeou uma leitura cosmopolita da cultura local, o Armorial era visto como algo anacrônico por não satisfazer as “verdadeiras” necessidades de uma cultura popular atravessada pelas leis de mercado. Na formação de Ariano Suassuna, e sua relação com os poderes do Estado conservador pernambucano nos anos 70, não cabia o elemento concessão - seja pelo seu histórico de vida ou pela trajetória que seguiu na cultura pernambucana, ligada às elites locais<sup>14</sup>. A missão de Ariano no que ele insiste em ser a formação de um nacionalismo musical através do Armorial é desenhar um mapa de atuação no qual o hibridismo entre o popular e o erudito dê voz aos artistas populares. Mas essa apropriação será executada nos teatros frequentados pela elite e divulgada no espaço onde a circulação da cultura é fomentada pela ligação com o erudito.

## 2.7 A vanguarda Mangue beat: realidade urbana e o fim do discurso romântico

Temos, dessa forma, duas disposições sociais que na medida em que apresentam suas diretrizes conceituais no campo estético descortinam o véu sublime da arte para apresentá-la em suas contradições. Duas disposições que representam gostos, formas de distinção e elementos de inserção social que como água e óleo não se misturam. De um lado, o arauto da tradição, o homem que não hesitou em afirmar publicamente: "No que um coisa ruim como o rock pode valorizar uma coisa boa como o maracatu?" (Cadernos de

---

<sup>14</sup> É interessante observar a relação que Ariano vai ter com as instituições públicas. A sua entrada na política cultural se dá em 1963, pelas mãos do Governador Miguel Arraes que instaura o MPC (Movimento Popular de Cultura, do qual também faz parte o teatrólogo Hermilo Borba Filho). O movimento consiste numa proposta de democratização da cultura através das manifestações populares e sua execução vai ser direcionada, sobretudo, às camadas subalternas ligadas à massa camponesa. Arraes se torna já nessa época o “líder messiânico”. Na biografia do político, a jornalista Tereza Rozokwiat (2006) afirma que nas regiões mais atingidas pela seca era comum, nos anos 80, a crença em Miguel Arraes como um enviado dos céus. Os populares chegavam a fazer chá com os santinhos do político, a fim de curar seus males. A esquerda da qual Miguel Arraes faz parte está relacionada a setores tradicionais da política regional (intelectuais e políticos de formação acadêmica) cujo discurso será pontuado pela ligação com os movimentos populares do campo e, em menos proporção, com uma incipiente força sindical. Esta esquerda não adota, ainda, idéias sociais liberais e a relação com os movimentos feministas, gay ou de grupos culturais minoritários como os afro-brasileiros.

Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles, 2000), ““Eu não vou dar apoio a um movimento que já tem apoio de outras coisas, deixando de lado a cultura popular, que está aí se acabando” (Diário de Pernambuco, 09 de julho de 1995).

De outro, uma geração representada por dois personagens complementares: Fred 04, que assume a posição de negação ao Armorial (no qual ele enxerga as mesmas críticas dos tropicalistas pernambucanos nos anos 70: paternalismo, elitismo e conservadorismo) e Chico Science, mais um líder/performer e carismático do que um agente em reação contra a autoridade cultural e estética. Enquanto Chico Science se transforma num tipo de dândi pós-moderno, flanando pela cidade, mas apontando suas ambiguidades e maravilhas; Fred 04 toma o partido político de oponente visto em suas entrevistas e declarações midiáticas. Em entrevista ao repórter Schneider Carpeggiani, do Caderno C do Jornal do Commercio, Fred 04 declara:

“Antes a cultura popular era tratada apenas como uma coisa acadêmica, uma verdadeira peça de museu, por gente como Ariano Suassuna, que se comportava dessa forma bem antes de ter um cargo político. Com esse tipo de comportamento, o público não se interessava em conhecer a nossa cultura” (Jornal do Commercio, 15 de março de 2000).

O que separa, distingue e classifica é a diferença (estilo, modos de consumo, relações de tradição, etc) que une um determinado grupo em torno de seu ideal e com o qual um movimento se constitui enquanto produção simbólica. “Fazer época é impor sua *marca*, fazer reconhecer (no duplo sentido) sua *diferença* em relação aos outros produtores” (Bourdieu, 2003: 88). Para Bourdieu, a relação entre as duas capacidades que definem o *habitus* -, a saber, o seu princípio gerador de práticas objetivas e o sistema de classificação

dessas práticas -, conduz o agente à sua diferenciação e apreciação que o territorializa no espaço social conforme seu estilo de vida. Como estrutura-estruturante, ele seleciona e estabelece a organização das práticas apreendidas e como estrutura-estruturada torna possível a divisão de lógicas de condicionamento social com as quais os agentes se diferenciam pelas suas respectivas percepções de mundo. O *habitus* inscreve, portanto, o sujeito social numa diferença que é parte de sua identidade e identificação social. Os estilos de vida são assim produtos sistemáticos que se tornam sistemas de signos socialmente qualificados.

O *habitus* é um sistema de disposições que permite ao sujeito agir na vida social de acordo com os modos de percepção e pensamento que caracterizam o seu grupo ou classe social. Ele é o resultado de uma internalização inconsciente que escapa à racionalização e reflexividade; por ser o processo de aprendizagem e interiorização das estruturas sociais uma prática de naturalização espontânea. Esse sistema é responsável, portanto, pela maneira particular de cada agente, num determinado, campo, de sentir, julgar e pensar o mundo. Cada campo encontra-se pontuado por essa lógica de ação, que é o resultado da relação entre a biografia individual e a experiência coletiva, através da qual são geradas estratégias de posicionamento diante das diversas situações sociais. Vejamos essa questão do direcionamento a partir do *habitus* pela diferença geracional entre os dois movimentos. Na socialização dos agentes identificados com o Armorial o peso maior está na formação acadêmica em carreiras tradicionais como o Direito; o que se contrapõe aos agentes no Manguê beat, pontuados pela relação com as profissões mais “antenas” com a indústria cultural, como o jornalismo e o design.

Os agentes identificados com a produção Armorial, por exemplo, têm como ponto de contato e troca de influências as instituições e academias oficiais como a universidade e o conservatório de música. Ariano Suassuna lança-se na carreira artística já na Faculdade de Direito do Recife e quando orienta a idealização do movimento Armorial vai buscar na Universidade Federal de Pernambuco e no Conservatório Pernambucano de Música os artistas que formaram o seu núcleo estético. Esses agentes se caracterizam pela relação com os cânones artísticos e se diferenciam por pertencer e agir de acordo com as objetivações do campo da música erudita – cuja marca é o circuito fechado e especializado de apreciadores, produtores e consumidores culturais. Se analisarmos a questão da *hexis* corporal (sua forma peculiar de falar, agir e se comunicar que é um dos componentes do *habitus*), nesse grupo específico, podemos notar a normatização de determinadas posturas e relações corpóreas dos agentes em relação aos instrumentos. A técnica musical tem como base as normas e instrumentos da música clássica e da sua história. As possibilidades de improviso, uma característica peculiar das músicas e culturas populares, são ínfimas. Há o estudo apolíneo dessas manifestações, mas a partir de uma objetividade que não pertence à prática e ação social das culturas populares em questão; uma vez que esses músicos populares apenas servem como fonte de experimentação e nunca foram incorporados a uma orquestra de influência Armorial. A sonoridade revela, dessa forma, uma certa homogeneidade do compartilhamento de experiências ligadas a um grupo específico, presente no campo da música erudita.

A apresentação ao vivo é um bom exemplo do pertencimento a esse campo. Quando foram idealizados a Orquestra e o Quinteto, havia uma preocupação em apresentar ao público a história do projeto; assim como revelar o processo de composição da estética. As

apresentações eram feitas em ambientes de recolhimento e contemplação como as igrejas seculares do Recife. A plateia, portanto, assistia sentada aos concertos. Os maestros comentavam o programa e seguiam com a execução das músicas. Os instrumentos eram dispostos no palco de acordo com a ordem hierárquica da música erudita. Os músicos tocavam sentados e vestiam roupas discretas. Não havia mobilidade no palco. Os recursos cênicos se limitavam à decoração interna das igrejas. A música estava a serviço do sublime, do inefável.

Essa caracterização é absolutamente oposta na apresentação de um show pop. Nota-se no Manguê a presença cênica do vocalista Chico Science, cujo carisma e energia no palco também o aproximavam da fábrica de ídolos pop tão procurada pela indústria cultural. No palco, Francisco França se tornava um híbrido da cabeça aos pés: chapéu de palha, camisetas de malha, bermudão de chita e tênis descolado compunham seu figurino. Ex-dançarino nas rodas do centro do Recife, o músico obteve performance física suficiente para encarnar o ícone do showman: alguém com energia de sobra para comandar sua plateia. O êxito e impacto da performance ao vivo com o público é consequência óbvia da indústria cultural de massa. No show, o fã tem a chance de reconhecer seu ídolo, chegar mais próximo desse objeto de desejo e finalmente selar uma união simbólica impossibilitada pela escuta do áudio, pela exibição do videoclipe. O pesquisador Daniel Sharp (2001) sintetiza bem a postura de Chico:

“The charismatic lead singer transformed himself from one moment to the next, invoking the posture of the rapper, the punk rock lead singer, and as it contrasted his more aggressive body language, a nimble-toed folk dancer. His voice revealed and

emphasized the regional speech of poor *nordestinos*” (Sharp, 2001)<sup>15</sup>.

O disco *Da lama ao caos*, para Renato L, também se afirma como performance ao sintetizar uma proposta de “resistência” à elitização da cultura popular:

“Acho que existe uma visão do Mangue como Chico e Du peixe como os intuitivos, os que entram com corpo e intuição, que é o papel reservado aos afrodescendentes, enquanto Fred e outros membros da classe média, entram com a razão. *Da Lama ao caos* é uma prática completamente antagônica ao que Armorial prega e vale mais do que qualquer discurso. Chico Science e Nação Zumbi não tinha um discurso elaborado, não tinha o domínio de um discurso, nem o traquejo que é necessário para você ir a um jornal e criticar algo. Mas eles tinham uma visão complexa da cultura popular” (depoimento concedido à pesquisadora em 21 de agosto de 2007) ”

Ele se impõe como discurso estético na medida em que recupera a porção dionisíaca, a qual Wink se volta em *O som e o sentido*:

“Correndo por fora da tradição da música erudita, músicas populares continuaram a fazer os seus sons, que se misturaram em democráticas mixagens e assumiram lugares singulares da modernidade. A música européia se juntou com a africana no território das Américas. Esse evento é produtor de uma extraordinária força multiplicadora: ele contribui para criar experiências de tempo musical de uma grande complexidade e sutileza. O ímã da música puxa agora de novo para o questionamento e a criação sobre o pulso, o tempo, o ritmo” (Wisnik, 2006: 55).

Ao utilizar não meramente como recurso estilístico, mas como dominante estética a tradição musical da cultura afro-brasileira, representada principalmente pela utilização das batidas do maracatu, e a experiência sonora da Black music norte-americana (sobretudo o

---

<sup>15</sup> “O vocalista cheio de carisma se transforma de um momento a outro, evocando a postura do rapper, do líder punk, e contrasta-os com sua linguagem corporal agressiva., sua habilidade de dançarino popular. Sua voz revela a enfatiza a fala regional dos pobres nordestinos” (livre tradução).

funk e o hip hop), o grupo coloca na cultura pop uma prática até então pouco trabalhada na sonoridade dos artistas e bandas do Estado. Embora o maracatu seja visto atualmente como uma tradição que parece ter sido amplamente divulgada nas diversas camadas sociais pernambucanas, seja pelo seu uso como recurso publicitário e merchandising turístico, o gênero sempre esteve ligado a um período específico do calendário oficial do Estado: o carnaval. Deste, o maracatu sempre foi obscurecido pelo seu concorrente mais lírico, o frevo, limitando-se a um nicho musical restrito à própria comunidade da qual fazem parte seus integrantes.

A música de Chico Science e Nação Zumbi engloba os elementos “pulsantes”, dionisíacos, fanfarrões com a presença marcante da percussão afro-brasileira, como as alfaias; e a bateria. Essa inclusão se coloca como distinção, dialética de refinamento na produção Mangue beat que se afasta do sertão castanho de Suassuna. Essa relação com a sonoridade afro-brasileira será o ponto de partida para uma das críticas de Fred 04. O artista compôs a música *O ariano e o africano*, na qual faz referências críticas ao mestre Armorial por este ignorar a influência negra na cultura brasileira.

“Foi uma maneira de matar dois coelhos de uma vez só. É realmente uma puta tributo a Chico e também uma sacanagem, uma provocação irônica e tal, de colocar o Ariano. Eu até fui aluno dele e batia boca direto com ele nos seminários que tinham lá na universidade. Acho que tem isso, eu acho que o cara se recusa a reconhecer a herança africana assim, o que Chico representa. Como um mero sucessor natural de toda essa tradição da cultura negra, de ser a transgressão, de representar uma forma de resistir ao gueto e a opressão com grande estilo, desde os primeiros bluesmen americanos. Isso fala da cultura negra no continente americano, desde o blues, o soul, a música cubana, que depois virou na Jamaica calypso, ska...” (Jornal do Commercio, 15 de março de 2000).

No campo musical em Pernambuco, com a ascensão do Manguebeat, os estilos de vida de cada agente em suas diferentes percepções de cultura e estética revelaram a relação ambígua que os produtores culturais detêm com o popular. Os posicionamentos de Ariano Suassuna e Fred 04 mostraram, ainda, a dicotomia entre tradição e modernidade. A tomada de posição de cada agente se relaciona ao contexto cultural no qual estão inseridos. O problema apontado por Fred 04 sobre o Armorial ataca exatamente essa apropriação do popular pelo erudito. O confronto da heterodoxia Manguebeat com a ortodoxia regionalista vai revelar não somente o embate em torno de uma verdade (quem, afinal, detém a interpretação mais coerente sobre a cultura popular) epistemológica ligada à hegemonia de Ariano Suassuna. Ela aponta também para a própria construção social do conceito de cultura popular e sua (in) definição no âmbito da cultura contemporânea.

Não é somente o fato da geração caracterizada como Manguebeat apresentar à cidade um novo código simbólico de cultura e sociabilidade através dos signos utilizados como identificação (caranguejos, elementos visuais dos folguedos populares, parabólica na lama). Não é apenas o fato da safra mangue beat colocar-se em interação com a contradição social (tecnologia x tradição) da cultura pernambucana em seu discurso e performance. A relação que o Mangue beat, e principalmente a sua apreensão midiática (quem, na verdade, divulga a luta em torno do campo nesse momento), mantém com os seus antecessores estéticos expõe também a noção que a cultura popular assume diante das novas configurações resultantes de um processo de ressignificação do conceito e sua utilização diante da lógica de mercado e consumo. A música *Etnia* é praticamente um libelo em defesa dessa diversidade:

“Costumes, é folclore é tradição  
Capoeira que rasga o chão  
Samba que sai da favela acabada  
É hip hop na minha embolada

É o povo na arte  
É arte no povo  
E não o povo na arte  
De quem faz arte com o povo

Maracatu psicodélico  
Capoeira da Pesada  
Bumba meu rádio  
Berimbau elétrico  
Frevo, Samba e Cores  
Cores unidas e alegria”

Além dessa defesa da dinâmica cultura, para Fred 04, a principal consequência do surgimento do Mangue beat foi a “autonomia”.

“Conseguimos, sem sermos apadrinhados por elites aparecer nos jornais, tocar nos lugares, captar recursos e conquistar espaços de visibilidade. Isso tem a ver com a diminuição da influência do Armorial. Vivemos um momento de articulação política diferente. Existem conselhos, a participação dos líderes comunitários e de setores da cultura local que têm uma noção maior de sua representatividade” (Diário de Pernambuco, 02 de fevereiro de 2007).

Pensar no Mangue beat como uma vanguarda inserida dentro da cultura de massa é destacar, primeiramente, a sua diferenciação do movimento Armorial; que, no sentido puramente estético, através do Quinteto Armorial, também trabalhou numa perspectiva de hibridismo sonoro com a inclusão da tradição barroca ibérica juntamente à experiência musical sertaneja. No entanto, o Mangue desvincula-se de um projeto romântico; de um

território ideal a ser recuperado como discurso legitimador de uma intelectualidade tradicional. Essa ruptura da visão romântica projetada pelo Armorial é fundamental para a compreensão da retomada da cultura popular nordestina como sincretismo musical. Ao falar de Mangue beat, estamos abordando uma prática cultural que emerge em meio ao mercado de consumo; de uma música que é resultado do aprendizado múltiplo do espaço urbano; de uma linguagem que tem amplitude na indústria cultural, a qual vai influenciar as próprias composições dessa geração. Essa rearticulação surge em meio aos processos de hibridismos de linguagens, que se tornaram, até o final dos anos 90, um exercício desafiador da interpretação da cultura popular.

O conceito de hibridismo, fusão e sincretismo colocou em xeque, em Pernambuco, a interpretação da cultura popular como algo a ser preservado em sua essência idealizada. Não há de fato ineditismo se pensarmos que o próprio Armorial partiu de uma sonoridade híbrida e que, seguindo a interpretação teórica sobre as identidades culturais conforme as leituras de autores como Stuart Hall, as práticas culturais carregam ambivalências e misturas. A diferença é que o hibridismo no Mangue resulta dessa tensão cultural facilitada pelo acesso à informação e às novas tecnologias. Mas não se trata de um diálogo passivo e/ou simplesmente uma maneira de deglutir o outro por falta de ímpetus criativos suficientes para formar uma nova linguagem. Ele torna possível uma experiência vanguardista naquilo que esta representa uma nova forma de consumir/criar novos códigos e a partir deles constituir um projeto que se posiciona culturalmente frente a essa diversidade do Recife contemporâneo, conforme coloca a música Antene-se:

“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 entrada

No meio das ruas e em cima das pontes

É só uma cabeça pendurada em cima do corpo

Procurando antenar boas vibrações

Procurando antenar boa diversão

Sou, Sou, Sou, Sou, Sou Manguemboy”

A absorção da cultura popular pelo Manguembeat também expõe um novo tipo de relação que os novos movimentos culturais brasileiros vão manter com os aspectos tradicionais e simbólicos que integram a identidade nacional. Quando a cena Manguem surge no início dos anos 90 os efeitos dessa mudança de paradigmas são reconhecidos. E aquela visão romântica da cultura popular se torna obsoleta diante do fenômeno de aproximação de diversas culturas possíveis, principalmente, pela tecnologia que amplia as trocas culturais por meio de plataformas de visibilidades de produtos culturais diversos. O depoimento do pesquisador Philip Galinky, autor da primeira tese sobre o Manguem beat, ilustra bem essa troca: “I first heard the music of Chico Science and Nação Zumbi in either

later 1994 or early 1995 on The National Public Radio Program Afropop Worldwide as a part of an episod that featured news sounds from Brazil (Galinky, 1998)<sup>16</sup>. Cada vez mais as fronteiras que separavam territorialmente as culturais vão sendo diluídas diante dessas possibilidades de comunicação. O Mangubeat surge exatamente num período de grande efervescência e entusiasmo com essas oportunidades de inter-relação cultural. Seus representantes eram jovens que tinham adquirido informações musicais pelo círculo restrito de amigos.

Assim confirma Renato L:

“Era difícil conseguir os discos que a gente gostava. Eu e Fred tínhamos essa relação com o punk e pouca coisa chegava ao Brasil. Geralmente, a gente conseguia gravar um álbum de alguém que tinha viajado e aquele disco passava de mão-em-mão, era gravado por todo mundo” (Entrevista à autora em 25 de agosto de 2006).

Depois da chegada da MTV ao Brasil, em 1990, e da abertura a novos canais de informação sobre música pop, esses agentes passam a ser apresentados às “novidades” num espaço de tempo cada vez mais curto. Esse período é extremamente significativo por mostrar que até então os símbolos da nação brasileira refletiam, sobretudo, a amostragem de um confronto entre a diferença x a diversidade. Nas manifestações regionalistas se excluía a presença do outro estrangeiro, enquanto nos projetos cosmopolitas se obliterava o elemento nacional. O Mangu beat respondeu de outra forma ao partidário discurso cultural brasileiro que se caracterizara por excluir ou o nacional ou o estrangeiro. Ele propõe um

---

<sup>16</sup>“Eu ouvi Chico Science & Nação Zumbi pela primeira vez no final de 1994 ou começo de 1995 no programa de radio nacional Afropop Worldwide, como parte de um especial que mostrava novos sons do Brasil” (livre tradução).

tipo de valorização da pluralidade local e da diversidade cultural sem se inserir em um projeto de cunho essencialmente nacionalista. Vejamos a letra da música *A cidade*, que expõe dialética com ironia:

“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 urubus  
Num dia de sol  
Recife acordou com a mesma fedentina do dia anterior”

Mais: sem se propor um projeto tão dogmático e centralizado; posto que nesta podemos observar grupos tão diversos como Mundo Livre S/A (cujas influências passam por Jorge Ben Jor e pelo punk rock; Devotos, banda cuja sonoridade não revela hibridismos com a cultura popular e sim a musicalidade do gênero hard core; e Mestre Ambrósio, o qual tem como influência e definição musical gêneros presentes nas comunidades e festejos populares da Zona da Mata Norte pernambucana como o maracatu rural, a ciranda e o coco). Ele transgride, de certa forma, essa posição e assume uma nova é tomada de consciência sobre ela junto à confluência de estilos pop locais e universais. Assim como no Armorial, esses artistas são “pessoas que retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições” (Hall, 88: 1999). Mas a diferença é que não há a ilusão de retorno a um passado heroico e sim uma atitude irônica para com esse passado, que vem reprocessado sob diversos diálogos. “Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam as trações das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias pelas quais foram marcadas” (Idem: 88).

O problema da cultura popular e da relação entre modernidade e tradição passa pela vanguarda Manguebeat à medida em que ela estabelece uma nova “agenda” para se pensar o posicionamento acerca do tema, partido de um discurso que se distancia das manifestações antropofágicas anteriores por incluir problemáticas da periferia pernambucana – e não do Brasil como periferia dos centros cosmopolitas – a partir de agentes pertencentes a essa periferia. Politicamente vai haver essa relação com a questão da cidade e principalmente com os centros periféricos que dela fazem parte.

Esse diálogo geopolítico com a região não tem um caráter aleatório, não se traduz puramente como uma seleção estética que servirá como um jogo de metáforas para a composição de seu discurso. Não são à toa que as singularidades da cidade, de seu ecossistema às suas habitações populares, viram tese artística defendida por aqueles que se autodenominaram de Mangue beat. O tão explorado ambiente dos senhores de engenhos e da zona rural do Estado, presente nas obras plásticas e literárias que fizeram parte de movimentos culturais em Pernambuco, começa a ser relativizado pelo surgimento dessa nova narrativa. Os grandes romances da Literatura nordestina, um dos principais difusores de uma identidade particular à Região, ainda constam na lista dos cânones que legitimaram a produção cultural no Nordeste desde o início do século XX. Mas agora são as diferenças, fragmentadas em grupos e estilos, que criam outros personagens para os temas da arte contemporânea. Sobretudo há a exposição de personagens anônimos, pobres e desprovidos dos mitos que teriam sido trabalhados por intelectuais nordestinos no momento em que a modernidade regional começava a dar seus primeiros passos enquanto projeto. A opressão, o destino e a geografia perdem o seu valor de sublime e naturalmente a sua aura romântica.

Um bom exemplo disso é a música *Banditismo por uma questão de classe*, que destaca dois marginais lendários do Recife como Galeguinho do Coque e Biu do Olho Verde:

“Há um tempo atrás se falava de bandidos  
Há um tempo atrás se falava em solução  
Há um tempo atrás se falava e progresso  
Há um tempo atrás que eu via televisão

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha  
Não tinha medo da perna cabeluda  
Biu do olho verde fazia sexo, fazia  
Fazia sexo com seu alicate

Oi sobe morro, ladeira córrego, beco, favela  
A polícia atrás deles e eles no rabo dela  
Acontece hoje e acontecia no sertão  
quando um bando de macaco perseguia Lampião  
E o que ele falava muitos hoje 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 fudido”

Em suma, o Manguebeat revela uma geração de jovens que cresceu ouvindo música pop importada de Londres e Nova York e cujo comentário estético englobaria tanto as questões referentes ao seu grupo social de origem, como o musical, quanto, sobretudo, as inúmeras expressões urbanas que, por fim, formam o núcleo central de seu questionamento. Este sobrevive na problemática da vida cotidiana em confronto com a realidade urbana, o imaginário pop e a fantasia popular, representados aqui pelos jogos publicitários que brincam com os mesmos signos que compõem as metrópoles.

### **3. MAKE IT NEW: MANGUE BEAT E MODERNIDADE NO JORNALISMO CULTURAL PERNAMBUCANO**

“Quem-o-que-quando-onde-como continua o ABC do jornalismo. O fino trivial é bem servido se seguindo essa regra. É o que a maiorias das pessoas quer. Notícias, escritas de maneira clara, com descrição específica do que possa interessar. Mas jornalismo cultural são outros quinhentos mil-réis. Requer expertise” (Paulo Francis)

#### **3.2. Conceituando o campo jornalístico**

O jornalismo cultural pode ser cruel. Mais até do que outras áreas do universo jornalístico cujas notícias se perdem em superficialidade e velocidade diante da rapidez com as quais são consumidas e esquecidas atualmente. O jornalismo cultural é cruel porque a arte, alçada a indicador de consumo e status social, requer alguns eleitos à sua contemplação e divulgação. Estampar a capa dos cadernos culturais ou figurar nas suas páginas internas, mesmo que discretamente, é, para os artistas e produtores culturais neófitos, a garantia de visibilidade e divulgação de sua obra.

Uma relação de poder na qual o jornalista e seu veículo assumem, para o outro lado, o papel de um algoz indesejado – ou de um libertador procurado - mas impossível de ser ignorado. É ele, o repórter, que detém, afinal, o domínio simbólico (no que concerne à

expectativa dos produtores) dessa ligação que é atravessada pelo próprio ritmo da indústria cultural contemporânea bem como pelos elementos que constituem essa área dentro do âmbito jornalístico na atualidade. Esses elementos são ideologicamente atrelados a um espaço no qual se possa divulgar discussões culturais. Um campo contraditório onde a autonomia dos agentes é significativamente relativa. Os jornalistas são dependentes do mercado e da hierarquia de seu campo (afinal estão subordinados aos interesses comerciais e afetivos dos editores do veículo) mas através da linguagem garantem o seu quinhão de poder – materializado no seu conteúdo simbólico.

“No entanto, num estado do campo em que se vê o poder por toda parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele entrava pelos olhos dentro, não é inútil lembrar que – sem nunca fazer dele, numa outra maneira de o dissolver, uma espécie de círculo cujo centro está em toda parte e em parte alguma - é necessário descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto reconhecido” (Bourdieu, 1989: 7).

A sua consideração sobre um poder que é reconhecido, mas ignorado (não apreendido conscientemente) mostra o quanto o mesmo obtém dessa sua suposta virtualidade o mecanismo de uma imposição simbólica. Para que esse poder exista, é necessário, no entanto, um sistema que lhe garanta o seu status. Os mitos, a língua, a arte e a ciência são considerados pelo autor como instrumentos de conhecimento e construção ideológica do mundo. Sua articulação é dada na medida em que há um dispositivo estruturante que tem a função de estruturá-lo no espaço social. O poder simbólico, explica Bourdieu, “é uma construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica” (idem: 9). O dispositivo estruturante condiciona as ações dos agentes mediante a posição que ocupam.

No jornalismo cultural, essa posição também é formada pela narrativa interpretativa que se relaciona com o próprio estoque de conhecimento cultural e erudição do repórter; capitais de aceitação e reconhecimento. Bourdieu compreende o poder simbólico como um poder invisível, que orienta a estrutura social e é também orientado por ela. Esse poder simbólico, está na vida cotidiana, sendo exercido de acordo com um pacto consensual entre os sujeitos que ignoram o quão arbitrário ele se impõe por uma razão simples: a não apreensão desse poder pela ausência de uma materialidade que lhe configure uma existência real ou a própria naturalização do mesmo, cujo efeito é torná-lo normativo e irreconhecível em sua arbitrariedade. No jornalismo cultural, esse poder simbólico é, naturalmente, ignorado pelos artistas e produtores culturais. Para estes, o que vale é ser divulgado midiaticamente, independente da percepção de que está em jogo a notícia “quente”, o novo, o furo jornalístico e, portanto, o registro “criador” do jornalista.

Não há leis e regras que impeçam um ou outro artista de ter destaque nos jornais. Existe, no entanto, uma concepção da notícia e de cultura como mercado cabendo ao autor da matéria toda carga de responsabilidade e significação racional que seu conceito e juízo de valor venham ter publicamente – mesmo que sua notícia tenha sido uma construção coletiva da edição (editores, diagramadores, editores de arte e, obviamente, da relação que o veículo mantém com o mercado).

“O campo jornalístico impõe sobre os diferentes campos de produção cultural um conjunto de efeitos que estão ligados, em sua forma e eficácia, à sua estrutura própria, isto é, à distribuição dos diferentes jornais e jornalistas segundo sua autonomia com relação às forças externas, as do mercado dos leitores e as dos mercados dos anunciantes” (Bourdieu, 1997: 102.).

Simultaneamente, o jornalismo cultural é direcionado pela lógica do mercado contemporâneo (publicidade, marketing e de interesse comercial dos detentores dos veículos de comunicação) mas encontra maior liberdade de construção reflexiva por sua narrativa não ser, necessariamente, pontuada pelos indicadores da linguagem jornalística padrão, conhecida popularmente pelo termo inglês *lead*<sup>17</sup>. Essa padronização, enquanto prima pela “objetividade” (que tenta através da linguagem produzir o efeito de correspondência ao real), obscurece os elementos interpretativos e reflexivos da linguagem; conforme prezava a imprensa europeia (sobretudo a francesa, de grande influência no Brasil em seu modernismo) na virada do século XX. O jornalismo cultural, no entanto, a ignorou<sup>18</sup>; de modo que a sua linguagem se tornou mais próxima do universo literário (dadas as devidas proporções estilísticas e estéticas) do que do propriamente jornalístico. Essa narrativa híbrida, de realidade e fantasia, se distancia da “objetividade” seguida por outras áreas desse campo e destaca a subjetividade do autor, que se coloca muitas vezes em pé de igualdade com a sua notícia pela importância dada à sua opinião e legitimidade. A assinatura se impõe, portanto, como distinção.

---

<sup>17</sup>Criado nos Estados Unidos no final do século XIX, o lead surgiu para simplificar a notícia à medida que responde, logo no primeiro parágrafo, as seguintes questões: “o que, quando, onde, como e por que?”. Tal modelo foi adotado como recurso de maior inteligibilidade da mensagem por grande parte do jornalismo no mundo todo, ao longo do século XX, sobretudo no período das duas grandes guerras mundiais, quando era preciso abastecer a imprensa com informações rápidas e que não ocupassem tanto espaço editorial. Sua proposta de reduzir tempo e espaço impulsionou a indústria da notícia por fazer desta uma “descrição” sucinta da realidade e ser bastante útil aos veículos que precisavam massificar a mensagem jornalística de forma a ser compreendida por um número cada vez maior de leitores. O lead é praticamente obrigatório na construção da notícia contemporânea. Ela é a introdução da matéria. Sua estrutura é chamada de pirâmide invertida, cuja função é não desencorajar a leitura da mensagem por esta, porventura, abarcar uma quantidade muito grande de informação. Apesar de sua utilidade, o lead é considerado pelo jornalismo cultural uma forma de construção narrativa que “engessa” o texto.

<sup>18</sup>Nas matérias mais reflexivas, mais próximas da crítica, a introdução da matéria geralmente é desenvolvida a partir de uma criação muito próxima da literária. O texto se utiliza de recursos estilísticos como a metáfora e constrói sua narrativa de forma a envolver sensorialmente o leitor. Essa perspectiva de criação ganhou corpo principalmente após a influência do new journalism, o novo jornalismo, gênero surgido no EUA, durante os anos 60, que primava pelo impressionismo do autor.

Mas, obviamente, a autoridade do profissional em questão é entrecortada por diversos indicadores do jornalismo cultural, como a dependência ao mercado e a posição que o jornalista ocupa dentro do veículo (a saber, a relação de proximidade com a alta hierarquia, o tempo de profissão e o prestígio obtido num dado momento dentro do campo). A idade também é um fator determinante pois o jovem se coloca como o elemento modernizador que vem trazer a “novidade” tão desejada para a movimentação da indústria cultural. O jovem é geralmente identificado como o transgressor, o agente que confronta a ortodoxia e pode instaurar uma nova ortodoxia dentro do campo, deslocando os critérios de legitimação até então vigentes conforme a sua disposição e seus recursos em afirmar sua autoridade. O jovem tem, ainda, na luta pelo domínio do campo e particularmente no jornalismo cultural, pouco a perder pois não acumulou capital social suficiente para que seu desafio aos estabelecidos lhe renda sanções negativas. Mesmo em luta com a ortodoxia no campo, o jovem jornalista adquire seu caráter valorativo, no caso a ser analisado, por ser um instrumento de luta utilizado pelo veículo em posição subordinada. Como afirma Bourdieu:

“E os jornalistas são sem dúvida tanto mais propensos a adotar o ‘critério do índice de audiência’ na produção (‘fazer simples’, ‘fazer curto’, etc.) ou na avaliação dos produtos e mesmo dos produtores (‘passa bem na televisão’, ‘vende bem’ etc..) quanto ocupem uma posição mais elevada (diretores de emissoras, redatores-chefes etc.) em um órgão mais diretamente dependente do mercado (uma emissora de televisão comercial por oposição a uma emissora cultural etc..), sendo os jornalistas mais jovens e menos estabelecidos mais propensos, ao contrário, a opor os princípios e os valores da ‘profissão’ às exigências, mais realistas ou mais cínicas, de seus ‘veteranos’” (idem: 106).

Sua luva de pelicas será a narrativa. Mas, embora sua linguagem permita até produzir retoricamente efeitos reflexivos e não meramente informativos, sua construção vai ser direcionada simplesmente pelo “espaço” disponível dentro do seu caderno. Espaço delimitado, primeiramente, pela quantidade de anúncios publicitários que o departamento de marketing do veículo determinar. No jornalismo diário, matérias e manchetes são inevitavelmente desenvolvidas de acordo com a publicidade veiculada. É o anunciante e sua marca que determinam o espaço que cada matéria terá. Ao chegar nas redações para serem editados, os cadernos já são desenhados com o anúncio que deverá preencher em um determinado tamanho as diversas páginas de um noticiário – cabendo ao jornalista ajustar sua crítica e reportagem ao modelo fornecido pelo departamento de marketing. Fora esse dado comercial interno, ou seja, estabelecido através do departamento de marketing de cada veículo e dos seus interesses comerciais e afetivos, o jornalismo cultural sobrevive criando tendências, modismos e “verdades”. Em sua massiva procura por novidades que movimentem não apenas a venda como a posição de um dado caderno em relação aos seus concorrentes, o jornalismo cultural é orientado por sua capacidade de construir mitos e mitologias. Os heróis aqui refletidos são nocauteados e condicionados também pela disposição espacial de cada publicação editorial.

Em *Sobre a televisão*, Pierre Bourdieu destaca uma característica importante do campo jornalístico. Sendo a notícia um bem perecível, fadada a ser esquecida conforme surgem novas manchetes de jornais, a conquista do domínio cultural passa pela prioridade do novo (a notícia como garantia de êxito na luta pela concorrência, seja pela informação jornalístico ou pelo conteúdo cultural). Na busca pelo “furo”, a notícia dada em primeira mão por um veículo, os jornais saem à caça de novidades muitas vezes ignoradas pelo leitor e percebidas essencialmente dentro do campo jornalístico. Sendo muitas vezes, conforme

destaca Bourdieu, “os jornalistas os únicos a lerem os conjuntos dos jornais” (Bourdieu, 1997: 107). Essa prática cria a necessidade de renovação permanente cuja continuidade institui, dentro do próprio jornalismo, um determinado veículo como detentor da credibilidade em detrimento de outro.

“Disposições incessantemente reforçadas pela própria temporalidade da prática jornalística que, obrigando a viver e a pensar no dia-a-dia e valorizar uma informação em sua função de sua atualidade, favorece uma espécie de amnésia permanente que é o avesso negativo da exaltação da novidade e também uma propensão a julgar os produtores e os produtos segundo a oposição de ‘novo’ e do ‘ultrapassado’” (idem, 111).

Para Bourdieu, essa concorrência em torno da “novidade” (fundamental para os neófitos que precisam criar sua imagem profissional) ao invés de ser geradora de originalidade termina compondo a “uniformidade da oferta”. Chega a um ponto no qual as notícias são massificadas, industrializadas; mudando-se, sobretudo, em cada uma delas, o direcionamento ideológico de cada veículo em questão por meio da própria seleção editorial (a saber, a linguagem utilizada nos títulos, subtítulos e legendas, além da diagramação). Mas, se pensarmos as limitações acima mencionadas, como e por que uma estética, linguagem ou movimento, consegue furar o cerco de imposição comercial e afetiva; ter destaque para além dos espaços pré-estabelecidos e ser consumido como elemento de distinção artística e intelectual?

Tendo em vista essa descrição do funcionamento do campo jornalístico, por que o Mangue beat recebeu tanto destaque no Jornal do Commercio na década de 90? Qual o comportamento do jornal diante das transformações do campo cultural recifense do período? O presente capítulo investiga essa relação. Em seguida, apresentaremos um resumo da trajetória de ambos os jornais, para, posteriormente, analisarmos o “atestado” de

carisma que fez do veículo em destaque a plataforma de visibilidade desse movimento da cultura pernambucana; além de construir sua própria identidade produzida de acordo com os valores da cultura pop.

### 3.3 Tradição e modernidade: DP x JC

No Recife, o ano de 1994 foi paradigmático para o jornalismo local. Através do Caderno C do Jornal do Commercio, a cena musical recifense classificada como Mangubeat, que se iniciara há cerca de quatro anos, teve sua origem, história e desenvolvimento comentado pelo jornalismo cultural proposto pelo veículo. O Caderno C imprimiu a primeira identidade pop no jornalismo local bem como se apresentou como um agente determinante na formação de um novo campo musical em Pernambuco ao fomentar a legitimidade do movimento. Enquanto o Diário de Pernambuco, seu antagonista, continuou investindo numa linha editorial mais tradicional, o Caderno C se apresentou como parte fundadora da cena cultural recifense. Não é exagero afirmar que o Diário de Pernambuco praticamente ignorou até o final dos anos 90 a popularidade do Mangubeat na cultura local.

O Caderno C cobriu eventos, acompanhou passo a passo o movimento, resenhou discos e videoclipes, entrevistou artistas e esse material pontuava as edições diárias do veículo conforme veremos ao longo desse capítulo. O Diário não entrou na briga pela autoridade da notícia e o seu silêncio está estampado em suas páginas na ausência de uma cobertura mais detalhada ou de uma relação mais próxima como os novatos da cultura local. Pode-se dizer que o Diário, em sua seção cultural, se manteve alheio às mudanças

mais transgressoras da cultura pernambucana. Sua pecha de tradicional colabora para esse “desdém”.

Criado pelo jornalista Antônio Camelo, velha guarda dos Diários Associados, o Viver surgiu com o objetivo de registrar os acontecimentos culturais da cidade – mas através do olhar crítico e apurado de escritores como Raimundo Carrero (ligado aos armoriais) e César Leal (crítico e professor de literatura da UFPE). A jornalista Lêda Rivas, mestre em História e coordenadora do departamento de pesquisa do veículo, foi chamada para ser a editora do caderno em 1975. Diz Leda:

“O Viver era a minha menina-dos-olhos e, pela multiplicidade dos temas que abordava, era considerado um jornal dentro do jornal. Diferentemente das outras editorias, não tinha copidesque. Eu fazia esse trabalho, além de pautar os repórteres, titular as matérias, ajudar na paginação, revistar as páginas depois de montadas, etc. Quando o Diário de Pernambuco passou a ser administrado pelo Grupo Armando Monteiro em 1994 poucos, no jornal, entenderam a mudança. Os mais antigos achavam que a cúpula nos devia uma explicação. De um dia para outro, sem razão aparente, estranhos entravam na nossa “casa”, ocupavam os nossos espaços “ (Lêda Rivas)<sup>19</sup>.

Acima a jornalista se refere a uma das inúmeras mudanças administradas pela qual vai passar o Diário nas últimas décadas. Os anos 90 marcariam o início da tentativa de modernização do veículo que foi reformulado com nova identidade visual e criação de suplementos específicos como cadernos de final de semana e outros dirigidos a perfis de consumidor como o feminino. O jornalista André Stump, de Brasília, foi chamado para dirigir a redação e uma de suas medidas foi o fechamento do departamento de pesquisa

---

<sup>19</sup> Esse depoimento, e outros de Lêda Rivas presente nessa pesquisa, foi recolhido pela pesquisadora Ana Carolina Carneiro Leão Do ó de um texto escritora pela jornalista Lêda Rivas sobre a sua trajetória profissional. O texto não tem publicação, tem caráter informal.

coordenado por Lêda Rivas, que também foi afastada do Viver, saindo definitivamente do jornal em 1997. Lêda tinha fama de “linha dura” (“criei, voluntária ou involuntariamente, uma fama de chata e de inabordável”) e pertencia a uma das últimas gerações do jornalismo romântico.

“Sou de uma geração de jornalistas românticos. Que chegava cedo à redação, comia um cachorro-quente em cima da máquina de escrever, na hora do almoço, fechava sua página ia beber no bar mais próximo (...) O Diário era uma referência boêmia. Era um ponto de encontro da intelectualidade pernambucana. A redação não tinha sido ainda feudalizada, melhor dizendo, ainda não tinha sido dividida em grupos e subgrupos, separados por paredes de Eucatex ou quadros vitrificadas (...) os escritores tinham por hábito frequentar a redação. Amigos de Camelo<sup>20</sup>, do superintendente Gladstone Vieira Belo, ou de Zenaide Barbosa, costumavam, todo início de noite, “bater ponto”, no Diário. Tornou-se corriqueiro receber historiadores, escritores, poetas, pesquisadores” (Lêda Rivas).

Lêda se refere à estreita relação que os jornalistas mantinham com os escritores e intelectuais mais tradicionais como Nelson Saldanha e Sebastião Vila Nova. Um perfil que se afasta do jornalismo cultural em ritmo industrial, o qual pontua o mercado a partir dos anos 80. Um dos principais motivos pelo qual o caderno Viver deixa de lado as coberturas jornalísticas sobre o fenômeno mangue, que em apenas dois anos passa a ter destaque em toda a mídia nacional, é esse perfil geracional - aliado à sua posição privilegiada como veículo tradicional. Fundado em novembro de 1825, por Antonino José de Miranda Falcão, ele ostenta o título da mais antiga publicação jornalística da América Latina. Como diz o ditado popular: antiguidade é posto. Baseada nesse pioneirismo, o jornal impôs sua tradição. Antes de ser repassado através das gerações, a tradição se constituiu, no entanto,

---

<sup>20</sup> Antônio Camelo, diretor de redação do Diário nos anos 70 e profissional ligado aos jornalistas mais tradicionais do veículo.

como um elemento de destaque na formação e transformação do jornal. Primeiro, a tradição política; em seguida, a passagem de sua administração de geração a geração.

Antônio José de Miranda Falcão era mestre tipógrafo e ajudara Frei Caneca a imprimir o *Typhis Pernambucano*, participando da linha de frente da Confederação do Equador. Foi condenado como agitador subversivo e encarcerado na Fortaleza do Brum. Em 1835, o comendador Manuel Figueira de Farias adquiriu o veículo que ficou sob a tutela da família durante 65 anos, sendo o mesmo levado a um leilão público por questões financeiras. O mito fundacional do Diário, erguido em torno de questões políticas, e os obstáculos enfrentados pela direção do jornal, são reforçados pelo editor Carlos Lyra Filho no *Livro do Nordeste*, produzido em decorrência do centenário do Diário, em 1925:

“Estava, porem, escripto, que a folha pernambucana contemporanea do heroes e patriotas de 1817 e 1824, e por um delles fundada, não havia de succumbir. Amparou-a nesse transe o braço dum pernambucano illustre, o sr. Conselheiro Rosa e Silva, que lhe deu novo alento e pulança para prosseguir por mais dois lustros a gloriosa rota, até que um novo perigou a ameaçou, attingida que foi, com deplorável violência, pelos tumultos políticos que explodiram no Estado em 1911” (*Livro do Nordeste*, 2005).

Em 1901, o vice-presidente da República, Conselheiro Rosa e Silva, assumiu o seu controle. O jornal que nascera divulgando fatos corriqueiros da cidade e anúncios diversos como fuga de escravos viveu tensões políticas que acabariam resultando no seu empastelamento. Lyra Filho, ao escrever com pompa a aquisição do Diário pelo patriarca dos Lyra, caracteriza o valor sentimental do jornal, apoiado em sua origem histórica: “Foi quando, novamente, um braço pernambucano veio ainda ampará-la. Entendeu o cel. Carlos Lyra, pernambucano a antiga, descendente de várias gerações de lavradores pernambucanos,

que o ‘Diario de Pernambuco’, legítima tradição de nossa terra, devia viver” (idem). Três décadas mais tarde, o Diario foi incorporado aos Diarios Associados, do empresário e jornalista Assis Chateaubriand, ex-redator do veículo. Chatô dinamiza o jornal, que passa a operar com novas máquinas e agências de notícias internacionais. Intelectuais e literatos como Tristão de Ataíde, José Lins do Rego, Menotti del Picchia, Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt colaboram em suas páginas. Foi com Chatô que o Diário ganhou a sua atual estrutura de funcionamento.

O Diario passa a integrar o Grupo Associados, composto por uma cadeia de empresas de comunicação em todo o Brasil. A atual estrutura administrativa do veículo foi idealizada por Assis Chateaubriand que instituiu uma regra para a composição do quadro de seus acionistas, o Condomínio Acionário, formado por 22 cotas de propriedade de funcionários das empresas “que tenham demonstrado desempenho diferenciado e lealdade à filosofia empresarial do grupo” (Diario de Pernambuco, 2005). Incomunicáveis, inalienáveis e intransferíveis, as cotas, para Chatô, significavam a estabilidade do conglomerado. Empresário ousado, Assis Chateaubriand sempre usou meios alternativos de administração em suas empresas, como chantagens, ameaças e publicações de poemas de seus anunciantes para circular a informação. Chatô seria, na tipificação de Fernando Henrique Cardoso explorada por Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*, o chamado “capitão da indústria” - personalidade marcada mais pela usura do que pela exploração metódica e racional da força de trabalho (Ortiz, 2006). A aventura desse tipo de líder se contrapõe à figura do “manager”, com sua organização técnica e administrativa.

“A contraposição entre esses dois tipos ideais, o capitão de indústria e o *manager*, permite, portanto, caracterizar a ‘mentalidade

capitalista' do empreendedor numa sociedade como a brasileira, mostrando como no primeiro caso de misturam na mesma categoria o espírito de cálculo e o oportunismo, o moderno e o tradicional” (Idem: 57).

O jornalismo produzido desde a modernização do setor, na década de 60, ergue-se em torno da racionalidade técnica do empreendedor de comunicação que permite ampliar lucros e dinamizar o campo. Nesse contexto, revela-se a personalidade do empresário do ramo alimentício João Carlos Paes Mendonça, à frente do Jornal do Commercio há 15 anos. Fundado em 3 abril de 1919 pelo empresário F. Pessoa de Queiroz, o veículo foi empastelado, no início dos 30, devido a sua oposição ao governo getulista; voltando à ativa apenas quatro anos mais tarde. Em 87, o jornal, que integrava o Sistema JC de comunicação, passou por uma crise financeira que culminou com uma greve da categoria após sete meses de atraso salarial. O empresário do Grupo Bompreço João Carlos Paes Mendonça comprou a cadeia de comunicação, que em 1993 tornaria o jornal o líder em circulação em Pernambuco. Paes Mendonça, ao “optar” pela mão de obra barata dos jovens profissionais e estagiários, impulsiona a modernidade do Jornal do Commercio.

“Para dirigir a redação na nova fase, foi convidado Ivanildo Sampaio, que à época trabalhava no *Diario de Pernambuco*. Segundo o jornalista, que até hoje se mantém na função, poucas pessoas queriam trabalhar no **JC** por causa do estigma de insegurança que o periódico inspirava, depois de amargar uma grave crise. Como solução decidiu-se mesclar a juventude à experiência: foram recrutados os mais talentosos estudantes de jornalismo nas universidades para dividir a tarefa de reerguer o Jornal junto com profissionais já atuantes na imprensa pernambucana” (Jornal do Commercio, 31 de março de 2003).

O Jornal do Commercio se solidificou na cultura pernambucana nos anos 40 e 50, no período de uma incipiente indústria cultural que se estabelece modificando o padrão de modelos jornalísticos até então vigentes. Os valores da cultura americana transmitidos pelo cinema e pela publicidade ganham as páginas dos veículos nessa época. O desenvolvimento de uma racionalidade capitalista nas empresas jornalísticas brasileiras é produto da consolidação do mercado de bens culturais, que, segundo Renato Ortiz, surge em consonância a um estado modernizador, com o Regime Militar, nos 60. Esse estado vem promover as condições necessárias para a consolidação de uma segunda revolução industrial no País, cuja expansão integra o mercado nacional à indústria cultural que surge em meio ao desenvolvimento de um mercado consumidor. No campo da música, nesse momento, o mercado fonográfico toma fôlego e a facilidade de aquisição de aparelhos radiofônicos impulsiona o consumo do produto música no Brasil.

“Isso se deveu em grande parte às inúmeras facilidades que o comércio passou a apresentar para a aquisição de eletrodomésticos. Como o mercado fonográfico se desenvolve em função do mercado de aparelhos de reprodução sonora, é importante observamos a evolução das vendas industriais de aparelhos eletrônicos doméstico. Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813 %. Isto explica por que o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1375%” (Ortiz, 2006: 125).

O período é marcado, por exemplo, pelo crescimento na venda de LPs que vai de 25 milhões para 66 milhões. A tecnologia e a popularização dos produtos tecnológicos também modificam a filosofia da empresa. A missão heroica atribuída ao jornalismo é aniquilada. O jornalismo passa a atender à demanda do mercado, realiza pesquisas, molda sua linguagem ao perfil de consumidor e classe que deseja atingir. O advento da imprensa comercial sinaliza

a desvinculação de um discurso político direto e marca o signo do cálculo, da racionalidade que, finalmente, passa a orientar a produção jornalística brasileira na virada da década de 70.

O papel da arte na cultura contemporânea, e sobretudo a ascensão de um mercado de jovens consumidores e produtores de cultura pop redirecionou a linha editorial da maior parte dos suplementos do gênero que modificou design, diagramação e linha editorial exatamente para atender a um crescimento que corresponde, afinal, à arte como bem de consumo. Nesse contexto de redefinição do papel do jornalismo cultural, o Caderno C fora completamente reformulado para dar conta dessa tendência jornalística que teve o aval de um grupo de agentes identificados com a noção de vanguarda e modernidade.

“O ano de 1987 pode ser estabelecido como o marco inicial da cena que explodiria dali a seis anos. Por essa época, os artistas que teimavam em cantar as ladeiras olindenses em reggae dolentes foram saindo das páginas dos cadernos culturais da cidade, sobretudo do Caderno C. Na época, o Jornal do Commercio, inteiramente falido, foi recuperado pelo empresário José Carlos Paes Mendonça, que injetou sangue novo na imprensa pernambucana. Para editor do Caderno C foi chamado Marco Polo, o ex-vocalista do Ave Sangria, que retomou a profissão da qual se afastara no início dos anos 70. Polo montou uma equipe entusiasta e antenada, com o que começava a rolar na cidade. Assim, o novo começou a ganhar espaço nas páginas do caderno cultural do jornal” (Teles, 233: 2000).

A descrição acima poderia ser focada especialmente numa palavra: o novo. Ou seja, o moderno que vem para se contrapor ao velho, estabelecido e sem muita longevidade na dinâmica da cultura como consumo. Esse conceito pode explicar em parte a disposição do Diário de Pernambuco em relação ao Mangubeat. O jornal, conhecido popularmente por ser “o mais antigo em circulação na América Latina”, manteve-se alheio à dinâmica da cultura pop brasileira, dando continuidade à representação dos medalhões artísticos do

Estado em suas edições. Durante a ascensão do Manguêbeat, o veículo continuou divulgando notas, matérias e manchetes ligadas aos setores mais tradicionais da cultura pernambucana, com destaque para duas áreas específicas: artes plásticas e literatura - seja através dos seus respectivos cânones ou por meio de seleções editoriais que privilegiavam estes setores. A literatura é a fina flor de todas as artes, principalmente no Brasil. Seu consumo e distribuição dependem essencialmente do grau de instrução de seus contempladores. Num caderno que preza as formas mais tradicionais de comunicação, a literatura se impõe como presença constante nas páginas culturais lidas pela elite local. As artes plásticas também integram essa casta.

Vale lembrar que discursos culturais que contribuíram para uma identificação institucional acerca do Nordeste como o Movimento Regionalista estiveram atrelados a um conceito visual da cultura pernambucana, expresso, por exemplo, nas telas de Lula Cardoso Ayres. Outros artistas como Vicente do Rêgo Monteiro, Cícero Dias e Francisco Brennand contribuíram para a confecção de uma determinada imagem da cultura pernambucana ao retratar personagens e paisagens do Estado, com os mitos folclóricos e manifestações populares; além dos ambientes rurais da Zona da Mata Norte, com seus caboclos de lança e maracatus. Essas duas expressões atravessaram as décadas com o prestígio conquistado pelas autoridades legitimadas pelo Regionalismo de Freyre, e posteriormente, pelo Armorial, de Suassuna. Nos anos 80, quando os cadernos culturais brasileiros se desvinculavam dos cânones em busca de um outro perfil de consumidor, como o de cultura pop, o jornalismo local se manteve fiel à ortodoxia cultural do Estado, como revela o jornalista José Teles sobre o espaço dado aos novatos da região:

“No começo dos 90, fim dos 80, a ênfase, era mais em nomes nacionais, até porque o cenário cultural daqui era de entressafra,

pra não dizer marasmo mesmo. Teatro, principalmente, era viciado, uma coisa ligada à oficialidade. A música local tinha pouco prestígio. O único nome verdadeiramente popular nacionalmente era Alceu Valença, e Geraldo Azevedo vindo logo em seguida. O espaço pra qualquer tipo de artista local era muito mais pra se noticiar shows, festivais, etc. Basicamente divulgavam-se os shows” (entrevista concedida à autora em sete de novembro de 2006).

O editor do Caderno C, Marcelo Pereira, relembra o quadro em toda a imprensa pernambucana durante o período e marca a “virada” do Caderno C para a sua modernização:

“Havia um distanciamento dos artistas pernambucanos da mídia. A produção pernambucana era mais forte em literatura e artes plásticas. A música passava por um período de transição, que terminou eclodindo nos anos 90. O cinema praticamente inexistia e a programação local de TV era muito pobre. A cultura pop pouco a pouco foi ganhando espaço, o underground passou a ser ouvido. É bom lembrar que o fluxo de informação não era tão intenso quanto hoje, com a Internet e todos os seus recursos – orkut, google, youtube, ipods, youtune, etc. Temas como quadrinhos, cultura punk ou new wave, passaram a frequentar as páginas do JC. A recepção era a melhor possível. Os espaços foram se multiplicando com o *rejuvenescimento* (grifo nosso) da linha editorial do JC. Quem perdeu o espaço foram os medalhões e literatos de plantão. Outro fator importante foi a abertura política, que permitiu uma série de lançamentos revendo o período da ditadura e uma nova onda de liberdade de expressão. Ao mesmo tempo, a indústria cultural passou a explorar mais a cultura pop, com o esgotamento ou crise do discurso politizado, mais de esquerda. A temática juvenil passou a ter maior relevância do que os assuntos ditos mais sérios” (entrevista concedida à pesquisadora em 24 de outubro de 2006).

A atual editora do caderno cultural do Diário de Pernambuco, Lydia Barros, era repórter do suplemento na época em que o Mangubeat “estourou” no jornal concorrente. Ela comenta essa época: “o *modus operandi* do Viver era conservador. A editora (até 1997, a jornalista e historiadora Lêda Rivas) era muito centralizadora. Existia um apego às

hierarquias, ela era muito ligada à velha guarda e não havia muita autonomia para os repórteres” (entrevista concedida à pesquisadora em 27 março de 2007). O que se entende por autonomia do repórter no campo jornalístico é principalmente a liberdade de sugerir matérias que não estejam pautadas pelos interesses do editor. Segundo Lydia Barros, a editora manteve-se alheia ao Mangubeat por opção. “Era algo que nos incomodava enquanto repórter. Só depois de algum tempo, quando o Mangubeat passou a ter uma visibilidade nacional, incomodou também a ela. Mas o jornal era muito antigo: a estrutura, a diagramação. O Caderno C apostou nesse movimento. Eles eram os próprios caranguejos com cérebro. Assumiram a paternidade da cena musical e tiveram esse apelo à modernidade. Para nós, foram muitas tentativas de modernização”, explica (entrevista concedida à pesquisadora em 27 de março 2007).

A jornalista fazia parte de um caderno organizado pela “velha guarda” e cuja principal função era manter os cânones em evidência. Sua participação como agente produtora de notícia é pontuada, no entanto, pela sua própria formação cultural: a repórter fazia parte da resumida “ala” jovem do caderno e acompanhava como consumidora a ascensão do Mangubeat ao frequentar shows, festas e eventos ligados aos artistas dessa cena artística. Na época, o jornalista Wilde Portela, também produtor musical e ligado à Jovem Guarda pernambucana, era o responsável pelo setor de música e representava os setores tradicionais e conservadores da música brasileira. Um detalhe importante: o jornalista em questão ocupava posições nos campos jornalístico e musical ao se manter como repórter do jornal e produtor cultural de bandas locais (que não tinham muita coisa em comum com a cena Mangubeat). A recusa do Diário de Pernambuco de participar “das estratégias vistosas de distinção” lhe rendeu, dessa forma, conforme descrito pela própria editora do caderno Viver, Lydia Barros, o afastamento e descrédito de um dos principais

destinatários dos cadernos culturais: o jovem consumidor. A estratégia do Caderno C em opor-se à ortodoxia e difundir uma visão heterodoxa da cultura local foi bem-sucedida e expressa o movimento de translação no campo cultural pernambucano, do Armorial ao Mangue. “O Caderno C construiu essa imagem da modernidade, dos progressistas, dos arrojados. A grande luta do Diário de Pernambuco hoje é a construção de sua imagem”, afirma Lydia Barros (idem).

Embora o Caderno Viver tenha conseguido acompanhar mais de perto e com mais intensidade a cena cultural brasileira nos últimos 7 anos, é o Caderno C, ainda, o lido e identificado pela “garotada”. Isso porque desde o final dos anos 80, o Caderno C se inseria no modelo de suplemento cultural de inovação e modernidade; que ostentavam cadernos como Folhetim e Ilustrada. Conforme relembra o atual editor do caderno, o jornalista Marcelo Pereira:

“O JC passou por uma mudança como um todo quando foi adquirido pelo empresário João Carlos Paes Mendonça. Houve uma renovação total na equipe. Todavia, desde o período anterior, quando Fernando Mendonça Filho era o diretor de redação, o JC já seguia por um caminho de *renovação* no enfoque editorial, com uma equipe formada por *jovens talentos mesclada com profissionais experientes*” (entrevista concedida à pesquisadora em 24 de outubro de 2006) (grifos nossos).

Essa mudança editorial e direcionamento são explicados pela solidificação da cultura de massa no Brasil a partir da década de 80 através da música pop, principalmente, que vai criar esse tipo de leitor específico, conforme colocamos na introdução desta pesquisa. Antes de 1994, as manchetes e destaques do caderno faziam referências massivas às peças, espetáculo, discos, livros e filmes lançados nacionalmente ou, por outro lado, reportavam assuntos factuais que diziam respeito às gerações artísticas já tradicionais e estabelecidas no cenário pernambucano, a exemplo de Ariano Suassuna, João Cabral de

Melo Neto e Alceu Valença. Mas um dado específico fará a diferença na aplicação desse conceito no Recife. Em primeiro lugar, a idade dessa nova safra de jornalistas e sua identificação com esse mercado de consumo e comportamento vai transformar a questão da agência em torno de campo, que é atravessado por um novo “dispositivo simbólico”, produtor de novos tipos de comportamentos e relações de poder. O dispositivo que temos para alterar a dinâmica do campo é a rebeldia, a transgressão, a inovação tão identificada com a juventude. Tal como podemos perceber no depoimento de Marcelo Pereira sobre a nova dinâmica do Caderno C.

“Desde que Marco Polo (o jornalista) assumiu a editoria do Caderno C houve uma maior liberdade de pauta e edição. A equipe era formada por jornalistas ou ainda cursando a faculdade ou recém-formados. Marco Polo fez parte do Ave Sangria<sup>21</sup> e tinha uma abertura muito grande para a cultura pop e underground. Havia uma fome de tentar compreender o que houve na época do desbunde Tropicalista e ao mesmo tempo acompanhar o que estava surgindo de novo no Recife” (entrevista concedida à autora em 24 de outubro de 2006).

Marco Polo, editor, era antes de tudo um artista. E não apenas um artista comum, mas um artista de vanguarda.

“Marco Polo Guimarães tinha dezesseis anos em 1965, quando, com uma seleção de poemas debaixo do braço, teve a ousadia de bater às portas dos já consagrados Ariano Suassuna, dramaturgo, e César Leal, poeta. Ambos aprovaram não apenas o impetuoso adolescente, como também seus versos, lançados em uma antologia de poetas pernambucanos, intitulados *Lírica*. Frequentador assíduo dos círculos literários da cidade, Marco Polo conseguiu também entrar na veneranda Faculdade de Direito do Recife, onde suas roupas e cabelos longos destoavam da sisudez dos futuros advogados. Ao mesmo tempo em que estudava as leis, ele começou a frequentar as redações de jornais. Escreveu para o *Diário da Noite*, 1969; depois caiu no mundo. Trabalhou por algum tempo no

---

<sup>21</sup> Ave Sangria surgiu nos anos 70 como uma proposta ousada para Pernambuco: rock e psicodelismo faziam parte da sonoridade do grupo.

nascente *Jornal da Tarde*, em São Paulo, depois virou hippie. No início dos anos 70, era uma entre dezenas de artesãos que enfeitavam a feira hippie da Praça General Osório na suingada Ipanema, de onde o desbunde espalhou-se para as grandes capitais do país” (Teles, 2000: 170-71).

Enquanto Lêda Rivas, historiadora, mantinha seus repórteres numa estrutura mais conservadora; Marco Polo ousava lhes outorgar autonomia suficiente para que elaborassem suas pautas e corressem atrás de notícias “novas”. Marcelo Pereira comenta o redirecionamento:

“Havia uma preocupação em reoxigenar as pautas e a linguagem, natural numa redação onde predominam os jovens. O que se tentava era fazer um jornalismo mais sintonizado com o que estava rolando na cidade, no Brasil e no Mundo, atento aos últimos movimentos e lançamentos de discos, livros, filmes, etc, ao mesmo tempo procurando trazer o foco das atenções para o Recife” (entrevista concedida à pesquisadora em 24 de outubro de 2006).

O ímpeto de renovação que de fato entrecorta toda a história da arte é saudado pelo Caderno C, o qual, até a chegada do Mangubeat, não havia tido a “oportunidade” de colocar em prática, na cultura local, o discurso de modernidade pregado com o implemento de uma nova equipe jornalística e seus códigos artísticos identificado com a cultura pop da época. A música, por ser um dos elementos de composição de um *habitus* ligado à cultura pop, assume nesse ponto o espaço outro ocupado pela literatura, teatro e cinema. É a música – pela sua facilidade em criar modismos, mobilizar tribos urbanas e circular comercialmente por meio de ídolos de comportamento- a grande vedete do jornalismo cultural e não foi somente a percepção do Caderno C, e o que se chama de “faro jornalístico”, que orientou a “explosão” do Mangubeat como fenômeno. Mas o estabelecimento de jornalistas ligados às tendências pop e musicais no veículo sem dúvida influenciou na criação de um ambiente receptivo a essas mudanças culturais. O que se nota

na participação do Caderno C (como instância de consagração dos agentes do campo musical dentro do campo jornalístico), com o surgimento da cena Manguebeat no início dos anos 90 é a sua tentativa de se igualar à novidade estética; enquanto jornalismo cultural – mais próximo da crítica de arte e, portanto, da arte, do que dos noticiários *hard news* que falam sobre violência, cotidiano, economia e política.

A transformação do Caderno C como vitrine do Manguebeat define a sua posição como agente do campo cultural pernambucano e do jornalismo cultural. Porque é ele que vai se colocar como primeiro paradigma de uma nova linguagem jornalística – posteriormente a ser confrontada pelo Caderno Viver, durante suas duas mudanças editoriais, em 1997 e 2003 – e sobressair-se isolado de lutas pelo domínio do poder no âmbito midiático. Os jornalistas e críticos de música do suplemento desempenharam o papel de agentes mais identificados com a novidade da periferia que surgiu àquele momento do que com o discurso canonizado do Nordeste. Como capital ou passaporte para a apreensão do Manguebeat como fenômeno cultural no jornalismo especializado, encontra-se a própria disposição dos repórteres do veículo em pertencerem à elite intelectual da cidade no que ela teria de mais moderna.

### 3.4 Distinção e alquimia social no Caderno C

A primeira vez que uma notícia referente ao Mangubeat saiu na imprensa local o espaço foi minúsculo e com a sorte do que se chama rede social os integrantes tiveram uma foto de Chico Science veiculada na instantânea matéria. A saber, uma foto no jornalismo cultural, por menor que seja, é um luxo. Era junho de 1991. Três anos mais tarde, o Mangubeat ocuparia com regularidade poucas vezes vistas em toda a imprensa brasileira as principais paginas do Caderno C; sendo discutido, ainda, nas colunas Rec-Beat (assinada pelo repórter Marcelo Pereira, atual editor) e Toques (do crítico musical José Teles). Em, *Do Frevo ao Mangu Beat*, Teles comenta a primeira aparição da palavra “mangue”:

“O desconhecido Chico Science foi recebido como normalmente se recebe artistas em início de carreira: com pressa. Geralmente, o repórter atende com o pensamento voltado para matéria que redigia ao ser interrompido. *O fato de ser amigo de Fred Montenegro, o Fred 04, então jornalista da TV Jornal, e de Renato L, também do ramo, contribui para que ele não amargasse um chá de banco, ou raquítica notinha*” (grifo nosso) (TELES, 2000: 263).

Em outro momento, Teles ratifica a consagração do Mangubeat pelo jornalismo do Caderno C e mostra que uma das marcas dessa cena é a relação dos músicos com os jornalistas como capital que venha legitimá-lo no campo musical:

“Eles só começaram a ter espaço lá fora, depois de terem conseguido espaço aqui. É básico. Qualquer artista só vira nome nacional se for muito badalado paroquialmente. Com a badalação da imprensa local, os correspondentes dos jornais do Sudeste e até a TV passam a vender matérias sobre estes artistas e daí, dependendo do talento, obviamente, eles deslancham pais afora. O Caderno C especialmente porque alguns músicos eram amigos da gente. Fred 04, por exemplo, era muito amigo de Marcelo Pereira. O Caderno C apostou no Mangubeat contra, inclusive, o resto da redação, que achava que aquilo não iria muito longe, nem tinha valor” (entrevista concedida à pesquisadora em sete de novembro de 2006).

A delicada proximidade entre o jornalista e sua fonte, nesse caso os próprios músicos, é exposta por José Teles, que em seu depoimento permite-nos enfatizar a relação dessa geração com os jornalistas: “Os caras viviam na redação. Iam à procura do repórter (poucos dos mangueboys não foram até a minha casa divulgar seus trabalhos; inclusive Chico e Fred que levaram a demo). Era uma relação de muita *brodagem*” (idem).

Voltando à matéria pioneira, Chico Science, posteriormente elevado à categoria de porta-voz, líder e performer do Mangue beat, resumia sua proposta: “o ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de samba-reggae, rap, raggamuffin e embolada” (Teles, 2000: 263). Chico Science ainda dava a “deixa” conceitual que a partir de 1992 seria marcante na indústria fonográfica e principalmente na música pop – em pouco tempo, ambos passariam a se interessar pelas estéticas híbridas e multiculturais que caracterizaram a primeira safra da globalização como dominante cultural. “É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los junto com a visão mundial que se tem” (Caderno C, 01 de junho de 1991).

Embora já apresentasse os apetitosos indícios que servem de deleite para a indústria cultural, a novidade não ganhou muito espaço na mídia até 1993 quando houve a primeira edição do festival de música pop e alternativa Abril Pro Rock e a turnê de bandas pernambucanas em São Paulo. O processo aconteceu lentamente até se impor como fato social durante a gravação dos discos *Da Lama ao Caos* (Chico Science & Nação Zumbi) e *Samba Esquema Noite* (Mundo Livre S/A) do final de 1993 ao início de 1994. Durante todo o ano de 1994, período no qual as principais bandas dessa cena cultural (Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi) gravaram seus primeiros discos, houve referências,

manchetes, matérias de capa, destaques, colunas e comentários entusiastas sobre o movimento e suas duas obras estreadas.

Reportagens sobre música, shows, videoclipes, design, moda e cinema, e demais suportes que faziam parte da “estética mangue”, ocuparam diariamente as páginas do suplemento. A cada semana, principalmente por conta das duas colunas periódicas já mencionadas, havia informações novas para serem repassadas aos leitores. O conteúdo das matérias ou notas girava em torno do desenvolvimento da cena musical: gravações de videoclipes, edições de festas de divulgação, notícias sobre o Manguebeat em jornais e revistas nacionais, opiniões de empresários, entrevistas com produtores e músicos como Charles Gavin, baterista de Os Titãs, e Gilberto Gil, que revelam o início da translação do campo ao legitimarem os neófitos através de suas assinaturas e autoridade.

O caderno acompanhou passo-a-passo o processo de criação e comercialização do Manguebeat – quase um work in progress do movimento. Como um protótipo de “bandeirantes” - abrindo caminhos para mostrar à cidade uma nova identidade sobre esta cidade - o suplemento se transformou numa extensão da efervescência musical do Recife. A participação de jornalistas em festas, show, festivais e demais coberturas (publicados nas edições do Caderno C) que garantiriam esse fluxo de informação e atestado de distinção pode ser comparada à observação de Bourdieu sobre os salões parisienses: “através das trocas que ali se operam, verdadeiras articulações entre os campos: os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm” (Bourdieu, 2005: 65).

É uma luta pelo poder de quem realmente fora, sob a percepção midiática, responsável senão pelo descobrimento do Mangue beat, mas da sua amplitude nacional. Posteriormente, um dos articuladores do Manguebeat, Fred 04, iria se posicionar contra o

excesso da imprensa local, representada particularmente pelo Caderno C, na divulgação do Mangue beat. Além de se queixar do exagero de aparição no suplemento, o músico se arriscaria a comentar os erros conceituais, segundo o artista, cometidos na avalanche de matérias publicadas por este e outros veículos. Em entrevista ao jornalista Schneider Carpegiani, do Caderno C, em março de 2000, Fred confirmou:

“Quando a cena estourou há uns anos, não tinha dia que os jornais daqui não colocassem uma reportagem a nosso respeito. Teve um certo exagero, que foi provavelmente motivado pela questão da novidade, de haver algo acontecendo de novo na cidade. Acho que essa nossa forte exposição na mídia levou muitos outros músicos a não gostarem do movimento, por acharem que só tinha espaço nos jornais quem se dizia mangueboy” (Jornal do Commercio, 15 de março de 2000).

Em “*Ninguém entende um mangueboy*”, publicada em 03 de 09 de 1994 no Caderno C, ele dispararia: “Complacência, tolerância, saco, enfim. Tudo tem limite. Creio que em nome da verdade e do destino da nova música pernambucana é chegada a hora de revelar o segredo dos mangueboys. Nós sentimos muito em revelar que não somos pernambucanos mesmo nordestinos sequer brasileiros. Somos alienígenas”. A matéria continua com a explicação de Fred Zero Quatro sobre a origem do mangue, ainda no programa Décadas, transmitido pela Rádio Universitária enquanto ele e Renato L eram estudantes de jornalismo da UFPE. O “desabafo” parece querer pôr em pratos limpos a própria história do movimento pela voz de quem o escreveu. O que levaria a diferenciar a opinião da imprensa sobre o Manguebeat e as versões dos seus participantes numa luta simbólica por quem, afinal, detém a verdade.

Mas até chegar a essa legitimidade da verdade, o tema Manguebeat encontrou uma certa resistência no próprio Jornal do Commercio, como observa Marcelo Pereira, confirmando o depoimento de José Teles. “No JC, o espaço dado ao Movimento Mangue

chegou a ser motivo de chacota. Mas ao mesmo tempo, havia liberdade para arriscar e uma aposta no faro dos novos jornalistas” (entrevista concedida à pesquisadora em agosto de 2006). Criou-se, a partir daí um canal de comunicação entre os jornalistas e a cena, que alimentava o espaço do caderno enviando notas, releases e informações diversas.

“Os artistas nos procuravam ou então os jornalistas tomavam conhecimento do que estava rolando e iam em busca de informação. O fluxo de informação, por sinal, era precário. Lembre-se não havia Internet como há hoje. Creio que os jornalistas do Caderno C estavam no lugar certo, na hora certa, fazendo a coisa certa”, confirma Marcelo Pereira (idem).

Sem concorrentes diretos na cidade com os quais pudesse se mobilizar jornalisticamente para a detenção do poder de conceituar o Mangue beat, o Caderno C disputou esse domínio com a própria cena musical recifense.

“Nesse jogo, que é o campo do poder, a aposta é evidentemente o domínio, que é preciso conquistar ou conservar, e aqueles que nele entram podem diferir sob dois aspectos: em primeiro lugar, do ponto de vista da herança, ou seja dos trunfos; em segundo lugar, do ponto de vista da disposição do herdeiro a seu respeito, ou seja da “vontade de vencer””. (Bourdieu, 2005: 25).

A conquista do jornalista em seu furo e a preservação de sua autoridade profissional no campo também são categorias de distinção. A sua adoção como menina dos olhos do jornalismo cultural do JC é reforçada, por exemplo, na primeira crítica de *Da Lama ao Caos* em abril de 1994: “Poucos acreditavam no início na força do movimento mangue e na efervescência da cena pop-rock da cidade-estuário”, diz o jornalista Marcelo Pereira. Implicitamente, está a mensagem: “mas nós sempre acreditamos”. Através dele, a segunda edição do Abril Pro Rock (1994), evento que se tornou a catapulta para a nova geração de

música pop pernambucana, teve sua programação selecionada pelos próprios leitores do jornal numa parceria firmada entre o veículo e o produtor do festival, Paulo André Pires, em novembro de 1994. O caminho de “desbravador” do Manguebeat pôde ser conferido já no balanço geral do ano de 1992. Como demonstra a entusiasta matéria do jornalista Marcelo Pereira, que, juntamente com José Teles, passa a ser jornalistas legitimados nesse campo<sup>22</sup>.

“As bandas locais já podem brincar o ano-novo com muita esperança. 1992 encerra-se com chave de ouro, mostrando que a produção de show pode ser perfeitamente viável e que há público para prestigiar, principalmente se tudo se transforma numa grande festa como aconteceu no Natal, onde marcaram presença os mangueboys do Mundo Livre s/a e Chico Science e Nação zumbi e Paulo Francis Vai Pro Céu. Eles romperam com o círculo vicioso que raramente era aberto para artistas não consagrados. Os mangueboys entram em 1993 embalados” (Caderno C, dezembro de 1992).

O ano de 1993 marcou a entrada da música pop pernambucana no circuito de clipes da MTV. Em junho do mesmo ano, a coluna Toques anunciava a abertura do mercado fonográfico ao Manguebeat com a nota intitulada *De olho no mangue*, publicada no dia dois de junho: “A alta cúpula da Sony no Brasil, no domingo passado, fez-se presente em Pernambuco, a fim de ver o que é o que o pessoal do mangue tem. Roberto Augusto, presidente da Sony, e sua turma saíram de lá encantados com o batuque da Nação Zumbi. Disco à vista” (Teles, dois de junho de 1993). Duas semanas depois, no dia 17, o caderno voltava a falar do assunto comentando em nota a gravação do primeiro disco da banda Mundo Livre. No dia 24, a coluna Rec beat (então assinada como Reck beet) questionava, na nota *Haja amadorismo. Mas até quando?*, os bares locais na produção de festas que não

---

<sup>22</sup> José Teles, por exemplo, virou referência em Pernambucano na área de pesquisa musical, tendo publicado o livro *Do frevo ao Mangue beat*, de 2000.

correspondiam, em som, principalmente, à qualidade musical das bandas. Na mesma coluna, o jornalista divulgava o desembarque da Mundo Livre s/a em São Paulo.

O mangue foi assunto também na coluna Toques de 26 de junho deste ano. Intitulada *O rei no mangue*, a nota do jornalista José Teles comentava a participação de Chico Science & Nação Zumbi num tributo fonográfico a Roberto Carlos. Em 93, foram poucos os finais de semana em que não houve shows de bandas locais da nova cena no Recife. O ano também foi marcado por um dos primeiros registros documentais do movimento: um especial sobre o Mangue com uma hora de duração. Veiculado pela TV Jornal, do mesmo grupo do Jornal do Commercio, o especial teve destaque na edição do Caderno C, assim como dois outros festivais, o Recife Summer Rock e o Recife Summer Fest. Numa outra matéria era possível ver a intensificação do entusiasmo: “Quem ousar contar o número de bandas de rock na efervescente cena musical pernambucana que comece a partir de 100. A safra 93 é uma das mais originais” (Caderno C, dezembro de 1993).

Com o título “*O novo rock dos 90 passa por Pernambuco*, a notícia ainda não previa que o gênero “rock” não seria o motivo de divulgação e visibilidade do Manguebeat um ano depois. Mas sim o hibridismo. O “mal-estar” conceitual já estava presente na interpretação jornalística quando o jornalista afirma: “a pluralidade de estilos atrapalha um pouco”. A disposição do jornalismo cultural em ditar tendências, indicar novidades e “descobrir” o novo é reafirmada também no balanço geral do Caderno C de 1993, quando o entusiasmo se transforma em euforia na matéria intitulada “*O rock pernambucano é um dos mais vigorosos dos anos 90 – Pernambuco passou a falar uma linguagem diferente*”:

“As bandas *tomaram de assalto* a cidade estuário. Rompendo a carência de espaço, *rolaram* nada menos do que quatro festivais ao longo do ano. Só

falta agora tocar na rádio. Os mangueboys deram o *grande salto da lama para a fama*. O barril de pólvora sonora da cidade estava a ponto de explodir. O ousado produtor Paulo André encheu-se de coragem e tocou fogo no pavio, realizando no peito o I APR. Ninguém tinha ouvido algo semelhante antes, embora muitos já tenham misturado maracatu com reggae, rock e o que o capeta mais atentasse” (Caderno C, dezembro de 1993) (grifo nosso).

A matéria dialoga diretamente (em linguagem formada por gírias e narrativa metafórica) com o público do festival e os consumidores de música pop e capricha nas adjetivações – mangueboy seria o primeiro termo divulgado pelo Caderno C. Tempos depois viriam: maracatu cibernético, manguiceia, cidade-estuário, parabólica na lama. E 94, por ser o ano de lançamento dos dois primeiros discos das bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre s/a, e, portanto, de divulgação durante todo o ano, o Caderno C fez vigília para acompanhar as negociações, shows e produções. Vejamos a cronologia das matérias e notas de janeiro a abril deste ano:

- 12 de janeiro. Na coluna Toques o jornalista José Teles comenta que o Jornal do Brasil dera uma página inteira sobre a cena musical recifense. Aliás, o reconhecimento pelo pelo da indústria cultural brasileira, Rio de Janeiro e São Paulo, como vemos, foi constantemente, e provincianamente, destacado pelo jornalismo local. A legitimação no eixo Rio-SP é fator decisivo na dinâmica local.
- Em 17 de janeiro, a capa do suplemento trouxe uma manchete sobre o disco de estreia da Mundo Livre assinada pelos jornalistas Marcelo Pereira e Clarice Hoffman. “O selo tem tudo a ver com a banda. Foi melhor ter esperado todo esse tempo. Este disco vai refletir a fronteira entre a cultura de

proposta e o entretenimento, entre o válido e o kitsch”, diz Fred Zero Quatro, que comentava o contrato da banda com o selo Banguela.

- 19 de janeiro. Marcelo Pereira atribuía ao Abril Pro Rock a responsabilidade de ser o “Lollapalooza tupiniquim<sup>23</sup>”. O texto anunciava, ainda, o lançamento do disco de Chico Science no dia 25 de maio e colocava o período como “o mês das noivas, das mães e do Mangubeat”.
- 28 de janeiro. A coluna Rec Beat continuava a exaltar o movimento. No texto, o jornalista afirma que CSNZ é a maior promessa do pop brasileiro e anuncia que as rádios vão começar a tocar o primeiro single da banda, *A cidade*. Ainda: uma nota divulga uma reportagem de capa da revista alternativa General com o “mangue boy” Chico Science.
- 04 de fevereiro. Marcelo Pereira escreve sobre a gravação do clipe *A cidade* em Suape e dispara: “O novo clipe tem exibição garantida no Fantástico”.
- 6 de fevereiro. O Caderno C concede uma página inteira sobre a cobertura do clipe gravado em Suape com três fotos em destaque, assinada pelo crítico de cinema Kleber Mendonça Filho.

---

<sup>23</sup> Festival de rock alternativo realizado nos EUA que recuperava o estilo “Woodstock”. Foi um dos ícones da cultura pop nos anos 90 quando abrigou shows de bandas fundamentais para o rock e pop alternativo.

- 01 de abril. A coluna Rec beat fala sobre a recepção de CSNZ no eixo Rio-São Paulo. “O *rapentista* Chico Science e sua banda estão tendo boa acolhida da crítica”, diz.
- 08 de abril . A seguinte manchete estampara a capa do jornal: “APR consagra nova geração pop pernambucana”. O jornalista discorre sobre o Pré-lançamento oficial do disco no festival de música pop.
- 09 de abril. Mais uma matéria: “*Pernambuco selou de vez a sua entrada na cena musical pop dos anos 90*”.O texto ratifica o investimento no Mangue Beat ao colocá-lo como “a bola da vez” do mercado fonográfico.
- 10 de abril. Novamente uma referência, desta vez uma reportagem com a Mundo livre s/a na qual o produtor do disco Carlos Eduardo Miranda, afirmava: “Quem está esperando um Chico Science & Nação Zumbi vai cair de costas. O Mangue é um movimento variado, cada banda tem sua identidade”.
- 13 de abril. O jornal publicava a cobertura do festival com a seguinte manchete: “*Chico Science & Nação Zumbi massacra o Abril Pro Rock*”.
- 16 de abril. A coluna Toques faz a crítica do CD *Da lama ao Caos*. “A grande sacada de Chico Science foi cantar a cidade como ela é. Monólogo ao

pé do ouvido (uma das faixas) é uma espécie de manifesto quarto-mundista, correspondente sonoro da estética da fome”, diz José Teles.

- 26 de abril. O Caderno C fala sobre a programação visual do Mangubeat, com seus caranguejos e parabólicas, em “Mercado visualmente competente”.
- 27 de abril. *Mundo livre enlouquece os Titãs no estúdio* é o título da matéria, que, novamente, faz referência às autoridades do eixo Rio-São Paulo como atestado de originalidade aos neófitos. “Fred com sua mistura de rock e samba é o mais novo gênio da música brasileira. Um ele entre o passado e o futuro”, comenta o jornalista Marcelo Pereira.
- 29 de abril. *MTV descobre novos sons do Recife*. Matéria traz especial com o crítico Fábio Massari, da MTV, sobre o APR – então celeiro de bandas alternativas ao circuito comercial da mídia e do mercado fonográfico.

As matérias mencionadas acima foram publicadas com intervalos de divulgação muito curtos e caracterizam-se pela amplitude cultural. São textos que envolvem a visibilidade do Mangubeat na TV tradicional, a Rede Globo, num veículo mais dinâmico, a MTV, e abarcam, inclusive, outras publicações jornalísticas como revistas e jornais. Nota-se que há uma cobertura massiva do desenvolvimento do Mangubeat como conceito pop na mídia. A partir de maio, as notícias começam a ficar com uma distância maior de publicação. Mas a cobertura continua sendo uma das diretrizes editoriais do caderno neste

ano. É interesse observar, através do suplemento, a passagem do frisson da imprensa para uma certa postura crítica ou menos frenética com o Mangubeat, dada a exaustão com a qual os movimentos estéticos são tratados na cultura contemporânea. No dia 25 de maio, por exemplo, a coluna Rec Beat, assinada pelo crítico paulista Alex Antunes, comenta a inclusão da faixa *A praiaira*, de *Da Lama ao Caos* na novela *Tropicaliente*. “Cariocada delira com o mangue”, “o mundo se curva ao mangue” são expressões utilizadas pelo jornalista. Uma semana depois, no dia 27, o autor comenta a suposta “exaustão” do Mangubeat. “Deu na coluna de André Forastieri, na Folha de São Paulo: “acabou de sair o disco da Nação Zumbi e nêgo já está achando Recife old news”.

No mês seguinte, o frenesi volta a tomar conta na época de divulgação dos shows das bandas Cavalo do cão, Conservados em Formol, Devotos, Eddie, Faces do Subúrbio, Jorge Cabeleira, Matalamão, Mestre Ambrósio, Paulo Francis vai pro céu e Lara Hanouska em São Paulo, anunciados com dois meses de antecedência. Em agosto, o Caderno C publica a matéria “*Temporada on the road*”, sobre a estadia de grupos pernambucanos no centro cultural do País dentro do projeto Rec Beat. Nessa época, completava-se um ano da primeira viagem dos “mangueboys” ao eixo Rio-São Paulo. A repórter Clarice Hoffman foi escalada para fazer a cobertura dessa nova “invasão”. Nos dias 5 e 6 de agosto, duas matérias são publicadas sobre o assunto. “*Rec beat esquenta sampa com o calor do mangue*”, diz uma das notícias. Agosto também é o mês no qual pela primeira vez se discute no Caderno C o posicionamento do Mangubeat em torno da cultura popular.

Em “*A nova encruzilhada cultura popular*”, o jornalista Marcelo Pereira procura refletir sobre o hibridismo do pop com o popular. “A música se recicla resgatando e liquidificando os seus próprios ritmos”, diz. Mais na frente: “Balançaram e bagunçaram o coreto da música popular. O mestre Ariano Suassuna deve estar perplexo”, continua. Não

há, até então, respostas públicas ou comentários de setores mais tradicionais da cultura pernambucana sobre o assunto. No dia 12, a coluna Rec beat, em sua crítica sobre o disco *Da Lama ao caos*, simboliza toda a alquimia social possibilitada não só pela cobertura do Caderno, mas por sua crença numa vanguarda que é anunciada com as pompas e circunstâncias da narrativa jornalística. “O poder das palavras reside não nas próprias palavras, mas nas condições que dão poder às palavras criando a crença coletiva, ou seja, o desconhecimento coletivo do arbitrário da criação de valor que se consoma através de determinados uso das palavras (Bourdieu, 2005: 161). A crítica é fatalista ao afirmar: “*Como estava escrito* (grifo nosso), Chico Science iria estourar mesmo neste segundo semestre. O disco *Da Lama ao Caos* em breve ultrapassa as 50 mil cópias” (Caderno C, 12 de agosto de 1994). No dia seguinte, 13 de agosto, o Caderno publica a cobertura do Rec beat em São Paulo numa matéria grandiosa que comenta: “Rec beat conquista sampa com talento e profissionalismo”. O texto discorre sobre a temporada do festival Rec Beat por São Paulo e afirma o êxito das bandas pernambucanas em sua passagem pelo “centro” de cultura pop do País.

E depois de um tempo de mais discrição, o Manguebeat volta a ocupar com mais frequência as páginas do Caderno C. O motivo é o lançamento do primeiro disco da banda Mundo Livre, o álbum *Samba Esquema Noise*. No dia 14 de setembro, a coluna Rec beat destaca a estreia do grupo na matéria “*A fumaça branca sai pela chaminé*”. O jornalista comenta: “O CD nasceu de parto difícil”; “O pop tupiniquim existe e sua linhagem já pode ser decodificada; “Por que Mundo Livre tem despertando a atenção da crítica? ”. A matéria passa para o leitor, no último trecho, a sua resposta retórica. “É preciso ouvir o disco com suas pop songs, samba-funk progressivo, guitarras metálicas rock and roll básicas, levadas benjorgianas”, conceitua. O texto termina com a seguinte frase: “Samba Esquema Noise é

um marco do pop-rock brasileiros dos anos 90”. *Samba esquema noise* volta a ser capa do caderno um mês depois na ocasião do lançamento oficial do disco no Teatro do Parque e recebe adjetivações e conceituações empolgantes. “A obra atormentada e impressionantemente mais agradável que conquistou os mais exigentes críticos musicais do País e já é apontada como revolucionária na história da MPB”, diz.

O ano de 1994 termina com duas notícias que merecem destaque na análise do jornalismo cultural pernambucano. A primeira, de 04 de dezembro, anunciava a festa do Caderno C: “Há sete anos, o Caderno C mudava de cara e a cara da cidade mudava com ela. A ordem era irreverência e modernidade”, resumia o texto que chamava os leitores e produtores culturais para a festa de celebração do suplemento. No balanço final do ano, uma matéria importante sobre a explosão do Mangubeat. “1994 foi um divisor de águas para a música pernambucana. Uma nova geração antenada, plugada surgiu do manguê”, confirmava o balanço que soltava mais uma aposta “Jorge cabeleira é uma das promessas para 1995”. O ano também fora um divisor de águas para o próprio Caderno C que passa a fazer parte da novidade pop e termina 1994 de forma enfática já prevendo a próxima aposta no mercado fonográfico no ano posterior. Esse caráter de prognóstico atesta a importância dos críticos de vanguarda que “devem participar das trocas de atestado de carisma que com frequência fazem deles os porta-vozes, por vezes os empresários, dos artistas e de sua arte” (Bourdieu, 2005: 169).

Depois desse boom de informações e representação social do Caderno C, o senso comum das mesas de bar e bastidores do circuito musical afirmava que o suplemento havia “pego carona” com o Mangubeat para ser reconhecido dentro do Jornal do Commercio. Diretamente, atingia-se a ascensão dos repórteres envolvidos nessa questão. Marcelo Pereira comenta a celeuma:

“Quem pegou carona em quê? O Caderno C foi o espaço mais generoso e democrático que o movimento mangue teve. A coluna Rec-Beat surgiu da necessidade de ter um espaço permanente e quase exclusivo para a cena cultural que emergia. Não se trata de pegar carona e sim de ser contemporâneo” (entrevista concedida à autora da pesquisa em 26 de outubro de 2006).

Como local de institucionalização da arte, o suplemento tomou fôlego e adotou o fenômeno como símbolo da modernização pernambucana – isso não quer dizer, no entanto, que outros gêneros e estilos musicais não estiverem sendo produzidos à época com o ímpeto de “arrojamento” tão clamado pela indústria do novo. A ascensão do Mangue beat a fenômeno cultural deve-se ao poder do criador. “O poder do criador é a capacidade de mobilizar a energia simbólica produzida pelos comprometidos com o funcionamento do campo” (Bourdieu,2005: 161). A alquimia social, a magia da notícia transformada em fenômeno nesse caso, confronta-se com a verdade que escapa aos agentes sociais. O Manguebeat conquistou seu espaço por trazer novidades à indústria cultural que posteriormente o obscureceria conforme sua lógica de funcionamento. Se o agente racionalizasse esteticamente e culturalmente tal assunto, de modo a tornar seu destino fatídico, seria impossível haver uma construção mítica sobre o mesmo. O que se perde em pensamento é ganho em ação, em produção de energia suficiente com a qual seja performatizada em linguagem, narrativa, interpretação e posicionamento a estética Manguebeat. A alquimia revela o êxito de um casamento feliz entre jovens vanguardistas em estilo e posicionamento musical, que encontram jornalistas idem num espaço de divulgação e legitimação desse estilo de vida. Heterodoxia musical e cultural que passa a ser utilizada como estratégia

jornalística de uma nova geração de profissionais da mídia, que se opõe aos românticos e tradicionais da velha guarda.

## **4. A VANGUARDA DOMINADA – A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MANGUE BEAT**

### 4.1 o tempo do novo

Qual a idade do novo? Quanto tempo uma produção artística leva para ser considerada novidade? E como os repertórios estéticos e culturais de um movimento se tornam obsoletos? Na dinâmica da indústria cultural, pautada por modismos e efemérides que façam circular sua ânsia por novos modelos de consumo e identificação social, o novo tem vida média curta, muito curta. Às vezes, dura uma estação, um mês, uma temporada. No início, a novidade é acompanhada passo-a-passo. Corre-se atrás dos representantes de uma nova cena e de seus códigos de comportamento e criação. Registra-se sua origem, o seu “mito fundacional”. Acompanha-se a sua trajetória, o seu desenvolvimento. De repente, o novo já se tornou gasto pelo excesso de exposição ou pela chegada de uma outra novidade.

O jornalismo musical, acostumado a ditar tendências, busca performances ou arremedo de cenas que venha preencher as suas colunas semanais com breves comentários sobre o posicionamento, figurino ou elemento sonoro utilizado pelas bandas e artistas solos. E, assim, o universo cíclico da indústria cultural movimenta sua lógica. O Mangue beat, principalmente com Chico Science e Nação Zumbi, circulou nas rádios nacionais, chegou aos hit parade da *World music* e foi trilha sonora de novela da Globo. A TV e o rádio, principalmente, seguidos pelas revistas de moda e música, prontamente se dispuseram a descobrir que tipo de linguagem artística era aquela que mixava símbolos da cultura local a referências da música pop americana e revelava as práticas estéticas da periferia recifense. Aos poucos, a musicalidade surgida de núcleos periféricos do Recife foi ganhando espaço nos festivais e espaços frequentados pela classe média local e por formadores de opinião. Tratava-se naquele momento de registrar a linguagem Mangue como ineditismo por uma questão bem óbvia ao mercado cultural: a sua necessidade por novidades. E o novo estava exatamente na possibilidade de fazer da estética Manguebeat um modelo de consumo social e cultural.

A cultura de massa constantemente alterna seu interesse pelo exótico ou diferente conforme a permanência ou fugacidade que eles possam ter no campo midiático. Geralmente, essa característica pode ser observada em cenas culturais ou estéticas que repentinamente se tornam aproveitáveis por trazer nos elementos formadores de sua estrutura quaisquer diferenciais aos que são consumidos diariamente no cotidiano das grandes cidades. A novidade do fenômeno Mangue o levou à sua exaustão. A cobra morde o próprio rabo. A fusão de sons e ideias se tornou o meio pelo qual o Manguebeat caracterizou uma geração de artistas pop com base nas suas colagens musicais.

É pouco provável, no entanto, que a mídia hoje, principalmente do eixo Rio/São Paulo, não faça referência a esse hibridismo estético quando alguma banda ou artista se dispõe a trabalhar elementos das culturas regionais aliados às informações da cultura pop. Dessa forma, o Manguebeat ainda se configura como uma referência à cidade do Recife nos cadernos culturais paulistas e cariocas que orientam a crítica especializada e consumidores Brasil afora. No Manguebeat, a crítica social foi uma das tantas possibilidades de venda permitida e ampliada pela cultura de massa. Na época, as gravadoras correram atrás do produto e contrataram as principais bandas do circuito. Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre s/a, Jorge Cabeleira, Mestre Ambrósio conseguiram contratos com grandes gravadoras. Por outro lado, ele nunca se pretendeu contrário à indústria cultural. Seus representantes, aliás, souberam bem aproveitar o marketing de sua iconografia; além da excelente recepção dada ao “release-manifesto” Caranguejo com cérebros”.

Tanto a sua glorificação e exaustão estão conectadas ao mundo das informações e da criação de atitudes e estilos. Não há como negar um ou outro ambiente. Simplesmente pelo fato de que a cultura pop é pela sua própria essência um produto desse meio. Ela já nasce fadada a morrer. Cada cena, cada astro tem um tempo média de vida e de duração que pode variar de acordo com as possibilidades de exploração midiática que ele possa apresentar. Isso significa que cada uma dessas realidades projetadas pela cultura de massa tem um papel definido pelo mesmo formato que a cria, possibilita. Não há como negar também a importância que esse sistema de comunicação tem na transmissão dessa linguagem para a cultura de massa. O Manguebeat fala desse universo das oportunidades permitidas pela indústria cultural. Até certo ponto ele

consegue penetrar nas instâncias mais conservadoras (como a própria autoridade do Armorial) e engendrar um outro mecanismo para a sua visibilidade social (meios de divulgação alternativos, por exemplo, ou, ainda, a disponibilização de músicas pela Internet).

Mas não suporta, no entanto, a pressão exercida por tais meios para continuar como uma novidade rentável ao mercado cultural. Além disso, ele não escapa da saturação do seu conceito, que acaba ficando “gasto” midiaticamente. Verbetes como tradição, fusão e hibridismo, aliás, são “estigmas” no jornalismo cultural atual. O hibridismo tornou-se, além de um fetiche, um clichê perfeitamente partilhável pelo senso comum. A mistura de elementos e a releitura de estéticas do passado viraram um recurso previsível para os artistas que tentam se manter nesse mercado ou adentrá-lo. Bandas ligadas a ritmos menos “experimentais” como *hard core* e reggae passaram a ter, no Recife, seus espaços ocupados pela cena que começaria a movimentar a indústria cultural de forma avassaladora. Fred 04 esquivava-se da suposta “imposição” de uma estética Mangue nos cadernos culturais locais; ainda que no início da explosão midiática da cena, em 1994, tenha escrito sobre o excesso de espaço e a consequente estereótipo do movimento.

“Existem colocações que são feitas por pessoas que se negam a tentar entender o que foi o Manguebeat. Na hora de ser citado em nove entre dez textos que saíram nos cadernos culturais de São Paulo, ninguém reclama. Posso citar vários lançamentos que não tiveram absolutamente nenhuma relevância da mídia nacional, independente de qualidade e juízo de valor, antes do mangue. Depois, tudo que era do Recife ganhava destaque. Aí, começou essa história de só se ter espaço para o mangue. Isso é patético”. (Diário de Pernambuco, 02 de fevereiro de 2007)<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Todos os depoimentos de Fred 04 nesse capítulo foram colhidos pela autora da pesquisa quando a mesma produziu um caderno especial sobre Chico Science, para o Diário de Pernambuco.

No entanto, assim como é impossível falar de música popular brasileira sem Tropicália, difícil será não considerar o efeito que essa produção cultural teve para o pop. E o peso que seu discurso representa para quem surgiu posterior a sua formação mostra o quanto ele pôde orientar práticas estéticas e sociais. Mas há, também, uma questão bastante clara nessa proposta estética. Uma autonomia dos projetos que legitimaram a produção cultural nordestina e um corte das referências que sempre acompanharam o ambiente artístico da Região. Até o Mangue beat, Pernambuco tinha destaque na mídia através das instituições oficiais do Estado e a necessidade de estabilização de uma linguagem cultural, desde o regionalismo de 30 – que, segundo Ortiz, surge como para satisfazer a ânsia hegemônica da elite nordestina. Academias literárias e grupos de escritores e artistas que de uma forma geral colocaram o discurso regionalista como uma realidade imutável, dentro do qual cabiam apenas as relações econômicas tradicionais, como patrão e criados. O Mangue destrutura essa posição ao enfatizar novas dinâmicas culturais como o próprio fluxo da cidade exposto nas letras de suas canções. Ele redireciona e dá um novo rumo aos projetos culturais que mostram a outra cara da cidade. Portanto, pensar a cultura do Nordeste hoje sem levar em conta o papel do projeto Manguebeat é ofuscar todo o pensamento de uma geração, jovem e até certo ponto agressiva, e o incremento da dinâmica cultural no Estado.

No entanto, se a indústria cultural, que primeiro garante a visibilidade de um movimento ou cena, se caracteriza pela efemeridade e esquecimento, o mesmo não pode ser aplicado ao papel que o Estado vai ter na legitimação do Manguebeat como “novidade” da identidade pernambucana. Se a indústria cultural rotula o novo como tal, o Estado garante a sua estabilização como discurso institucional ao absorvê-lo. Enquanto o novo é fadado ao

desgaste na lógica da indústria cultural, no processo de legitimação institucional o seu caminho é o “envelhecimento”. O oficial é sempre velho. O novo também se configura dessa forma a partir da disputa que movimenta cada campo, cuja marca é a polarização entre aqueles que reivindicam o direito à entrada em determinado espaço social e os que se mobilizam na tentativa de defender o monopólio da legitimidade, e conseqüentemente, afastar-se da concorrência.

No início da efervescência Mangue, o Armorial era o principal antagonista dos representantes da nova cena musical. De certa forma, o percurso dos agentes do Manguebeat na política cultural vai ter o mesmo efeito do discurso cultural antecedente. Neste último capítulo, estamos interessados em discutir o movimento de translação do campo cultural em Pernambuco a partir da influência do Manguebeat no discurso cultural do Estado. Explica Bourdieu:

“O movimento temporal produzido pelo aparecimento de um grupo capaz de marcar época impondo uma posição avançada traduz-se por uma translação da estrutura do campo do presente, ou seja, das posições hierarquizadas que se opõem em um campo dado, encontrando-se assim cada uma das posições deslocadas em um grau de hierarquia social” (Bourdieu, 2004: 184).

O surgimento do Mangue beat marca, em Pernambuco, a constituição de um campo específico: o da música pop. Primeiramente, a luta travada entre Fred 04 e seus antecessores é estabelecida dentro do campo da cultura. Com a especificação dos códigos estéticos e culturais dos agentes do Mangue beat bem como de suas posições políticas e sociais, um campo especializado emerge com suas próprias leis e regras de convivência e produção. Para Bourdieu, o aparecimento de uma luta entre uma ortodoxia e a heterodoxia é marcado pela crescente especialização de determinado campo. Ora, o Mangue beat surge

em oposição a práticas estabelecidas desde os anos 70 no Recife a partir da relação do poder público no Estado com os setores artísticos mais conservadores. O desenvolvimento desse campo de música pop também cria uma nova doxa através da qual se vai agir para defender o direito de permanência de seus atores. Mas a estabilização dessa doxa só é possível a partir da ligação do campo com as instituições políticas que se direcionam na conservação do capital simbólico dos agentes consagrados num determinado momento.

O efeito é ambíguo. A dialética da distinção ao mesmo tempo em que confere status político ao Manguê beat; transfere-o para o território da legitimação cuja existência e desenvolvimento o põe imediatamente em contraposição aos “novos” artistas e produtores que, para se diferenciar do oficial, vão criar novos discursos de oposição – formando assim uma luta *ad infinitum* dentro do campo. A dialética da distinção, diz Bourdieu,

“Destina as instituições, as escolas, as obras e os artistas que “marcaram época” a cair no passado, a tornar-se *clássicos* ou *desclassificados*, a ver-se lançados *fora da história* ou a “passar para a história”, no eterno presente da *cultura consagrada* em que as tendências e as escolas mais incompatíveis “durante sua vida” podem coexistir pacificamente, porque canonizadas, academizadas, neutralizadas (Bourdieu, 2005: 180).

É natural que haja novos agentes em oposição ao Manguêbeat e assim sucessivamente o campo da música pop se movimenta através da luta entre sua ortodoxia e heterodoxia. É condição de existência de qualquer campo, aliás, esse movimento e alternância de discursos a cada período de conservação de uma determinada linguagem. O que nos interessa refletir nessa luta é como a representação estética se relaciona com as instâncias públicas oficiais e de que forma a representatividade desse grupo se expressa na identidade cultural.

### 4. 3 Hino de Pernambuco e carnaval multicultural

O primeiro grande exemplo dessa conexão entre o Manguebeat e o Estado foi a inclusão de uma versão Mangue do Hino de Pernambuco, com a gravação de um CD promocional produzido pelo Governo de Pernambuco, durante a gestão do governador Jarbas Vasconcelos (PMDB), e lançado no carnaval de 2002. Em meio a hits da axé music, presenças musicais onipresentes a cada edição dessa festa popular, o Hino de Pernambuco se transformou em sucesso entre foliões jovens e veteranos. Naturalmente, o frevo, um dos maiores produtos de exportação da identidade local, se colocou como o destaque dessa releitura dinamizada do Hino. Mas juntamente com ele, o forró e o Manguebeat se integraram ao repertório do disco como um artigo de consumo e celebração da cultural local. Mesmo que o forró tenha sido a inclusão mais dissonante desse projeto, já que tradicionalmente é contemplado nos festejos juninos, a versão Manguebeat é, sobretudo, a mais emblemática. Principalmente por não ser o Manguebeat um gênero musical, mas, sim, um estilo ou cena cultural. Fred 04 encara com radicalidade essa classificação:

“É uma imbecilidade, uma piada. O mangue foi uma utopia. A ideia era colocar o Recife no mapa, no circuito da música jovem e contemporânea. Manguebeat não é batida, não é gênero. O que há em comum entre Devotos, Chico Science e Mundo Livre? Lançamos uma espécie de charada para atrair a atenção da mídia especializada e ela resiste ao tempo. Até hoje tenta-se decifrá-la. Mas há determinados artistas que insistem em fazer interpretações simbólicas. Isso foge ao nosso controle”. (Diário de Pernambucano, 02 de fevereiro de 2007).

Na música supostamente “Mangue”, a produção privilegiou um diálogo com a percussão e alguns elementos eletrônicos que afinal compuseram a ideia inicial dessa cena. Entretanto essa produção musical (ou seja, a sua criação estética como experimental, vanguardista ou tradicional) não é mais importante do que a entrada de um suposto “gênero” Manguebeat no circuito comercial e na “tradição” cultural do Recife. Vejamos: não se tratava nesse momento dos clássicos de frevo de Nelson Ferreira ou Capiba, que sempre acompanharam a trilha musical carnavalesca em Pernambuco com suas marchinhas e frevo-canções, mas de representantes das últimas cenas artísticas do Estado interpretando um tema cívico nos moldes de divulgação da cultura pop. Certamente, o interesse de atingir um maior número de consumidores, com essa preferência pelo Manguebeat, a linguagem “jovem e moderna” da cidade, eclipsa a gravação da música como uma iniciativa “modernizante” dos produtores artísticos locais ou na melhor das hipóteses uma solução comercial para o desgaste dos gêneros tradicionais que acompanhavam o Carnaval. Esse interesse está relacionado à produção de uma determinada identidade cultural representada, com esse projeto, através da conexão dos ritmos que deram visibilidade e projetaram a cidade para todo o País. A tentativa era de unificar politicamente a comunidade local em numa nova imagem cultural. Centralizá-la num mesmo objeto de consumo que poderia ser compartilhado por vários segmentos sociais (jovens da periferia ou da classe média pernambucana, uma vez que a cena Mangue teve penetração em diversas instâncias sociais; amantes da cultura popular e dos folguedos tradicionais da região, por exemplo).

Ao ser inserido no território da cultura de massa, o Hino, instrumento público que funciona como um dos componentes narrativos da nação e da identidade local, foi exaltado pela mídia e tornou-se o símbolo do Carnaval do Estado. Além de constar nas listas das

músicas mais tocadas durante o período, o tema dessa narrativa pernambucana chegou à moda, às fantasias e aos personagens carnavalescos materializado pelas cores da bandeira do Estado e motivos que faziam referência às especificidades da região como o chapéu de couro e o coco.

Se considerarmos que durante o período que sucedeu a derrocada do Regime Militar no Brasil, os temas populares haviam se transformado em tabu para a intelectualidade e juventude nacionais, o fato do Hino de Pernambuco se transformar em objeto pop compartilhados por grupos e classes sociais distintos mostra, principalmente por meio das iniciativas estatais, a necessidade política de inserir novamente a questão do local como o integrador das massas urbanas. O Mangubeat, aliás, ganha espaço nas instâncias públicas porque trabalha esteticamente questões sensíveis da cultura regional. Fred 04, no entanto, ignora essa relação quando fala sobre a gravação “Mangue” do Hino como manipulação política:

“Desde o início achei esquisito. Sei que a princípio era um projeto do Funcultura e setores políticos conseguiram ver nele uma possibilidade de apropriação da cultura popular. Não fomos chamados porque sempre nos negamos a comer na mão de políticos. Por isso, viramos *personas non gratas*. O que eu disse na época, digo ainda hoje: aquilo foi uma apropriação típica do fascismo: pegar símbolos e ícones do patriotismo para serem apropriados por uma corrente política” (entrevista concedida à autora em 20 de janeiro de 2007).

Alheio à discussão política, o Caderno celebrou a iniciativa, conforme mostra a coluna Rec-Beat, do editor Marcelo Pereira:

Uma das melhores sacadas deste Carnaval foi sem dúvida a gravação, em sete versões, do Hino de Pernambuco, lançada pelo Governo do Estado. Já caiu

na boca do povo a versão frevo, cantada por Alceu Valença, que só os invejosos e os tradicionalistas não gostaram. Também ficou muito bacana o arranjo mangue-beat, cuja versão reúne uma patota pra lá de eclética. Depois de um predomínio do mau gosto do axé baiano, finalmente Pernambuco entrou em sintonia (08 de fevereiro de 2002).

Nessa mesma nota, o jornalista celebra a iniciativa da Prefeitura do Recife, que desde a gestão do Secretário de Cultura João Roberto Peixe, na administração do petista João Paulo, a partir de janeiro de 2001, foca os festejos do calendário oficial da cidade no contexto de política multicultural: “A descentralização e ampliação dos polos pela Prefeitura do Recife, incluindo aqui o do Alto José do Pinho, também merece aplauso, por levar a cultura até onde o povo está e dar oportunidades para os artistas locais – de carnavalescos a roqueiros – mostrarem a diversidade musical de Pernambuco” (Idem, 2002). A tomada de posição dos novos agentes é apoiada, enfim, pela política cultural pernambucana no nível municipal e estadual. Há diversas diferenças entre as duas instâncias, entre elas a própria burocratização das pastas políticas. O setor de cultura é, pelo Governo do Estado, associado à ampla Secretaria de Educação e Cultura. O órgão executor de cultura, no entanto, é a Fundarpe (Fundação do patrimônio histórico e artístico de Pernambuco), instituída em 1973 e cuja administração é exercida através de um gestor paralelo à Secretaria de Educação e Cultura. Através da Fundarpe, à época do governador Miguel Arraes, a cultura popular foi mantida como política cultural pelo executor Raimundo Carrero, escritor pertencente à safra Armorial e amigo íntimo de Ariano Suassuna. Este impôs seu discurso afirmando que as verbas liberadas para a cultura iriam privilegiar áreas e artistas que estivessem perdendo espaço para a indústria cultural – ou seja, os populares, conforme a caracterização de “popular” de Ariano.

Esse direcionamento começa a mudar quando o jornalista Jair Pereira, que sempre atuou no campo do jornalismo político, assume a presidência do órgão, em janeiro de 1998. Jair passa a ocupar a presidência da Fundarpe ainda na gestão de Miguel Arraes, governo marcado, no âmbito cultural, pela necessidade de “concessões” administrativas tendo em vista o crescimento midiático e social de novas linguagens artísticas, as quais foram veemente combatidas pelo último dos moicanos, Ariano. A posse de Jair é caracterizada por essa tentativa de modernização, conforme podemos observar na matéria abaixo, da jornalista Ivana Moura:

“O jornalista Jair Pereira, empossado terça-feira na presidência da Fundarpe, chega para equalizar as pressões dos vários segmentos da múltipla e multifacetada cultura pernambucana. Durante o período em que ocupou o cargo de secretário de Imprensa, desempenhou a função de elo importante entre o governo do estado e os artistas emergentes nas variadas linguagens, principalmente da nova cena musical”. (Diário de Pernambuco, 15 de janeiro de 1998).

É a partir da entrada de Jair Pereira que o principal local de divulgação das bandas da chamada cena Mangue, o festival anual Abril Pro Rock, passa a ser incluído na política cultural do Governo do Estado. Para o idealizador do projeto, Paulo André Pires, produtor de bandas como Mundo Livre e Nação Zumbi, a vinculação da política cultural com a sua atuação como articulador cultural independe de filiações partidárias e direcionamentos ideológicos.

“O governo do estado reconheceu a importância do festival. Hoje, quando se fala em Pernambuco, se fala no movimento cultural das bandas, do cinema, da cultura popular. Qualquer que seja o governador, ele vai querer não só o Abril Pro Rock, mas dar suporte a essa cena toda. A minha relação com o atual governo é

muito boa, afinal, eu sou um produtor independente. Eu faço show pro governo e faço para Prefeitura. Não há nenhum compromisso político. Qualquer um que assumir não pode ignorar o que acontece com Pernambuco. É uma coisa sem volta, não é uma onda. E vai ter espaço pra todo mundo”. (Diário de Pernambuco, 10 de março de 1997<sup>25</sup>).

## J

A política multicultural da Prefeitura tem seu enfoque no carnaval, mas outras festas populares como o São João e o Natal vêm sendo aos poucos integradas a essa proposta. O “multicultural” da administração municipal não é a política multiculturalista, centrada na diversidade étnica, de países como a Inglaterra ou França. A pluralidade de culturas – populares, pop, tradicionais, rurais, urbanas – forma a base ideológica com a qual as celebrações da cidade são comemoradas<sup>26</sup>. Uma das características da política multicultural da Prefeitura é a descentralização das festas, que são realizadas em polos específicos em várias regiões da cidade – com destaque para a criação de núcleos culturais na periferia recifense. Um exemplo é o Polo Alto Zé do Pinho, bairro da Zona Norte do Recife que ficou conhecido nos anos 90 por ser um dos celeiros do Mangue beat ao revelar a banda de hard core devotos, principal referência da comunidade. No centro, o carnaval alia-se às novidades do pop no Polo Mangue, cujo principal evento é o festival Rec.-Beat.

Criado em 1993 pelo jornalista e produtor Gutie, o Rec-Beat surgiu na efervescência da cena Mangue, quando fora necessária a articulação de eventos para divulgar as dezenas

---

<sup>25</sup>O festival recebeu naquele ano uma verba estimada em R\$ 80 mil, provenientes da Lei de Incentivo à Cultura. O custo total do evento foi em torno de R\$ 380 mil.

<sup>26</sup> Em seminário sobre esse “multicultural”, idealizado pela Prefeitura do Recife, com agentes de cultura do órgão e na qual esteve presente como palestrante a autora desta tese, em 14 de outubro de 2007, o Secretário de Cultura João Roberto Peixe confirmou a influência do Mangue beat nessa produção.

de bandas que apareceram nesse período. No início, o festival, que tem a proposta de se colocar como uma plataforma de visibilidade da produção independente e vanguardista do Brasil, era realizado em Olinda, mas a convite da Prefeitura do Recife passou a ocupar a Rua da Moeda, no centro histórico da cidade. Atualmente, o Polo Mangue, que concentra o Rec-Beat e outras atrações paralelas, é um dos grandes destaques do carnaval na cidade, no Cais da Alfândega. Na página oficial da Prefeitura do Recife é possível ver o diálogo com a vanguarda pop da cidade:

“Vanguarda. Essa é a característica do Polo Mangue, onde os jovens da cena alternativa da cidade e dos mais diferentes lugares do Brasil e do mundo se encontram. Na semana pré, realiza-se o Festival PRE-AMP. Durante o Carnaval, tem a Tenda Eletrônica Manguetown, o famoso **Festival Rec Beat**, que mistura sons regionais e rock e os desfiles do Manguefashion, este ano homenageando Chico Science. O evento continua firme no seu conceito de trazer novidades, novas tendências e também referências históricas da música brasileira” (Disponível em [www.recife.pe.gov.br](http://www.recife.pe.gov.br))

Conforme observa Bourdieu:

“As diferentes classes e fracções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme os seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. Elas podem conduzir esta luta quer directamente, nos conflitos simbólicos da vida quotidiana, quer por procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica” (Bourdieu, 1989: 11).

Para Bourdieu, compreender o campo é entender o que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas que os envolve. A crença que sustenta o Manguebeat é a diversidade cultural da

cidade, que institucionalmente absorve esse discurso como crença no campo político. Os jogos de linguagem se materializam na dinâmica dos novos repertórios visuais e comportamentais. A juventude é o direcionamento desse mecanismo de construção da identidade e diferenciação entre os grupos que assume um caráter oficial pela sua inclusão nas pautas das políticas públicas. Segundo Bourdieu,

“o primado que o campo de produção cultural confere à juventude remete, mais uma vez, à denegação do poder e da “economia” que está em seu fundamento: se, por atributos de vestuário e sua *hexis* corporal especialmente, os escritores e os artistas tendem sempre a agrupar-se do lado da “juventude” (Bourdieu, 1989: 14).

Os escritores e artistas tendem, no entanto, a agrupar-se do lado da juventude *se* estão dispostos a se opor ao tradicional. O campo político revela essa tendência, nesse caso específico do Mangubeat, quando a sua política cultural deseja se diferenciar da tradicional (ligada, enfim, aos setores de direita que sempre se alternaram na administração pública no Estado) articulando-se aos agentes que se distanciam da ortodoxia política. O Prefeito João Paulo ganhou destaque na mídia local não apenas por ser o primeiro prefeito petista da cidade. João Paulo se mostrava como um político jovem, que praticava a alimentação naturalista e exercícios zen como a Ioga. No réveillon de 2006, João Paulo chegou a disponibilizar serviços gratuitos de astrologia na praia de Boa Viagem, ratificando a fama de “excêntrico”. Deixava-se fotografar com ícones da cultura popular, como o chapéu de Mateus do bumba-meu-boi, se afastando da sisudez de seu antecessor Roberto Magalhães e concorrente político na eleição de 2000. Magalhães (1996-2000), aliás, protagonizou um escândalo no Recife quando entrou na sede do Jornal do Commercio, à época localizada na Rua do Imperador, centro da cidade, armado com um revólver em ameaça ao colunista social Orismar Rodrigues, que havia publicado uma nota sobre a

reação conservadora da esposa do candidato à obra do artista plástico Francisco Brennand – considerada erótica demais, pela primeira-dama, para ser colocada no Marco Zero da cidade.

Antes de Roberto Magalhães, a Prefeitura do Recife foi exercida por Jarbas Vasconcelos (1986-1996), cuja política cultural era apoiada no turismo local, que tinha à frente, aliás, o secretário Carlos Eduardo Cadoca, idealizador do Recifolia. Tipo de carnaval fora de época, o Recifolia foi um dos alvos de combate do líder da Mundo Livre, Fred 04, que se contrapunha à festa por ela reforçar a diferença entre as classes sociais. O Recifolia era marcado por desfiles de trios elétricos que eram comercializados em pacotes específicos, de acordo com o “valor” de cada artista numa determinada temporada. Não havia representações da cultura popular local e o axé baiano comandava a folia geral. Quando a administração petista começa a executar sua política cultural, esse “passado” vai ser varrido para debaixo do tapete da burocracia pública. As ações da gestão são bastantes claras em sua opção por descentralizar as festas e ampliar a participação popular com a prática do Orçamento Participativo, que permite a líderes comunitários e representantes da sociedade civil influenciar na agenda pública. A definição, no entanto, já está tomada com a escolha de um direcionamento ideológico. Essa confluência entre discurso estético e política cultural estabelece a constituição de um novo poder simbólico acerca da identidade cultural em Pernambuco.

O poder simbólico, “ao ser capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia” (Bourdieu, 1989: 15), transforma e mobiliza o campo da cultura ao reproduzir, na política, a crença e a visão de mundo compartilhada pelos novos agentes artísticos. O discurso Mangue aniquila com a crença da ortodoxia e neutraliza o seu poder de mobilização social. Mas ele não subverte o sistema, que continua a ser exercido com um

poder simbólico que reflete a dinâmica do campo. Vejamos, por exemplo, uma fala exemplar de Fred 04, que ilustra o não-reconhecimento da arbitrariedade desse poder simbólico. Ao ser questionado sobre uma “possível” institucionalização do Mangue beat na cultura local, Fred questionou:

“Acho que há uma grande diferença entre a suposta "institucionalização" do mangue e a quase hegemonia exercida durante muito tempo pelo movimento Armorial no circuito da cultura oficial pernambucana. A diferença reside justamente na origem dos movimentos. O Armorial surgiu no meio acadêmico, com inspiração popular e linguagem popularesca. A figura ícone, vem de uma das famílias mais influentes da região. Já o mangue surgiu na periferia, sendo que nenhum de seus principais idealizadores pode ser qualificado como bem-nascido, no sentido da tradição, família e propriedade. E quem conhece um pouco da história e do ambiente social pernambucano, sabe que essa pequena diferença de origem, aqui, conta e conta muito. Então, em princípio eu discordo dessa tese de "institucionalização" do mangue. Pra mim, existe muita embromação e constrangimento. Para setores consideráveis da elite política e econômica, o mangue parece não passar de um estorvo que precisa ser de alguma forma administrado” (entrevista concedida à autora da pesquisa em 25 de janeiro de 2007).

A declaração de Fred se inicia com a intenção de deixar clara a diferença entre os dois movimentos e imprimir as marcas de identidade do mangue (que surgiu na periferia, não é hegemônico e traz sujeitos “anônimos”, sem relações de parentesco ou sobrenomes conhecidos). Fred se esquia da institucionalização. Sendo democrático, em sua influência punk, o Mangue beat não poderia se colocar como uma dominante cultural. A imposição, no entanto, é uma construção social. Ela é sorrateira. E seu mecanismo de coesão é justamente o poder simbólico que é ignorado em sua arbitrariedade. Já a palavra institucionalização é pesada demais para o ex-estudante punk de Candeias, como seria para qualquer jovem identificado com um movimento vanguardista.

O problema é que o Mangue beat envelheceu em sua absorção pelo discurso político e percorreu dessa forma as instâncias públicas se estabelecendo como influência simbólica determinante. Ignorar que a energia física foi economizada uma vez que o campo já foi mobilizado em torno de uma crença em comum faz parte do jogo. É claro que há diferenças entre os dois momentos. Ariano pertence a um grupo de artistas que se consolida no campo cultural através de instituições e espaços tradicionais como as universidades e as academias literárias. O Armorial e a “fusão regionalista” de Alceu mostraram a autoridade de um homem só; enquanto a turma do Mangue beat tenta se impor como discurso pela coletividade. O Mangue beat é revelado dentro de um circuito pop, onde os festivais e os eventos informais criam seus mecanismos de visibilidade e reconhecimento entre os pares. Mas é óbvia a entrada do Mangue beat em pautas de políticas culturais (Hino de Pernambuco, pelo Governo do Estado, Polo Mangue e Carnaval Multicultural, pela Prefeitura do Recife) pela própria utilização da cultura popular, e dos símbolos da identidade pernambucana, como linguagem estética.

Não apenas isso. A morte de Chico Science, vítima de um acidente fatal em fevereiro de 1997, viria a eternizar a imagem do vocalista da Nação Zumbi, que entrou, dessa forma, para o rol dos artistas mortos no auge da carreira e produção. A morte, principalmente para o show biz – que se movimenta sob o impacto do novo-, retira do artista o seu envelhecimento natural ao fossilizá-lo em sua juventude e vigor. A popularidade de Chico Science e do Mangue beat também reserva à mitificação do artista um posto no panteão das nobrezas institucionalizáveis pelos feitos heroicos/políticos/estéticos em prol da identidade cultural local. As escolas, museus, instituições públicas e até mesmo o espaço urbano, com monumentos e homenagens em logradouros, são os locais onde o Mangue beat vem

penetrando desde o seu surgimento. Em outubro de 1997, por exemplo, o Espaço Ciência, entidade mantida pelo Governo de Pernambuco, batizou de *Manguezal Chico Science* um complexo estuarino situado entre os rios Beberibe e Capibaribe, em Olinda. O espaço funciona diariamente atendendo escolas públicas e privadas.

Em 25 de outubro de 2000, foi inaugurado o Túnel Chico Science, que corta uma das principais avenidas da cidade, a Abdias de Carvalho. O Manguê beat e Chico Science podem ser vistos, ainda, em grafites, desenhados em várias locais da cidade, e que fazem referência à simbologia do movimento (caranguejo, parabólica na lama, manguê). Na Rua da Aurora se encontra uma das obras mais imponentes dessa referência ao Manguê beat: a escultura do artista plástico Augusto Ferrer, que desde a morte de Chico Science trabalha em esculturas de patas de caranguejo (o autor também assina a obra Movimento Manguê Hum, que desde 1998 está instalada em exposição permanente no Parque das Esculturas do Shopping Recife). Em 2007, a Prefeitura do Recife, em comemoração ao aniversário da cidade, inaugurou uma exposição sobre a carreira de Chico Science, que também pode ser visto numa estátua de fibra e resina, na Rua da Moeda. Todas essas ações assentaram o Manguê beat como identidade e símbolo da cultura pernambucana. O Manguêbeat fez sua época e impôs sua marca. Através do seu principal porta-voz, Fred 04, ele se pretendeu independente (ao mercado), alternativo (à cultura oficial pernambucana) e coletivo. A sua diferença, no entanto, o impulsionou à sua classificação para a História.

Marca uma época é reenviar todos aqueles que marcaram época ao *status* mais ou menos honorífico, mais sempre irreal e, como se diz, honorário, que cada campo, segundo suas próprias tradições, oferece aos antigos dominantes; é fazer história inscrevendo na série de rupturas que definem a *periodização específica* de um campo uma nova ruptura que remete à história a precedente periodização e determina a translação de toda estrutura; é, por fim,

sujeitar-se a ser, mais cedo ou mais tarde, remetido à história por uma ruptura que obedece aos mesmos princípios e às mesmas determinações específicas de todas as precedentes” (Bourdieu, 2004: 137)

#### 4.4 O contra-ataque jornalístico

Um outro exemplo de como a sua *periodização*, e naturalmente a oficialização de um discurso Mangue pela política cultural pernambucana, sobretudo no âmbito municipal, o remeteu à História pode ser visto na reportagem “Novatos desprezam clichês de identidade”, publicada pelo Diário de Pernambuco em 25 de janeiro de 2005. Desde o surgimento da cena Mangue beat, e da ênfase da mídia nacional em classificá-la como estética de fusão, houve reações esparsas de representantes de bandas “não-híbridas”, como a *rock* Paulo Francis Vai Pro Céu, que buscavam se distanciar do rótulo de fusão e hibridismo conferido pela indústria cultural. Essas manifestações contrárias ao Mangue beat pontuaram o desenvolvimento do movimento.

À medida que a linguagem Mangue começou a se impor com mais precisão e definição no cenário local as reações foram se solidificando. São várias as publicações, aquelas veiculadas pela Internet em fanzines, revistas on line e blogs, que atestaram por diversas vezes a “morte do mangue” ou, ainda, a própria inexistência de um fenômeno como tal na cidade. Optamos por analisar essa matéria por acreditarmos que sua publicação reflete uma nova mudança de posição no campo jornalístico, em sua homologia com o campo da música pop. Segundo coloca Bourdieu:

“Tendo em mente tudo que precede e, em particular, o fato de que os esquemas geradores do *habitus* aplicam-se, por simples transferência, aos mais diferentes domínios da prática,

compreende-se imediatamente que as práticas ou os bens que estão associados às diferentes classes nos diferentes domínios da prática organizam-se segundo estruturas de oposição que são perfeitamente homólogas entre si por serem todas homólogas do espaço das oposições objetivas entre as condições” (Bourdieu, 2007: 167)

Conforme já mencionamos no terceiro capítulo desta pesquisa, o Caderno Viver, do Diário de Pernambuco, sempre esteve ligado aos setores mais tradicionais do Estado. Esse quadro, no entanto, começou a mudar no final dos anos 90. Em 1997, a editora Lêda Rivas foi substituída pelo jornalista Rodrigo Carrero, filho do escritor Raimundo Carrero, que tentou implementar uma linguagem mais pop no suplemento. A saída de Lêda Rivas foi consequência da mudança de administração pela qual passou o Diário neste ano. Apenas dois repórteres da antiga editoria, Ivana Moura e Kethuly Góes, permaneceram na casa após a dança das cadeiras. Foram chamados dois repórteres jovens e antenados com a cultura pop, Rodrigo Salém e Michelle de Assumpção. Cinema e música pop passaram a ser o grande filão do Viver, que começou a relativizar o espaço dado aos medalhões das artes plásticas e literatura, principalmente. Áreas como quadrinhos e moda ganharam visibilidade no espaço. Essa equipe só permaneceria intacta até 2003, quando uma nova mudança administrativa aconteceu no veículo. Quando assumiu em 2003 a direção do Viver, Lydia Barros, ex-repórter de Lêda Rivas, preservou esse direcionamento pop na sua proposta editorial. Em 2005, época de publicação da matéria a ser discutida, o caderno contava com dois setoristas de cultura popular (ênfase da gestão da jornalista) e mantinha ainda um ícone do Mangue beat em sua equipe. O jornalista Renato L. escreveu por mais de um ano a coluna de música pop “O som e o sentido” e em 2005 passou a ser contratado

da casa. Produzida por Júlio Cavani, o mais novo repórter da equipe, a matéria traz um posicionamento jornalístico diante de uma nova safra de produção artística:

“Todos só têm a agradecer aos mangueboys, principalmente por causa do exemplo e pelo espaço aberto, mas a influência trazida desde a infância pela overdose de internet, videogames e televisão fala mais alto no conteúdo dos filmes, vídeos, peças e discos produzidos por essa nova geração, que, com exceções, ainda não chegou aos 30 anos de idade. Eles não têm nada contra falar sobre a própria terra, mas às vezes até procuram fugir ou ironizar esse tipo de preocupação. Simplesmente fazem o que gostam, cada um com seu estilo, sem se preocupar com aqueles discursos de afirmação comuns há uma década atrás” (Diário de Pernambuco, 25 de janeiro de 2005).

O jornalista lista “núcleos estratégicos” pelos quais uma nova geração, identificada com outros paradigmas culturais e que se afasta da problemática do nacional ou regional, começa a se articular coletivamente. São bares, produtores, produtoras, projetos, espaços informais que, segundo o repórter, desvinculam-se da identidade cultural do Mangue beat.

“Se encaixariam nessa ascendente cena (palavra que menosprezam) produtoras de cinema e vídeo como a Trincheira, a Ruptura, a Telephone Colorido, a Colônia e a Símio Filmes, companhias de teatro como a Escambo, estilistas como Melk-Z-Da, artistas plásticos como os grupos Mamãe, Aleph e Valdisney e bandas como Mombojó, Rádio de Outono, Mellotrons, Volver, Suvaca di Prata, Vamoz!, Retrovisores, Diversitrônica, Johnny Hooker, Le Bustier en Decadence e Superoutro, além de pessoas isoladas. Impulsionando essa produção estariam núcleos estratégicos, entre eles o bar Garagem, o projeto Coquetel Molotov, o Espaço Laboratório, o Espaço Branco do Olho, o museu MAMÃE (!), o Cineclube Barravento e o site Recife Rock, todos ainda funcionando com independência e pouquíssimo apoio oficial” (idem).

O repórter segue em ritmo de ataque. Sua narrativa territorializa produções em moda, música, artes plásticas, cultura pop, cinema e até diversão noturna. Toda produção cultural tem seu QG criativo ou, simplesmente, um ponto de encontro informal. No Mangubeat, havia sempre uma associação dos produtores da cena a espaços como a Soparia, bar localizado numa área boêmia e decadente da zona sul da cidade e frequentado por artistas como Fred 04 e Chico Science – este último, aliás, cita o dono da Soparia, o dançarino popular e atualmente apresentador de TV Roger de Renor, na música Macô(*Cadê Roger, cadê Roger, ô*). O bar Garagem, segundo a matéria, seria o novo point dessa turma alérgica à cultura popular. Na verdade, o Garagem é um arremedo de trailer que funciona como borracharia durante o dia e à noite recebe grupos “alternativos” e socialmente heterogêneos, a exemplo da turma GLS e neo-hippies.

A matéria afirma ainda que um concurso de bandas de rock, o Microfonia, realizado em 2004 e coordenado pelo produtor do Abril pro Rock Paulo André Pires, recebeu 400 inscrições para a sua programação. Das 12 bandas selecionadas para a final, apenas duas usavam instrumentos de percussão. “Se eu recebo um release de uma banda que use palavras como fusão ou mistura, eu já desconfio e acabo descartando. O microfonia serviu para mapear o que está surgindo e comprovou que bandas assim hoje são minoria. Já abri espaço no Abril Pro Rock e pretendo abrir ainda mais, pois acompanho e reconheço o crescimento desse meio indie”, afirma na matéria Paulo André Pires sobre a chamada cena indie (bandas independentes que em sua maioria cantam em inglês e são divulgadas principalmente pela Internet). Um outro exemplo de reação à canonização do movimento Mangubeat seria a comunidade virtual Bumba-meu-ovo, que na época contava com 133 membros, dentre os quais vários artistas citados pelo jornalista. O tema em comum a

todosos integrantes desse espaço virtualera a satirização da cultura popular. Perguntado sobre esse posicionamento, o músico Marcelo Campello, da banda Mombojó, “pós-Mangue Beat”, reflete:

"Eu acho que esse movimento todo pode ser interpretado até mesmo como um gesto de anarquia. É uma reação de um grupo contra um patriotismo exacerbado e distorcido, que surgiu paralelamente a uma verdadeira e coerente valorização das raízes. O Estado também se contaminou com esse oportunismo e tentou se aproveitar, chegando ao ponto de a bandeira de Pernambuco hoje estar com a imagem banalizada" (ibidem).

#### 4.5 A popularização pela moda

Marcelo Campello se refere a uma verdadeira onda de “pernambucanidade” que contagiou uma geração de produtores nos anos 90. A bandeira de Pernambuco, aliás, chegou a estampar bolsas, chapéus e camisetas estilizadas durante a explosão da cena. Esse material era confeccionado por estilistas como Beto Normal, amigo de mangueboys, e divulgado em eventos como o Mercado Pop, feira de moda e consumo alternativos realizado mensalmente no Cais da Alfândega. A moda, na verdade, entrou como mais um aparato da identidade da cena Mangue, aliado ao videoclipe. Na cultura urbana da qual o Manguebeat faz parte, a moda surge como linguagem singular do grupo, identificando e diferenciando dos demais movimentos sociais existentes. Os músicos tomaram o caranguejo, chips e adereços da cultura popular como metáfora e se aproximaram dos primórdios do punk no qual o agitador Malcolm McLaren forjou uma atmosfera visual, ao lado da moda produzida por Vivienne Westwood, para compor a base do grupo Sex Pistols.

E também não foi por acaso que os articuladores da cena mangue citaram o punk como influência musical e comportamental.

*Punk is NotDead* provavelmente se tornou uma frase de efeito que deve ser subentendida como alento de uma manifestação juvenil que ainda não acabou, uma forma de dizer que a rebeldia, tão essencial à juventude, sobrevive em algumas formas de expressão cultural. Mas a sobrevivência do punk não só existe como sugestão para camisetas básicas ou coleções prêt-à-porter. A geração MTV, na qual CSNZ está inserida, deve ao descendente indireto do movimento, o cineasta Julien Temple (que dirigiu o suposto primeiro videoclipe da história – *God Save The Queen* dos Sex Pistols), a criação de uma música pop desenvolvida através de imagens. Imagens visuais, videoclipes, que funcionam como propaganda de uma determinada banda. Imagens estéticas ou modelos comportamentais, que guiam a juventude em torno de um ícone ou movimento que também servem para vender roupas, discos, refrigerantes, fotos. Ou ainda, o resultado do que Andy Warhol havia proposto na década de 60: arte como anti-arte, encontrada nos resíduos da cultura de massa, nos corpos, nos happenings.

Performances bem exploradas pela CSNZ, que utilizou elementos da cultura local estimulando o imaginário popular com sua moda e adereços. E que a indústria cultural soube também bem aproveitar ao estimular fantasias com o objetivo de atender às necessidades do mercado do qual o Mangubeat faz parte: a cultura de consumo. “A cultura de consumo usa imagens signos e bens simbólicos evocativos de sonhos, desejos e fantasias que sugerem a autenticidade em dar prazer a si mesmo, de maneira narcísica e não aos outros” (Featherstone, 1996:47). Como dândis pós-modernos, manguemoys e

manguegirls, fizeram do corpo com suas roupas; com seus comportamentos e com a exteriorização de seus “sentimentos” um estilo de vida.

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

Tal qual a sua sonoridade híbrida, a Moda mangue também uniu o local ao global para caracterizar a sua linguagem visual - um dos componentes indissociáveis do seu discurso estético e cultural. Ao utilizar a colagem de estilos e propor a antropofagia dos movimentos culturais brasileiros, o grupo não só insere essa prática intertextual na sua sonoridade como a leva para a sua moda e performance. Entretanto, o grande “marketing” visual do Maguebeat não foram apenas as colagens que caracterizam normalmente a indústria da moda hoje; mas sim a relação mantida imagetivamente com os símbolos temáticos que compuseram a narrativa dessa expressão: o global e o local iconograficamente representados pela “sugestão” da parabólica na lama.

A moda se tornou, também, um dos meios pelos quais esse grupo foi conhecido e, posteriormente, aceito e estereotipado pela cultura massa. Pelo seu princípio da novidade, a moda torna-se uma forma de estabelecer no mercado a presença de imagens que são transferidas para a cultura de consumo por oferecerem fantasias em suas marcas de originalidade e estilo. Essa marca no Maguebeat passou a ser difundida também em ícones, camisetas, bolsas e slogans publicitários que tinham como tema a parabólica na lama - uma referência ao próprio binômio conceitual, local/universal, proposto pela cena.

Um tema que não surge somente como um artigo de decoração para a celebração do cotidiano, mas como linguagem que permite projetar a arte nos corpos e no visual de quem a utiliza diariamente. É um projeto que oferece elementos consumíveis tanto pela garotada da periferia como pelo jovem de classe média já que, não coincidentemente carregam, aspectos de ambas as classes ao mixar caranguejos e chies às parabólicas fincadas na lama.

O Mangubeat não foge a essa regra e através de seus ícones máximos construiu mitos imagéticos para reforçar a sua cultura. Ao fixar caranguejos e parabólicas no imaginário dessa nova cultura nordestina, ele também cria seus estereótipos da mesma forma que outros movimentos regionalistas criaram. Proposta que, por conter uma certa excentricidade, deu a cena Manguê, através sobretudo de Chico Science & Nação Zumbi, subsídios suficientes para se pensar na sua circulação como consequência da ‘imagem’ projetada pelos seus articuladores. A linguagem híbrida produzida por Chico Science foi amplamente divulgada pela mídia alternativa e pouco a pouco chegou aos meios de comunicação de massa com seu visual excêntrico escapando aos modelos juvenis convencionais. Jovens que pouco conheciam da cultura nordestina passaram a comprar artefatos típicos do folclore da região e uma pequena indústria da moda surgiu para atender a esse público denominado de “manguegirls” e “manguemoys”, enfim.

É natural, portanto, que essa identidade seja desautorizada por uma nova geração de artistas, sociabilizada com outro *habitus* (a saber, a relação mais estreita com a indústria cultural; a ligação com a tecnologia digital e novas formas comunicação) e que se destaca como nova vanguarda. O interessante é que há um campo específico, o de música pop, a ter sua luta enfrentada por novos agentes culturais, com novos códigos estéticos e recursos de enfrentamento de suas posições. Cantar em inglês, afastar-se da temática do

nacional-popular, identificar-se visualmente com os centros culturais estrangeiros, por exemplo, constituem alguns dos elementos de composição dessa nova linguagem. O curioso é ver num depoimento como o do músico Gustavo Albuquerque, da banda Surpresa de Uva ("Fred 04 se transformou em uma caricatura de si mesmo – Diário de Pernambuco, 15 de janeiro de 2005"), como os novos cânones se aproximam dos seus antecessores armoriais. São agora alvos da ironia, do escárnio e do descrédito dos novos dominados.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Esta pesquisa foi iniciada em 2004 com o intuito de registrar reflexivamente as mudanças culturais através das quais o Recife se reconfigurou no cenário nacional; colocando-se como elemento de destaque do universo pop no País. A ideia era abordar a dinâmica cultural urbana por meio do foco na principal manifestação estética dos seus últimos 30 anos. No final das contas, o objetivo era trazer à tona essa cidade que se impõe com novos modelos de identificação e afetividade. Acreditamos que isso seria possível ao traçar uma linha evolutiva da penetração do Movimento Mangue nas instâncias que naturalmente oficializam os discursos culturais e as possíveis marcas de reconhecimento social. São outras e muitas as perguntas que se colocam agora depois de ter sido feito esse panorama conceitual. Nessa conclusão, além de colocarmos sinteticamente a resolução à qual chegamos nessa trajetória, apontaremos os efeitos que essa nova dinâmica produz nas relações entre arte, comunicação e política.

São duas as inquietações centrais dessa tese. Primeiramente, houve realmente uma mudança de perspectiva conceitual na produção estética contemporânea que se contrapõe aos movimentos artísticos anteriores do Estado como o Armorial? A pergunta parece, a

princípio, muito fácil de ser respondida; óbvia até. Afinal, o Mangue beat se distingue do Armorial por sua forte investida nas ambiguidades da realidade social; enquanto seu antagonista se caracteriza pelo caráter fantástico de sua ficção e História. Seus representantes são jovens sem as benesses sociais do compadrio. Seus articulistas não ostentam a tradição do sobrenome. Seus artistas utilizam elementos considerados subversivos para o gosto padrão como os tambores da cultura afro. Ora, vimos que os jovens sem as benesses sociais do compadrio encontraram sim sua rede de apadrinhamento que se tornou a catapulta para a visibilidade popular. Podemos constatar que a ausência da tradição se coloca como uma nova tradição na medida em que os codinomes, apelidos, ou seja, a informalidade desse universo, cria outros locais de segurança para serem o celeiro de uma geração agora considerada institucionalmente pelas políticas públicas da vanguarda política por seu “anonimato”. Aqui se faz a democracia do excêntrico. A aceitação dos “marginais” é a nova tradição. Os tambores outrora tidos como subversivos foram amplamente divulgados pela cultura alternativa dos festivais de música pop como Abril pro rock e Rec beat, alcançado seu êxito com setores da classe média pernambucana. Qual é, enfim, a mudança conceitual do Mangue beat se ele passa a ser produzido com a mesma matéria do Armorial, a cultura popular, tem sua execução em níveis oficiais que o estabelecem como paradigma de identificação social e, sobretudo, desenvolve seus estereótipos de aceitação e autoridade tal qual seu antagonista?

Bom. Há de fato uma mudança de perspectiva estética. Embora trabalhando manifestações da cultura subalterna, o Mangue beat explora elementos mais agressivos dos folguedos populares em sua sonoridade, por exemplo. Agressividade se revela na impositação vocal, na batida percussiva, no ritmo sincopado de suas composições.

Naturalmente, são leituras estilizadas desses folguedos. O maracatu rural, por exemplo, fonte de inspiração de Chico Science & Nação Zumbi, ou o cavalo-marinho, são brincadeiras que levam até dias para serem executadas. A percussão é plural, composta de instrumentos como chocalhos, surdos, taróis, cuícas, gonguês e ganzás. O barulho chega a ser ensurdecedor e a indumentária do seu principal personagem, o caboclo-de-lança, pesa mais de vinte quilos. O transe é consequência da exaustão física, a serviço do ritual simbólico dessas comunidades populares. A cultura pop se vale de partículas desse universo; traduzido, seja pela produção em estúdio ou pelo formato do show, numa linguagem mais acessível ao consumo homogêneo. O que queremos dizer com isso? Não é o objetivo desse trabalho e acreditamos que essa reflexão já tenha sido feita academicamente. A escolha estética clamada como contracultural do Mangue beat é sempre louvada como o momento no qual a cultura popular ganhou voz através de seus próprios representantes. O senso comum tende a exaltar essa seleção artística como democrática, inclusiva. Cremos na necessidade da diversidade. Acreditamos que o Mangue beat contribuiu para a apresentação de outras representações estéticas da cultura nordestina. Agora, sua criação também passa por uma pasteurização da cultura popular e nisso ele, ambigualmente, se aproxima do seu arqui-inimigo Armorial. A cultura pop tem seus 15 minutos de subversão e depois encarna o espírito fordista do consumo padrão. Essa é a sua lógica de funcionamento. Suas consequências são arbitrarias: ao passo que revela essas novas possibilidades de produção também produz os seus estereótipos. A estereotipia no Mangue beat não está na figura do monarquista, elitista presente na persona de Ariano Suassuna. A estereotipia do Manguebeat está no populismo. A análise e os critérios de seleção das manifestações rentáveis à política cultural que absorve o Mangue beat como discurso passam mais pela “marginalidade” do que pela observação formalista. O efeito

dessa tendência por pouco não cai no mesmo paternalismo do Armorial. O importante é dar voz aos subalternos? Fazê-los subir aos palcos? Trazê-los para a cultura de massa? Então façamos isso. Coloquemos os grupos de maracatu para tocar nos palcos obscuros do carnaval multicultural, bem no início da programação – quando ainda não se formou público suficiente para assistir à apresentação. E só. Qual o investimento que tem sido feito para que as brincadeiras, os folguedos e toda a expressão popular que ganhou circularidade massiva com a ascensão do Mangue beat tenha condições técnicas/artísticas de aperfeiçoar seu corpo representativo e apresentar seu espetáculo?

Esse efeito de estereotipia surgido nessa nova mudança de paradigmas estéticos (que não conseguem deixar de reproduzir os esquemas viciosos da engrenagem política regional) nos leva para uma questão fundamental dos movimentos culturais brasileiros: o nacional-popular. O Mangue beat não foi o primeiro nem o único movimento a se colocar em contraposição ideológica ao Armorial, mas foi o que levou a fama e criou uma mitologia popular de rebeldia ao “estabelecido”. Nos anos 70, um grupo de artistas locais vinculados à estética tropicalista, capitaneado pelo poeta, performer, filósofo e agitador Jomard Muniz de Brito, manteve um diálogo crítico com o que ele entedia como manipulação ideológica do popular pelos códigos estéticos do universo erudito proposto pelos armorialistas. Na década de 70 e 80, o Vivencial diversiones se colocou na linha de frente da crítica ao Armorial ao parodiar a estética regionalista em produções caracterizadas pelo “desbunde”. Grupo de teatro e casa de shows, com direito a espetáculos de transformismo, strip-teases e outros destaques dos “infernhinhos”, o Vivencial produziu com Jomard peças de sua autoria, como *Nos abismos da pernambucália* (1975) e filmes como *O palhaço degolado* – sátira a Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. O Vivencial era herdeiro

do pastiche tropicalista e aliava ao seu conteúdo homoerótico a “tradição” do teatro marginal de Artaud e Jean Genet. Ao se instalar no Complexo de Salgadinho, na Ilha do Maruim, periferia de Olinda, o grupo incorporou artistas da própria comunidade dos alagados e se solidificou como expoente da cultura marginal à época. Nunca foi assimilado pela cultura oficial. Seus textos não constam em coletâneas institucionais e sua fama se resumiu à sua efervescência na virada dos anos 70. O Mangue beat, ao contrário, adentrou nos espaços tradicionais, assumindo o lugar de uma nova tradição para a cultura pernambucana. O contexto cultural no qual o movimento se desenvolve revela um outro confronto político. O tom das declarações de Fred 04 não chega a ser conciliatório mas desautoriza o seu antagonista sem tanto esforço físico (vale lembrar que armoriais e tropicalistas utilizaram nos anos 70 os principais jornais da cidade para travar sua luta que acabou literalmente no campo de batalha quando Ariano agrediu fisicamente o jornalista Celso Marconi). O boom da globalização como discurso midiático e o frenesi com a negociação das identidades plurais e multifacetadas do contemporâneo se associam à estética Mangue em seu diálogo com a cidade e seu mosaico de culturas intercambiáveis. É interessante que a adoção da cultura popular no Mangue beat passa pela absorção de expressões da Zona da Mata que se colocam em dualidade com o espaço centrífugo da cidade. A manifestação popular mais urbana da cultura pernambucana, o frevo, foi praticamente ignorada pelos representantes dessa geração. No entanto, o caráter urbano da linguagem exposta pelos mangueboys apontou para a construção de uma prática cosmopolita que tornou possível a inclusão de manifestações “estranhas” ao funcionamento cotidiano da metrópole. Nesse sentido, o Mangue beat se distancia do Armorial e cria uma nova perspectiva conceitual para o consumo e reprodução dessas práticas tradicionais. Essa mudança estética não afasta, porém, conforme já colocamos, a visão paternalista que a

política cultural tem sobre o nacional-popular. É claro que esse nacional-popular ganha uma outra roupagem em sua adoção pela política cultural e sua conseqüente exposição social. A ideia de modernização parece, no entanto, esconder, sob um verniz de moderno, agressivo e ousado, contradições sutis que se ocultam de forma sinuosa na relação das autoridades com as classes subalternas. A centralização na figura de uma legitimidade que venha tornar apreciável o valor do “outro” é menor no Mangue beat, se comparada ao Armorial, mas ainda existe. Nesse ponto, reside o segundo questionamento feito no início dessa tese. A associação dos produtores do Mangue beat aos produtores do jornalismo cultural do Caderno C, conforme podemos analisar no terceiro capítulo, aponta para a facilidade de penetração do movimento pop pela ligação de uma classe média formadora de opinião (vide o ex-jornalista Fred 04) com uma nova elite – a fina flor da crítica de cultura formada por jovens profissionais em ascensão no mercado.

No final da investigação documentativa, através da análise diária do jornalismo cultural no período referido na introdução deste trabalho, e por meio das entrevistas coletadas com os agentes que participaram do movimento como divulgadores, podemos constatar problemáticas pertinentes no cotidiano da prática jornalística, que se sobressai do seu campo de origem para interferir na dinâmica cultural e política da cidade. No âmbito jornalístico, a identidade pop do Caderno C construída em torno de uma modernidade Mangue tem o efeito de centralizar a informação relacionada a esse universo. A marca de um jornalismo ligado aos movimentos jovens e contraculturais foi construída pelo Jornal do Commercio durante o desenvolvimento do Mangue beat como fenômeno pop. É ao Caderno C que esse público vai recorrer quando precisar estar antenado às novidades da cidade. É a esse público que o Caderno C vai abastecer com matérias, notícias, informações

gerais acerca desse universo específico. Essa prática cria uma proximidade maior das fontes (artistas e produtores) com os jornalistas que reservam mais espaço de divulgação para os assuntos relacionados à cultura pop. Em termos de representatividade, o Caderno C ainda está à frente do Diário; ainda que este tente se vincular às novidades culturais mudando sua equipe ou adequando sua linguagem ao formato da indústria cultural (cuja ênfase recai sobre o cinema e a música). Em 1997, quando assumiu a edição do Viver, o jornalista Rodrigo Carrero, ex-repórter policial, investiu no registro pop, dando mais destaque aos lançamentos de filmes e CDs, principalmente os do grande circuito, do mainstream. Seis anos depois, a jornalista Lydia Barros se tornou editora do caderno, ressaltando, até a sua permanência em 2007, a cultura pop e as manifestações da periferia e cultura popular. O jornalista Renato L, chamado de “o ministro da informação do Mangue beat”, um dos articuladores do Movimento, foi escalado para fazer parte da equipe do Diário, em 2005, não apenas por ser competente ou ter acesso a informações privilegiadas – por fazer parte da cena cultural recifense. O investimento é, sobretudo, simbólico. O esforço da equipe e da direção esbarra, no entanto, na construção dessa imagem de tradicional, em oposição aos seus concorrentes modernos. O Caderno C estabeleceu por sua abertura uma ampla e sólida rede de contatos com os novos produtores culturais. São eles hegemônicos nas pautas cotidianas do suplemento. Não é que o Diário feche os olhos hoje para essa produção contemporânea. O problema é que a produção contemporânea se confronta com os interesses de um jornal que se constitui como modelo de uma tradição legitimada. As constantes negociações que o caderno tem que fazer para dar continuidade à sua tradição impede a sua autonomia como editoria.

Ambos, no entanto, trazem consigo a marca do Mangue beat como paradigma. E nesse sentido, a luta pelo monopólio da informação oculta o fato do movimento já ter sido institucionalizado pela cultura oficial e ter levado consigo os produtores do jornalismo engajados na divulgação do Mangue. Conforme colocamos no quarto capítulo, as instituições públicas têm o efeito de “envelhecer” com mais intensidade artigos culturais considerados novidades recentes. Nesse sentido, o jornalismo tem um funcionamento diferente do campo artístico que revela as singularidades do funcionamento de cada um destes espaços sociais. Enquanto uma das premissas da arte contracultural é recusar-se ao envelhecimento, o jornalismo cultural busca a consagração de sua legitimidade exatamente pela permanência dos agentes envolvidos em sua produção. Ao passo que os artistas Mangue ignoram a legitimação, mesmo tendo ocupado cargos públicos e atravessado instâncias oficiais como secretarias de cultura, os jornalistas culturais são reconhecidos pela sua manutenção nesta arena – que simboliza o êxito pelo qual a concorrência vai se guiar para também impor sua identidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1985

\_\_\_\_\_. *Prismas*. Editora Ática, São Paulo, 1997.

ANDRADE, Mario. *Dicionário da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Itatiaia Editora, 1987.

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

ALMEIDA, Cussy. *O nacionalismo musical além do limite do trópico: criação ou re-criação?* In: Seminário de Tropicologia: trópico e cultura, 1984, Recife. Anais... Recife: Fundaj, Massangana, 1992. p. 121-132.

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

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

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

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

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

BAKHTIN, Mikhail – *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec. 1992 (79)  
\_\_\_\_\_. *Cultura Popular na Idade Média. O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec. 1992

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

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

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

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

- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo, Ática, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. A Crítica social do Julgamento*. São Paulo, Zouk, 2007.  
\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.  
\_\_\_\_\_. *As Regras da Arte*, São Paulo, Companhia das Letras: 2005  
\_\_\_\_\_. *A Produção da Crença*, São Paulo, Zouk, 2002  
\_\_\_\_\_. *Esboço de Auto-Análise*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005  
\_\_\_\_\_. *La Distinction. Paris. Editions de Minuit: 1979*  
\_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro. Editora Bertrand Brasil: 1989
- BRANDÃO, Carlos Antônio. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo, Ed. Moderna, 1991.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismo: Uma Exploração das Hibridizações Culturais*. São Paulo, Studio Nobel, 1996
- CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2000
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadão: Conflitos multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro. EDITORA UFRJ: 1995  
\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas*. Edusp. São Paulo: 2003
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna: Uma Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo, Edições Loyola, 1995
- COSTA LIMA, Luis. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- CUNHA, Paulo Carneiro (org.) *Identidade (s)*. Recife, Ed. Universitária, 1999
- EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-modernismo*. Ed: Zahar. 1996.  
\_\_\_\_\_. *Depois da Teoria*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *A ideia de Cultura*. Civilização Brasileira, 2005.

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

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

FERNANDES, Florestan.*A Revolução Burguesa do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 2005.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala. Rio de Janeiro, Global Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*, Global Editora, 2007

\_\_\_\_\_. *Nordeste*. Rio de Janeiro, Ed. Record. 1989

\_\_\_\_\_. *O Livro do Nordeste*. Pernambuco. CEPE: 2005

\_\_\_\_\_. *Para além do apenas moderno*. Rio de Janeiro. Topbooks: 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobrados e Mocambos*. Rio de Janeiro. Editora José Olympio: 1986.

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

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

HABERMAS, Jurgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

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

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

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

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

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

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

JOHNSON, Randal. *A dinâmica do campo literário brasileiro – 1930-1945*. Revista USP: São Paulo: 1995.

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

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

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

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

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

MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970- 1976)*, Recife, UFPE, 2000.

MOISÉS NETO. *Chico Science: a rapsódia afroiberdéliica*. Recife, Comunicarte, 2000.

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

ORTIZ, Renato *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988  
\_\_\_\_\_. *Folcloristas e românticos*. Rio de Janeiro, Olho D'água, 1992.  
\_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense: 1995

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo Editora Brasiliense: 2006.

OUTHWAITE, William & BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Social no Século XX*. Jorge Zahar Editora. São Paulo: 1996.

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

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

SHARP, Daniel B. A Satellite Dish in the Shantytown Swamps: Musical Hybridity in the “New Scene” of Recife. Austin (EUA), 2001, tese, University of Texas.

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

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

SUASSUNA, Ariano. *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira*. Recife (PE), 1976. Tese de Livre-Docência.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2005. SUBIRATS,

\_\_\_\_\_. Suassuna, Ariano. *Cadernos de literatura* Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2000.

TAVARES, Bráulio. *ABC DE Ariano Suassuna*. São Paulo, José Olympio, 2007.

TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo, Editoria 34, 2000.

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

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais*

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

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

WISNIK, José Miguel. *Música- O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense: 2004

\_\_\_\_\_. *O som e o sentido – Uma Outra História da Música*. São Paulo, Companhia das Letras.

## MATÉRIAS DE JORNAIS

ANTUNES, Alex. Rec-Beat. Caderno C, Jornal do Commercio, 15 de maio de 1994

\_\_\_\_\_. Rec- Beat. Caderno C, Jornal do Commercio, 27 de maio de 1994.

Carpeggiani, Schneider. *Ele até amadurece, mas não muda*. Recife: Caderno C, Jornal do Commercio, 15 de março de 2000.

L, Renato e LEÃO, Carolina. *Caderno especial Chico Science*. Recife: Diario de Pernambuco, 02 de fevereiro de 2007.

LEÃO, Carolina. *35 anos do Auto da Compadecida*. Recife: Diario de Pernambuco, 25 de abril de 2005.

HOFFMAN, Clarice. *Rec Beat esquenta sampa com o calor do Mangue*. Caderno C, Jornal do Commercio, 05 de agosto de 1994.

PEREIRA, Marcelo. Rec Beat. Caderno C, Jornal do Commercio, 24 de junho de 1993.

\_\_\_\_\_. *O novo rock passa por Pernambuco*. Caderno C, Jornal do Commercio, dezembro de 1993.

\_\_\_\_\_. *Rec-Beat*. Caderno C, Jornal do Commercio, 19 de janeiro de 1994

\_\_\_\_\_. *Rec-Beat*. Caderno C, Jornal do Commercio, 28 de janeiro de 1994.

\_\_\_\_\_. *Rec-Beat*. Caderno C, Jornal do Commercio, 04 de fevereiro de 1994.

\_\_\_\_\_. *Rec-Beat*. Caderno C, Jornal do Commercio 01 de abril, de 1994.

\_\_\_\_\_. *Rec-Beat*. Caderno C, Jornal do Commercio , 10 de abril de 1994.

\_\_\_\_\_. *Mercado visualmente competente*. Caderno C, Jornal do Commercio, 26 de abril de 1994

\_\_\_\_\_. *Mundo livre enlouquece os Titãs no estúdio*. Caderno C, Jornal do Commercio, 27 de abril de 1994

\_\_\_\_\_. *MTV descobre novos sons do Recife*. Caderno C, Jornal do Commercio, 29 de abril de 1994

\_\_\_\_\_. *Rec-Beat*. Caderno C, Jornal do Commercio, 12 de agosto de 1994.

\_\_\_\_\_. *Rec-Beat*, Caderno C, Jornal do Commercio, 13 de agosto de 1994.

\_\_\_\_\_. *Caderno C*, Jornal do Commercio, 14 de setembro de 1994

\_\_\_\_\_. *Caderno C*, Jornal do Commercio, 04 de dezembro de 1994.

TELES, José. *Todos os cantos e queixas do bardo*. Recife: Caderno C, Jornal do Commercio, 18 de dezembro de 1998.

\_\_\_\_\_. *Todos os sons no espaço Oásis*. Caderno C, Jornal do Commercio, 01 de junho de 1991

\_\_\_\_\_. *De olho no mangue*. Caderno C, Jornal do Commercio, 02 de junho de 1993.

\_\_\_\_\_. *Rei no mangue*. Caderno C, Jornal do Commercio, 26 de junho de 1993

\_\_\_\_\_. *Toques*. Caderno C, Jornal do Commercio, 12 de janeiro de 1994.

\_\_\_\_\_. *APR consagra nova geração pop pernambucana*. Caderno C, Jornal do Commercio, 08 de abril de 1994.

\_\_\_\_\_. *Pernambuco selou de vez a sua entrada na cena musical pop nos anos 90.*

Caderno C, Jornal do Commercio 09 de abril de 1994.

\_\_\_\_\_. “*Chico Science & Nação Zumbi massacra o Abril Pro Rock*”. Caderno C, Jornal

do Commercio, 13 de abril.

\_\_\_\_\_. Toques. Caderno C, Jornal do Commercio, 16 de abril de 1994.

VALENÇA, Alceu. Entrevista ao Suplemento Cultural do Diário Oficial. Recife, 1992.

Sites consultados

Manguebit: <http://www.manguebit.org.br>

Manguenius: <http://www.terra.com.br/manguenius>

Manguetronic: <http://www.uol.com.br/manguetronic>

Clique music: <http://www.cliquemusic.com.br>



