

A cidade e o mangue: a constituição da cultura *pop* recifense nos anos 90

Angela Prysthon*

RESUMO

Com o intuito de aprofundar a discussão sobre a cultura como *recurso* na era global e redimensionar o cosmopolitismo e a diferença cultural como estratégias políticas, apresentaremos resumidamente as principais tendências e marcos teóricos da cultura global para relacioná-los com a constituição e a evolução do movimento musical e cultural Mangubeat (ou Manguebit), surgido na cidade do Recife nos anos 90.

PALAVRAS-CHAVE:

Cultura; diferença cultural; globalização; música pop; Manguebit/Mangubeat; Recife

Falar sobre o movimento Manguê, sobre o *Manguebit* ou *Mangubeat*, transcorridos mais de dez anos após o seu início, implica em algumas etapas: a primeira seria estabelecer quais seriam as principais tendências e marcos teóricos da cultura global desde o final do século XX; depois apresentar uma espécie de síntese da dialética da cultura brasileira e ver que lugar o Manguê ocupa nessa operação, e, finalmente, observar as mudanças ocorridas na cidade do Recife a partir dessas novas configurações. O objetivo seria aqui aprofundar a discussão sobre a cultura como recurso na era global e redimensionar o cosmopolitismo e a diferença cultural como estratégias políticas através dos princípios básicos do movimento.

Falar sobre diferença cultural e suas relações com a cultura cosmopolita pressupõe debruçar-se sobre uma das transformações mais essenciais no campo cultural nas últimas décadas do século XX: a experiência do *descentramento* — em vários sentidos e não apenas no territorial. Descentramento dos sujeitos provocado pela fragmentação social, descentramento geográfico facilitado pelo desenvolvimento tecnológico, e descentramento cultural favorecido pelas tendências multiculturalistas que se intensificam a partir da década de 80. Toda uma gama de processos e discursos que redimensiona o papel da *periferia* na história.

* **Angela Prysthon** é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Doutora-se em Teoria Crítica e Estudos Hispânicos e Latino-Americanos pela Universidade de Nottingham, Inglaterra, em 1999, com a tese *Peripheral Cosmopolitanisms: Aspects of Brazilian Postmodernist Culture – 1980-1999*.

Tais descentramentos supõem também a dissolução de fronteiras, a heterogeneidade cultural, a interpenetração entre "mundos" e discursos. Mundo tecnológico e mundo natural. "Primeiro" e "Terceiro" mundos. Global e local. Universal e regional. Metrôpoles e aldeias. Ocidente e Oriente. Discursos "originais" e hibridismos. Cânones e margens. Territórios que se sobrepõem uns aos outros, interstícios constantemente ampliados. Nesse sentido, aparentemente deixariam de vigorar alguns preconceitos, algumas hierarquias estabelecidas. Esse encontro supostamente significaria a emergência de um remapeamento cultural baseado numa política das *diferenças* que apagaria as velhas ordens, que dissolveria as antigas fronteiras e até (de acordo com uma visão bem ingênua) inverteria as hierarquias. Tal política vem sendo engendrada desde os anos 80 (a partir do surgimento do discurso politicamente correto e da emergência do multiculturalismo) por meio de complexas negociações, sobreposições e deslocamentos culturais, como afirma Homi Bhabha:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas do desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 1998:21)

Também é possível interpretar esse movimento da “política das diferenças” no sentido exatamente inverso, ou seja, como estratégia da própria hegemonia central. A partir desse argumento, movimentos culturais que articulam a diferença estariam simplesmente aderindo acriticamente a um modelo perverso de manutenção de hierarquias:

É a hegemonia que exige que a periferia seja exótica, ela cobra desse Outro - periférico, pobre, primitivo – que realce os traços de sua própria caricatura, permitindo um reconhecimento mais rápido, mais adequado, mais ingênuo. Uma exigência de simplificação, claro, nem sempre assumida pelos subalternos na proporção idealizada pelos centros posto que a cobrança de autodefinição exótica corre paralela a um movimento aparentemente contrário de assimilação das modas centrais pela periferia. (CUNHA FILHO, 2003, 7)

No sentido de relativizar ambas as posições (a utopia multiculturalista e o pessimismo da irreduzibilidade provinciana), um dos propósitos deste *paper* vai ser examinar como se pode articular a diferença a partir de um horizonte cosmopolita. Assim, um dos primeiros passos para fazer as conexões entre a idéia de diferença cultural na contemporaneidade e o conceito de cosmopolitismo é justamente identificar alguns dos principais sentidos que circulam em torno a uma noção de cosmopolita/cosmopolitismo.

As acepções do senso comum, por exemplo, aludem a uma espécie de privilégio. Primeiro, da parte do sujeito: o cosmopolita como aquele que não está apenas "fora", mas "acima" do comum, um indivíduo sofisticado, diferente e capaz de lidar com um repertório mais diverso que a maioria das pessoas. Na primeira metade do século XX, a oposição entre o cosmopolita e o provinciano se revela um dos focos centrais da cultura ocidental:

There are no longer *noblesse* and *bourgeoisie*, freemen and slaves, Hellenes and Barbarians, believers and unbelievers, but only **cosmopolitans** and **provincials**. All other contrasts pale before this one, which dominates all events, all habits of life, all views of the world. (SPENGLER, 75)

O cosmopolitismo pode também indicar um lugar que pressuporia todos os outros lugares: uma cidade "universal", uma metrópole ideal. Tais definições revelam igualmente um valor de contraste. O cosmopolita sempre contraposto ao provinciano; o cosmopolitismo ao bairrismo e ao nacionalismo.

Temos, portanto, mesmo nesses significados primeiros do cosmopolitismo/cosmopolita, um sujeito específico que se opõe a uma massa e uma desterritorialização que se opõe à fixidez. Com a oposição à concepção de nação, o cosmopolitismo afilia-se a um ideal universal. Com a negação do provincianismo, contudo, emergem os limites (contidos paradoxalmente na própria idéia de livre-trânsito) espaciais do conceito: o cosmopolita e o cosmopolitismo são indissociáveis da experiência urbana, e mais especificamente da experiência da metrópole moderna. O cosmopolita não está *propriamente* interessado nas margens, na periferia, salvo quando essas forem parte constituinte da cidade (fascinação com submundos, com párias, com o lado proibido da cidade).

A metrópole é indubitavelmente o parâmetro básico para a composição da diversidade que define o cosmopolita e o cosmopolitismo. Nesse sentido, o conceito acaba estabelecendo uma hierarquia para as cidades modernas: as maiores cidades, conseqüentemente com uma maior gama de estilos de vida, essas com maior número de habitantes, com uma confluência de novidades e melhorias inéditas, seriam o território por excelência do cosmopolitismo. Portanto, se o conceito de cosmopolitismo denota uma desterritorialização do sujeito, ao mesmo tempo pressupõe paradoxalmente um Centro, o lugar onde esse sujeito vai estar mais exposto e aberto à multiplicidade que caracteriza o cosmopolitismo (os músicos e multiartistas envolvidos no Mangubeat são um excelente exemplo dessas relações espaciais, quando constatamos que a maior parte deles deslocou-se para morar no Sudeste do Brasil).

Cosmopolitismo igualmente evoca uma dimensão temporal. Estão sempre implícitos aí a modernidade e alguns dos seus contrários: atraso, subdesenvolvimento, arcaísmo. O

cosmopolitismo não somente alinha-se ao progresso e à abertura ao futuro, como se vê obrigado a inventar um certo passado ao qual se opor. O cosmopolita desenha seus percursos de acordo com uma crença não exatamente no progresso linear, mas numa sucessão interminável de novidades perpetuamente renováveis.

Uma outra configuração do processo do cosmopolitismo tem a ver com as tensões temporais e mais intimamente com as contradições e oposições espaciais embutidas nessa relação com a metrópole, com o Centro. A saber, a emergência das noções de atraso, provincianismo, periferia implicam numa definição por parte de "atrasados", "provincianos", "periféricos" em relação ao "cosmopolita" e ao "Centro". Se o cosmopolitismo é definido pelo acesso à diversidade metropolitana, por um Centro que fornece e legitima referências, a periferia teria que se definir então como o seu avesso. Essa definição acarreta o reconhecimento de certas impossibilidades virtuais, um oxímoro: o que se pode chamar de cosmopolitismo periférico (PRYSTHON, 2002).

Entretanto, neste reconhecimento vêm implícitas ao mesmo tempo a rejeição, a subversão e a reversão das impossibilidades contidas nesse oxímoro. Pois, se o indivíduo periférico pode afirmar-se como esse ser cosmopolita da definição tradicional, ele pode também operar no sentido de transformar a sua produção cultural local em parte constituinte do cânone universal. O conceito vai sendo modificado, pois, por uma dialética da modernidade, que traz à tona outros agentes que não o "cosmopolita" tradicional (aquele que tem que se referir ao(s) Centro(s), aquele que reverencia a(s) metrópole(s) moderna(s)). O cosmopolita periférico é um dos sujeitos principais da construção de uma nova instância do conceito de cosmopolitismo. É esse sujeito, então, que opera através de uma certa instabilidade do(s) Centro(s), estabelecendo novos centros, demarcando outros territórios.

Vejamos, por exemplo, as vanguardas latino-americanas do início do século XX, que assim como as predecessoras européias invocam constantemente as cidades e o espírito urbano no conjunto de suas obras. Porém, os latino-americanos acrescentam ao sentimento cosmopolita uma dimensão muito mais evidente de mistificação localista da cidade, que por vezes poderia ser resultado de um sentimento nacionalista e de um reconhecimento da superioridade da *diferença* latino-americana. Ou seja, ao contrário do cosmopolitismo em geral expatriado europeu, a noção de pátria, de estar em cidades que pertencem a uma determinada cultura é mais forte mesmo nos mais cosmopolitas dos vanguardistas latino-americanos. A cidade, para além de sua condição de cosmópolis tecnológica é o centro da construção de uma cultura nacional, é o símbolo da própria identidade nacional (e continental também) que surge da diversidade metropolitana. Ser cosmopolita na periferia, portanto,

implica no reconhecimento da diferença latino-americana e na inserção dessa diferença no contexto mais amplo da metrópole moderna, da cosmópolis arquetípica da modernidade ocidental. Angel Rama afirma que as cidades latino-americanas ideais não se configuram apenas como cópias dos modelos europeus reais, mas uma somatória de desejos, idéias e imagens literárias:

(...) we may well suspect that Latin American understandings of the ideal city could not but differ substantially from European models, both actual and imagined. Rather than reproducing precise copies of European models, as has so often been said, the renovated cities on the western shore of the Atlantic resulted in something partly original, offspring of a desire not strictly tied to the sources of its inspiration, a desire that, in striving to *realize* itself, **must necessarily produce a muddy amalgam compounded of dreams and stubborn material realities.** (grifo meu) (RAMA, 1996:83)

Mesmo sem negar a inclinação centrífuga do cosmopolitismo (porque ele continua reverenciando e referindo-se ao(s) Centro(s)), o cosmopolita periférico incita reformulações, remapeamentos, relativizações. Esse momento do cosmopolitismo moderno poderia ser definido como o percurso de autodescoberta feito pelo intelectual das margens. Uma autodescoberta que pode levar ao estabelecimento das primeiras políticas da diferença. O cosmopolita periférico tenta definir a modernidade a partir de uma instância ambígua (no caso dos “mangueboys”, ser e estar na periferia – Recife, desejar estar no Centro – Londres) e aponta justamente os elementos que fazem da periferia um modelo de modernidade alternativa (problemática, incompleta, contraditória). Ou seja, ele trabalha nos interstícios de uma realidade e tradição locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna.

Os cosmopolitas periféricos “pioneiros” (poderíamos dizer talvez os vanguardistas latino-americanos) elaboram algumas das mais bem-sucedidas equações entre a cultura cosmopolita e a fundação das identidades nacionais baseadas na “diferença”. A antropofagia de Oswald de Andrade, por exemplo, pode ser vista como a inversão do *melting pot* norte-americano, no qual as diferenças são fundidas numa identidade única, homogênea. A vanguarda dos anos 20 tenta superar a idealização de um passado nacional (deixando para trás certa ingenuidade do ideário romântico do país) e ao mesmo tempo preserva a coragem de ser diferente. Os resquícios de autoexotismo embutidos na empresa modernista não têm que ser vistos apenas por seu aspecto negativo: no projeto modernista eles tornam-se pontes para a constituição da diferença brasileira frente ao mundo, eles são os fundamentos de uma

estética celebratória do periférico, eles são elementos de uma modernidade mundial. Admitindo uma maior complexidade e multiplicidade no modo dialético do cosmopolitismo periférico das vanguardas (brasileira e latino-americanas especificamente) e seus herdeiros (além do Manguem, evidentemente, no Brasil, penso em exemplos como o Cinema Novo e o Tropicalismo), pode-se apontar, entretanto, nessas "encarnações" uma séria contradição: elas celebram e revelam a diferença, mas também resvalam para uma interpretação ufanista dessa diferença; falam do *universal*, porém almejam que o *particular*, o *nacional* constitua um cânone. O crítico Carlos Basualdo menciona o nacionalismo como fator de desequilíbrio da estética modernista brasileira e seus continuadores, em particular da antropofagia oswaldiana:

O imaginário antropofágico oscilará, portanto, entre a tentação universalista e o nacionalismo exacerbado, sem nunca chegar a um ponto de equilíbrio.
(BASUALDO, 1998)

Mas, vale ressaltar que essa idéia de "fundação" da diferença não pode ser sempre totalmente identificada com a noção de tradição, mitos de origem ou essencialismos nacionalistas. A própria evolução do cosmopolitismo periférico vai demonstrar que esses elementos constituem a diferença cultural apenas quando articulados no território intersticial da contemporaneidade: ou seja, eles aparecem, não há dúvida, porém vêm acrescidos, modificados, hibridizados. Bhabha fala que

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição: Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição "recebida". (BHABHA, 1998: 21)

As teorias pós-modernas •e do pós-moderno• também lançam outras dimensões ao conceito de cultura, à noção de cidade, às relações entre centro x periferia: a sua constante remissão ao crescente *descentramento* da vida urbana e da cultura pós-moderna, a evidente globalização em diversas esferas da sociedade – entre elas economia e cultura •, a insistência pelo relativismo cultural e o estabelecimento de um ciberespaço agora como realidade e não mais alucinação futurista são algumas das razões mais importantes para essa redefinição da cultura e do espaço urbano contemporâneos. Basicamente, entretanto, a emergência dessa sociedade pós-industrial, ou “sociedade de informação” – com todas as suas nuances, entre elas a valorização do periférico, do exótico, do excêntrico (refletidos no multiculturalismo) – desestabiliza a força centralizadora das metrópoles modernas.

Portanto, se modernidade é essencialmente centrípeta com seu foco nas principais cidades mundiais, nos grandes centros metropolitanos primeiro-mundistas, a força centrífuga da pós-modernidade começa a relativizar a importância das metrópoles mundiais em termos de disseminação das informações. O que antes era quase um sistema de oposições – campo/cidade; provinciano/cosmopolita; bárbarie/civilização; caos/ordem– torna-se uma rede de múltiplas interdependências, confluências e novos parâmetros. É curioso atentar que é justamente a cidade que se torna o território intersticial onde se encadeiam, intercalam-se e se confrontam tais oposições. Ao invés de ser apenas mais um elemento do binarismo oposicional, a cidade passa a ser ela própria um processo dialético dos embates pós-modernos.

O que não significa, obviamente, que deixem de existir os grandes centros de onde emanam as tendências culturais. Mas há uma clara propensão para que essas tendências apareçam de muitos outros lugares e se difundam de forma muito mais rápida. A gradual superação desses esquemas oposicionais e a crescente descentralização cultural da contemporaneidade vão, assim, modificando a própria estrutura de teorização sobre cidade.

Esse processo cultural pós-moderno vai ter influência na constituição dos mercados culturais mundiais contemporâneos que se abrem, então, ao multiculturalismo e os efeitos de uma cada vez maior presença de bens simbólicos periféricos junto à cultura de massa internacional se fazem sentir em todos os cantos do planeta, especialmente desde o início da década de 80. William Rowe e Vivian Schelling constataam que:

Todos os significados estão disponíveis e transferíveis, de Mozart à música folclórica boliviana, de Dallas às telenovelas brasileiras, de hamburgers a tacos. A tendência de produtos de diferentes ambientes culturais se mesclarem numa escala global está acelerando enquanto o século caminha para o fim. (ROWE e SCHELLING, 1992, 1)

Um panorama rápido dos últimos anos nos mostra que os produtos culturais brasileiros de maior relevância, proeminência midiática ou impacto público estão, em maior ou menor grau, relacionados com essas transformações culturais e, mais especificamente, com o redimensionamento da idéia de periferia. As conexões periféricas da cultura brasileira podem ser percebidas muito claramente em várias áreas como a música, a literatura, as artes plásticas, a televisão, o teatro, etc.

Poderíamos dizer que, por mais estranho que possa parecer, vem sendo sistematicamente instituído um *cânone da periferia* nas artes do país. Especialmente a partir da segunda metade dos anos 90, ficou patente a necessidade de inserção das várias periferias

brasileiras no centro do debate cultural. Como se, finalmente, as *diferenças* pudessem ser devidamente reconhecidas e valorizadas; como se fosse possível afirmar positivamente o papel das margens na constituição da cultura brasileira. Silvano Santiago, comentando a literatura latino-americana, aproxima-se de uma definição do lugar (ou um entrelugar) ocupado pela diferença:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.(SANTIAGO,1978, 28)

Não podemos esquecer, porém, que essa valorização do periférico, essa retomada de valores da tradição “popular”, essa inserção das margens no centro, que tudo isso vem sendo elaborado, articulado e levado a cabo pela elite, no “centro” (essa idéia de centro também é igualmente ampla). E voltamos à contradição da instituição desse “cânone da periferia” e, de, certo modo, à posição pessimista de um provincianismo insuperável por parte da periferia: ele também é fruto de um movimento do mercado cultural; ele também surge do crescente interesse pelo exótico precipitado pelo multiculturalismo radical das elites metropolitanas. Cabe assim examinar sem reservas o multiculturalismo, como fenômeno ligado à disseminação em massa das culturas locais: mais do que iniciativas independentes ou do que uma utópica rearticulação do local em escala global, ele também é um jogo de interesses recíprocos por parte de empresas, grupos políticos e indivíduos, que pode ser operado de modo sistemático e consciente, contudo (ver em YÚDICE, 2002, Pp. 23-43).

Então, o multiculturalismo e a emergência bem sucedida da crescente mercantilização da *world culture*, que de certo modo levam ao consumo e à disseminação de produtos concebidos fora dos *centros* não só nesses mesmos *centros*, mas na *periferia* também, pode ser uma das causas da reversão de dominantes culturais em contraste com a década de 80, que era mais internacionalista, mais cosmopolita (num sentido tradicional). Se a cultura pós-modernista brasileira dos 80 implicava na aspiração a estilos originados na *metrópole*, os movimentos pós-modernistas dos 90 (sobretudo a equação manguebeat) e vão ter que necessariamente incluir uma revisão dessa concepção cêntrica —por mais que essa revisão tenha aparecido primeiro na *metrópole*. O que não significa, contudo, uma transformação total em relação aos anos 80. Não há, por exemplo, dissolução dos fortes elos da cultura com o mercado estabelecidos na década anterior. Pode-se dizer que tais elos foram reforçados de maneira até mais sofisticada.

Ou seja, a cultura brasileira dos anos 90 dá continuidade à política de adaptação aos padrões globalizados do mercado com táticas ousadas de vendagem e estratégias de ampliação de uma cultura de massas relativamente poderosa para um país periférico. O sistema econômico do país abre-se cada vez mais ao mercado externo —seguindo uma inclinação mundial: restrições à importação de bens de consumo são relaxadas, a Lei de informática dos anos 80 (que limitava a importação de tecnologia) é reformulada, entre outras medidas de “integração” a um mundo globalizado. Como orientação cultural, entretanto, o elemento mais novo é paradoxalmente a reciclagem de imagens de *brasilidade* que haviam sido engavetadas no período anterior. Esse retorno ao paradigma da *identidade nacional* para a cultura brasileira contemporânea não corresponde exatamente ao carregar das bandeiras libertárias e utópicas da cultura dos anos 60, a uma repetição da ideologia desenvolvimentista ou menos ainda à mentalidade provinciana do discurso nacional-popular. A cultura brasileira dos 90 rearticula a tradição nacional mais na direção de um diálogo com a modernidade, mais como redefinição e superação dessa modernidade incompleta da periferia, mais como demarcação de uma dimensão pós-moderna (abrangendo diversas esferas da sociedade e da cultura, ou seja, num sentido menos unidimensional que o corrente na década de 80, quando pós-moderno era simplesmente um “estilo”) nas margens.

É preciso esclarecer, entretanto, que essa mudança geral de paradigmas implica num processo gradual. Os primeiros anos da década, por exemplo, correspondem à continuidade do projeto neoliberal para a cultura com uma intensidade maior até do que o que havia sido iniciado nos anos 80. Entretanto, um certo entusiasmo otimista com as idéias de *nação* e da intervenção popular como relevante, principalmente durante e imediatamente depois do processo de *impeachment* contra Fernando Collor, em 1992, resultou também no repensar da *identidade nacional*, no que torna a população brasileira diferente das outras. Não por simples coincidência, parece-nos, a cultura brasileira desse momento começa a constituir-se de “revisões”, “redimensionamentos”, “redescobertas”.

A rearticulação da tradição na cultura brasileira a partir dos anos 90 vai ser sentida, então, em quase todas as áreas, desde a literatura passando pelo cinema e televisão. E não menos na música popular, já que esse talvez sempre tenha sido o território por excelência da “tradição brasileira”, um dos principais palcos para o embate sobre a *identidade nacional*, principalmente a partir das décadas de 50 e 70, mas que andou bastante presa aos modismos dos anos 80 (o *rock brasileiro*, as “declarações musicadas pós-modernas” de Caetano Veloso, a preocupação com arranjos ao gosto “internacional”, a emergência de intérpretes em

contraposição a uma falta de novos compositores) e à conformação de um discurso tropicalista caricatural como discurso hegemônico.

Talvez tenha acontecido no Brasil algo análogo ao que aconteceu na Itália entre o neo-realismo de De Sica e as palhaçadas de Wertmüller: a imagem se tornou caricatura e a caricatura se tornou discurso dominante e complacente. Nos anos 80, então, cada resto tropical me parecia corresponder a uma negação ufanista das contradições mais dolorosas. (CALLIGARIS, 1997)

De forma geral, pois, há suficientes sinais para sugerir que a música popular brasileira dos anos 90 quis reafirmar antigos valores, parece estar marcada por uma intensa nostalgia do passado recente da MPB, representado pelo samba tradicional, pelo samba-rock, pela Bossa Nova, pelos festivais e, principalmente, pelo Tropicalismo. Luiz Tatit fala, inclusive, de uma luta pela permanência no mercado em várias frentes, entre elas,

Na reabilitação de artistas que já desfrutavam a cumplicidade do público, mas que, por esta ou outra razão, caminhavam um pouco à margem dos projetos comerciais das gravadoras. Essa empreitada, que já reabilitou há 20 anos Erasmo Carlos, reergueu recentemente Jorge Benjor, Tim Maia, Tom Zé, Paulinho da Viola, Elza Soares, Luiz Melodia e, em outro plano, até Rita Lee e os Titãs. (TATIT, 1998)

Diante desse contexto global e das articulações mais recentes da cultura brasileira, o Mangubeat, então, se revela um dos diálogos mais radicais entre tradição e modernidade, entre centro e periferia, entre nacional e internacional na música popular dos anos 90. Emergindo da “periferia da periferia”, da lama, o *mangue bit* (como foi chamado no início pelos grupos que o constituíam) ou *mangue beat* (como ficou conhecido através da mídia nacional) vai transformar a cidade do Recife. A crítica de música pop Bia Abramo vê assim o movimento:

O mangue beat, Chico Science e Nação Zumbi e mundo livre s/a são a tentativa mais honesta e bem-sucedida de procurar uma dicção cosmopolita na música brasileira (o sinal inverteu, mas os valores são os mesmos). Ou por outra, introduziram o frescor de sonoridades até então restritas geograficamente num formato viciado e cheio de armadilhas como o pop. Sem folclorizar, como faz Fernanda Abreu. Sem condescendência paternalista, como

fazem os Paralamas. Sem a diluição do Skank. Sem a afetação de Arnaldo Antunes. Não é a toa que Gilberto Gil se encantou com Chico, nem tampouco que a crítica tenha usado palavras como neotropicalistas para descrever o manguê beat. (ABRAMO, 1997)

Nos trabalhos das bandas manguêbeat/manguêbit (mesmo aquelas que rejeitam o rótulo, eventualmente) estão presentes tanto a rearticulação da tradição (através de ritmos populares de Pernambuco e alusões ao folclore da região), como a preocupação com as últimas tendências da cultura *pop* mundial. Recuperando o elo perdido (e uma certa independência vital e muitas vezes franca oposição) em relação ao tropicalismo, Chico Science & Nação Zumbi, por exemplo, em *Da lama ao caos* mistura ritmos brasileiros como o maracatu, a ciranda ou o côco com o samba, com música eletrônica, *hip hop* e *rock*. As letras do Nação Zumbi frequentemente tentam essa equação entre o local (as especificidades de viver numa cidade particularmente subdesenvolvida de um país subdesenvolvido, as gírias e os mitos recifenses) e o universal (as relações com a tecnologia, as imagens metropolitanas). As canções mais conhecidas do grupo tematizam justamente o “inchaço” de Recife, a sujeira e, simultaneamente, a música de suas ruas. Como, por exemplo, “A Cidade”:

A cidade não pára, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce
Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu (...)
Para gente sair da lama e enfrentar os urubu
Num dia de sol Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior (1994).

O diálogo entre as dualidades tradição/modernidade, centro/periferia, nacionalismo/cosmopolitismo vai ser explorado nos trabalhos seguintes, por exemplo, no segundo disco, inclusive quando vai ser indiretamente assumida uma certa herança do Tropicalismo com a participação especial de Gilberto Gil na faixa “Macô” e a regravação de “Maracatu Atômico” de Jorge Mautner. Em “Enquanto o mundo explode”, Science afirma:

um curupira já tem seu tênis importado
não conseguimos acompanhar o motor da história
mas somos batizados pelo batuque e apreciamos agricultura celeste.
(1996)

Mesmo após a morte de Chico Science, em 1997, o grupo, a partir de 1998 apenas Nação Zumbi, continuou trilhando o caminho da “diferença” dentro dos parâmetros da cultura *pop* mundial. O Nação Zumbi lançou três discos (*CSNZ* – 1998; *Rádio S.AMB.A* –

2000 e Nação Zumbi – 2002) que reforçam a continuidade em relação aos princípios ecléticos e cosmopolitas do mangubeat.

O outro grupo mais proeminente do mangubeat, o mundo livre s/a, embora ritmicamente mais convencional que o Nação Zumbi, reunindo algumas características do samba e do *rock*, procura explicitar a posição da periferia em relação ao mundo globalizado. Recife continua sendo referência importante como perspectiva periférica:

O mangue reanima, abastece
Injeta, recarrega as baterias
Da Veneza esclerosada
Mangue, manguedown
Cidade complexo, caos portuário
Mangue, Manguetown. (1994)

A idéia de globalização vai estar muito presente nos seus discos subsequentes. No segundo, *Guentando a ôia* (1997), por exemplo, vão estar abordados desde o Subcomandante Marcos —citado em duas faixas, “Desafiando Roma” e “A música que os loucos ouvem (chupando balas)”—, a Ronald Reagan, à conversa do ministro da economia do governo Itamar Franco em “Militando na contra-informação” ou à pena de morte e aos sindicalistas brasileiros. *Carnaval na obra* (1998), *Por pouco* (2000) e *O outro mundo de Manuela Rosário* seguem à risca a receita da autoconsciência como saída (cosmopolita) para a afirmação periférica.

Um outro dado importante na conjuntura do mangubeat é, indubitavelmente, como o discurso da identidade e da tradição ultrapassou as barreiras da cultura das classes médias e letradas para influenciar a produção musical mais popular. Vemos, assim, a emergência de artistas realmente periféricos (periféricos dentro da própria periferia) fazendo uso do discurso da identidade nacional e de suas relações com formas globais de expressão. Mesmo podendo ser considerado mais *culto* que outros fenômenos mais populares (o hip-hop de São Paulo, o funk carioca, o pagode, por exemplo) por suas características ideológicas, discursivas e metalingüísticas, lança alguns dados importantes para o redimensionamento do papel do popular no contexto contemporâneo: se no início eram bandas urbanas lideradas por filhos da classe média (mesmo que em alguns grupos houvesse a presença de membros das classes mais baixas) a ganharem expressão nacional, nos últimos anos da década de 90 foram mercantilizados sob esse rótulo (às vezes até inadequadamente) artistas de origem indiscutivelmente “popular” e proletária, como Selma do Côco (uma senhora de idade “revelada” ao público num festival de rock em Recife em 1996), a cirandeira Lia de

Itamaracá ou as bandas hardcore do subúrbio Alto José do Pinho, também de Recife, todos conquistando espaço na mídia, desde programas de auditório de grande audiência a documentários na MTV ou na TV Cultura.

Contudo, é provável que a grande contribuição do Mangue seja realmente a interferência na cultura da cidade. Um dos aspectos mais relevantes da história do movimento é precisamente essa relação com o Recife, ou, melhor ainda, a maneira como seus produtos, manifestações, modos e modas foram construindo ao longo da década de 90 uma nova relação com a cidade, uma nova cultura urbana. Em várias “genealogias” do Mangue se aponta a influência do Recife (e quase sempre a influência da pobreza do Recife, da miséria do Recife, das mazelas do Recife) nas letras, nas músicas, no visual e na atitude dos músicos, onde talvez o ponto mais interessante seja a forma como todos esses elementos acabaram por transformar o imaginário urbano recifense, a maneira como o Manguebeat construiu uma política de diferença cultural para a cidade, o modo como, através dos mais variados fenômenos culturais, o Recife se viu repentinamente inserido num contexto pós-moderno. O Recife foi, pois, reinventado a partir do movimento Mangue, ou melhor, da “cena Mangue”, como preferem seus “fundadores”.

As negociações culturais levadas a cabo pelo Manguebeat ao longo desses dez anos partem de uma consciência cosmopolita menos deslumbrada. Os modelos exógenos não estão totalmente de fora, mas a maior espontaneidade com que se dá a inclusão do elemento local e a forma como o Recife é representado apontam para instâncias mais ambíguas e complexas de agenciamento cultural. No Manguebeat, os interstícios de uma realidade e tradição locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna se configuram como novas formas de se conceber as identidades numa metrópole periférica.

Em muitos momentos até involuntariamente, a cena Mangue foi a concretização daqueles preceitos pós-modernos e daquelas tendências culturais contemporâneas que descrevíamos no início mais teórico desse texto: ao fincar a parábola na lama, o manguebeat transformou o Recife em centro do descentramento, deixou propagar a idéia de uma (pós) modernidade híbrida, lançou figuras da periferia para a cultura globalizada e inseriu produtos e informações globais na periferia.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Bia. "Os sustos do mangue", *Verbum*. <http://www.latITUDE.uol.com.br>
- BASUALDO, Carlos (1998) - "Tentação nacionalista", *Folha de São Paulo*, 1º de novembro de 1998.
- BHABHA, Homi K.. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CALLIGARIS, Contardo. "Restos da festa", *Folha de São Paulo*, 2 de novembro de 1997.
- CHICO Science & Nação Zumbi. "A cidade", *Da lama ao caos*, 1994.
- _____. "Enquanto o mundo explode", *Afrociberdelia*, 1996.
- _____. "Cidade estuário", *Samba esquema noise*, 1994.
- CUNHA FILHO, Paulo C. da. "Da arte de mutilar as cidades: a cultura periférica e a ilusão da modernidade", Seminário Regional do Fórum Mundial de Cultura, Fórum Mundial de Cultura/ SEBRAE/ FUNDAJ, Recife, 2003. [mimeo.]
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lexicon Informática, 1996.
- DIRLIK, Arif. "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism", *Critical Inquiry*, 20, 1994, pp. 328-56.
- FEATHERSTONE, Mike Featherstone. *Consumer Culture And Postmodernism*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 1991.
- HOPENHAYN, Martín. "Postmodernism and Neo-Liberalism in Latin America", in *boundary 2*, 20:3, 1993, pp.93-109.
- PRYSTHON, Angela. *Cosmopolitismos periféricos. Ensaio sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço/PPGCOM-UFPE, 2002.
- RAMA, Angel. *The Lettered City*. Durham/London: Duke University Press, 1996.
- ROWE, William e SCHELLING, Vivian. *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*. London: Verso, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SPENGLER, Oswald. "The Soul of the City", in *Classic Essays on the Culture of the Cities*. [Richard Sennett, ed.] Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1969.
- TATIT, Luiz . "A cumplicidade do público", *Folha de São Paulo*, 12 de abril de 1998.

YOUNG, Robert. *White Mythologies. Writing History and the West*. London/New York: Routledge, 1990.

YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.