

“Impressionantes esculturas de lama”:

o mangue e a criação de
um novo espaço-símbolo



Esdras Carlos de Lima Oliveira

Professor de História do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia (Ifro-Guajará-Mirim). Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). kamuioliveira@gmail.com

Caranguejeira, de
Maureen Bisilliat,
1968, fotografia
(montagem).

“Impressionantes esculturas de lama”: o mangue e a criação de um novo espaço-símbolo*

“Impressive mud sculptures:” the mangrove and the creation of a new symbol-space

Esdra Carlos de Lima Oliveira

RESUMO

Neste texto se descortinam imagens distintas do mangue que atravessam os tempos. O manguezal, outrora pujante e metáfora da diversidade, sofreu transformações radicais. Hoje habitado por poucos crustáceos, seu espaço é ocupado sobretudo pelo lixo. Mas, nos anos 1990, ele foi apropriado pelo Mangubeat como um novo espaço-símbolo. Empreender uma viagem pelo tempo nos reserva múltiplas visões do mangue, capturado pelo olhar de artistas de diferentes áreas. Na pintura, na tapeçaria, na litografia, na fotografia, no cinema, na literatura, na música, se agitam, simultaneamente, novos e velhos Nordeste. Aqui, ao passar por eles, trata-se de privilegiar a Manguetown que brotou do Mangubeat, na qual o Recife é simbolizado por uma “antena parabólica enfiada na lama”.

PALAVRAS-CHAVE: mangue; Mangubeat; Recife.

ABSTRACT

This text reveals different images of the mangrove throughout time. The mangrove, once a thriving environment and a metaphor for diversity, underwent radical change. Today a few crustaceans inhabit it. Its space is taken mainly by garbage. In the 1990's, however, it was appropriated by Mangubeat (Mangrove beat) as a new symbol-space. A travel in time displays multiple visions of the mangrove captured through the eyes of artists from different disciplines. Painting, tapestry, lithography, photography, cinema, literature, or music simultaneously stir up new and old Northeast. Going through them here means highlighting the Manguetown (Mangrove town) that sprung from Mangubeat, in which a “satellite dish stuck in mud” symbolizes the city of Recife.

KEYWORDS: mangue; Mangubeat; Recife.



O mangue não é um só. São muitos os mangues que se construíram e se desconstruíram ao longo do tempo. Da mesma maneira, o Nordeste é algo múltiplo, que não pode ser restringido à imagem engessada que dele se criou. Este artigo, ao enveredar por esses espaços, que não são unos, mas, sim, diversos e contraditórios, procura evidenciar como se deu sua apropriação e positividade pelo Mangubeat, que, em sua produção musical e artística mais geral, dialogou com diferentes vertentes do mundo das artes.

* Este texto é o desdobramento de uma pesquisa de doutorado, em fase de conclusão, no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos. Nela se discute a patrimonialização do Mangubeat tendo como recorte temporal 1997-2012.

Ressignificado, o mangue ressurgiu, então, a partir dos anos 1990, como um espaço-símbolo do inconformismo com a redução de homens a caranguejos, com seus corpos encharcados de lama. É disso que nos ocupamos aqui. Embora privilegiemos a área musical, propomo-nos a transitar, lateralmente, por campos artísticos que dão forma a velhos e novos mangues, tecendo imagens de um Recife e de um Nordeste em que explodem suas contradições.

Outros manguezais

Tânia Lima, em sua tese de doutorado¹, perfaz um caminho envolvendo autores que utilizaram o bioma mangue como base para suas obras. Seu itinerário se estende desde o médico e geógrafo Josué de Castro, especialmente em seu único trabalho literário, *Homens e caranguejos*², referência para o Manguebeat e Chico Science em suas canções.

No percurso, visita João Cabral de Melo Neto e “o cão sem plumas” do Capibaribe³, um dos mais conhecidos textos do poeta, Raul Bopp e outros poemas. Ao aludir à diversidade e biodiversidade do mangue, a pesquisadora constrói seu texto como uma rota da criação, em sete capítulos, equivalente aos sete dias da suposta criação divina, reafirmando o lugar caótico que o mangue é, ponto de encontro entre o rio o mar, entre fedores, plantas de raízes altas e homens buscando sobrevivência: “mas antes de ir ao mar o rio se detém em mangues de água parada. Junta-se o rio a outros rios numa laguna, em pântanos onde, fria, a vida ferve”⁴.

“O cão sem plumas”, que corta o Recife e que lhe deu vida, agora se vê morto, sujo, despido da cobertura dos mangues que o protegiam e alimentavam. A cidade nasceu do rio, mas hoje está matando o rio.⁵ O mangue, assim, praticamente sumiu da paisagem do Recife, cidade-estuário, manguetown. Conforme Raimundo Arrais⁶, a cidade cresceu, a partir da Ilha de Martin Vaz, atual Recife Antigo, e foi se abrindo sobre a planície fluviomarina, construindo os seus bairros centrais, aterrando amplas áreas alagadas de mangue.

Quem anda pelo Recife hoje não observa mais tantos mangues e garças, como mencionados em poemas. Às vezes das pontes se avistam ainda algumas aves a vasculhar a lama do rio, dividindo espaço com sacolas e copos plásticos, entre outros detritos. Nessa parte da cidade não se tem mais o manguezal pujante, berço da criação e metáfora da diversidade, como retratado por literatos analisados por Tânia Lima. Persistem, todavia, traços de mangue entre os bairros do Pina e Imbiribeira, numa área protegida pela Marinha chamada de Parque dos Manguezais, que é cortada por uma via expressa, a

¹ LIMA, Tânia. *Teia de sincretismos: uma introdução à poética dos mangues*. Tese (Doutorado em Literatura) – UFPE, Recife, 2007.

² CASTRO, Josué. *Homens e caranguejos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. A edição original data de 1967.

³ MELO NETO, João Cabral de. O cão sem plumas. In: SECCHIN, Antônio Carlos (org.). *João Cabral de Melo Neto: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 89.

⁵ Ver, a propósito, curta-metragem baseado no poema de João Cabral de Melo Neto, O cão sem plumas: *Recife de dentro pra fora*. Dir. Kátia Mesel. Brasil, 1997. Arrecife Produções Cinematográficas.

⁶ Ver ARRAYS, Raimundo. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

Via Mangue. Ali perto se localiza a Lagoa do Araçá, que, mesmo poluída, também exhibe restos de mangue ao seu redor.

Para além dessas áreas, em parte do trajeto dos rios Capibaribe e Beberibe pela cidade percebe-se, nas suas margens, estreita cobertura de manguezal, notadamente atrás do Palácio do Campo das Princesas, entre a Ilha do Recife Antigo e a outra margem na Rua da Aurora, seguindo pela Zona Norte, nos bairros de Graças, Torre e Casa Forte. Mas esses mangues são povoados por poucos crustáceos, que dividem espaço com todo tipo de lixo e sujeira.

No entanto, apesar do descaso que cerca o bioma, reduzido a retalhos de sua outrora onipresença nos rios e córregos do Recife, o mangue se tornou importante no discurso produzido sobre a cidade, principalmente da década de 1990 em diante, como atesta Tânia Lima:

com Science parece que a coisa se estatela no meio das encruzilhadas das ruas e dos guetos musicais. O mangubeat é, de certa forma, um canto alternativo para reafirmar um valor afirmativo dos manguezais. Mesmo falando da miséria, a música aponta para a alegria como “prova dos nove”. Franciscanamente, Chico sugere pela canção o valor de quem nada tem e oferece aos mais desvalidos a possibilidade de um alcance mais amplo a partir do resgate da autoestima do povo negro. Nesse sentido, o mangue scienceano referencia como valor estético a oralidade musical que nada mais é que uma espécie de metáfora da antropofagia afro-americana.⁷

De fato, o Mangubeat procedeu, à sua maneira, a uma positivação do discurso em relação ao bioma, ao se apropriar dele como referência para uma construção imagética. Desde o texto “Caranguejo com cérebro”, Fred Zero Quatro reafirma essa postura: “Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo”.⁸

Canções criadas pelos manguboys citam direta ou indiretamente a lama dos manguezais, como “A cidade”, na qual se apela para a arte, “tudo bem envenenado/ [...] pra gente sair da lama / e enfrentar os urubu”.⁹ Em “Cidade-estuário”, a Mundo Livre S/A descreve o mangue como

*Maternidade
Salinidade
Diversidade
Fertilidade
Produtividade*

*Mangue, mangue
Mangue, mangue
Mangue...*

Água salobra desova e criação, criação

⁷ LIMA, Tânia, *op. cit.*, p. 275 e 276.

⁸ ZERO QUATRO, Fred. Caranguejos com cérebro. In: Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, Chaos/Sony, 1994.

⁹ “A cidade” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

*Matéria orgânica da qual vem produção, produção*¹⁰

A força da alegoria reafirmava a associação entre o mangue e espaço de criação. Lugar de nascimento de distintas espécies de plantas e animais, do encontro das águas do rio com o mar, tal qual o caos da criação, o mangue é cantado e decantado como o berçário da vida. Transposta a alegoria para o mundo real, ele seria a peça-chave da inspiração para a cena musical da cidade e para a revitalização de sua vida noturna, ajudando a fomentar espaços de divertimentos, grupos musicais e contribuindo para a criação de toda uma estrutura de consumo e produção cultural. A palavra de ordem era “envenenar” a cultura popular, com a perspectiva musical de fora, para sair da lama, do desconhecimento e do marasmo e “enfrentar os urubu”. E o mangue embalou, então, uma proposta artística assim resumida por Paula Lira: “Mangue é uma palavra forte, concisa e o Recife nada mais é que um monte de entulhos erguidos sobre aterros e manguezais. Além disso, ele tem outra vantagem: é o meio ambiente com maior número de espécies vivas do planeta. Um dado que seria usado para uma metáfora básica. A partir de então a utopia seria construir no Recife uma cena cultural tão rica e variada como o ecossistema Mangue”.¹¹

A metáfora mangue converteu-se, por essa via, num poderoso dispositivo que, longe de ser descarnado, ganhou materialidade ao se exprimir igualmente como algo dotado de um notável poder imagético. Isso nos permite abrir aqui um parêntesis para remontarmos a algumas considerações sobre a relevância dos aspectos visuais embutidos nos artefatos culturais. Como salienta Aby Warburg, o poder da imagem está frequentemente em conexão com o fato de que os elementos pictóricos são uma memória social:

*Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vêm socorrer de modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica. Ela aciona mnemonicamente a herança indelével, não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula, tomada pelo phóbos passional e abalada pelo mistério religioso — assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro.*¹²

Dessa maneira, as imagens são portadoras ou transmissoras de um legado do passado, de acordo com o autor, que, em sua obra, tentou construir um ousado diagnóstico do pensamento do mundo ocidental. Para ele, o símbolo imagético carrega em si uma carga energética portadora de emoções, transmitida de geração em geração. Daí que o que é simbólico nas imagens

¹⁰ “Cidade-estuário” (Fred Zero Quatro), Mundo Livre S/A. CD *Samba esquema noise*, Warner, 1994.

¹¹ LIRA, Paula de Vasconcelos. *Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do Manguebeat*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – UFPE, Recife, 2000, p. 113 e 114.

¹² WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 363 e 365.

implica um trabalho contínuo de gerações ao longo do tempo, mediante a criação de significados que mantêm uma conexão entre si.

Nessa perspectiva, as imagens são representações do mundo que se valem do real como referente, no entanto, não para reproduzi-lo *in totum*, mas podendo, nesse processo, reafirmá-lo, deformá-lo, fundi-lo a outros elementos, negá-lo ou refutá-lo em meio a alterações ou migrações de sentidos. Por outras palavras, as imagens são ao mesmo tempo mimese e *fictio*, ou seja, reafirmação e negação, cópia e não cópia, sendo, pois, ambivalentes e preñhes de sentidos na sua interpretação.¹³

Fechado o parêntesis e adentrando novamente naquilo que nos interessa mais de perto, no caso da cidade do Recife o mangue acabou por se fundir ao acervo imagético da cidade, dando visibilidade e centralidade aos manguezais. A representação do caranguejo, ancorada em referenciais literários, em memórias de infância — Chico morava próximo de um manguezal em Olinda — e em geossímbolos se afirmou, de uma vez por todas, ela que não era muito frequente nas representações imagéticas sobre a capital de Pernambuco antes dos anos 1990.

Quando observamos os quadros de pintores canônicos que realizaram parte de sua obra na cidade, vemos que os manguezais, que cobriam vastas áreas da planície fluviomarina sobre a qual o Recife se desenvolveu, não apareciam com maior destaque.¹⁴ Frans Post, por exemplo, que foi a Pernambuco como componente de uma missão holandesa, pintou em alguns de seus quadros manguezais do território pernambucano:

Na pintura abaixo, temos uma vista de Itamaracá e, possivelmente, um braço de mangue, com sua vegetação característica. Hoje, nesse lugar, a vegetação é formada por plantas desse bioma. Tal representação, simultaneamente artística e científica, atendia ao objetivo de mapear e entender o espaço que os holandeses haviam conquistado pouco tempo atrás. Post conferia ênfase ao espaço, enquanto Albert Eckhout se ocupava centralmente de figuras humanas que povoavam a então colônia holandesa, colaborando para a produção da aura de exotismo dos trópicos. Ambos os pintores usavam cores fortes, sobretudo com vários tons de verde, para realçar a fauna e a flora, parte da fertilidade do Novo Mundo.¹⁵

¹³ Sobre a relação imagens e História, ver BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. Bauru: Edusc, 2004; PESAVENTO, Sandra. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra, SANTOS, Nádia Maria Weber e ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais*. Porto Alegre: Asterisco, 2008; PARANHOS, Kátia Rodrigues, LEHMKUHL, Luciene e PARANHOS, Adalberto (orgs.). *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig, 2010, e GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

¹⁴ A História Ambiental, área ainda em crescimento, se debruça sobre a relação dos seres humanos com o espaço onde vivem e fornece subsídios para compreendermos as representações dos manguezais na obra de pintores e viajantes, particularmente nos períodos colonial e imperial. Ver SOFFIATI, Arthur. *Tempo e espaço nos manguezais: um historiador fora do lugar*. Rio de Janeiro: Autografia, 2016.

¹⁵ Cf. COSTA, Ricardo. Um pintor holandês no Novo Mundo: os “tipos brasileiros” de Albert Eckhout e a glorificação de Maurício de Nassau. *Revista Valise*, v. 1, Porto Alegre, 2011.



Figura 1. *Vista da Ilha de Itamaracá*. Frans Post, 1637.

Em uma das tapeçarias feitas com base em pinturas de Eckhout — que estão expostas no Instituto Ricardo Brennand, no Recife — datada de décadas depois da volta do pintor para a Europa, vê-se um crustáceo, provavelmente um siriri, ao lado de outros frutos do mar, numa representação da diversidade animal e vegetal dos trópicos:



Figura 2. Detalhe de tapeçaria feita com base em *Le roi porté par deux maures*, de Albert Eckhout, 1690.

Foi especialmente com a obra desses autores que integraram a referida missão holandesa que a representação pictórica do mangue emergiu na história da arte brasileira.¹⁶ Além desses pintores, só mais tarde, no século XIX, os manguezais voltariam a ser destacados, como em *Rugendas*, Von Martius e Hercule Florence.¹⁷ Disso decorre que, diferentemente da Mata Atlântica e da Amazônia, os mangues não inspiraram grandes obras, sendo secundária a sua presença na arte concebida no século XIX e parte do XX. De todo modo, na reprodução de uma gravura de *Rugendas* (do acervo do Museu Imperial, no Rio de Janeiro), são mostradas raízes aéreas típicas de manguezais:



Figura 3. *Rio Inhomirim*. Johann Moritz Rugendas, 1835, litografia.

O bioma foi apreendido sob uma visão mais descritiva pelos viajantes, a maioria deles cientistas, como Martius, que mencionou a pouca diversidade de espécies vegetais e citou a *rhizophora mangle* (mangue-vermelho) como uma das espécies mais características desse espaço.

Quanto à representação pictórica do território pernambucano, nela as praias e a vegetação preponderaram ao longo da história da arte. Porém, ao se deter no litoral de Pernambuco, ela ignorou quase que solenemente o mangue. Em pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Joaquim do Rego Monteiro ou até Francisco Brennand, deparamo-nos muito mais com coqueiros e pescadores do que com manguezais e catadores de mariscos. Por outro lado, pintores de fora do estado, como Lasar Segall, vincularam o bioma à vida do bai-

¹⁶ Cf. SOFFIATI, Arthur, *op. cit.*

¹⁷ Cf. *idem*, *O manguezal na história e na cultura do Brasil*. Campos dos Goytacazes: Faculdade de Direito de Campos, 2006.

xo meretrício. Esse artista, por exemplo, lançou, em 1929, uma sequência de obras, aliadas à poesia, incluindo uma de Manuel Bandeira, sobre a zona de prostituição do Rio de Janeiro, onde o mangue aparecia como espaço associado às classes baixas.

Foi, entretanto, na poesia e na literatura, conforme o já citado trabalho de Tânia Lima, que as representações sobre o mangue emergiram mais fortemente na arte pernambucana, a ponto de exercerem grande influência na fabricação de símbolos incorporados pelos mangeboys. *Homens e caranguejos*, a mencionada obra de Josué de Castro, foi uma poderosa fonte de inspiração para Chico Science e o Manguebeat criarem seu discurso sobre os espaços da cidade. Mas é inegável que a representação do mangue, por décadas a fio, se entrelaçou com a produção de outros autores, como no caso, referido anteriormente, do “cão sem plumas” de João Cabral de Melo Neto e das citações de Gilberto Freyre, em alguns de seus livros, principalmente no seu guia sentimental do Recife¹⁸, no qual discorria sobre as palafitas, construções de madeira da população mais carente na beira dos mangues. Por sinal, Mário de Andrade flagrou o Recife, nos anos 1920, como a “mocambólis” às margens dos manguezais: “os mocambos são tão numerosos como os coqueiros. Alastram o tamanho da cidade grande, formando na barra dela um babado de barros e folhas secas. Babado crespo, não tenho dúvida, mas babado bem triste, sujo de lama, sujo de gente do mangue”.¹⁹

Numa relação intertextual, por assim dizer, essas representações do mangue abriram caminho para novas formas no campo da arte no século XX. A fotógrafa Maureen Bisilliat, em uma matéria de capa da revista *Realidade*, em março de 1970, trouxe a público uma sequência de fotografias, que posteriormente foram publicadas em livro contendo um poema de João Cabral de Melo Neto, em 1984, pela Nova Fronteira²⁰:

¹⁸ FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Global, 2007 (ed. orig.: 1934). Ver também *idem*, *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Global, 2003 (ed. orig.: 1936).

¹⁹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 202 (relatos de viagens do autor na década de 1920).

²⁰ Ver BISILLIAT, Maureen. *Fotografia e literatura*. Disponível em <<https://ims.com.br/exposicao/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-ims-paulista/>>. Acesso em 19 ago. 2018. Ver igualmente DANTAS, A. Povo caranguejo. *Realidade*, n. 48, São Paulo, mar. 1970.



Figura 4. *Jovem na lama*. Maureen Bisilliat, Aldeia do Livramento/PB, 1968, fotografia.



Figura 5. *Homem e caranguejos*. Maureen Bisilliat, Aldeia do Livramento/PB, 1968, fotografia.



Figura 6. *Caranguejeira*. Maureen Bisilliat, Aldeia do Livramento/PB, 1968, fotografia.

As fotos foram tiradas a 20 km de João Pessoa, num manguezal na comunidade do Livramento, após a fotógrafa haver assistido ao documentário *Os homens do caranguejo*, de Ipojuca Pontes, datado de 1968.²¹ É nítido que o filme, de alguma maneira, discute o tema da fome, com uma abordagem próxima à de Josué de Castro, mesmo não citando o geógrafo.

Josué de Castro foi, sem dúvida, um intelectual da maior relevância, cuja obra ressoou nas canções dos mangueboys. “Impressionantes esculturas de lama”, diz a letra de “Rios, pontes & overdrives”²², gravada por Chico Science & Nação Zumbi, da mesma forma como no livro de Castro, que, ao retratar os habitantes do mangue, ressaltava que as pessoas que ali moraram “nunca mais podiam se libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as suas duras carapaças também enlambuzadas de lama”.²³ Josué de Castro, segundo ele próprio, logo no início da sua vida compreendeu esse “estranho mimetismo: os homens se assemelhando em tudo aos caranguejos. Arrastando-se, acachapando-se como os caranguejos na beira da água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos”.²⁴ No fundo, “seres anfíbios — habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos”.²⁵

²¹ *Os homens do caranguejo*. Dir.: Ipojuca Pontes. Brasil, 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VmRJg-WKeQo>. Aliás, Ipojuca Pontes trocou cartas com Josué de Castro, foi ao encontro dele no Rio de Janeiro e tentou roteirizar o romance *Homens e caranguejos* para o cinema. Provavelmente por questões de produção, tal projeto o filme não foi adiante. Cf. MELO, Marcelo Mário de e NEVES, Teresa Cristina Wanderley (orgs.). *Josué de Castro*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2007.

²² “Rios, pontes & overdrives” (Chico Science e Fred Zero Quatro), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

²³ CASTRO, Josué de, *op. cit.*, p. 3.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 4.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 3.

Nessa linha, por sinal, ia a matéria “Povo caranguejo”, de *Realidade*, ao se reportar à caça ao caranguejo: “ Em pouco tempo, os homens são estátuas de lama, parece que fazem parte do meio escuro e pegajoso”.²⁶ E ela prosseguia: “O homem começa a fazer a primeira corda de caranguejo. Furar, enfiar o braço na lama à procura dos que não conseguiram chegar à superfície, é trabalho mais demorado e, muitas vezes, doloroso: os dedos dos homens encontram as unhas afiadas dos caranguejos, ferem-se e sangram. O sangue nem chega a ser visto, perde-se no escuro da lama. Mas o caranguejo vem, e aumenta a corda”.²⁷

Em sintonia com essa realidade brutal, o discurso sobre mangue, os homens-caranguejos, as esculturas de lama fétida, os habitantes de um espaço da fome, esteve no centro de muitas canções das bandas recifenses. Como em “Manguetown”, na qual o eu lírico descreve suas condições de vida fincado nas palafitas do Recife: “Tô enfiado na lama/ é um bairro sujo/ onde os urubus têm casas/ e eu não tenho asas”. Mas ainda há espaço para sonhar e voar com “as asas que os urubus me deram”. Se bem que o mangue se impõe, ao fim, inescapável: “Fui no mangue catar lixo/ pegar caranguejo/ conversar com urubu”.²⁸ Cumprindo a sua sina, o menino, animalizado, que mora na beira do mangue, é obrigado a conviver com a pobreza e com o amálgama com a paisagem suja dos manguezais.

*O sol queimou, queimou a alma do rio
Eu vi um chié andando devagar
Vi um aratu pra lá e pra cá
Vi um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue, virou gabiru
Oh, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça*²⁹

Nestes versos da canção-título do primeiro CD da Chico Science & Nação Zumbi, é reafirmado, com todas as letras, o antropomorfismo oriundo da obra de Josué de Castro. Porém, a cena mangue não estancou por aí. Ela deu um passo à frente. Ao mesmo tempo em que o mangue foi exposto como o espaço mais marginal da cidade, ele foi percebido como solução para problemas, como fica explícito em “O cidadão do mundo”:

*É o zum zum zum da capital
Só tem caranguejo esperto
Saindo desse manguezal
Eu pulei, eu pulei
Corria no coice macio
Encontrei o cidadão do mundo
No manguezal da beira do rio
Josué!*³⁰

²⁶ DANTAS, A., *op. cit.*, p. 107.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 108.

²⁸ “Manguetown” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia.*, Chaos/Sony, 1996.

²⁹ “Da lama ao caos” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos, op. cit.*

³⁰ “O cidadão do mundo” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia, op. cit.*

Nessa perspectiva, a já citada canção “Cidade-estuário” não reduziu o mangue à mera expressão de negatividade. Ele foi objeto de uma operação de posituação, ao ser visto como “maternidade/ salinidade/ diversidade/ fertilidade/ produtividade”.³¹ Enfim, se na obra de Castro e em outras que se inspiraram nele a pobreza e a vida se conectam ao ciclo da natureza e do próprio caranguejo, na produção simbólica do Manguebeat os homens-caranguejos podem romper a inevitabilidade da pobreza, podem almejar “sair da lama”³², no embalo de novos cantos.

Seja como for, a pobreza dos manguezais ainda perdura. Hoje em dia catadores de mariscos e muita gente continuam a viver da pesca e do mangue, acima de tudo, na região de Joana Bezerra, Afogados e São José. O mangue se integrou ao discurso sobre a cidade, embora a urbe tenha engolido extensas áreas de manguezais. E Recife anda na lama, a lama cobre o Recife. Mas é uma lama multicultural, com sons e cores variados.³³

Cultura e espaço na construção da imagem de Nordeste

No campo da História, e em diálogo com a Geografia e seus conceitos, Durval Muniz de Albuquerque Júnior³⁴, ao se deter na emergência do discurso sobre o recorte geográfico identificado como Nordeste, relembra que várias artes concorreram para tanto. “Artes” decorrentes das astúcias dos discursos políticos sobre a seca para a obtenção de benesses do governo central e artes, no sentido original do termo, para se referir as diversas formas simbólicas que contribuíram para erigir a região como um espaço diferenciado.

Nordeste seco, do mandacaru e dos retirantes, como se ouve nas canções de Luiz Gonzaga. Por essa via, emergiu um “espaço da saudade”³⁵ para esses homens e mulheres das classes pobres, mas também para as elites, como se constata na obra de Gilberto Freyre.³⁶ No caso específico de Gonzagão, Durval Muniz de Albuquerque Júnior aborda a criação da figura do “rei do baião” pelo aparato da indústria cultural do país, notadamente o rádio. Com suporte de vários letristas, entre eles Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga compôs uma série de canções que reafirmaram o imaginário sobre o Nordeste, elaborado desde o começo do século XX, tanto pelas elites da região como pelas classes populares nordestinas. Conforme o referido historiador,

³¹ “Cidade-estuário”, *op. cit.*

³² “A cidade”, *op. cit.*

³³ Sobre a pobreza dos manguezais na atualidade, ver, por exemplo, CUNHA, Pedro Henrique. Moradores do mangue ainda vivem no tempo de Josué de Castro. *Diário de Pernambuco* [on-line]. Recife, 20 set. 2013. Disponível em <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2013/09/20/interna_vida_urbana,463307/moradores-do-mangue-ainda-vivem-no-tempo-de-josue-de-castro.shtml>. Acesso em 10 set. 2018.

³⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 171.

³⁶ Principalmente em FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, *op. cit.* Nós abordamos a questão da saudade e do combate à Modernidade nessa obra de Freyre em OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. O Recife de Freyre e dos mangueboys: visões sobre os espaços e a vida da cidade. *História e Cultura*, v. 1, n. 2, Franca, 2012. Disponível em <<https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/738/722>>.

A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyriana e do “romance de trinta”. Dará a este recorte uma sonoridade que ainda não possuía ao realizar um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país. [...] Não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai “significar” o Nordeste.³⁷

Tal representação sonora sobre a região, reiterou, portanto, os símbolos construídos, um Nordeste concebido quase que em sua totalidade como um espaço sertanejo, com seus temas recorrentes: “a seca, as retiradas, as experiências de chuva, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço, a valentia popular, a questão da honra”. Ocupando esse lugar, um “povo sofrido, simples, resignado, devoto, capaz de grandes sacrifícios”.³⁸ Essa concepção, na ótica de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, pôs em circulação, como uma estratégia bem construída, um jogo de visibilidade e dizibilidade que persiste até hoje, a ponto de ecoar na produção intelectual e na indústria cultural. Em se tratando da representação do Nordeste, esse historiador, na contracorrente da tradição, vem ocupando-se também de “novas paisagens nordestinas”³⁹, ao enveredar por uma nova literatura e uma nova musicalidade, que passou a aparecer na região a partir dos anos 1970.

Como contraponto a essas novas visões, registrou-se o surgimento, na década de 1970, do Movimento Armorial, capitaneado por Ariano Suassuna, instalado no Departamento de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco, cujos esforços se direcionaram para a busca das “raízes” da cultura nordestina, numa clara tentativa de retorno aos ideais do Movimento Regionalista de Gilberto Freyre. Levantou-se, então, a bandeira da “defesa” da cultura popular, tomada como inspiração para a produção de uma arte erudita que fosse, como pensava o literato, um retrato do Nordeste.⁴⁰ Não foi à toa que o Movimento Armorial se converteu muitas vezes no outro do Manguebeat do ponto de vista artístico, como salientado por nós⁴¹ e por Ana Carolina Leão do Ó.⁴²

Nesse contexto, Albuquerque Júnior defende que todo o discurso contracultural que emergiu por essa época com um pé no tropicalismo acabou por gerar o movimento Manguebeat. Se parece certo exagero estabelecer uma li-

³⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de, *op. cit.*, p. 175 e 176.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 181.

³⁹ *Idem*, Vede sertão, verdes sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. *Fenix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 13, Uberlândia, jan./jun., 2016. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF37/artigo_1_secao_livre_Durval_Muniz_de_Albuquerque_fenix_jan_jun_2016.pdf>. Acesso em 9 set. 2018. Em seu doutorado, o autor já apontava uma outra caracterização do Nordeste no campo das artes. Ver *idem*, *O engenho antimoderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, Campinas, 1994, na qual sustentou que o Tropicalismo “foi a última expressão desses projetos [mais tradicionais] de interpretação do Brasil e, ao mesmo tempo, o que estabeleceu os seus limites” (p. 368). Este texto serviu de base para *A invenção do Nordeste e outras artes, op. cit.* No entanto, o capítulo sobre o Tropicalismo foi retirado do livro posteriormente publicado.

⁴⁰ Sobre o Armorial, ver DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sacração armorial*. Recife: Edufpe, 2000.

⁴¹ Ver OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima, *op. cit.*

⁴² Ver DO Ó, Ana Carolina Carneiro Leão. *A nova velha cena: a ascensão da vanguarda Mangue Beat no campo da cultura recifense*. Tese (Doutorado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2008.

na cronológica entre uma coisa e outra⁴³, é inegável, entretanto, a existência de linhas de continuidade que conectam o mundo artístico dessas épocas, embora tais expressões culturais fossem autônomas e ligadas a demandas específicas. Acreditamos que a afirmação dessa conexão se deva, em parte, às referências usadas pelo historiador, como o já mencionado livro *Do frevo ao manguebeat*, do jornalista José Teles. Nele desponta certa linearidade que vincularia o frevo ao mangue, passando pela aparição de uma indústria cultural no Recife (rádios, gravadoras) até a cena *rock* dos anos 1970, na qual músicos como Marcos Notaro, Lula Cortês e bandas como Ave Sangria, brotando do *underground* da cidade, conseguiram alguma repercussão. Por fim, José Teles enfatiza os elos entre o tropicalismo recifense e o Manguebeat.

Crítica a Albuquerque Júnior e a Teles à parte, interessa-nos destacar, como faz o historiador, que o Manguebeat integra um processo de reinterpretação das tradições e da identidade espacial do Recife, em meio ao qual novas “paisagens nordestinas” ganharam cada vez mais visibilidade, não apenas na música, como igualmente na literatura, no cinema e na televisão.

“Novos” Nordestes

Nos anos 1990, a produção fílmica pernambucana reinterpretou traços do cinema nacional e suas temáticas sob um olhar distinto. O exemplo usado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior é a película *Baile perfumado*⁴⁴, em que se verifica a presença de um sertão diferente da representação tradicional da cinematografia nacional. Surge aí uma caatinga verde, um sertão repleto de água e um cangaceiro amante da modernidade, do cinema, dos perfumes, ciente do poder de sua imagem.

O filme é considerado como marco da retomada da produção de longas-metragens no estado, e seu sucesso, inclusive de crítica, abriu portas para o financiamento público (estadual e nacional) da produção cinematográfica local. Esta deu um salto em quantidade e muitos de seus produtos dialogaram com o Manguebeat, seja em função da trilha sonora, seja pela via da representação do urbano.

O *Baile perfumado* conta com uma trilha sonora composta pelos principais nomes do cenário musical do Recife no momento do seu lançamento e também tem como participantes músicos e pessoas ligadas ao Manguebeat. Fred Zero Quatro e Roger de Renor, dono do Bar Soparia, onde as bandas se apresentavam, fazem pontas na película: um como um músico no barco onde Lampião e Maria navegavam, e o outro como um cangaceiro do bando.

Na trilha há músicas de Mestre Ambrósio, Chico Science & Nação Zumbi e composições de Fred Zero Quatro e Stela Campos, todos vinculados à cena mangue, que, em 1995, estava no auge do seu reconhecimento nacional.

⁴³ Essa linearidade pode ser percebida aqui: “O movimento tropicalista no Recife, por exemplo, com direito a manifesto próprio, o por que somos e não somos tropicalistas, publicado no *Jornal do Comercio* de 20 de abril de 1968, teve repercussões e produções em áreas culturais diversas, muito para além da música, embora neste campo também tenha dado margem a produções fundamentais para se entender, por exemplo, a construção de uma paisagem sonora distinta na região, que desembocará inicialmente em músicos como Robertinho do Recife e cantores como Alceu Valença e terminará por produzir o movimento Manguebeat”. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval. Muniz de. *Vede sertão, verdes sertões*, *op. cit.*, p. 2 e 3.

⁴⁴ *Baile perfumado*. Dir. Lírío Ferreira e Paulo Caldas. Brasil, 1996.

Uma das canções é “Sangue de barro”, que, como lembrou Herom Vargas, tem “letra de Chico Science e Ortinho, membro do grupo recifense Querosene Jacaré, daquelas que exploram a visualidade ao tratar da degola dos cangaceiros do mote de Lampião”.⁴⁵ Na gravação ouvem-se guitarras pesadas *à la heavy metal* e, no início, a voz de Chico quase gritando os nomes dos cangaceiros. A fala final remete a uma cabeça sendo degolada: “Quando degolaram minha cabeça/ passei mais de dois minutos vendo meu corpo tremendo”. Assim, uma cabeça de cangaceiro existencialista que “não sabia o que fazer, morrer, viver, morrer, viver”⁴⁶, vai inundando, ao som de guitarras, os ouvidos. Na tela vê-se parte da perseguição e da degola para, no desfecho, num gesto simbólico, a câmera sobrevoar um sertão verde, intercalando imagens de arquivo de cangaceiros e indo encontrar o personagem Lampião de pé em uma pedra no Raso da Catarina, em pose de vitorioso.

O sertão também foi revisitado em outras obras filmicas, não por acaso do mesmo Lírio Ferreira. Em artigo publicado em 2011, analisamos, com os limites de um estudante de mestrado interessado em cinema, *Árido movie*. Propusemos um diálogo com as representações do cinema nacional sobre o sertão, principalmente com aquelas derivadas do cinema-novista Glauber Rocha. Preocupamo-nos em acentuar que “no filme pernambucano [...] o mar da esperança fica para trás e vemos surgir na tela a metrópole recifense, em uma clara diferença do modo como o Nordeste era mostrado nos filmes cinema-novistas; de uma paisagem apenas representada pela seca, cactos e pela ignorância bruta da fé e da violência do cangaço, vemos surgir uma metrópole problemática, como outra qualquer do Brasil, conectada às redes mundiais de informação”.⁴⁷

Frise-se que se observa, na produção mais recente do cinema pernambucano, um nítido apego ao urbano, notadamente na obra de diretores como Cláudio Assis, Paulo Caldas, Kléber Mendonça Filho e Gabriel Mascaro. Mesmo quando o foco é a cultura rural, delinea-se uma visão do campo não como um espaço hermético, mas, sim, plugado ao mundo através das estradas e dos meios de comunicação digital, em *Árido movie* e em *Deserto feliz* (de 2007, filme dirigido por Paulo Caldas).

No caso da música do Mangubeat, ela tece diálogos profícuos com esse cinema contemporâneo⁴⁸, o que incluiu a criação de uma representação sobre o Nordeste e, obviamente, sobre o Recife, sempre em conexão com o mundo. Afinal, o Mangubeat, lambuzado do urbano, se baseou no hibridismo

⁴⁵ VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê, 2007, p. 168.

⁴⁶ “Sangue de barro” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, *op. cit.*

⁴⁷ OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. *Árido (road) movie: o sujeito e o espaço contemporâneo no novo cinema pernambucano*. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, v. 7, São Bernardo, nov.-abr., 2010-2011, p. 10. Disponível em <<https://www.revistacontemporaneos.com.br/n7/dossie/arido-movie-sujeito-e-o-espaco-no-novo-cinema-pernambucano.pdf>>. Acesso em 10 set. 2018.

⁴⁸ Hélder Aragão, o DJ Dolores, se especializou em fazer trilhas sonoras. Aparece com uma composição ou como autor das trilhas de *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (1997), *O som ao redor* (2012), *Amor, plástico, bolha e barulho* (2013), *Tatuagem* (2013), *Rio Doce-CDU* (2013) e *Big jato* (2015). Em *Amarelo Mangue* (2003), de Cláudio Assis, a trilha sonora instrumental foi toda composta por membros da Nação Zumbi, como Jorge du Peixe e Lúcio Maia, enquanto a banda, em conjunto, assinou a faixa “Tempo amarelo”. Além disso, Otto, Ganja Man e Jr. Areia, que de alguma forma estiveram próximos do Mangubeat, responderam pela autoria de outras composições.

musical entre ritmos regionais e globais.⁴⁹ “Pernambuco embaixo dos pés, minha mente na imensidão”⁵⁰, ressalta um dos versos de “Mateus Enter”, na abertura do CD *Afrociberdelia*. “Mateus” é o nome de um dos personagens mais comuns na cultura popular de Pernambuco, um dos protagonistas do cavalo-marinho e de outros folguedos populares. “Enter”, como sabemos, é a tecla do computador que acionamos para enviar uma informação ao ser clicada. Dessa maneira, estabelece-se uma via de mão dupla que marca todo o álbum. “Afro”, “ciber” “delia”: “afro” de africano, “ciber” de cyber e “delia” de psicodelia. Um neologismo que visou conectar três elementos díspares, mostrando as amplas influências da banda Nação Zumbi. Em entrevista ao suplemento cultural da UNE, *Nexo*, reproduzida na *Folha de S. Paulo* em 10 de fevereiro de 1997, dias depois de sua morte, Chico Science tocou no apelo que essas misturas linguísticas implicam:

Folha – Tanto no Da lama ao caos, quanto no Afrociberdelia algumas letras possuem termos regionais que muitas pessoas não conhecem e mesmo assim todo mundo canta e gosta. Como você explica isso?

Chico Science – É que as pessoas não conhecem quase nada do Brasil. Falando essa linguagem mais popular, a gente apresenta um tipo de cultura que as pessoas não conhecem, e todo mundo se interessa pelo novo. As pessoas às vezes nem vão saber do que está se tratando, caranguejo, Risoflora, caiu a lama, mas tem uma sonoridade nas palavras que, junto com a música, vira uma coisa suingada, bem particular, bem legal.⁵¹

A propósito, cabem aqui alguns comentários sobre as duas bandas (Nação Zumbi e Mundo Livre S/A) que formam o núcleo duro do Manguebeat. A Nação, em seus dois primeiros álbuns, com a presença de Chico Science, foi a que mais destaque concedeu a ritmos regionais. *Da lama ao caos* e *Afrociberdelia* são álbuns que tentaram equacionar ritmos de origens distintas, com base no hibridismo musical, como sustenta Heron Vargas⁵², ou no *sampler*, segundo Ana Carolina Carneiro Leão do Ó.⁵³ Tal hibridismo é entendido como um “produto instável de uma mescla de elementos” que tende “a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele”, mobilizando uma identidade “móvel e plural, conforme novas situações colocadas a ele”.⁵⁴

Decerto, o hibridismo, em se tratando de América Latina, é algo que existe de há muito num continente marcado pelo amálgama cultural, com muitos cruzamentos, desejados ou não, de elementos de diferentes origens. No caso do Manguebeat, porém, as misturas processadas foram produto de uma ação intencional e definida, como se vê no texto *Caranguejos com cérebro* e nas próprias canções das bandas. Na Nação Zumbi, o diálogo com as tradições

⁴⁹ Uma série de trabalhos atenta para essa relação entre regional e global no interior do Manguebeat. Ver, entre outros, MENDONÇA, Luciana. *Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2004.

⁵⁰ “Mateus Enter” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, *op. cit.*

⁵¹ SCIENCE, Chico *apud* FERREIRA, Adriana. *Aos mangueboys e manguegirls*. *Folha de S. Paulo*, Folhateen, 10 fev. 1997, p. 3.

⁵² Ver VARGAS, Heron, *op. cit.*

⁵³ Ver DO Ó, Ana Carolina Carneiro Leão. *A maravilha mutante: batuque, sampler e pop no Recife dos nos 90*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – UFPE, Recife, 2002.

⁵⁴ VARGAS, Heron, *op. cit.*, p. 20.

musicais regionais era mais nítido do que na musicalidade da Mundo Livre S/A. Enquanto a primeira banda utilizava instrumentos percussivos identificados com ritmos pernambucanos, como as famosas alfaias do maracatu e os atabaques, a segunda era mais próxima dos ritmos brasileiros — principalmente o samba, de onde partia o cavaquinho turbinado —, mas também do *punk*, lugar de origem do seu vocalista, que passeava nos anos 1980 por Recife e Olinda vestido a caráter.⁵⁵

Dessa maneira, o primeiro CD da Mundo Livre S/A, chamado *Samba esquema noise*, despontou como um híbrido de *hard rock* setentista, *punk-rock* e alguns ritmos musicais brasileiros urbanos, não necessariamente regionais. Nessa pegada, o samba dialoga com o *ska* e o *reggae* em algumas canções. A moldura sonora da banda difere, portanto, do uso frequente de outras vertentes do *rock* (*heavy metal* e *hard rock*), *rap*, *soul music*, *African pop music* e ritmos regionais rurais, presentes em *Da lama ao caos*, CD de estreia da Chico Science & Nação Zumbi. É perceptível que a banda de Zero Quatro privilegia uma sonoridade menos pesada. Além do mais, a Mundo Livre S/A dá mais espaço para instrumentos de percussão, alguns dos quais de origem africana e de utilização corrente no samba, como o bongô, pandeiro, ganzá, berimbau (usado na capoeira) e tamborim. Ao lado desses instrumentos aparece o cavaquinho do vocalista/compositor/líder que complementa a influência dos ritmos afro-brasileiros nas canções da banda, turbinando a atmosfera do álbum com um pouco da alma do samba. Já na musicalidade da Nação Zumbi são mais comuns as alfaias do maracatu, triângulo, zabumba, berimbau, caixa e chocalho, originários dos ritmos regionais, e guitarra, baixo, timbres eletrônicos e *samplers*, que acompanham ritmos estrangeiros.⁵⁶

Independentemente de suas distinções, essa mistura musical de instrumentos e ritmos de procedência diversa se constituiu na linha mestra das canções das duas bandas ao longo da década de 1990, aliadas a um forte discurso sobre os espaços da cidade e sua conexão com o mundo. Isso se constatou em uma gravação da Mundo Livre S/A, que contou com a participação de Chico Science, “Guentando a ôia”:

*Não espere nada do centro
Se a periferia está morta
Pois o que era velho no norte
Acaba novo no sul
Eu tenho feito samba pesado
Misturado sons, inventado estilos
Eu venho pensando o sucesso
E destruindo a camada de ozônio*⁵⁷

Aqui as vozes dos dois vocalistas conformam um discurso diferenciado em torno da cultura e da própria cidade a partir de determinadas dicoto-



⁵⁵ Cf. OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. O cavaquinho turbinado de Fred Zero Quatro: uma análise da banda Mundo Livre S/A e o uso de suas canções para entender a constituição do Manguebit. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da Anpuh*: 50 anos, 2011, São Paulo, 2011.

⁵⁶ Para elucidar ainda mais essas diferenças, ver LIMA, Tatiana Rodrigues. A emergência do Manguebeat e as classificações de gênero. *Ícone*, v. 10, n. 2, Recife, dez. 2008.

⁵⁷ “Guentando a ôia” (Fred Zero Quatro), Mundo Livre S/A. CD *Guentando a ôia*, Warner, 1996.

mias. A relação centro-periferia, que marca as cidades latino-americanas, inclusive o Recife, se assenta numa disjunção de base socioeconômica. Nelas os espaços centrais são, de uma maneira geral, privilegiados, historicamente, pois quase sempre foram os locais de nascimento da urbe; são pontos de comércio e até de moradia de classe média, em muitos casos foco da especulação imobiliária nos dias atuais. Paralelamente, a relação norte-sul aí aparece na conhecida relação entre países ricos e pobres, o centro e a periferia do capitalismo. O desejo de, partindo da periferia, oxigenar toda uma cidade — apesar de nem todos os mangueboys serem de origem periférica no sentido social do termo — descortina uma das interpretações possíveis para “Guentando a ôia”.

Desse modo, o sujeito que toma corpo na canção duplamente, o que canta e o lírico, é como que um cosmopolita periférico, nos termos bem definidos por Angela Pryston:

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 (por exemplo)] 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.⁵⁸

Angela Pryston utiliza o conceito de cosmopolitismo periférico, sob o impacto dos Estudos Culturais, para tentar compreender como emerge, na América Latina, essa forma de percepção da relação do espaço local com o mundo, que reinterpreta os elementos da (pós) modernidade a partir do seu olhar mais próximo.⁵⁹ O cosmopolita periférico se vale de certas ferramentas produzidas no centro, mas sem desejar abandonar as suas próprias, criando, então, uma conjugação diferente entre tradição-inovação. Se, na busca de sua legitimação no cenário cultural da cidade e do país, os mangueboys tiveram que impulsionar um processo de diferenciação, especialmente frente ao campo artístico do Armorial, eles, entretanto, não abriram mão totalmente das tradições. Pelo contrário, na sua caminhada, ao enfatizarem esse processo de diferença, reforçaram determinados traços identitários e territoriais. Na canção “Etnia”, por exemplo, Chico Science proclama que “somos todos juntos uma miscigenação/ e não podemos fugir da nossa etnia/ índios, brancos, negros e mestiços/ nada de errado em seus princípios”⁶⁰, o que remete ao velho mito das três raças que estariam na base da formação do Brasil.

No lastro de construção do Manguebeat, a incorporação das tradições da região, ao lado de outras musicalidades e expressões simbólicas de outras áreas, notadamente do centro do capitalismo, ajudou a seguir uma tradição de

⁵⁸ PRYSTON, Ângela. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Manguê. *Fronteiras: Estudos Midiáticos*, v. 4, n. 1, São Leopoldo, 2004, p. 38.

⁵⁹ Para uma melhor compreensão da modernidade na América Latina, ver GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

⁶⁰ “Etnia” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, op. cit.

parte das elites culturais da América Latina, que consiste em importar, traduzir e construir o próprio caminho dentro do campo simbólico, em diálogo com suas heranças culturais e com o que vem de fora, desembocando numa identidade na encruzilhada. “Costumes é folclore, é tradição/ capoeira que rasga o chão/ samba que sai da favela acabada/ é hip hop na minha embolada”⁶¹, canta Chico Science em outro trecho de “Etnia”, acentuando a inter-relação híbrida entre vários símbolos de origens distintas. Remonta-se aí a uma ideia já puída pelo tempo, no caso a da miscigenação cultural, à qual se pretende dar roupagem diversa no campo musical, com novas fusões. E Recife seria o ponto de partida para esses novos arranjos, uma cidade em que os pés dos mangueboys estariam fincados, enquanto a mente se voltaria para a imensidão. Como diz Fred Zero Quatro em “Manguebit”, que abre o CD *Samba esquema noise*, “Sou eu transistor/ Recife é um circuito/ o país é um chip/ se a terra é um radio/ qual é a música?”, ao que se segue a resposta de outras vozes em *backing vocal*: “Manguebit”⁶².

O dado novo era o processo de globalização e a (re)elaboração de uma identidade territorial e social com a reunião dos estilhaços do passado e do presente. Uma identidade aberta e uma cidade aberta, essa seria a proposta do Manguebeat, diferentemente do Movimento Armorial. Se Ariano Suassuna e seus seguidores viam a cultura popular como último bastião de uma identidade nacional que perigava sumir, engolida pela invasão de símbolos americanos — o literato, costumeiramente, em suas aulas-espetáculo, atacava a cultura de massa —, Chico Science, Fred Zero Quatro e os mangueboys enxergavam justamente as brechas que a globalização poderia proporcionar às periferias. “Computadores fazem arte/ artistas fazem dinheiro”⁶³, é o que se ouve na canção “Computadores fazem arte”, gravada, coincidentemente, pelas duas bandas nos seus primeiros discos.

A gravação da Mundo Livre S/A⁶⁴ é mais longa e começa com guitarra e uma bateria tocando meio que descompassadamente, para depois acelerarem e se encontrarem. O vocal de Fred Zero Quatro por vezes soa rápido e lembra uma canção *punk*. Mas ela alterna momentos mais lentos e mais acelerados, até por volta do minuto 3:40, quando se torna uma espécie de *dub*. No registro da Nação Zumbi, em ritmo mais vagaroso, inclusive com o vocal de Chico um tanto arrastado, tem-se como que uma ciranda e se percebe nitidamente a presença da guitarra, porém com uma percussão característica da banda, com um agbê (chocalho).

A letra, irônica até certo ponto, brinca com a oposição cientistas/artistas e alude à apropriação do desenvolvimento tecnológico como fator de enriquecimento. Assim, é dito que esses computadores, resultado de muitos anos de pesquisa, são criações novas, mas quem leva a fama de fato são os artistas que os instrumentalizam. Seja como for, a tecnologia é vista como uma forma de elaborar e de criar. Computadores conectados à rede podem proporcionar um “passeio pelo mundo livre”, como salienta a canção: “Eu só quero

⁶¹ *Idem*.

⁶² “Manguebit” (Fred Zero Quatro), Mundo Livre S/A. CD *Samba esquema noise*, *op. cit.*

⁶³ “Computadores fazem arte” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

⁶⁴ *Idem*, Mundo Livre S/A. CD *Guentando a ôia*, *op. cit.*

andar, nas ruas do Brasil/ eu só quero andar, em todas as cidades/ eu só quero andar, sem ser incomodado/ andar com as meninas, e eletricidade”.⁶⁵

Manguetown: uma cidade enfiada na lama

O Manguebeat teve como uma das suas principais características a criação de imagens-símbolo para representá-lo. Foi um caso bem-sucedido nesse aspecto, da remodelação dos sentidos do símbolo do caranguejo, que advém da obra de Josué de Castro, passando pelo mangue como alegoria da diversidade cultural, até a parabólica fincada na lama, citada no texto *Caranguejos com cérebro*.

O grande palco do Manguebeat foi o Recife, mesmo que grande parte dos seus componentes fosse das periferias de Olinda ou do distante bairro de classe média de Candeias, em Jaboatão. Músicas, clipes, séries, documentários e outras produções imagéticas passaram a articular as representações surgidas a partir do mangue. Dessa forma, os “artífices da Manguetown” elaboraram uma visão da cidade um pouco diferente do que a poesia, em particular, costumava mostrar, como no poema de Manuel Bandeira, “Evocação do Recife”, no qual a cidade aparece como ancoradouro das memórias de infância do poeta:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois
Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada
*Recife da minha infância*⁶⁶

No trajeto da rememoração, que lembra a rua onde brincava com seus colegas, todo o alvoroço da vizinhança; os vendedores e vendedoras, as ruas adjacentes, a nudez feminina em um banho, o avô falecido... São muitas saudades impressas nas páginas do poema.

Mas Bandeira não foi, evidentemente, o único a ver Recife pelo olhar das memórias. Gilberto Freyre, saudosista e regionalista que era, olhava a cidade a partir do que ela já não tinha. Sentia falta dos seus cheiros, dos casarões magros e até de sua pobreza. Esse modo peculiar de encarar o Recife iluminado pelas memórias figura em muitas obras literárias, como assinalou Raimundo Arrais.⁶⁷ Joaquim Cardoso, por exemplo, recorda:

Tarde no Recife.
Da ponte Maurício o céu e a cidade.

⁶⁵ “Um passeio num mundo livre” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, op. cit.

⁶⁶ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira* (Poesias reunidas). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 114.

⁶⁷ ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardoso e Austragésilo*. Recife: Bagaço, 2006.

*Fachada verde do Café Maxime,
Cais do Abacaxi. Gameleiras.
Da torre do Telégrafo ótico
A voz colorida das bandeiras anuncia
Que vapores entram no horizonte.
Tanta gente apressada, tanta mulher bonita;
A tagarelice dos bondes e dos automóveis.
Um camelô gritando: — Alerta!
Algarra. Seis horas. Os sinos.
Recife romântico dos crepúsculos das pontes,
Dos crepúsculos que assistiram à passagem dos fidalgos holandeses,
Que assistem agora ao movimento das ruas tumultuosas,
Que assistirão mais tarde à passagem dos aviões para as costas do Pacífico;
Recife romântico dos crepúsculos das pontes
E da beleza católica do rio⁶⁸*

Esses intelectuais, homens da elite, de meia idade, veem a cidade coadada pelas suas memórias de infância. De certa forma, alguns desses textos se mostram refratários às mudanças que ocorreram no espaço urbano, como o *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, de Gilberto Freyre.⁶⁹

Essa produção sobre a cidade se imortalizou no discurso oficial através da construção de determinados marcos. No caso de Bandeira, sua estátua, desde 2007, está na Rua da Aurora, citada no seu poema e situada próxima da Rua da União, fitando o Ginásio Pernambucano e a Assembleia Legislativa, sentado de costas para o Rio Capibaribe. Se o transeunte olhar para o lado verá uma grande escultura de ferro chamada *Carne da minha perna*, colocada lá em 2005 pela Prefeitura do Recife, numa alusão ao Manguebeat, enquanto a de Bandeira foi inserida no Circuito da Poesia, que reúne estátuas de literatos e músicos que viveram pelo menos algum tempo no Recife. Nesse mesmo circuito há uma estátua em homenagem a Chico Science, localizada no cruzamento da Rua da Moeda com a Rua Tomazina, no bairro do Recife Antigo, em frente ao Bar Pina de Copacabana.

Dessa maneira, várias representações da cidade emergiram nesse circuito de arte pública criada pela administração municipal. No caso de Chico e dos caranguejos, enaltecem-se dois símbolos do Manguebeat, que nos conduz ao Recife interpretado pelos mangueboys como a “manguetown”, neologismo que mistura inglês e português para enfatizar o lugar como “cidade do mangue”.

Se em grande parte da produção analisada por Durval Muniz de Albuquerque Júnior o Nordeste surgia como um espaço dado, terra da tradição e de uma cultura-base para a identidade nacional, como já vimos anteriormente, ou se nesses poetas da saudade, examinados por Raimundo Arrais, o foco em relação ao Recife era em um passado pessoal e uma imagem marcada pelo que se foi, para os mangueboys a situação era outra. Eles apontavam as patolas do caranguejo não para o lado, mas para frente, mesmo que os olhos do crustáceo estejam olhando para trás. Nunca é demais repetir que eles mantiveram uma

⁶⁸ CARDOZO, Joaquim. Tarde no Recife. In: *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro-Recife: Nova Aguilar/Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2007, p. 154.

⁶⁹ Ver FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, op. cit.

cidade sob seus pés e uma cabeça direcionada para a imensidão do mundo. Daí que tornamos a enfatizar que a síntese de sua representação do Recife se expressa nas canções e nos textos dos jovens articuladores do Mangubeat.

Em “Antene-se” abre-se a possibilidade da conexão entre os mocambos da cidade e as cabeças equilibradas “procurando antenar boa vibrações/ preocupando antenar boa diversão”. Ressalta-se que

*Escutando o som das vitrolas que vem dos mocambos
Entulhados à beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo
Recife, cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens-caranguejos
Minha corda costuma sair de andada
No meio das ruas e em cima das pontes⁷⁰*

Ouvem-se nessa canção informações que circularam internacionalmente, como o título de quarta pior cidade do mundo, conferido ao Recife pelo desconhecido *Population Crisis Committee de Washington*, conforme noticiário da imprensa pernambucana em novembro de 1990. No *ranking*, o Recife só perdia para Kinshasa, capital da atual República Democrática do Congo, Dacca, capital de Bangladesh, e a cidade indiana de Kanpur.⁷¹ Mesmo que os critérios da pesquisa não tenham ficado claros, dados do governo brasileiro disponíveis para o Recife em 1991 eram alarmantes: índice de desenvolvimento humano, 0,576; taxa de mortalidade infantil na faixa dos 42 por mil bebês nascidos e uma expectativa de vida média em torno dos 65 anos, para citar apenas alguns indicadores.⁷²

Assim, a cidade dos mocambos, dos meninos comedores de caranguejo, descrita por Josué de Castro em *Homens e caranguejos*, derramava-se numa planície ainda mais poluída do que na época do romance, subindo os morros com barracos de madeira e alvenaria, vendo o sangue da população jovem escoar na periferia.⁷³ Daí que o Recife, cidade complexa, pobre e globalizada, com perversa concentração de renda e poucos espaços de sociabilidade — ainda hoje esse quadro dramático subsiste — apareça na canção pintado em tintas pouco animadoras. O Mangubeat entendia que a cultura da periferia, por ele processada, tinha um papel a cumprir: “Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”⁷⁴, pergunta e responde na sequência o texto de Fred Zero Quatro encartado no CD *Da lama ao caos*. Os mangubeboys se atribuíam uma missão re-



⁷⁰ “Antene-se” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

⁷¹ Sobre tal informação, ver Recife entre as piores cidades, diz instituto. *Diário de Pernambuco*, caderno Última Notícia, Recife, 4 nov. 1990, p. 16.

⁷² Para dados mais confiáveis acerca da cidade naquele momento e durante as duas últimas décadas, ver Atlas de Desenvolvimento Urbano do Brasil, verbete sobre o Recife. Disponível em <www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/recife_pe>. Acesso em 20 out. 2018.

⁷³ Acerca da violência no Recife nos anos 1990, ver o documentário: *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Dir. Paulo Caldas e Marcelo Luna. Brasil, 2000. Raccord Produções Artísticas, Rec Produtores Associados, Cinematográfica Superfilmes e Luni Produções. 2000. 1 DVD.

⁷⁴ Caranguejos com cérebro. In: Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

dentora: salvar a cidade. Nas suas palavras, “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. Imagem-símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama”.⁷⁵

A ideia de salvação da cidade a partir de sua cultura e da sua periferia também é exposta pela Nação Zumbi em “A cidade”⁷⁶, espécie de canção-diagnóstico. Depois de narrar que “num dia de sol Recife acordou/ com a mesma fedentina do dia anterior”, a canção descreve cenas do cotidiano do Recife: prédios sendo construídos, a polícia pelas ruas vigiando as pessoas, a cidade configurada como um organismo caótico que “não para, só cresce”, mas onde “o de cima sobe e o de baixo desce”, ou seja, os mais ricos ficam mais ricos e os pobres, mais pobres. Diante dessa situação, apela-se, meio idilicamente, para a riqueza cultural como tábua de salvação: “Eu vou fazer/ uma embolada, um samba, um maracatu/ tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu/ pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu”. Dessa maneira, Chico Science procura amparo em determinados elementos simbólicos da urbe, mais especificamente na cultura das periferias.

A presença da cidade no Mangubeat é mais nítida nas canções da Nação Zumbi. “A cidade”, “Manguetown”, “Rios, pontes e overdrives”, “A praia”, “Da lama ao caos” e “Bandatismo por uma questão de classe” aludem direta ou indiretamente a características espaciais ou históricas do Recife. No caso da Mundo Livre S/A, o foco são letras mais diferenciadas, com questões políticas mais abrangentes, notadamente a partir do segundo álbum, quando se tornaram frequentes menções ao movimento zapatista, assim como temáticas ligadas à “contrainformação”, à tecnologia e ao imperialismo americano e suas reverberações. Enquanto a Nação Zumbi olhava mais para dentro, para a cidade, a Mundo Livre S/A costuma(va) olhar para fora. As representações pontuais do Recife e adjacências em suas canções são poucas. As mais visíveis se acham em “A musa da Ilha Grande”, do CD *Samba esquema noise* — na qual o autor expõe algumas de suas memórias de infância no bairro de Candeias, em Jaboatão — e em “Carnaval inesquecível na Cidade Alta”, do CD *Bebadogroove*, de 2005.⁷⁷ De todo modo, as reflexões de Fred Zero Quatro em relação à cidade ficaram mais explícitas, efetivamente, em “Caranguejos com cérebro”, que, aliás, foi revisitado por ele em 2012.

Convidado pelo portal Uol, em 2012, quando se rememoraram os 15 anos da morte de Chico Science, Zero Quatro fez uma análise do seu texto de 1991. Este se desdobrava em três momentos: o conceito, a cidade, a cena. Na nova versão há cinco momentos, alguns nitidamente conectados à anterior, outros não. Ele a inicia o texto chamando Recife de Hellcife — apelido carinhoso e comum — ao invés “ex-Venérea Brasileira”, sua antiga alcunha. E lembra que o Mangubeat ajudou a fomentar um novo produto regional de exportação: “Nos anos 90 do século passado, nosso parceiro Chico Science

⁷⁵ *Idem, ibidem.*

⁷⁶ “A cidade”, *op. cit.*

⁷⁷ Sobre o discurso político na canção da Mundo Livre S/A, ver AZAMBUJA, Luciano. *Leitura, canção e história: Mundo Livre S/A contra o Império do Mal*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – UFSC, Florianópolis, 2007.

celebrizou [...] a chamada Rizoflora, árvore predominante nos nossos manguezais. Depois disso, passamos a exportar alfaias, tambores característicos do maracatu, para todo o planeta — um produto com alta carga simbólica”.⁷⁸

Possivelmente Fred Zero Quatro se referisse a uma matéria do *Jornal do Commercio* sobre a produção de alfaias pelo artesão Maureliano Ribeiro, o Mau, que fez parte de uma banda que foi influenciada pelos mangueboys, a Via Sat, originada também em Peixinhos, a partir do Lamento Negro, que deu vida à Nação Zumbi. O artesão dizia que o período do carnaval é o mais lucrativo, pois “é uma época muito boa para as vendas. Sempre aparecem aqui grupos de estrangeiros querendo conhecer e comprar. Já recebi gente do Japão, Holanda, Alemanha e Cingapura”.⁷⁹

Ao longo do texto, Zero Quatro atribui à ação dos mangueboys parte da revitalização do centro do Recife, no embalo das festas e dos *shows* que promoviam nos bordéis alugados no começo dos anos 1990. De uma forma geral, houve, de fato, um claro interesse da iniciativa privada naquela região, que fica nítido com a instalação do chamado Porto Digital, conjunto de empresas de tecnologia, e da revitalização promovida pelo poder público, em particular a Prefeitura do Recife, interessada em dar novos usos para o “Antigo”, como os moradores chamam o bairro, que desde então se afirmou como uma das regiões boêmias da cidade.

Por sinal, como salienta Fred Zero Quatro, “as festinhas underground não acabaram. Mas os mangueboys são cada vez mais raros. Outras tribos predominam: indies, neofolks, e um híbrido celebrizado pela banda Eddie, a galera *Original Olinda Style*. Quanto à massa, curte brega e pagode, mas também adora o carnaval multicultural”.⁸⁰ Aqui há um inequívoco recorte de classe, sobressaindo a chamada “galera alternativa” de Recife e região metropolitana, geralmente universitária, que consome música alternativa, frequenta os festivais de música, cinema e teatro que acontecem na cidade e se divide em subgrupos, como o Original Olinda Style.

Nesse momento do texto, embora reconheça a existência de outros grupos e musicalidades, Zero Quatro dá ao Mangue, indiretamente, os créditos pela abertura e “pelo carnaval sem fim” que se tornou um símbolo cultural, com profícua produção sonora e visual e um carnaval que é frequentado pelas classes populares, que também consomem brega e pagode. Estranhamente, ele não diz que a mesma “galera” Olinda Style frequenta igualmente a festa de fevereiro, inclusive tendo um polo específico, o Polo Mangue. Isso à parte, a referência ao carnaval não é gratuita. Apoiador do PT, ex-presidente do Conselho de Cultura e depois assessor, Zero Quatro rememora a principal atração da cidade, que ganhou nova roupagem durante as administrações petistas.

⁷⁸ ZERO QUATRO, Fred. Fred Zero Quatro revê “manifesto do mangue” 15 anos após a morte de Chico Science. *Jornal do Commercio* (on-line). Recife, 30 jun. 2012. Disponível em <<https://musica.uol.com.br/teste/ultimas-noticias/2012/02/02/no-dia-em-que-a-morte-de-chico-science-faz-15-anos-fred-04-reescreve-o-caranguejos-com-cerebro.jhtm>>. Acesso em 18 set. 2018.

⁷⁹ Ver LUNA, Ad. Maureliano, o homem das alfaias de maracatu. *Jornal do Commercio* (on-line). Recife, 30 jun. 2012. Disponível em <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2012/06/30/maureliano-o-homem-das-alfaias-de-maracatu-47452.php>>. Acesso em 18 set. 2018.

⁸⁰ ZERO QUATRO, Fred. Fred Zero Quatro revê “manifesto do mangue” 15 anos após a morte de Chico Science, *op. cit.*

Na sequência, ele critica o uso da tecnologia na atualidade, em contraposição ao elogio presente no *release* de 1991. Fred Zero Quatro liga o desenvolvimento tecnológico ao capitalismo e ao que chama de “capitalismo linguístico”, afirmando que isso tem consequências na padronização cultural, por exemplo.

“Quando os mangueboys imaginaram, duas décadas atrás, uma parábola enfiada na lama, eles não o fizeram seguindo nenhum roteiro preestabelecido”.⁸¹ Assim ele começa o trecho final do texto, lembrando que o Mangubeat não teria sido planejado, mas surgido organicamente ou desenvolvendo-se aos poucos. Por fim, o otimismo com que eles nutriram a década de 1990, quanto às possibilidades tecnológicas e à cultura *underground*, dá espaço a uma sensação de incompletude. Por isso afirma que é necessário “ainda alimentarmos a esperança de que não chegaremos tão gentilmente ao futuro”.⁸² Ressalta, então, que, a despeito das mudanças verificadas, elas não foram suficientes, deixando aberto o caminho para a continuidade de tudo que foi preconizado no começo dos anos 1990.

Por sinal, a manguetown ainda é uma cidade pobre, apesar de seus indicadores haverem mudado. É fato que o Mangubeat teve um forte impacto local e nacional, a ponto de se converter em referência para diversas bandas, como Raimundos, Planet Hemp, Charlie Brown Jr, para citar algumas mais antigas, e Baiana System, para mencionar uma mais atual. Certamente, a cultura dos mangueboys não se restringiu apenas ao campo da música. Uma série de espaços de sociabilidade e todo um imaginário foram elaborados a partir dela. Ela se materializou em determinados espaços da cidade e, além disso, impregnou parte das políticas culturais das três administrações petistas entre 2000 e 2012. E isso se deu de forma tão marcante que o Mangubeat e Chico Science emergiram, no século XXI, como símbolos do Recife. Mas os desdobramentos dessa história requereriam, pelo menos, um outro artigo. Não cabem neste, que já se alonga demais. Eles serão retomados, com riqueza de detalhes, em nossa tese de doutorado, que está por vir.

Artigo recebido em 5 de março de 2020. Aprovado em 23 de abril de 2020.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Idem.*