

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

DIOGO SILVA DA CUNHA:

**O MOVIMENTO E A MISTURA:
O MANGUEBEAT E OS USOS DO HIBRIDISMO NA CULTURA PERNAMBUCANA**

Rio de Janeiro

2010

Diogo Silva da Cunha

O MOVIMENTO E A MISTURA: o Mangubeat e os usos do hibridismo na cultura pernambucana.

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Liv Sovik

Rio de Janeiro

2010

C972 Cunha, Diogo Silva da

O movimento e a mistura: o Mangubeat e os usos do híbridismo na cultura pernambucana / Diogo Silva da Cunha. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

54f.

Monografia (Graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2010.

Orientador: Liv Sovik.

1. Comunicação de massa. 2. Cultura popular 3. Identidade cultural. 4. Mangubeat. I. Sovik, Liv. (orient.) II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. O movimento e a mistura: o Mangubeat e os usos do híbridismo na cultura pernambucana.

CDD: 302.23

Diogo Silva da Cunha

O MOVIMENTO E A MISTURA: o Mangubeat e os usos do hibridismo na cultura pernambucana.

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, de julho de 2010

Prof.^a Dr.^a Liv Sovik, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Marildo José Nercolini, IACS-PPGCOM/UFF

Prof. Ms. Tiago Monteiro, LabCULT/UFF

Prof.^a Dr.^a Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço a realização desta monografia aos meus caros convivas que, já não bastasse a influência que tiveram no meu pensamento, ainda contribuíram na revisão crítica do texto. Menção especial a Natália Klein, companheira de prazos apertados e artimanhas para cumprí-los e a Mariana Amorim, que me encobriu enquanto usei as horas pagas pelo meu empregador desenvolvendo novos parágrafos.

Meu agradecimento é devido também, claro, à minha mãe e minha avó, exemplos de autonomia e estímulo constante nos últimos dias da tarefa: "Mas esta monografia não acaba nunca?" diria uma avó preocupada com a menção constante do texto nos encontros de família.

A todos(as) que se dispuseram a publicar seus ensaios, monografias, teses e dissertações na Web, provando que se a digitalização não é a salvação, pelo menos permite problematizá-la com um número maior de referências.

À Liv Sovik, finalmente, que para além de uma orientação minuciosa motivou a todo momento o exercício do pensamento.

“... parecia antes buscar uma cristalização que, sem alterar a desordem em que circulavam os corpos do seu pequeno sistema planetário, permitisse a compreensão ubíqua e total de suas razões de ser, fossem estas a própria desordem, a inanidade ou a gratuidade.”

JULIO CORTÁZAR, *O jogo da Amarelinha*

RESUMO

CUNHA, Diogo Silva da. **O movimento e a mistura:** o Mangubeat e os usos do hibridismo na cultura pernambucana. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

Neste estudo, realiza-se um estudo comparado baseado nos comentários realizados nos últimos anos sobre o Mangubeat, fenômeno cultural pernambucano iniciado na década de 1990. Considerando-se os enunciados da mídia, da academia, dos criadores do fenômeno e de outros componentes da cena de Pernambuco identificou-se a associação do conceito de hibridismo ao fenômeno pernambucano. Estabeleceu-se então o objetivo de compreender as posições que o hibridismo ocupou no discurso sobre o Mangubeat desde a sua criação até a atualidade onde novos agentes entram na cena propondo novas representações e identificações. Para tal, a análise comparada foi norteada pelos recentes estudos sobre a multiculturalidade, cultura popular, identidade cultural, modernidade tardia, e o pós-colonial. Os resultados obtidos permitem avaliar um panorama no qual o hibridismo sofreu um deslocamento: inicialmente operado como instrumento estratégico na redefinição do popular pernambucano, o híbrido como estética hegemônica da cena do estado passou a funcionar como obstáculo à realização da diferença em seu interior.

COMUNICAÇÃO DE MASSA, CULTURA POPULAR, IDENTIDADE CULTURAL,
MANGUEBEAT –MONOGRAFIA.

ABSTRACT

CUNHA, Diogo Silva da. **O Movimento e a Mistura:** o Manguebeat e os usos do hibridismo na cultura pernambucana. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

MANGUEBEAT, POPULAR CULTURE, CULTURAL IDENTITY, PERNAMBUCO, CULTURAL STUDIES – THESIS

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O OLHAR HIBRIDISTA	15
2.1	Hibridismos no "terreno" do popular	16
2.2	Canclini e os processos de hibridização	17
2.3	Armorialismo, essência e binarismo	20
3	A TRADIÇÃO DO HIBRIDISMO NA CULTURA BRASILEIRA	24
3.1	Gilberto Freyre e Mario de Andrade: critérios para a construção de uma nação	25
3.2	Suassuna e os "povos castanhos"	30
3.3	Um passo a frente: futurismo no Mangue, estar em outro lugar	31
4	IDENTIDADES NA MODERNIDADE TARDIA E HIBRIDIZAÇÃO	33
4.1	Deslocamento da concepção de identidade na Modernidade Tardia.	33
4.2.	Identidades cambiantes e cosmopolitismo periférico	34
5	RESSIGNIFICAÇÃO DO HÍBRIDO NO MANGUE: A CHEGADA DE NOVOS AGENTES	40
5.1	Uma representação desgastada	40
5.2	O híbrido como obstáculo	42
5.3	Propostas dos novos agentes e manutenção do <i>ethos</i> do Mangue	44
6	CONCLUSÕES	47
	REFERÊNCIAS	50

1 INTRODUÇÃO

Em 1990, uma formação cultural pernambucana ganhou a atenção da crítica cultural brasileira. Por consenso, seria chamada de Mangubeat¹. Muitas vezes descrito como "movimento cultural", "um dos mais importantes surgidos nos últimos anos no Brasil" (VARGAS, 2007, p. 15), começou com um grupo de jovens de onde se destacaram nomes como Chico Science, Fred Zero Quatro, Helder Aragão (DJ. Dolores), Jorge du Peixe, Renato Lins (Renato L.), Xico Sá e José Carlos Arcoverde (Herr Doktor Mabuse).

Na principal narrativa que tece sua história, este grupo buscou transcender um estado de improdutividade na cultura do Recife atribuído por ele às políticas oficiais da cultura regidas pelas idéias do movimento Armorialista. Ariano Suassuna, ideólogo armorialista, tinha tendências folclorizantes e tradicionalistas, sua principal preocupação era preservar a essência do que definia como cultura popular pernambucana das forças da modernidade. Já os membros do Mangubeat propunham o diálogo entre a tradição e o moderno, queriam "antelar os novos produtos da cultura urbana com os desenvolvimentos mais recentes da cultura *pop*, a tecnologia eletrônico-digital e as formas da cultura local" (VARGAS, 2007, p. 17).

Alguns anos após as primeiras atividades dos jovens pernambucanos (que incluíam festas, apresentações de bandas, dança etc.), a banda de Chico Science foi contratada pelo selo *Chaos* da Sony Music e, com isso, a cena pernambucana ganhou visibilidade nacional e internacional. A partir de então, a disputa entre armorialistas e os novos agentes pela redefinição da cultura popular passou a ser discutida e descrita por outros campos da sociedade, como a mídia e a academia. Isto originou um material descritivo e crítico onde a mistura, presente no conteúdo de um *press release* escrito por Fred Zero Quatro para divulgar as ações do grupo, foi destacada e relacionada às recentes teorias da cultura e sociedade, sobretudo as concentradas nos efeitos da globalização e dos fluxos interculturais da modernidade tardia. A mistura foi teorizada como hibridismo e a disputa, cujo campo se ampliou com a massa discursiva dos comentários sobre o fenômeno, opôs uma fração nacionalista-popular, compreendendo o Armorialismo e o Estado de onde obtinha poder, e uma fração jovem (abarcando tanto os membros da nova cena quanto jornalistas e

¹ O fenômeno recebe outros nomes que se articulam a determinados posicionamentos em relação a ele. Em Mangubeat e Mangubeat, para além da diferença na grafia, há um pressuposto e uma íntima relação com a noção de movimento cultural hibridista. Já os nomes Manguê, ou Cena Manguê, são usados com mais frequência por aqueles que não querem associar o fenômeno com a definição rígida que acabou por ganhar com o tempo, criando uma abertura à interpretações mais diversificadas. Um maior detalhamento em relação ao uso dos nomes pode ser visto em Calazans (2007, p. 70-81).

acadêmicos) que admitia o diálogo com o exterior sem considerar isto uma ofensa a idoneidade de sua cultura.

Com a trágica morte de Chico Science em 1997 e a diminuição da representação do Mangue na mídia, nos anos 2000, autores da academia começaram a trabalhar com a noção de "pós-mangue" procurando nele abranger outros agentes atuantes na cena e suas propostas. As definições da noção falam de um "Manguebeat ganhando cada vez mais ares de pós-modernidade", de "releituras contemporâneas do estilo anterior", da cena mais atenta à produção independente, ao "*do it yourself*"², do que ao híbrido como forma de dinamizá-la (CALAZANS, 2007; LEÃO, 2007).

Entrementes, dois textos publicados no fórum da Web, Overmundo, contestaram a exclusividade da estética hibridista no Manguebeat e a produtividade da cena. Um é constituído em sua maior parte por uma entrevista com Renato L. Nela, o membro do grupo inicial relativiza a importância do hibridismo para o que chama Cena Mangue, associa-o mais ao trabalho de Chico Science e Nação Zumbi e menciona grupos que participaram da construção da cena e que, no entanto, não adotaram a mistura do pop internacional aos ritmos tradicionais locais. (LUNA, 2009) O outro, de autoria do jornalista recifense Bruno Nogueira e de grande repercussão, é um relato sobre o que Nogueira qualifica como a decadência da cultura no Recife. A cultura da cidade colheria ainda os louros da década de 1990, mas sofreria com o desmonte da aparelhagem cultural urbana e a falta de público nos principais festivais. (NOGUEIRA, 2006)

Em resposta a comentários como o de Nogueira, Renato L. afirmou em sua coluna no jornal Diário de Pernambuco que "falar de 'estagnação ou morte da cena' é um passatempo tão antigo quanto o próprio Mangue." (*apud* CALAZANS, 2008, p. 238). Evidencia-se então um contexto de debate a partir do qual se pode levantar as seguintes questões: o que está de fato em decadência na cultura pernambucana? Se não houve uma drástica mudança que justifique qualificá-la de decadente, sobre que acontecimento apóiam-se as proposições de desgaste e estagnação?

A resposta parece se insinuar nos diversos usos do hibridismo ao longo da breve história da cena Mangue até aqui. Eles se diferenciaram com as reestruturações do campo cultural pernambucano realizadas com a entrada de novos agentes e seus diferentes modos de representação da cena. Stuart Hall fala da cultura popular como um terreno em que se disputa

² O *do it yourself* - faça você mesmo, em português - foi o lema produtivo do punk inglês. Baseados nele, músicos que não encontravam subsídio no mercado tradicional buscaram criar modos próprios de produção e novos canais de distribuição para divulgar suas músicas.

a premissa de significação do que é ou não popular. No Mangubeat a disputa inicial entre seus criadores e os armorialistas foi sucedida pela consolidação da cena a qual, posteriormente, ainda teve sua estética contestada. É nesta dimensão de disputa e negociação entre modos de representação da cultura popular pernambucana que os usos do hibridismo podem ser problematizados com a intenção de se entender o que levou à sua contestação e as conseqüências dela para a cena.

Para compreender esta lógica, escolheram-se como fontes textos midiáticos recentes, declarações dos membros do grupo inicial e dos novos agentes da cena, e textos acadêmicos sobre o Mangubeat. A análise comparativa destes textos com especial atenção ao uso do conceito de hibridismo - ou correlativos como mistura, conexão, diálogo - permitiu o vislumbre de diferentes definições e atribuições de função ao termo, fundamentando a proposição de que há mais de uma forma de se ver o híbrido dentro do mangubeat.

Por parte da academia, o doutor em Comunicação e Semiótica Herom Vargas em seu livro *Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi*, irá tratá-lo de duas formas: como resultado - o produto híbrido - e processo - o hibridismo. Para ele o conceito revelou-se um instrumento para desvendar o "processo selvagem" de criatividade da banda de Chico Science e do Mangubeat (VARGAS, 2007, p.19 e 181). Ângela Prysthon (2004a), doutora e professora da Universidade Federal de Pernambuco, em sua análise do "cosmopolita periférico", pensará em suas condições de produção, em como o híbrido pode surgir da relação, da representação e da negociação entre duas instâncias de posições instáveis: centro e periferia. Já Marildo José Nercolini, doutor e professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, considerará tanto as condições providas pelas "transformações no campo comunicacional, com seus avanços tecnológicos" (NERCOLINI, 2008, p.1) como a vontade dos sujeitos produtores em interferir e criar redes interculturais em suas criações. Rejane Calazans considerará também a forma como a tecnologia, sobretudo a internet, deu condições ao fluxo informacional, origem do híbrido. A pesquisadora também destacará, em sua tese de doutorado, o híbrido que se conformou em proposta estética do movimento Mangubeat. Diz ela (2007, p.237) que "o Mangu (...), disseminado sob a denominação de Mangubeat, foi convertido em uma marca de qualidade para produção musical recifense". Através de entrevistas com antigos e novos agentes da cena, Calazans também registra o debate entre eles, o que a leva a propor a leitura do fenômeno pernambucano como "Cena Mangu", ligada a ideais de cooperativismo e ação, em alternativa à narrativa do "Movimento Mangubeat", ligada exclusivamente ao hibridismo. (CALAZANS, 2007, p. 247)

Já nos canais midiáticos, destacou-se recorrentemente o hibridismo como valor estético, tendo o Mangubeat produzido "o Rock com sotaque brasileiro", modernizando o passado e anunciando o futuro (LICHOTE, 2009). Observa-se também a completa assimilação da idéia de Movimento. Em sua coluna no telejornal *Jornal da Globo*, o crítico cultural Nelson Mota definiu o fenômeno destacando a figura de Chico Science e declarando-o como o "último movimento musical importante do Brasil moderno" (MOTA, 2010). Alguns atribuem à mídia papel fundamental na consolidação desta representação da cena Mangu. Helder Aragão, por exemplo, se opõe violentamente à forma como o fenômeno foi compreendido e divulgado pela imprensa:

A imprensa, sempre atrás da novidade fácil, nunca entendeu o que era um coletivo ou uma cooperativa e o mangu (agora já Mangu Beat, por um erro de compreensão de algum jornalista) passou a ser tratado como "movimento", virou fenômeno de massa sem diálogo e pouca reflexão além dos clichês bairristas contrários a uma idéia originalmente cosmopolita. E efêmera. (DOLORES, 2005)

A definição por parte dos membros da cena varia de acordo com a forma e o momento em que são interpelados. No já mencionado release de Fred Zero Quatro, o hibridismo compõe o eixo central. Diz ele em certo trecho:

Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é engendrar um "circuito energético" capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. (ZERO QUATRO *apud* VARGAS, 2007, p. 66)

No entanto, com a contestação da exclusividade da estética hibridista por parte dos novos agentes, as posições se deslocam, relativizando a importância do "circuito energético". Como se pode notar na declaração de Renato L.:

Desde o começo, naquela mesa de bar, a gente se preocupou em definir o mangu como um ecossistema cultural tão rico, tão diversificado quanto os manguezais. *Mangu não é fusão de coisas eletrônicas com ritmos locais*, por exemplo. [...] Hoje em dia, acho que não é mais mangu o chapéu de palha e os óculos escuros, a batida do maracatu com uma guitarra pesada à Lúcio Maia - aliás, isto nunca foi. O som da Nação sempre foi muito rico, não se resumindo a esse clichê. (LUNA, s.d., grifo nosso)

Esta ambivalência, que poderia ser criticada por sua incoerência, pode ser definida como uma característica da cena mangu que busca evitar qualquer tentativa de situá-la em uma identidade única, fixa. Isto a aproxima da noção do sujeito pós-moderno como o entende Stuart Hall:

O sujeito pós-moderno [é] conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e

transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2005, pp. 12-13).

Estes diferentes discursos sobre o Manguêbeat, com seus diversos autores, lidam com uma série de noções - cultura popular, sujeito, identidade, representação, e o próprio hibridismo - que referem-se a temas bastante discutidos pelas atuais teorias das ciências humanas. Dentre elas, uma parece adequar-se a problemáticas que envolvem a relação local-global, a cultura face ao intenso fluxo de informação da era globalizada, chamada modernidade tardia por alguns teóricos, pós-modernidade por outros. Trata-se da teoria pós-colonial. Sua contribuição para se pensar o Manguêbeat está na forma como propõe um novo horizonte epistemológico e conceitual na apreciação do diálogo entre culturas. A leitura pós-colonial da interpenetração cultural no processo de globalização permite avaliar positivamente as ambigüidades discursivas em um determinado contexto já que considera tanto a presença das estruturas hegemônicas nas culturas subalternas, quanto o inverso. Isto faz com que se entenda os binarismos contidos em expressões como local e global, tradicional e moderno, como "efeitos de fronteira" construídos em uma "guerra de posições" (HALL, 2003b, p. 98). A variedade de funções do hibridismo na cena Manguê pode, deste modo, ser observada como resultado das diferentes fronteiras que foram construídas na significação da cena cultural pernambucana.

Para acompanhar as qualificações feitas pelos comentários (discurso da mídia, academia e componentes da cena) sobre o Manguêbeat, foi também capital recorrer a Nestor Garcia Canclini. Autor de obra referência na apreciação do hibridismo cultural na América Latina (1997b), Canclini vislumbra o processo de hibridização como uma negociação realizada em torno de duas forças: a vontade de modernização e o apego a tradições.

O hibridismo como resultante destas forças já configurou-se em tradição na teoria sócio cultural brasileira. Está inscrito nas elaborações sociológicas de Gilberto Freyre assim como no Armorialismo ao qual o Manguêbeat se opôs. Comparando os três, Herom Vargas ressaltou a diferença entre uma concepção essencialista-nacionalista marcada por um discurso de origem (atribuída aos dois primeiros) e a riqueza (atribuída ao último) de uma concepção que conecta, incorpora "elementos distantes" em um "constante processo de síntese rítmico-poético-musical [...] sem se deixarem barrar por posições sectárias..."(VARGAS, 2007, pp. 56,57). Percebe-se que, apesar das importantes diferenças apontadas, o discurso sobre o Manguêbeat incorporou a tradição que elaborou e selecionou reiteradamente o híbrido como processo positivo na formação da cultura.

É muito provável que esta tradição brasileira em relevar a mistura tenha sido a principal causa da consolidação do Mangubeat como movimento de estética híbrida. Neste contexto, pode-se ver o uso qualificativo do hibridismo por parte dos comentaristas do fenômeno pernambucano. A associação dele com a cena não é arbitrária já que surgiu das propostas de seus membros, entretanto ganhou tamanho destaque a partir dos comentários de autores marcados pelo imaginário da hibridização. Esta consolidação criará as bases para sua própria contestação, é o que se torna visível quando se traça um roteiro dos usos do hibridismo na cena Mangu, principal objetivo deste estudo.

Na seção que segue, a segunda, observa-se seu uso estratégico, um instrumento para a redefinição do popular em Pernambuco: o hibridismo com seu caráter multicultural atuou como eficaz dispositivo contra a postura essencialista dos armorialistas. A terceira seção busca delinear a comentada tradição do discurso hibridista nos estudos sócio-culturais brasileiros, através da comparação dos pensamentos de Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Ariano Suassuna e dos criadores da cena Mangu. Tal delineamento procurou definir uma base para a compreensão de um segundo estágio onde, conquistado o reconhecimento oficial do Mangubeat, o híbrido categoria estética torna-se o elemento principal de uma rígida narrativa sobre a identidade do fenômeno. É do que trata a quarta seção. A quinta procura descrever o momento em que, com o desgaste da proposta estética e o surgimento de novos agentes, a cena cinda e sua representação consolidada sob a sombra do Movimento Mangubeat passa a ser criticada. A cisão é marcada por frações que (1) declaram um novo estágio de estagnação da cena (novas bandas e produtores culturais em busca de inserção no mercado), (2) afirmam sua decadência (comentadores frustrados com os rumos da cena, como Bruno Nogueira), (3) continuam suas criações híbridas (boa parte criadores do Mangubeat assim com novas bandas que já não tem no híbrido uma estratégia, mas o trabalham esteticamente). Com a cena descrita deste modo, o híbrido é teoricamente descentrado para que possa ser abordado de duas formas: como mais uma das possíveis manifestações da cultura em tempos globalizados ou como obstáculo à realização da diferença por sua centralidade na prática de um mercado que exige o híbrido da música pernambucana ou de comentários que o selecionam como sua expressão típica

2 O OLHAR HIBRIDISTA

Na segunda metade do século XX, as teorias sócio-culturais procuraram novos paradigmas para representar uma sociedade que não parecia mais se enquadrar nas categorias criadas pelas antigas formas de narrar o mundo. Nestas, a sociedade era compreendida através de binarismos, essências que se opunham por representarem o exato inverso uma da outra. A tendência binária foi importante parte da criação dos discursos identitários da modernidade, como os nacionalistas. Era necessário estabelecer as diferenças entre uma nação e seus outros, o lado de fora. Aquilo que a distinguia seria sua índole, seu caráter, sua essência.

Algumas décadas antes do surgimento do Manguebeat, o essencialismo do discurso nacionalista já havia sido reavaliado por manifestações da cultura brasileira como o Tropicalismo³ e o Cinema Marginal⁴. Tais fenômenos contribuíram de um lado para que a relação entre cultura e mercado (indústria cultural) fosse repensada, de outro para que as diferenças dentro da suposta unidade da nação brasileira fossem ressaltadas. Contudo, em Pernambuco, a política cultural oficial regida pelos princípios do Armorialismo de Ariano Suassuna julgava ações culturais como as dos tropicalistas, que promoviam o diálogo entre tradição e cultura de massas, verdadeiras ofensas à cultura nacional. De acordo com Durval Albuquerque Jr., o conservadorismo de Suassuna objetivava "manter a ordem e a independência da nação, contra 'as forças estrangeiras, o cosmopolitismo' que tendem a destruí-la" (*apud* VARGAS, 2007, p. 54).

Aquele grupo de jovens na década de 1990 que daria a seus componentes o nome de *mangueboys* opunha-se radicalmente às idéias armorialistas que vigoravam no estado desde a década de 70 e sua concepção de preservação da tradição. Propuseram sua mescla com o "pop" internacional, contra o "marasmo" de uma cultura de museu. A hibridização, profana, era a forma de "sujar" as essências, descendo-as do altar que lhes foi construído pelo movimento de Suassuna. Era o híbrido como instrumento de estratégia política para a inserção de uma nova representação na cultura popular pernambucana.

³ "Movimento musical que teve lugar a partir de 1967, pautado pela intervenção crítico-musical no cenário cultural brasileiro[...] O movimento ressaltou, em sua estética, os contrastes da cultura brasileira, trabalhando com as dicotomias arcaico/moderno, nacional/estrangeiro e cultura de elite/cultura de massas. Absorveu vários gêneros musicais, como samba, bolero, frevo, música de vanguarda e o pop-rock nacional e internacional, e incorporou a utilização da guitarra elétrica." (INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN, 2010)

⁴ No Cinema Marginal também chamado Cinema de Invenção, Cinema de Poesia ou Udigrudi, certa linha de filmes, na qual se insere *Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, buscou destacar através do retrato do marginal o "discurso dos outros". Segundo Ismail Xavier, os autores deste cinema "atacaram o horizonte pedagógico do Cinema Novo e recusaram a utopia de comunhão futura da nação, construída pela tomada de consciência [...]Ele [Cinema Marginal] é a expressão maior da sociedade cindida, das gerações estranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar "em nome de". A nação não cumprira o seu papel de sujeito histórico e se mostrara uma miragem e, como comunidade imaginada, revelara suas fissuras (isto já era tema do Cinema Novo)." (XAVIER, 2004)

2.1 Híbridos no "terreno" do popular

O pensamento em torno da cultura popular, de definição complexa como assume a maior parte dos teóricos que o utilizam, torna-se dinâmico quando articulado nos moldes que lhe deu Stuart Hall em *Notas Sobre a Desconstrução do "Popular"* (2003a). Tal dinamismo é obtido ao se compreender a cultura popular através da metáfora de *terreno* sobre o qual transformações são operadas no decorrer da história.

Não incorrendo em um sentido puro que indexe ao popular conteúdos tidos como tradições fixas, Hall vê a cultura popular como *campo de negociação e disputa*, até mesmo de *batalha*, no qual ocorre um "duplo movimento de conter e resistir" (HALL, 2003a, p. 249) que gera transformações, novas formas culturais populares. Trata-se de uma dialética cultural, uma "luta contínua e necessariamente irregular e desigual" na qual o bloco dominante procura "desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes". Já pelo lado do bloco subordinado há a resistência, a tentativa de superação das amarras representativas do dominante em atos de "resistência e aceitação, da recusa e da capitulação" (HALL, 2003a, p. 255).

Na entrada em cena dos jovens da periferia e da classe média do Recife que iniciaram o Mangubeat é possível ver uma dinâmica entre o conter e o resistir. O hibridismo estratégico foi a resistência ao essencialismo característico da política cultural Armorialista que restringia o popular pernambucano a um número limitado de manifestações e tecnologias e era radicalmente contrária às influências das novas tecnologias e dos caracteres da modernidade. Resistência na contenção do outro, na aceitação subjacente às referências à filosofia do caos, à lei da relatividade; nas composições com elementos do hip hop, rock e soul music; no uso de novo aparato tecnológico, os computadores, que aos poucos irão integrar-se ao modo de vida periférico. Foi também contenção, manteve a maior parte das referências locais: ritmos, danças e trajes tradicionais nordestinos; personagens da história marginal como Zumbi dos Palmares e Lampião. Quando o hibridismo é contido pelas repetidas definições da cena Mangu, a dinâmica de algum modo se perde, é neutralizada. A definição no poder é a da cultura híbrida que interage com o mercado internacional de cultura. A dinâmica só foi retomada a partir da inserção de novos agentes nos últimos anos, resistentes à hegemonia da definição híbrida, mas que também aceitam a ética criada na cena de produção independente do apoio do grande mercado. Esta etapa será melhor observada na seção 5, por enquanto, a dinâmica do hibridismo estratégico será observada.

Inicialmente, a hibridização do Manguebeat atuou na cultura popular em duas frentes: (1) uma resposta local aos fluxos interculturais do capitalismo globalizado. Negociação possível, não se deve ignorar, em um contexto onde as "indústrias culturais mundiais abrem-se ao chamado *multiculturalismo*" (PRYSTHON, 2004b, p. 32) e a manifestação cultural do outro internacionalizada sob rótulos como *world music* passa a ser estimulada; (2) um enfrentamento direto da política oficial da cultura em Pernambuco, de suas atribuições de valor a determinadas manifestações da cultura local e a forma como propunham preservá-las. Duas frentes, dois modos de *inserção* dos novos agentes no campo de determinação do popular pernambucano: o híbrido já pode ser visto em sua função estratégica.

A forma como os processos de hibridização articulam resistência e aceitação, e a razão pra que uma linha ou outra seja escolhida, podem ser melhor entendidos ao ser recorrer à teoria de Nestor Canclini, notadamente àquilo que chama de *reconversão*.

2.2 Canclini e os processos de hibridização

A hibridização é tema central na obra de Canclini para quem a migração do conceito de hibridismo das ciências biológicas para as teorias sociais e da cultura significa a possibilidade de entender com o instrumento conceitual emprestado algo que antes permanecia inexplicado. Logo se vê que o híbrido de Canclini ganha proporções epistemológicas, o autor propõe a mistura de conceitos de origens diversas desde que devidamente inseridos na estrutura da disciplina em que serão aplicados. Em suas palavras:

A menudo el conocimiento científico ha avanzado teniendo ante nociones procedentes de universos semánticos distintos una actitud experimental como la de algunos artistas ante los recursos lingüísticos de otro. [...] La diferencia de un trabajo con pretensiones científicas respecto de esas operaciones artísticas consiste en situar lógicamente la noción transferida en el sistema de conceptos de la nueva disciplina que la recibe, y confrontarla con los referentes empíricos que se intenta explicar. (GARCÍA CANCLINI 1997a, p. 110-111)

Assim percebe-se que, para Canclini, às formas híbridas convém um pensamento hibridizado. É algo que se deve considerar para entender o modo como o antropólogo articula noções da antropologia, da sociologia e da economia política para buscar sentido nos processos de hibridização em sua dimensão estratégica.

Da economia, Canclini apropriou-se do conceito de *reconversão*. De acordo com ele, nem sempre a permanência do tradicional se dá pela dificuldade de acesso aos bens da modernidade, muitas vezes "a hibridização [com o moderno] surge da intenção de *reconverter*

um patrimônio [...] para inserí-lo em novas condições de produção e mercado." (GARCÍA CANCLINI, 1997a, p. 113, tradução e grifo nosso). Deste modo, ressalta a dimensão estratégica da hibridização situando-a em relações de poder. Uma estratégia tanto das classes cultas quanto das populares, define o teórico. O conceito de reconversão é útil na compreensão da luta cultural na cena pernambucana por associar a hibridização ao processo de inserção na nova lógica de produção e mercado, que desde o final do século XX, é a do capitalismo globalizado. O discurso dos membros iniciais do Manguebeat mostra neles a vontade de inserção: queriam associar-se à "rede mundial de circulação dos conceitos pop" e estavam interessados em "quadrinhos, TV interativa [...] John Coltrane, acaso..." (ZERO QUATRO *apud* VARGAS, 2007, p. 66). Esta associação é a conexão com a "cultura globalizada", com a "aldeia global" de que fala Marildo Nercolini. (NERCOLINI, 2008, p. 4 e 15).

De acordo com Nercolini (2008, p.1), o Manguebeat é um notável exemplo de "como se dá a construção da cultura contemporaneamente". pois realizou "conexões entre o específico da cultura dos mangues recifenses, creditada como nacional e aquela de amplitude mais global." Para ele, duas ações por parte dos criadores da cena Mangue tornaram possível o estabelecimento destas conexões: (1) a voluntária abertura às influências da "onda global", em contraposição às "reações conservadoras e protecionistas" do poder local que "temia que os valores e a cultura locais fossem 'destruídos'" (NERCOLINI, 2008, p. 5), somada ao interesse pela produção cultural local culminando no hibridismo; (2) a montagem de uma "espécie de cooperativa de músicos" que foi "forjando seu espaço, organizando-se e planejando as ações para dar visibilidade ao incipiente movimento" (NERCOLINI, 2008, p. 9-10). O autor fala ainda das possibilidades oferecidas pelo surgimento das novas tecnologias da informação as quais "os mangueboys estavam dispostos a usar [...] para fazer sua proposta chegar ao mundo" (2008, p. 16).

A tendência internacional de multiculturalismo deu ao Manguebeat uma importante margem de negociação com a sociedade para que este pudesse assimilar influências estrangeiras à cultura local. Angela Prysthon (2004b, p. 35) diz que o paradigma multicultural surge em um contexto no qual a globalização enfraquece a noção de Estado-nação o que sugere "de certa maneira, a gradual des-hierarquização dos países europeus ou dos Estados Unidos como centros irradiadores de modismos culturais."⁵ Isto em razão de diversos fatores:

⁵ Prysthon não deixa de fazer a ressalva de que tais países ainda assim têm grande peso no imaginário cultural do ocidente e são responsáveis por determinar a "condição *periférica* como principal tendência das modas culturais do fim do milênio" (PRYSTHON, 2004b, p. 35) .

a globalização dos mercados proporcionou a circulação de produtos (materializações de modos de vida) em escala global fazendo com que bens simbólicos periféricos estivessem presentes na "cultura de massa internacional"; houve a preocupação de setores da academia em promover uma alteração nas abordagens teóricas sobre o "Terceiro Mundo", rótulo cada vez mais descartado a favor de outros que considerem as diferenças dentro de um bloco que se supunha homogêneo; o reacendimento do interesse no "Outro" por um novo viés além do antigo exotismo psicológico e antropológico, entre eles o cultural (resta saber se este exotismo não foi substituído pelas "tendências", como na Europa ocidental, há alguns anos, vigora a tendência da chamada *balkan music*, músicas que hibridizam ritmos eletrônicos com sonoridades do leste europeu).

Tais teorias analisaram os acontecimentos sócio-econômicos e sua própria virada discursiva como evidências da experiência de descentramento vivida pelas populações do globo na modernidade tardia, ou pós-modernidade, época da intensificação da globalização e de uma disputa internacional pela redefinição da ordem antes regida pelo discurso hegemônico do Ocidente. Prysthon descreve este fenômeno como uma busca da revisão das "desigualdades da modernidade e de apresentar [da apresentação] de alternativas teóricas aos modelos econômicos, sociais e políticos do "Primeiro Mundo" (PRYSTHON, 2004b, p. 35).

Tais efeitos agem também no Brasil, onde a abertura política na década de 1980 - com o fim do regime militar - e econômica no início da de 1990 - com a queda das barreiras às importações e intensificação da entrada de capital estrangeiro no país - ativaram o interesse nos fluxos da globalização, nos produtos da cultura transnacional. O Manguebeat desfrutou, portanto, de um contexto nacional e internacional de estímulo ao multiculturalismo, aos processos de hibridização, e dele a função estratégica do híbrido retirou sua força. Com isso, enfraqueceram-se os discursos rígidos da identidade cultural brasileira.

As grandes empresas nacionais da imprensa e da TV (no caso da música destaca-se a inauguração do canal multinacional MTV) receberam a nova onda da cultura pernambucana como a promessa de modernização do país, sua entrada na cultura global. A jornalista Bia Abramo, que na década de 1990 foi editora do caderno juvenil e do cultural da Folha de São Paulo, escreveu sobre sua reação na época:

... nossa geração, para o bem ou para o mal, era mais internacionalizada do que a anterior, o que significava, nos anos 1980, que sentíamos o nacionalismo estreito como uma prisão. Queríamos estar onde a juventude do mundo estava - e um desses lugares era o rock e a música pop revoltas depois do punk inglês [...]
Ficamos eufóricos [com as propostas de Chico Science e Fred Zero Quatro]. Eles tinham um manifesto de verdade, tinham armado uma cena que não era limitada à

música (tinha cinema, moda, cibercultura), falavam em computadores ainda na aurora da internet, faziam pop brasileiro de ares cosmopolitas, tinham uma percussão que, aqui no Sudeste, soava nova e vibrante... (ITAÚ CULTURAL, 2010, p. 20)

Quanto à recepção do Manguê no exterior, disse o ex-empresário de Chico Science e Nação Zumbi e produtor musical Paulo André Pires: "Chico foi um dos únicos artistas da música brasileira que teve seu primeiro disco lançado no Japão, Europa e Estados Unidos. Isso gerou inúmeras turnês internacionais. [...] Isso aconteceu rarissimamente com artistas brasileiros" (LICIA, 2010, p. 79). O que estava acontecendo em Recife era motivo de orgulho para uma nação que se queria modernizada. Como cultura popular, o Manguêbeat também era uma força de reforma.

2.3 Armorialismo, essência e binarismo

O instrumento híbrido do Manguê também foi direcionado à política oficial da cultura vigente em Pernambuco, e os ares favoráveis ofereceram a oportunidade de se questionar a definição da cultura que por lá prevalecia: a do Movimento Armorial. Desde a década de 1940, Ariano Suassuna atuava na cena do estado com companhias teatrais cujas montagens buscavam contrapor-se à influência européia do teatro de recorte italiano, dominante no Sudeste brasileiro. Estava à busca da expressão artística genuinamente nacional guiado por seu "ideal de pureza". Sua mais famosa obra, *O Auto da Compadecida*, de 1955, já era uma amostra do que considerava característico desta arte: personagens do sertão nordestino, descomprometidos com os "bons costumes", sensualidade corpórea, religiosidade.

Na década de 1970, oficializaria seu discurso com a criação do Movimento Armorial. Para seus membros, a *essência* da cultura brasileira havia sido preservada no sertão nordestino. De acordo com Suassuna, esta essência, representada pela Arte Armorial Brasileira

tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano, que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA *apud* VARGAS, 2007, p. 38).

Após definirem o local (o sertão nordestino) e as manifestações genuínas da cultura brasileira, os armorialistas deram início a uma ampla pesquisa técnica e estilística da arte sertaneja. Sua explícita intenção era operar uma particular forma de hibridismo, que Fred

Zero Quatro definiu como "pilhagem cultural" (VARGAS, 2007, p. 36). Através das pesquisas, os armorialistas reuniam informações sobre os instrumentos, letras e estruturas musicais do sertão para produzir uma música de resgate da "primitiva" mistura dos elementos ibérico-mouriscos, indígenas e do canto gregoriano. Sua organização em grupos como o Quinteto Armorial e a Orquestra Armorial de Câmera e a forma racionalizada da escolha dos instrumentos tinham como objetivo dar feição "erudita" ao substrato "popular". Tratava-se de uma reforma direcionada tanto às populações do sertão, cuja cultura deveria ser instruída, quanto do litoral, o qual precisava retomar o contato com os "alicerces da música brasileira" e ser protegido do aviltamento causado pela multiculturalidade inerente aos centros urbanos. Como afirma Suassuna, a região litorânea pela comunicação com o mar foi fácil alvo de influências que "esbateram, até destruir quase por completo, as influências classicizantes - traços comuns que a música litorânea guardou *a princípio* com a sertaneja" (SUASSUNA *apud* VARGAS, 2007, p. 45, grifo nosso).

Como já indicou a definição de Zero Quatro, os mangueboys opunham-se severamente à idéia da apropriação das tradições como essências e a proposta de "reeducá-las". Propunham uma outra reação às tradições locais, que também valorizavam, de modo a traduzí-las ativamente em outras linguagens por meio de um "procedimento cultural antropofágico" (VARGAS, 2007, p. 36). Zero Quatro afirmou também que outra aproximação benéfica da estética sertaneja seria prover a seus criadores informações sobre técnicas de gravação e processos de divulgação nacional e internacional para que seu trabalho fosse conhecido com a devida autoria. Embora tenham agido também no fomento desta, foi a reação antropofágico-hibridista que mais caracterizou as ações do Manguebeat.

Notória na proposta Armorialista de empreender a reforma das manifestações populares, a dinâmica da disputa é mais uma vez perceptível com os novos investimentos dos jovens pernambucanos. Parte do ideário Mangue surge como reação urbana às políticas culturais reformistas que se disseminaram nas duas décadas seguintes à criação do Movimento Armorial por todo o estado pernambucano com a escalada de Suassuna por órgãos reguladores da cultura.⁶ Tal disputa é ilustrada pelo modo como o Manguebeat qualificou e avaliou as definições e atitudes da política armorialista. Em seu release, Zero Quatro, sempre usando metáforas, atribui a ela o mesmo efeito de uma arteriosclerose, Recife estava com suas veias obstruídas. Dentro deste cenário é evidente a figura do híbrido

⁶ Ariano Suassuna passou pelo "Conselho Federal da Cultura, em 1967, pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1969, pela Secretaria de Educação e Cultura de Recife, em 1975, e pela Secretaria de Estado da Cultura de Pernambuco, entre 1994 e 1998 (VARGAS, 2007, p. 37). Atualmente ocupa mais uma vez o cargo de Secretário da Cultura de Pernambuco.

como poderosa arma estratégica. Se o essencialismo levaria a cultura recifense ao "infarto", o hibridismo revelava-se a "ponte cardíaca" que iria realizar a ligação das "veias obstruídas" do Recife com as mais diversas influências pop: a entrada no fluxo transcultural como cura para a inércia de uma cultura folclorizada. Como não ver também esta cura através do conceito canclíniano de reconversão? O que os membros do grupo que originaria o Mangubeat propunham era a modernização (cura) da cultura pernambucana através de novas condições de produção (hibridismo).

Um importante acréscimo pode ser feito em relação à crítica que o Mangubeat operou sobre o discurso essencialista do Armorialismo. Este é possível com o uso do conceito de pós-colonial. Segundo Stuart Hall, ele:

relê a colonização como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural - e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou "global" das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do "aqui" e "lá", de um "então" e "agora", de um "em casa" e "no estrangeiro" (2003b, p. 102).

Reler a geopolítica da cultura a partir desta reescrita a que se refere Hall oferece um instrumento de crítica à dinâmica narrada por Suassuna da gênese cultural brasileira. O Armorialismo aceita a multiculturalidade até determinado tempo em um passado teórico, como se verá na seção seguinte, no entanto o "agora" que descreve é o do sertão depósito de uma riqueza pura que carece de proteção. Em relação ao presente, a política essencialista de Suassuna é anti-transcultural. De acordo com o pós-colonial o processo de colonização operou uma "ruptura histórico-mundial" que culminou na modernidade do que se tem atualmente como Ocidente. O pós-colonial oferece uma narração que "desloca a 'estória' da modernidade capitalista de seu centramento europeu para suas 'periferias' dispersas por todo o globo" (HALL, 2003b, p. 106). Vislumbra assim a "formação do mercado mundial" além da transição puramente européia entre dois sistemas de organização sócio-econômica (feudalismo para capitalismo).

Esta é a noção que ignora Suassuna em sua concepção de uma pureza com que destilada da mistura. O sertão ainda hoje, a despeito de toda o abandono ao qual foi sujeito no desenvolvimento econômico do Brasil, participa do mercado mundial cujo início remonta às expansões colonialistas dos séculos XV e XVI. É tão sujeito à investidura da modernidade que atemoriza o escritor quanto é local de onde sujeitos podem se posicionar e exercer seu poder periférico nas dinâmicas culturais sem a necessidade do paternalismo intelectual ilustrado.

A forma como a classe ilustrada brasileira, responsável talvez pelo "modernismo exuberante" mencionado por Canclini(1997a, p. 112), se relacionou com o popular e com a notória mistura étnico-cultural que se deu no Brasil desde a colonização sempre foi marcada por certo ranço de paternalismo. Suassuna faz parte desta tradição, assim como outros importantes pensadores brasileiros. O Mangubeat, talvez por não carregar a bandeira de uma política cultural nacionalista, dissociou-se desta visão de ingerência. Ainda assim, há a possibilidade de se dizer que a predominância do enfoque do híbrido nos estudos e comentários sobre o fenômeno tenha, em parte, origem na tradição do hibridismo na cultura brasileira.

3 A TRADIÇÃO DO HIBRIDISMO NA CULTURA BRASILEIRA

*Tantos povos se cruzam nessa terra
Que o mais puro padrão é o mestiço
Deixe o mundo rodar que dá é nisso
A roleta dos genes nunca erra
Nasce tanto galego em pé-de-serra
E por isso eu jamais estranharei
Sertanejo com olhos de nissei
Cantador com suingue caribenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?*

*Como posso pensar ser brasileiro
Enxergar minha própria diferença
Se olhando ao redor vejo a imensa
Semelhança ligando o mundo inteiro
Como posso saber quem vem primeiro
Se o começo eu jamais alcançarei
Tantos povos no mundo e eu não sei
Qual a força que move o meu engenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?*

(trecho da canção Sêmen, de Mestre Ambrósio)

O Mangubeat participa de uma tradição do hibridismo nas discussões culturais brasileiras. Com isso não se quer dizer que o híbrido do Mangué é mais uma etapa na linha histórica evolutiva do híbrido na música nacional: há rupturas e retomadas nos eventos que se sucedem. Mas é possível afirmar que há uma racionalidade do híbrido disseminada pela cultura brasileira e, ressalvados alguns limites e características específicas das associações entre o discurso hibridista e determinados discursos sociais (racial, cultural, moral), há no Brasil uma marcante presença da mistura como constitutivo básico da identidade de seus habitantes.

Definir esta racionalidade requer algumas delimitações que respondam às seguintes perguntas: No que o hibridismo do Armorialismo difere do mesmo no Mangubeat? E no que o deste seria semelhante ao Tropicalismo? Como Armorialismo, Mangubeat, Tropicalismo e até mesmo o Modernismo podem ser vistos como manifestações de uma racionalidade que tem no híbrido seu elemento básico de definição da cultura? Racionalidade aqui entendida como a define Emanuel Tadei ao falar da mestiçagem como um dispositivo de poder:

Entendo por racionalidade as condições que determinam a produção de conhecimento (o ver e o falar), a partir das quais são construídos os objetos e enunciados acerca de dada problemática. Ela pode ser facilmente localizável e passível de datação, pois se constitui como uma estrutura discursiva elementar, isso é, como um conjunto de regras de formação que organizam os vários enunciados,

objetos e sujeitos, formando classes de enunciados de níveis distintos de enunciação, mas que obedecem a uma determinação comum de ordem mais geral. (TADEI, 2002, p. 2)

Tadei fala de localizar e datar as condições que determinam a produção de conhecimento. No caso deste trabalho, uma relação pode servir de parâmetro para se estabelecer a localização e a datação das condições que formam a racionalidade do híbrido na música brasileira: a relação das políticas culturais com a noção de tempo. O que já se falou aqui de modernização, reforma, reconversão e mesmo tradição tem a ver com uma referência a instâncias do tempo. Não o tempo em si, mas construções discursivas das três instâncias temporais que permitem o aparente paradoxo da constituição de um futuro baseado no passado; ou a proposta de um futuro brasileiro com referência em estruturas de desenvolvimento oriundas de países da Europa ou dos Estados Unidos. De alguma forma o uso do híbrido parece estar intimamente ligado em alguns casos com a atualização do presente e, em outros, com a construção, seleção, valorização de um passado. Perceber o Mangubeat sob esta ótica é mais uma ferramenta no entendimento do uso do híbrido no início do fenômeno e, assim se espera, um modo de iluminar o caminho para a definição do modo como o híbrido tem sido investido em Pernambuco nos tempos atuais.

3.1 Gilberto Freyre e Mario de Andrade: critérios para a construção de uma nação

Gilberto Freyre, autor da talvez mais famosa teoria da identidade brasileira, demonstra em algumas de suas preocupações acerca do futuro da cultura do país. Freyre escreve suas propostas no tom moderado que lhe foi tão característico, acedendo a importância da influência européia na cultura nacional:

Os que desejamos que o desenvolvimento da cultura brasileira tome livremente aspectos extra-europeus, numa afirmação corajosa do que já denominei de vigor híbrido sociológico, não queremos de modo nenhum- fique este ponto bem claro - o sacrifício de tudo quanto seja valor europeu incorporado à nossa vida a substitutos extra-europeus. A cultura nova e, tanto quanto possível, original que desejamos ver desenvolvida no Brasil seria principalmente nova e original pela combinação e harmonização de valores de origens várias - ameríndia, européia, africana, asiática - dentro das necessidades e das condições do meio americano, em geral, e brasileiro em particular, e por obra e graça de cruzamento de sangues a interpenetração de culturas diversas, considerada a luso-cristã a decisiva, embora de modo nenhum a exclusiva. (FREYRE, 1943, p. 167)

Entremetentes, atribui à Europa, uma "mística" posição hegemônica no panorama cultural global, à qual as colônias e ex-colônias deveriam reagir:

Contra esse ideal de exclusividade européia em nossa vida, em nossa cultura, em nosso sangue e em nossa paisagem vamos reagindo hoje, homens das gerações mais novas, nos vários países americanos tanto quanto na Índia, na China e nas terras coloniais e semi-coloniais da Ásia e da África mais diminuídas no seu vigor intelectual e moral, político e econômico pela mística de superioridade absoluta da Europa. (FREYRE, 1943, p.168)

Esta reação no Brasil teve a particularidade, pelo lado de Freyre e outros estudiosos, de ser conduzida pelo princípio de hibridismo cultural, assim como foi cara ao pensador pernambucano a idéia de mestiçagem na constituição étnica nacional. Stuart Hall fala de como, após suas independências, as antigas colônias buscaram sua identidade em um "passado não contaminado" e de como o conceito de pós-colonial pode fazer entender que o processo de colonização foi irreversível nas múltiplas trocas culturais entre as instâncias coloniais e metropolitanas, vistas de modo separado no discurso sobre o imperialismo vigente no início do século XX. De acordo com o pós-colonial, não havia como retornar à pura origem para o resgate de identidades simples e rígidas, embora isso tenha sido buscado:

... no que diz respeito ao retorno absoluto a um conjunto puro de origens não-contaminadas, os efeitos culturais e históricos a longo prazo do "transculturalismo" que caracterizou a experiência colonizadora demonstraram ser irreversíveis. As diferenças entre as culturas colonizadora e colonizada permanecem profundas. Mas nunca operaram de forma absolutamente binária... (HALL, 2003b, p. 102)

A busca por uma identidade pura também ocorreu no Brasil, entretanto, não obteve o mesmo sucesso que o discurso hibridista. Ao analisar a racionalidade do que chama "dispositivo de mestiçagem", Emanuel Tadei (2002, p. 4) tratou do momento em que a miscigenação foi discutida com a "finalidade de solucionar um problema que sempre incomodou os brancos europeus no Brasil colônia: o medo constante de revoltas por parte dos negros". A mestiçagem, hibridismo biológico, foi proposta neste caso como forma de "domesticar o caráter agressivo e insubordinado do negro africano" (TADEI, 2002, p. 5). Seu objetivo era o "branqueamento" da população. Isto, aliado às políticas imigrantistas, favoráveis à entrada de brancos europeus no país e estimuladas pelo Império, mostra como a origem buscada então não estava no Brasil pré-cabralino, e sim na Europa, branca e civilizada, ignorando também as outras matrizes etno-culturais que compunham a população da colônia.

Freyre foi um dos grandes responsáveis pela virada na compreensão não apenas da questão racial, mas da cultura em terras brasileiras isto porque a racionalidade do híbrido não se ateve à questão racial, biológica, a mestiçagem também pressupunha a hibridização das culturas. Ainda assim, a divisão funcional que estabeleceu Freyre ao atribuir valores às características de cada uma das matrizes com maior peso para a portuguesa revela a predominância do branco europeu e da cultura do velho mundo. Em mais uma manifestação da presença histórica do híbrido no pensamento cultural brasileiro, Freyre deu destaque ainda à participação do popular na construção da cultura nacional. Ao comentar a reforma do ensino na Dinamarca e o trabalho com os camponeses daquele país, recomenda atenção ao seu exemplo:

O exemplo dinamarquês se impõe também ao Brasil e aos demais países americanos, cujo sistema de ensino precisa de ser reformado não por pedagogos só de gabinete, mas sobre o conhecimento vivo e tanto quanto possível exato da nossa situação antropológica - física, social e de cultura - e com o máximo de aproveitamento dos nossos valores tradicionais e populares. Inclusive a poesia do povo, sua música, sua arte, seu folclore. (FREYRE, 1943, p. 171)

Paralelamente, no modernismo paulista, o escritor e teórico Mário de Andrade escrevia seus ensaios sobre a criação de uma música popular com o caráter brasileiro. Neles, defendia que “deveria ser exigido de músicos e compositores brasileiros a busca de uma expressividade eminentemente nacional, que fizesse ecoar os elementos musicais das raízes da cultura nacional (VARGAS, 2007, p. 11). Como isto poderia ser feito?

O método de Andrade era o da pesquisa folclórica, empreendeu-as através da base de apoio que conseguiu com a ocupação de cargos em órgão públicos na área da cultura e do patrimônio histórico e artístico. No entanto, a concepção do escritor do que é nacional não se restringia ao folclore. A arte brasileira, para ele, era a que poderia ainda ser construída, no século XX. Era necessário apenas o direcionamento, a gestão da cultura pois, em suas palavras, “os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela” (ANDRADE, 1972, p.1). Este caráter de indecisão racial e cultural (artística) é oriundo do hibridismo que, na música, Mário de Andrade descreve da seguinte forma:

Cabe lembrar mais uma vez aqui do que é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provem de fontes estranhas: ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola, sobretudo hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideú, habanera e tango) foi muito importante. A influência européia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha. [...] Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. (ANDRADE, 1972, p. 7)

A música autenticamente brasileira seria obtida, então, através de um ato de pesquisa, critério, seleção e aperfeiçoamento dos “elementos estranhos e vagos” espalhados pelo território nacional. A criação buscaria, em um momento de combate pela significação do nacional, “determinar e normalizar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira” (ANDRADE, 1972, p.8). E, para isso, o hibridismo é mais uma vez proposto como instrumento que foge do exclusivismo unilateral da associação do brasileiro ao exótico, ao índio e ao africano. Andrade critica a antipatia da época pela desconhecida música portuguesa, afirmando sua importância por ser “pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionaliza e justifica na cultura européia”. O híbrido, especialmente pela presença do elemento português, é uma forma de modernização e dissociação da identidade brasileira do exótico ao qual o interesse internacional se dirige de forma apenas esporádica.

As teorias de Andrade e Freyre se assemelham tanto na noção da raça/cultura mestiça/indecisa quanto em sua preocupação nacionalista. Dentre deste escopo o hibridismo é para eles tanto um fato empírico quanto um instrumento de diferenciação da identidade brasileira que, seguindo parâmetros determinados de seleção e hierarquização entre seus elementos, culminará na força da cultura nacional. Contudo, a relação com o passado será capital na distinção dos dois teóricos.

Herom Vargas descreve a postura de Gilberto Freyre como “saudosista de um mundo centrado no patriarcalismo sedentário, no âmbito familiar e católico da casa-grande em que os conflitos eram resolvidos pela adequação ao senhor” (2007, p. 47). De acordo com ele, Freyre apresentou uma difícil relação com a urbanização e a industrialização, características da modernidade no Século XX brasileiro. Comentando Renato Ortiz, afirma que “Freyre opõe os paulistas desenvolvidos e industriais ao regionalismo e tradicionalismo dos nordestinos” (VARGAS, 2007, p. 8). Os valores que o pernambucano atribuiu à essência da identidade brasileira estão, portanto, atrelados à noção de um passado espiritualizado, pela religiosidade católica, e de “civilização tradicional”. Esta concepção de regionalismo da qual Freyre participou como um dos seus maiores articuladores é ainda bastante viva no pensamento pernambucano e nacional sobre o nordeste. Roberto Silveira (2006, p.3), em ensaio sobre os regionalismos do nordeste⁷ fala de como ela “foi capaz de funcionar como lastro para as

⁷ Silveira, a partir da análise de *A invenção do Nordeste e outras artes* do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior distingue três regionalismos no nordeste. O primeiro, “composto pelas obras e artistas (escritores, pintores, músicos etc.) que tomaram a região como 'espaço da saudade', ou seja, que a enxergavam (e a divulgavam) como um local de passado idílico, cuja transformação a contragosto era realizada pelo 'trator' da modernidade com sua paisagem urbano- industrial. O segundo é formado por artistas que já cresceram em meio ao processo de estabelecimento da sociedade burguesa-industrial e que vivenciaram a formação da classe média

produções culturais e artísticas subseqüentes nas mais variadas áreas como a literatura, as artes plásticas, a arquitetura etc." A citação que faz do historiador Durval Albuquerque Júnior ilustra este processo de instituição de um Nordeste como "espaço da saudade", para o qual:

contribuirão decisivamente as obras sociológicas e artísticas de filhos dessa 'elite regional' desterritorializada, no esforço de criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa-grande, a 'docilidade' da senzala, a 'paz e estabilidade' do Império. O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz; na obra de pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres etc. O Nordeste é gestado como espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulo, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região. (ALBUQUERQUE JÚNIOR *apud* SILVEIRA, 2006, p. 3)

A diferença para Mário de Andrade pode ser definida pela diferente relação que a política cultural construída por este estabeleceu com o tempo. Para Freyre a *cultura* nacional se opõe à *técnica* da modernidade industrial, está na "coesão patriarcal, [n]as relações fixas entre patrões e trabalhadores". São marcas de um passado que o autor valoriza e quer fazer valer no presente e perpetuar no futuro. Já Mário de Andrade, cuja obra desde *Paulicéia Desvairada* é "interessada, uma obra de ação" (ANDRADE, 1972, p. 27), logo, expressamente política, tinha em vista uma cultura conduzida por indivíduos ilustrados que, ciosos de seu dever para com a nação, saberiam usar a base das manifestações populares garantindo-lhe uma transposição erudita que as fariam arte. De acordo com ele:

...estamos carecendo imediatamente de um harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. Carecemos dum Tiersot, dum Franz Korbay, dum Mölle, dum Coleridge Taylor, dum Stanford, duma Ester Singleton. (ANDRADE, 1972, p. 5-6)

Mário de Andrade queria uma música que carregasse o signo da nacionalidade, parâmetro básico para a equiparação do Brasil a um mundo que se dividia em nações. O nacionalismo era visto por ele como uma forma de inserir o país em um processo de modernização e, sendo assim, sua política cultural tinha um compromisso com o futuro, o tempo da modernidade. Ainda que tivesse duras restrições às influências européias, não seria errado dizer que era na Europa que vislumbrava certo modelo de modernidade, seja pela origem das figuras representativas que escolhia como referência, seja por sua declaração de

no país, fatores que potencializaram a difusão de correntes de pensamento crítico, principalmente o marxismo, doutrina que foi de grande influência no ambiente artístico e intelectual e que colaborou de forma decisiva para a perspectiva do Nordeste como um 'território da revolta' (SILVEIRA, 2006, p. 2). O terceiro, adição do autor aos outros descritos por Albuquerque Jr., seria representado pelo Mangubeat. "Rebento da pós-modernidade e dos fluxos da globalização" (SILVEIRA, 2006, p.7), o fenômeno representaria o desmonte da coerência discursiva característica dos dois regionalismos que o precederam.

que o Brasil estaria embebido pela cultura europeia quando devia ser *esclarecido* por ela (ANDRADE, 1972, p. 24).

3.2 Suassuna e os "povos castanhos"

Para o Armorialismo da década de 1970, o experimentalismo modernista era tão prejudicial quanto as forças modernizantes da urbanização e da industrialização. Ariano Suassuna era um grande adepto de Gilberto Freyre e afirma que a influência do pensador se concretizou mais diretamente em suas idéias sobre a tradição. Afirma também que, como Freyre ou mais do que ele, antipatiza “terrivelmente com o movimento modernista” (SUASSUNA *apud* VARGAS, 2007, p. 48) e que há necessidade de resgate dos “tesouros da tradição mediterrânea” que a arte europeia de vanguarda renegou. Este tesouro, segundo ele, foi enriquecido com as misturas que se deram com a colonização do Brasil explicada em sua narrativa sobre os “povos castanhos”.

Suassuna criou um curioso relato da origem cultural brasileira, permeado de traços literários e míticos. Segundo ele, a riqueza preservada no sertão nordestino era originada na mágica reunião dos elementos indígenas e negros com os “povos ‘castanhos’ do Mediterrâneo, da costa atlântica e do norte da África, os chamados filhos do rei judaico Salomão e da rainha de Sabá...” (VARGAS, 2007, p. 45). A essência identitária brasileira guardaria as características da mistura entre estes povos “mais dançarinos e musicais que reflexivos, mais da ‘plástica sensual’ e da pulsação do ritmo estético do que da abstração”. (SUASSUNA *apud* VARGAS, 2007, p. 45). O escritor pernambucano destaca na cultura brasileira, enfim, a “união de contrários”, a “síntese nova e castanha que dá unidade a uma complementaridade de opostos”. (SUASSUNA *apud* VARGAS, 2007, p.16). Recorre-se mais uma vez à racionalidade do híbrido para explicar, ou proclamar, a convivência harmônica dos elementos culturais brasileiros baseada na miscigenação, um eco da teoria freyreana com as particularidades do pensamento barroco de Suassuna. Idéias que serão seguidas por mais uma política cultural concentrada na fixação de um passado a ser prorrogado e protegido, o tempo da reunião mágica dos povos castanhos no sertão nordestino.

Vargas interpreta esta noção do híbrido restrita ao passado como um “mito de origem, alicerce que agregaria no momento da formação uma série de elementos aparentemente díspares em um todo que tende ao estágio harmônico e final” (2007, p. 47). Estágio este que seria “protegido” pelos armorialistas através de um trabalho similar ao método de Mário de

Andrade, a pesquisa folclórica e a transposição erudita das manifestações populares, como descrito na seção 2.

3.3 Um passo a frente: futurismo no Mangue, estar em outro lugar

O Manguebeat demonstrou uma relação diferente com as forças modernizantes. Propôs uma abertura que só pode ser comparada com o Modernismo, mas só em parte, já que não manifestou a preocupação em construir ou estabelecer uma música nacional, representante do caráter brasileiro. As prioridades foram deslocadas: a modernização passa a ser entendida como uma forma de se incluir a periferia no movimento de globalização dos mercados, de “movimentar” a cena estagnada. Esta é também uma diferença que Vargas (2007, p. 81) aponta entre o Manguebeat e um fenômeno antecedente ao qual ele é bastante comparado: o Tropicalismo⁸.

Para Vargas, ao contrário dos tropicalistas, os participantes do Manguebeat não se propunham uma reavaliação da canção popular brasileira. O autor atribui isso, entre outras coisas, ao contexto de “dilaceramento político-ideológico” em que viviam (VARGAS, 2007, p. 81). Vale lembrar que a decadência do discurso nacionalista e a ênfase multiculturalista já indicavam, assim como estimulavam, a ação política por outros meios que não a reelaboração da identidade nacional. Esta nova percepção da identidade será discutida mais detalhadamente na próxima seção. O destaque neste momento deve recair sobre como mais uma vez o híbrido participou tanto da dinâmica cultural quanto dos comentários realizados sobre ela e como, no caso do Manguebeat, o acionamento da racionalidade do híbrido selecionou as manifestações culturais mais explicitamente híbridas como a expressão central da resposta da cultura local aos ares da pós-modernidade.

Para Roberto Azoubeil Silveira, a política cultural do Manguebeat investiu no futuro como forma de transcender a miséria Azoubeil empreendeu uma análise das letras das músicas de Chico Science e Nação Zumbi de modo a destacar dois componentes recorrentes: as referências futuristas e as precárias condições sociais do Recife. Silveira considera provável que as intenções de transformação da realidade sócio-econômica através da intervenção no campo cultural não tenham sido realizadas no caso pernambucano e baseia-se para isso na

⁸ Vargas aponta três aproximações entre Manguebeat e o Tropicalismo que gerariam as comparações: (1) a atualização da música brasileira pela "conexão entre alguns gêneros mais tipicamente nacionais e as informações internacionalizadas da música pop"; (2) a proposta de ambos os movimentos em "trabalhar suas sonoridades sem limites com os elementos que consideravam importantes"; (3) A posição contrária de ambos às estéticas musicais vigentes que lhes renderam a crítica das vozes nacionalistas e tradicionalistas.

ausência de mudanças significativas nos índices sociais do Recife. Ainda assim, para ele, a intenção de transformação deixa como legado um potencial utópico onde “o futuro constantemente se apresenta como um bom lugar, seja como utopia ou como espaço transcendente...” (SILVEIRA, 2008, p. 308). Ainda recorrendo à lógica cancliniana de reconversão, pode-se dizer que o Manguebeat tem uma política na qual se busca o futuro, tempo projetado da melhora, e o híbrido se mostra como um caminho para esta viagem temporal. Este foi o caminho mais teorizado e comentado na década e meia de existência do fenômeno em razão do já exposto contexto de estímulo à multiculturalidade, mas também pela marcante presença da racionalidade do híbrido nas discussões culturais do país.

4. IDENTIDADES NA MODERNIDADE TARDIA E HIBRIDIZAÇÃO

Existirá uma forma de se pensar nas dinâmicas políticas e culturais na cena cultural pernambucana que vá além do destaque dos processos de hibridização? A crescente crítica à hegemonia da estética hibridista nos últimos anos sugere que sim. Ela parte de novos músicos, bandas e produtores culturais que entraram na cena criada pelo Mangubeat mas não se identificaram com o modo como este predominantemente buscou alcançar seus objetivos. A maior razão da dissociação parece estar na identificação estética, na resposta ao fluxo multicultural contemporâneo. Por isso, é necessário observar como as identidades foram problematizadas e selecionadas na cena pernambucana, como a identidade híbrida se consolidou e a partir de que momento sua hegemonia passou a ser contestada e considerada impedimento a novas expressões.

4.1 Deslocamento da concepção de identidade na Modernidade Tardia

O conceito de identidade é de certo um dos mais discutidos nos estudos culturais da atualidade. Como define Hall, ao citar Foucault, é um

dos conceitos que, tendo sido solapados em suas formas unitárias e essencialistas, proliferaram para além de nossas expectativas, através de formas descentradas, assumindo novas posições discursivas. (HALL, 2003, p. 104)

Hall reconhece na modernidade tardia a intensificação do processo de descentramento o qual enfraqueceu a noção rígida de identidade que teve no *cogito ergo sum* cartesiano e no racionalismo iluminista seus mais típicos exemplos.

No pensamento da pós-modernidade já não se reconhece a identidade do homem como um núcleo interno coerente por toda sua vida ou mesmo por uma interação deste núcleo com a sociedade, como afirmavam os sociólogos interacionistas. A definição da identidade deixa de ser estabelecida *a priori* e passa a se delinear através de posicionamentos e de sua interpelação. (ver HALL, 2005, pp. 10-13) Isto põe em questão identidades centralizadoras que participaram dos debates da sociedade no século passado, como as de nação e classe social. Não significa seu desaparecimento, mas de certo seu questionamento lhes retira da posição central dentro da qual definiam a ontologia e teleologia dos seus partícipes. Ora, se a identidade não rege a unidade do homem e sim as suas possibilidades e condições de associação, ela passa a se tornar um problema discursivo e a ser teorizada no domínio do

discurso. Não se trata mais da identidade como significante cujo significado está para ser decifrado. (ver FOUCAULT, 2004, p. 49)

É possível que se entenda a identidade vista por esta perspectiva anti-essencialista como um atributo da vontade. Mas não basta a auto-definição para que um sujeito assuma uma determinada identidade. As associações são oriundas das condições proporcionadas pela posição deste sujeito na estrutura sócio-cultural da qual faz parte. São o que Michel Foucault chamou de "condições externas de possibilidade" do discurso (2004, p. 53) que irão estruturar sua aparição e regularidade. Através delas pode se perceber a materialidade na identidade como componente discursivo.

4.2 Identidades cambiantes e cosmopolitismo periférico

O momento atual da crítica assumiu as identidades cambiantes: o emigrado, a diáspora e o cosmopolita são temas recorrentes nos estudos de autores tanto da academia estrangeira como Zygmunt Bauman (2004) e Stuart Hall (2005), quanto autores nacionais, como Ângela Prysthon (2004a). Esta, usa a noção de cosmopolitismo periférico para tratar da cultura urbana em áreas marginalizadas. Algumas observações acerca deste singular cosmopolitismo poderiam talvez auxiliar na compreensão do declarado deslocamento da relação local/global atribuída a prática cultural em Pernambuco a partir do Mangubeat. A forma como este conceito opera é curiosa por ter notoriamente uma faceta híbrida, por um lado, ao destacar a convivência em um espaço globalizado dos fluxos culturais das mais variadas origens; e, por outro, buscar unidade, identidade, ao atribuir a um novo sujeito as características que guiarão determinadas práticas. Seria este o sujeito periférico, o subalterno.

Esta elaboração conceptual das novas identidades parece típica da atual etapa da modernidade. Como diz Hall, pode-se destacar três conseqüências possíveis da globalização em relação à identidade: a homogeneização das identidades globais, o fortalecimento de identidades locais e a produção de novas identidades, identidades híbridas (HALL, 2005, p. 69). A análise de Hall da terceira, que irá utilizar a argumentação de Kevin Robins em torno da Tradição e da Tradução, está associada aos movimentos migratórios e suas implicações. Uma pessoa *traduzida* é uma pessoa "dispersada(...) de sua terra natal" (HALL, 2005, p. 88), que retêm a memória de suas origens mas que é obrigada por sua condição de emigrante a negociar com outras culturas, formando assim, culturas híbridas. A identidade do cosmopolita periférico parece ser uma destas novas identidades híbridas, embora não trate diretamente de

um emigrado, mas daquele que se viu obrigado a negociar com outras culturas pela sua posição em uma cadeia informacional.

Para Prysthon "o cosmopolita periférico é um dos sujeitos principais da construção de uma nova instância no conceito de cosmopolitismo" (PRYSTHON, 2004, p. 37). Trata-se da possibilidade da periferia de entrar no campo de significação da noção de cosmopolita. A autora explica como esta noção era anteriormente associada ao "cidadão do mundo", o viajante "sofisticado", o homem moderno, que lida com "um repertório mais diverso que a maioria das pessoas". Um homem que, entretanto, a despeito de sua livre-circulação estava destinado aos limites centrais da metrópole moderna como parâmetro básico para a "composição da diversidade que define o cosmopolita e o cosmopolitismo." (PRYSTHON, 2004, p. 36).

Prysthon apresenta o cosmopolita periférico como o outro lado do cosmopolita do centro da metrópole, para este, a periferia só interessaria como parte exótica da cidade. Já aquele, em sua auto-definição, opõe-se ao centro enquanto simultaneamente o assimila. É o que ela chamará de "dialética da modernidade" na qual a entrada de novos agentes, sobretudo o cosmopolita periférico, causaria a desestabilização dos centros de referência propondo novos pólos de significação da diversidade. No entanto, mesmo que sob a dinâmica de conceitos do pós-moderno, a definição deste novo agente desestabilizador por parte de Prysthon tem uma noção do periférico ainda apegada a identidades modernas. É onde resvala sua diferenciação do cosmopolita latino-americano que tem na representação da América Latina a periferia da Europa.

Dentro do que defende Hall como pós-colonial, identificaríamos a presença do sujeito periférico em qualquer área do globo. Isto porque em razão dos deslocamentos humanos nos últimos séculos e do inevitável intercâmbio material e cultural entre os entes representados anteriormente como Metrópole e Colônia, a distinção de fronteiras já não se dá como antes. Colônia e Metrópole, tradição e modernidade se interpenetram na convivência e disputa entre os discursos que regem o entendimento do mundo contemporâneo. Sendo assim, a separação rígida de Europa e América Latina como a faz Prysthon torna-se problemática na discussão do periférico já que ele pode ser situado tanto num continente quanto no outro. Sua definição também não parece adequada quando caracteriza os desejos do sujeito periférico como vontade de centro como local específico e não posição abstrata. Como quando diz:

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. (PRYSTHON, 2004, p.38)

A dialética de que Prysthon fala no mesmo ensaio do qual foi retirado o trecho acima parece funcionar exatamente na lógica da contraposição de uma possibilidade de centro à forma consagrada como central, resultando na redefinição da centralidade. Contudo, a localização precisa do centro - ao invés de sua abstração - objeto do desejo confunde esta dialética posto que se os 'mangueboys' desejassem *Londres*, não desejariam colocar Recife no *centro*. O desejo de Londres poderia ser facilmente sanado com a emigração, isto talvez tenha algo a dizer sobre as pressões sócio-econômicas da periferia mas ainda parte de uma visão bastante negativa do sujeito periférico. Uma descrição do processo que pense na busca da modernidade, da periferia como centro alternativo, em *posições* sem nomear *destinos*, seria ainda coerente com a dialética proposta pela autora, com o ganho de se vislumbrar a dinâmica cultural pelo viés positivo, pelo que se fez e não pelo que não se conseguiu fazer.

Como o faz Herom Vargas (2007, p. 28 e 63), por exemplo, quando define o periférico em contato com o "global". Ele expõe como, no Mangubeat, o hibridismo dos ritmos musicais se deu entre tradições da cultura negra de diversas origens. Maracatu, ciranda, rock, hip hop são definidos como tradições oriundas da experiência do negro com a subalternidade e a repressão cultural. Nesta visão o Mangu teria se conectado a uma possível rede internacional de ritmos subalternos. Há dois pontos interessantes na forma como Vargas vê a conexão do global com o local no Mangubeat e ambos ecoam noções do pós-colonial. Primeiro, por entender periferia/subalternidade através de fronteiras que não as do colonialismo, Vargas pôde definir as misturas realizadas pelos sujeitos do Mangubeat como a interconexão em rede das periferias - de Recife ou de Londres - já que o conceito de rede não pressupõe centralidade. Segundo, quando Vargas trata tanto o maracatu quanto o hip hop como "produtos de tradições distintas" (2007, p. 28) e não como tradição (maracatu) e modernidade (hip hop), estabelece um deslocamento temporal na noção de tradicional que desarticula o argumento de que a modernização surge de fora, da cultura "urbana internacional, inspiracional e moderna" (PRYSTHON, 2004, p. 38).

Até aqui se viu como o conceito de identidade pode ser problematizado com a noção de hibridismo, como a elaboração conceptual das novas identidades transita entre diferença e identidade num cuidadoso esforço para que uma não anule a outra completamente. Na crítica do Mangubeat, percebe-se que o elogio da rearticulação entre local e global, modernidade e tradição, pretende atingir este convívio da diferença. Contudo, é possível formular que a centralidade do híbrido levou-o também a uma posição em que significou a anulação da

diferença num espaço de representações. O caminho para que chegasse a este ponto foi o de sua consolidação como estética a partir do reconhecimento oficial do Manguebeat como representação da cultura contemporânea pernambucana. Em algum momento do "jogo das identidades" possibilitado pelas múltiplas identificações, o Manguebeat passa a ser interpelado recorrentemente como *movimento cultural de estética híbrida*. É este momento em sua representação teórica onde aqui se identifica um segundo uso do hibridismo, marcado pela consolidação do discurso.

Há diversas evidências do reconhecimento oficial da cena. Pode ser identificado na consagração pela mídia, patente na grande popularidade de *Chico Science e Nação Zumbi* (seu primeiro álbum, *Da Lama ao Caos*, vendeu 40 milhões de cópias em CD no ano de lançamento. ver FRAGA, 2007, p. 7), e na acolhida da cena pela imprensa nacional e pela MTV. É visto também em ações dos governos de Recife e Pernambuco como o website *Música Recife*, da prefeitura da cidade, onde o Manguebeat recebe destaque na linha do tempo da música da cidade (MÚSICA RECIFE, s.d.). Em outra iniciativa governamental na internet, o website *Pernambuco Nação Cultural*, do governo estadual, é possível ouvir na íntegra um álbum com músicas da cena produzido pelo próprio governo de Pernambuco em parceria com a Astronave Iniciativas Culturais (que também produz o *Abril pro Rock*, festival que desde 1993 se posiciona como grande divulgador da cena). (PERNAMBUCO NAÇÃO CULTURAL, s.d.)

Pelo lado da imprensa, há um exemplo recente na matéria que o jornalista Leonardo Lichote fez em homenagem aos 15 anos do álbum *Do Lama ao Caos* de *Chico Science e Nação Zumbi*. No texto publicado em destaque no Jornal O Globo, Lichote articula depoimentos de críticos de música e artistas que tecem explicitamente o elogio ao híbrido, à modernização do passado, e à metáfora da lama do mangue como "matéria-prima da invenção". Em um trecho que compara o trabalho de Chico Science ao de outras bandas do rock brasileiro, garante a vitória ao primeiro, através do depoimento do crítico Arthur Dapieve:

Foi uma espécie de ovo de Colombo (...) Muitas bandas de rock das décadas anteriores (sobretudo Mutantes, Paralamas e Titãs, mas até Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii) tinham feito tentativas mais ou menos bem-sucedidas de eliminar as contradições, ou supostas contradições, entre rock e música popular brasileira. Mas foi o Chico Science quem botou o ovo em pé. (O GLOBO, 2009)

Há alguns exemplos emblemáticos desta consolidação também na academia. Prysthon em ensaio sobre as transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Mangue

descreve-o "como um dos diálogos mais radicais entre tradição e modernidade, entre centro e periferia, entre nacional e internacional na música popular dos anos 1990" (PRYSTHON, 2004, p.42). Em outro ensaio, a associação entre o Mangubeat e a estética hibridista ocorre de forma tão intensa que Prysthon trata o movimento como gênero musical. Falando sobre a emergência da periferia na cultura urbana ela diz: "São precisamente os jovens que montam as bandas de rock, hip-hop e mangubeat que atuam na cidade." (PRYSTHON, 2002). Herom Vargas também define a *idéia central* do Mangubeat como aceitação e utilização do "diversificado material sonoro tradicional" misturado a formas musicais afro-americanas, produzidas por músicos africanos ou que melhor mesclassem com eles. (2007, p. 63). Já Marildo Nercolini, sintetiza assim sua definição do fenômeno:

O Mangubeat, de forma explícita e pública, assumiu-se enquanto *movimento cultural*. Seus criadores lançaram um *manifesto* – “Caranguejos com cérebro” – onde explicitavam seus objetivos e suas intenções; articularam, inicialmente, músicos organizados em bandas (Chico Science e Nação Zumbi, Fred 04 e Mundo Livre foram as primeiras e lideraram o movimento), produzindo *um tipo de som que passaram a chamar de “mangue”*; e, aos poucos, estenderam sua abrangência, passando a incorporar artistas plásticos, cineastas e estilistas que também concordavam com as bases propostas pelo manifesto e passaram a compartilhar a *estética do mangue*. Portanto, fica claro que é um movimento cultural, com as particularidades decorrentes do local e do tempo em que viviam – início da década de 90, na cidade de Recife, Nordeste do Brasil. Tais particularidades precisam ser explicitadas para entendermos a abrangência e a importância do Mangubeat e também para percebermos o seu diferencial em relação a outros movimentos musicais brasileiros. (2008, p. 2, grifo nosso)

Em dezembro de 2008, Renato L., do grupo que iniciou a cena mangue e que ele chama núcleo-base, foi nomeado Secretário Municipal de Cultura da cidade do Recife (MORAES e TELES, 2008). É a primeira vez que algum participante da cena compõe o corpo governamental ao qual desde 1995 (com interrupções) Ariano Suassuna pertence como Secretário de Cultura do estado de Pernambuco. A representação da cena na máquina pública através da figura de L. também ilustra sua consagração. Outro notável exemplo da consolidação do discurso Mangubeat foi sua oficialização como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Pernambuco pela lei 13.853 do estado (PERNAMBUCO, 2009). Em nota publicada na versão online do jornal *Diário de Pernambuco*, o deputado estadual Sérgio Leite, autor da lei, afirmou que sua intenção era estimular "o estudo sobre o movimento, que passa a receber um tratamento diferenciado". (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2009)

Os festivais surgidos em Recife simultaneamente à formação da cena revelam a instiuição das novas condições de mercado a que alude Canclini quando fala dos processos de hibridização como estratégia. Os de maior repercussão são o já citado *Abril pro Rock* e o *Recbeat*, festival que teve sua primeira edição em 1995 associado ao carnaval do Recife

antigo e de Olinda e que em 2005 teve edições em São Paulo e no Rio de Janeiro. (CALAZANS, 2008, p. 68). Ambos servem de vitrines à novas bandas e auxiliam na distribuição de seus produtos. Festivais são de grande importância para bandas iniciantes pois os shows são sua maior fonte de recursos e através deles que conseguem vender seu material, ainda não inserido no mercado fonográfico tradicional.

Com a dinamização e os comentários sobre a cena, o mangue passa a ser visto como representação da cultura pernambucana e brasileira no mercado cultural nacional e internacional. Em uma coletânea de 2003 chamada *Urban Brazil* produzida pela dupla de Djs londrinos *Future World Funk*, músicos e grupos da cena como Otto, Chico Science e Nação Zumbi, Eddie e Dj Dolores figuram ao lado de representantes do eixo Rio-São Paulo, como Rappin Hood, Botecoetro, Thaide e Wilson Simoninha.

A segunda posição do hibridismo, seu uso qualificativo, é ao mesmo tempo símbolo da vitória do Mangubeat e lugar de onde contestá-lo. Fixada sua narrativa hegemônica, o hibridismo como fórmula começou a sofrer com o desgaste da repetição. A afirmação de Renato L. de que o mangue nunca se tratou somente da mistura é tanto uma evidência de que assim ele se consolidou quanto um sinal de que esta definição se mostrava problemática. Na entrevista dada ao blogger Adelson Luna⁹, L. fala de sua preocupação junto a outros membros da cena em preservar o sentido da diversidade dentro do rótulo do Mangu (LUNA, s.d.). Simultaneamente, o hibridismo da cena é elogiado em efemérides de datas marcantes para o Mangubeat e lembrado a cada menção à música pernambucana. As posições do híbrido se confundem e se alimentam. O híbrido estratégico é recuperado nos textos que já o assumem como estética característica do movimento, enquanto a própria estética é, ainda, criticada como entrave a novas manifestações culturais.

⁹ O blog de Luna, *Manguenius*, foi seu trabalho de conclusão de curso na graduação em comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

5 RESSIGNIFICAÇÃO DO HÍBRIDO NO MANGUE: A CHEGADA DE NOVOS AGENTES

... sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural.

(Jorge Luís Borges, O idioma analítico de John Wilkins)

A reiterada classificação do Manguebeat como movimento de estética híbrida não resistiu ao tempo, a dimensão estratégica do híbrido foi neutralizada, o que levou alguns a declarar seu fim e outros, dentre eles alguns criadores do fenômeno, a repensar o modo como ele foi definido. Rejane Calazans (2007, p. 170) discorre sobre como a institucionalização da cena Mangue foi acompanhada pela estereotipagem:

apesar da fuga ao rótulo e ao estereótipo, a Cena Mangue também foi atingida por eles. No processo de institucionalização do Mangue, do reconhecimento do trabalho de seus artistas e não só disso, mas de todo a configuração da Cena, houve um processo concomitante de estereotipagem. Assim, foi difundida a idéia de que existia um som Mangue, pautado na batida de Chico Science. Dessa forma, muitas vezes foi confundida a presença da alfaia como pré-requisito para uma banda ser considerada como parte da Cena. Tal estereótipo nega o princípio de diversidade da Cena e não corresponde a uma postura originada no seu interior, mas a um olhar de fora. Por outro lado, a Cena Mangue passou a ser reconhecida como uma marca. Ser associado à Cena Mangue é um selo de qualidade. Para as novas bandas de Recife, muitas vezes isso é um fardo. E, nesse processo, muitas bandas recusam ser associadas à Cena. Entretanto, é consenso que Cena Mangue é uma referência, o que confirma mais uma vez o reconhecimento e a institucionalização da Cena.

Desde o estabelecimento da nova dinâmica de produção cultural em Pernambuco na década de 1990, indissociável das realizações dos mangueboys, o estado continuou a ser palco do surgimento de novas bandas e produtores culturais com projetos envolvendo música, moda, cinema e novos festivais. São eles novos agentes, sujeitos de novas representações onde o híbrido já não ocupa a posição central. A manutenção da rígida definição da cultura pernambucana como explicitamente híbrida representa para eles um obstáculo cuja superação resultaria em uma visão mais ampla da cena.

5.1 Uma representação desgastada

Em matéria do Jornal do Brasil sobre o compositor pernambucano Lula Queiroga, duas pequenas colunas foram reservadas ao Manguebeat. Neste texto de 2009, declara-se a decadência da cena musical pernambucana que "acabou pressionada pela indústria fonográfica e perdida em meio à sua (falta de) identidade." Para o jornalista Leandro Souto Maior, autor do texto, o Manguebeat, que dava um "ar cosmopolita ao frevo, ciranda, coco,

baião e maracatu", ainda inspira a nova safra de compositores pernambucanos, mas "não é mais o que norteia a produção". Fala também da falta que faz Chico Science para o sucesso da produção de Recife que depois dele, apesar de ainda viver "grande momento na música de criação", não alcançou sucessos de repercussão nacional.

Dois temas podem ser levantados a partir desta nota. Em primeiro lugar, ela afirma certo desgaste da cena e ilustra como a caracterização do híbrido como estética pode ao mesmo tempo ser enaltecida e servir à declaração do fim de uma era. Quando Souto Maior refere-se ao Mangubeat, trata do fenômeno da década de 1990, e não da cena atual. Com isso, está definindo o período onde as características que destaca no "movimento" têm sua validade: o a novidade do hibridismo está datada, restringe-se aos anos 90. Usa, inclusive, a noção de pós-mangue, o qual seria marcado pela inovação estética em busca de "frescor para a música do estado, cuja entressafra vem respingando até na escalação do festival Abril pro Rock." (MAIOR, 2009)

Em segundo lugar, pode-se pensar na posição relegada a Chico Science como autor, na constante remissão ao seu nome como origem dos enunciados, o que leva à possibilidade de associá-lo a um dos princípios de rarefação do discurso definidos por Michel Foucault. A representação de Science organizada pela racionalidade do discurso Mangubeat, serviu e ainda serve como "princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência" (FOUCAULT, 2004, p. 26). A forma como o discurso do Mangubeat ganha sentido através da figura de Chico Science é evidenciada pela constante remissão feita a ele na análise do "movimento".

Em 2010, montou-se uma exposição em sua homenagem no Instituto Itaú Cultural de São Paulo. No fanzine criado para servir de catálogo, Science é descrito como "uma espécie de sol, de força maior" da história da "revolução cultural que acontecia no Recife na década de 1990". A exposição, que procurava recriar o ambiente do músico pernambucano com suas "músicas, seus escritos, alguns de seus objetos pessoais, seus livros e seus quadrinhos"(ITAÚ CULTURAL, 2010), nos lembra o que Foucault falou do discurso, que pede que se remeta à biografia do autor, à sua experiência, aquilo que gerou o sentido do texto. Chico Science parece então ter uma dupla posição como princípio de rarefação, em relação à sua própria obra e em relação à cena de que fez parte como regente, como sol.

5.2 O híbrido como obstáculo

Após a morte de Chico Science, em 1997, a metáfora do mangue continuou a render frutos em Recife, espalhando-se para outros domínios artísticos como o cinema e a moda. No entanto, o fluxo de informações continuava, a internet popularizou-se cada vez mais assim como a TV a cabo, trazendo novas referências aos jovens que entrariam para a cena nos anos seguintes. Estas novas referências e as posturas mantidas em reação a elas reativaram a discussão da diversidade na cultura pernambucana. As novas posturas iam de frente à solução híbrida e o fechamento em torno do Mangubeat começava a ser criticado pela nova geração que também requeria sua representação. O híbrido passa a ser interpelado como obstáculo à manifestação da diversidade na cena pernambucana, ligada ao surgimento de novos agentes. Estes, depararam-se com uma cena marcada pela narrativa do Mangubeat como movimento de estética hibridista e foram interpelados em função desta representação. Calazans afirma que esta narrativa transformou-se em uma "marca de qualidade para a produção musical recifense [...] vista pelas novas bandas como opressora"(2008, p. 240). Um depoimento dado à autora pela produtora da banda *Barbis*, Viviane Menezes, é ilustrativo desta visão:

Apesar de estagnada, a cena recifense conseguiu sobreviver à ditadura do Mangubeat. E é difícil saber se esta estagnação é culpa puramente da cobrança pela estética Mangubeat... Porém é visivelmente crescente a produção de bandas *indies*, por exemplo.

Produções existem aos montes, de vários tipos diferentes, o que dificulta é a própria cobrança da mídia ou de festivais tipo *Abril pro Rock* que evita o novo por medo de perder o trono. (...) Não queremos nem matar nem salvar o Mangubeat, muito menos colaborar para a imobilidade cultural de nosso Estado. (...) A mídia ainda pressiona o artista pernambucano a fazer algum paralelo com o Mangubeat, e se não fazemos tais referências somos taxados de "off mangue".

A nossa relação com o Mangue é justamente essa taxaço de off mangue que nos foi imposta pelos formadores de opinião e suas manias de categorizar o artista. Vale enfatizar que este "título" de off mangue acabou nos fechando portas e trazendo um olhar não muito carinhoso de alguns colaboradores do Mangue para nós. Porém é importante deixar claro a nossa NÃO ANTIPATIA pelo Mangubeat. (*apud* CALAZANS, 2008, p. 240)

A declaração fala da "ditadura do Mangubeat" à qual sua autora e a banda pela qual fala não se identificam. Nesta ditadura que fecha portas, a crescente produção daqueles que não se alinham a "estética Mangubeat" é ignorada. Como a produção *indie* mencionada, que refere-se a bandas como *Sweet Fanny Adams*, *A Head Ahead* e *Love Toys*, cujas canções, com letras em inglês, não dialogam com os ritmos tradicionais do estado ou bandas como *The River Raid* e *Envoy* que mesmo com letras em português também não aderem à estética

hibridista, produzindo músicas em subgêneros do *rock*, como *punk*, *grunge* e *hard core* (PREFEITURA DO RECIFE, s.d.).¹⁰

A partir da qualificação da cena feita por estas bandas, o hibridismo passa a ser visto como delimitador da cena, fazendo uma clara distinção entre aqueles que estão dentro e os que estão fora. Quando o híbrido passa a ser o lado de dentro, deixa de ser um *processo de hibridização* como o via Canclini e passa a seu estado *por si*, deixa de ser uma dinâmica cultural assumindo um caráter rígido. Percebe-se um movimento em que a perda de sua dimensão estratégica ofensiva em razão da consolidação do Manguebeat desloca o híbrido para uma posição defensiva. O Manguebeat a partir deste ponto sofre com a contradição entre a proposta inicial de diversidade e o fechamento da noção de hibridismo como estética.

A discussão ganha novos investimentos a partir da reação dos membros iniciais da cena. Em resposta às críticas ao fechamento do Manguebeat e ao questionamento de sua representação da cena cultural de Pernambuco, Renato L. escreveu em sua coluna do jornal Diário de Pernambuco o artigo *Pós-Mangue*. Nele, o jornalista distingue no Mangue um "projeto de criar uma cena diversificada" e um "sinônimo para experimentações com ritmos regionais e/ou texturas acústicas.". Em relação à primeira definição, Renato L. diz tratar-se de um fase já concretizada, Recife registraria um "superávit [cultural] em relação ao passado recente" e, nesse contexto, as declarações de estagnação e morte da cena seriam "passatempos" de uma crítica que não reconheceria o bom momento da cidade. Quanto à segunda, o jornalista reconhece o desgaste da "fórmula de tambores de maracatu vs guitarra" mas afirma que ainda se pode obter vitalidade da música híbrida citando como o exemplo o projeto *Mauritstaadt Dub* que faz uma releitura de músicas tradicionais pernambucanas nas vozes de Lia do Itamaracá, Naná Vasconcelos e outros. (*apud* CALAZANS, 2008, p. 238).

As discordâncias entre o relato de Viviane Menezes e Renato L. apontam um novo debate onde se discutem a noção de pós-mangue e a realidade da estagnação da cena. Para Renato L. o pós-mangue seria o enriquecimento da cena com as possibilidades trazidas pelas novas tecnologias de gravação, reprodução e distribuição do material cultural. Menciona também a influência do canal de televisão MTV sobre a juventude, o que explicaria o "reforço do segmento indie". Já outro membro do grupo inicial, DJ. Dolores (*apud* CALAZANS, 2008, p. 43), afirma sequer entender "o que é isso que chamam de Pós-Mangue" crítica a imprensa por cometer erros de interpretação de um projeto de cooperativa cultural de

¹⁰ Todas estas bandas e um número considerável de outros exemplos disponibilizam suas músicas e um breve resumo sobre seus projetos no site Música Recife disponível em <http://www.musicarecife.com/artistas> (acesso em 13.05.2010)

diversidade associando o Mangubeat à idéia de movimento. O DJ conclui que o Mangu, como acabou sendo entendido, respondeu a uma necessidade do público, da cidade e dos jornalistas, ainda que não exatamente aos planos de seus mentores. Foi, enfim, um "erro certo na hora certa". Para o jornalista Bruno Nogueira, a oportunidade aberta com as ações do Mangubeat não foram aproveitadas. Em seu artigo *A Nova Decadência da Cultura Pernambucana*, afirma que o estado

perdeu seu caráter multicultural e descentralizador. O que significa numa grande oferta de barzinhos com shows de MPB cover na zona sul (a parte rica), uma segmentação das atividades de ONGs em periferias e um grande vácuo na classe média. O bairro boêmio, o Recife Antigo, está desativado. Luzes apagadas, casas fechadas, sem taxistas, boates ou até vendedores de rua. Três ou quatro focos de resistência acabam virando pretexto para sucessões de assaltos. (NOGUEIRA, 2006)

Vale dizer que o Recife Antigo é considerado berço do Mangubeat, local onde eram realizadas as festas que divulgavam seu trabalho, antes do sucesso dos festivais que hoje ocorrem anualmente. A afirmação é contestada por Rejane Calazans, que narra um passeio com o integrante da banda Nação Zumbi pelas ruas do bairro em 2007 ressaltando a recuperação do comércio e sua aparelhagem cultural (CALAZANS, 2008, p. 247). Bruno Nogueira diz que, no entanto, a efervescência cultural do Recife se restringe a eventos pontuais como os festivais de música, teatro e cinema, cuja programação se estende de dezembro a abril. Nos outros meses, diz o jornalista, a cultura na cidade "deixa de existir". (NOGUEIRA, 2006).

A despeito da precisão das informações, a discussão entre aqueles que identificam a "decadência" e a "estagnação" e os que defendem o que se construiu na cena desde o surgimento do Mangubeat é um índice de divergência. As mais recentes iniciativas de intervenção no campo da cultura pernambucana mostram a tendência de reformular a noção de diversidade se desvinculando da imagem restrita do Mangu e incluindo os novos grupos marginalizados pela corrente hibridista.

5.3 Propostas dos novos agentes e manutenção do *ethos* do Mangu

Iniciado como um programa na Radio Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, o grupo Coquetel Molotov é um destes novos agentes que reestruturam a cena pernambucana. O grupo atua como produtora cultural dividida em diversas frentes de distribuição da produção cultural recifense e internacional. Produzem um festival, o programa

de rádio transmitido pela Rádio Universitária e pela internet e uma revista online. Também possuem dois selos musicais, o Bazuka Discos e o Coquetel Molotov Discos.

Os festivais do grupo abarcam em sua programação tanto bandas recifenses quanto de outros estados, assim como bandas independentes internacionais. O Coquetel Molotov está inserido no circuito *indie* do qual falaram Viviane Menezes e Renato L. Seus selos apóiam bandas como a *Chambaril*, cuja sonoridade é marcada pelo ecletismo com que compõem a síntese de *samples*, e *The Dead Superstars*, banda com referência no rock alternativo norte-americano. O grupo também é responsável pela produção de apresentações de bandas de Recife e outros estados em cidades brasileiras. Em 2010, realizaram no Rio de Janeiro a *Mostra Instrumental Contemporânea*, que teve a participação da banda recifense *A Banda de Joseph Tourton*, e de outros artistas do Ceará, de São Paulo, e do Acre. (ABRIL DIGITAL, 2010).

Em entrevista à revista Raiz, uma de suas organizadoras, Ana Garcia, afirmou: “O mangue beat é um movimento datado. Acabou essa obrigação de misturar rock e maracatu”. De acordo com matéria da revista, foi seu parceiro na apresentação do programa de rádio, Jarmeson de Lima, quem cunhou o termo "off-mangue" para designar as bandas de outras vertentes que não a hibridista (TUDO, s.d.). De acordo com Rejane Calazans, as formadoras do grupo, Ana Garcia e Tathiana Nunes, consideram as atividades do Coquetel Molotov um marco para a cidade do Recife, o que Calazans qualifica como índice de uma disputa de campo com os realizadores dos festivais associados à cena Mangue, de maior estrutura e prestígio (CALAZANS, 2008, p. 225).

O grupo surge, então, com clara intenção de se contrapor à hegemonia do Mangubeat na cena pernambucana. No entanto, pelos temas que propõem e a forma como realizam suas intervenções, o que se percebe é que as novas iniciativas não diferem tanto daquele núcleo-base que iniciou o Mangubeat. As mesmas questões são levantadas: abarcar a diversidade, ligar Recife ao circuito mundial de cultura, produção independente e voluntariosa, aquilo que Rejane Calazans identifica como o *ethos* do Mangue. Um comportamento específico composto por fatores como o "coletivismo, compromisso com o local antenado com o mundo, rejeição a rótulos, desglamorização, compromisso com a cena independente, uso da tecnologia como forma de inclusão, compromisso com o cotidiano, com o público, com a diversidade, com a ludicidade..." (CALAZANS, 2008, p. 247).

Neste sentido, falar-se em um pós-mangue não significaria uma mudança na lógica de produção do campo cultural pernambucano e sim de um deslocamento do significado do hibridismo na cena. Talvez seja possível propor uma quarta posição para ele, coerente com a

divisão de Hall das conseqüências possíveis para as identidades na globalização. O híbrido como uma das posições possíveis, descentralizado em uma cena onde há também grupos que se apegam a localidade e produzem sob a herança da tradição local e outros que se identificam com produções internacionais. Pernambuco continua sua jornada cultural nos caminhos da pós-modernidade.

6 CONCLUSÕES

O Mangubeat levantou essa bandeira e muitas bandas começaram a fazer o que é Mangubeat, o que não é Mangubeat, mas cada um com sua cara, cada um fazendo do seu jeito a parada. E sempre foi a identidade daqui não ter identidade. (VIEIRA apud CALAZANS, 2008, p. 178)

A frase da epígrafe é de autoria de Samuel Vieira, da banda Mombojó, uma banda da nova geração que não vê problemas em se identificar com o Mangubeat porque não vê nele a proposta de uma identidade fixa, como diz o baixista. O recorte hibridista por parte da crítica ecoou um desejo dos próprios membros da cena, como se viu, fortalecendo a posição estratégica do híbrido em um momento de disputa direta com as consagradas estruturas do popular. Contudo, a trajetória do hibridismo na cena, como aqui foi traçada, levou a proposta inicial de *diversidade*, que Vieira reconhece, a ser interpretada como *identidade* híbrida na mistura do tradicional com o pop. A partir daí, o híbrido assumiu a posição de obstáculo à expressão da diversidade.

O que parece necessário no momento atual da discussão é uma reformulação das perguntas. Quais outros aspectos da pós-modernidade estão presentes na cena cultural pernambucana? Como a enunciação deles poderia auxiliar na articulação da diferença de modo a dinamizar a cena cultural instaurada pelo Mangu?

Se a busca dos estudos culturais é, através da articulação de noções sociológicas, antropológicas, históricas e das teorias da comunicação, entender como a cultura estrutura, representa e transforma as condições de vida do homem no mundo, o debate poderia ser ainda mais fértil com a ampliação da cena mangu na teoria, abarcando as outras forças que interferem no campo e que o significam. Grupos que se recusam a cantar em português e acolhem o estilo das bandas indie americanas e européias; grupos tradicionalistas que seguem os parâmetros definidos pelo movimento Armorial; artistas que buscam o comentário parodiado dos rumos da cena Mangu, como os The Playboys e seu show-protesto no festival Abril pro Rock (ver CALAZANS, 2007, p. 231). Todas estas instâncias convivem no presente em uma heterogeneidade multitemporal como definiu Canclini. O caráter pós-moderno da cena pernambucana parece estar mais na convivência destas forças no tempo presente do que numa suposta superação dos essencialismos apontada como mérito do Mangubeat. Problematizar o campo cultural em Pernambuco através da análise das posições e da força cultural de cada um destes setores de representação pode trazer uma nova

experiência cultural mais compatível com a idéia de diferença do que a declaração do primado do hibridismo.

Trata-se, enfim, de abrir o horizonte a outras reações possíveis aos fluxos transculturais da modernidade tardia. Além das identificadas por Hall em seu estudo sobre as identidades na pós-modernidade, outras podem ser levantadas com a observação da cena nestes novos parâmetros. E quem sabe, assim, o surgimento do Mangubeat no cenário cultural brasileiro seja visto como a possibilidade de se entender a cultura de uma forma diferente, não pelo que o fenômeno representa em si, mas pela nova estruturação das forças que causa com seu surgimento; não só pelo que representa na linearidade da história ou como uma ruptura dela, mas também pela ruptura epistemológica que exige quando propõe novas experiências, novas relações a serem teorizadas.

A afirmação de que a pluralidade (que abrange diferenças) deve ser considerada de uma perspectiva que inclua todos os agentes representativos pode soar como uma proposta vazia de abertura *a tudo que é possível*. No entanto, não se ignora aqui que as questões de valor e força cultural - não obstante sejam deslocadas e relativizadas - estão presentes no terreno em que ocorrem as múltiplas associações abrangidas nas novas identidades resultantes do processo globalizante. Não parece prudente perder de vista esta dimensão da disputa entre valores e forças quando se mapeia um cenário cultural no qual a estética híbrida convive com outras originadas muitas vezes em países de grande determinância nas trocas culturais internacionais. Países classificados em certa terminologia como dominantes, centrais. Estados Unidos e os países da Europa ocidental ainda estão em posição privilegiada na produção e distribuição cultural internacional.

Ainda que aqui se queira uma nova abordagem para o problema já chamado colonialismo ou imperialismo, os efeitos da hegemonia econômica de tais regiões é sentido intensamente nos países periféricos. Em Pernambuco, a presença cada vez maior de bandas que se associam à lógica da produção independente européia e norte americana, o *indie*, pode ser indicada como um sinal destes efeitos. A alternativa a estas influências, elogiada no Mangubeat, foi de fato a hibridização, a antropofagia (a associação com os modernistas é recorrente nos trabalhos sobre o Mangubeat), a assimilação criativa, contrária à reprodução imediata. Esta é uma faceta também associada ao que aqui se definiu como o uso estratégico do hibridismo. O híbrido, ao mesmo tempo que negava o tradicionalismo, era uma forma de se lidar com o crescente fluxo de informação vindo do exterior. Esta pesquisa não se aprofundou em tal ponto por ter sido ele trabalhado de forma exemplar - e extensa - pelos

pesquisadores da cena cultural pernambucana. Falar dele pouco acrescentaria e prejudicaria o mapeamento das posições do híbrido em seu desenvolvimento dentro da cena.

Contudo, isto não significa ignorar as operações que realiza. Apenas parece importante destacar a convivência de múltiplas identificações no tempo presente para negar uma possível interpretação evolucionista do desenvolvimento da cultura contemporânea. Não se trata de um momento passado em que as influências do outro foram digeridas e geraram o novo, e sim de uma constante presença do outro no interior do eu. O lá e o aqui não se resolvem, não se conciliam terminantemente no híbrido¹¹.

Trata-se de uma das manifestações da convivência que pode também ser choque, disputa ou negociação. Isto dependerá certamente do contexto político-social onde as variadas manifestações culturais encontram-se e desenvolvem-se da forma que lhes é permitida. Se o momento atual revela um crescimento do discurso "indie", isto deve ser pensado. Se isto vai se reverter em uma nova leva de hibridismos, também. Assim como há muito do *hip hop* e do *punk* em Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S.A., bandas como Mombojó manifestam influências do *indie rock* dos anos 2000. Entretanto, pensar nas repercussões sociais destas influências não exige a escolha entre os pólos do "chauvinismo" ou "entreguismo", assim como também não se resolve na elevação do hibridismo a panacéia. Talvez a chave esteja em entender como as soluções se dão, suas circunstâncias, suas contingências. E, um pouco mais arriscado, em considerar suas consequências culturais. É neste espaço que se pode pensar o valor, pois embora este varie de acordo com o contexto, é indissociável da experiência cultural. Cultura é valor.

¹¹ Isto faz lembrar um verso do poema *Inquisición* do espanhol Gerardo Deniz: "No cura el tiempo. El tiempo verifica." (ORTEGA, 1987, p.345)

REFERÊNCIAS

ABRIL DIGITAL. Festival de música instrumental acontece entre os dias 12 e 14 de março, no Rio. **Blogfônico**. 2010. Disponível em:
<<http://www.abril.com.br/blog/blogfonico/tag/mostra-instrumental-contemporanea/>> Acesso em: 10 mar. 2010

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3 ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. **In: Outras Inquisições**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALAZANS, Rejane. **Mangue: A lama, a parabólica, a rede**. Tese (Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) - Instituto de Ciências Sociais - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2008.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 11. ed. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004.

FRAGA, Danilo. O beat e o bit do rock brasileiro: internet, indústria fonográfica e a formação de um circuito médio para o rock no Brasil. **E-compós: Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. v. 9, 2007. Disponível em:
<<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/173/174>>. Acesso em: 01 jan. 2010.

FREYRE, Gilberto. Em torno do problema de uma cultura brasileira. **Philosophy and Phenomenological Research**, Vol 4, N. 2, Papers and Discussions of the First Inter-American Conference of Philosophy, Providence, R.I: International Phenomenological Society, pp 167 -171. dez 1943.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. **Estudios sobre las Culturas Contemporaneas**, año/vol. III, n. 5, Universidad de Colima. Colima, México, pp 109-128, 1997a. Disponível em: <redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31600507.pdf> Acesso em: 06 jun. 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997b.

GOVERNO DE PERNAMBUCO. Secretaria de Educação. **Pernambuco Nação Cultural**. v. beta. Recife, (s.d.) Disponível em: <<http://www.nacaocultural.pe.gov.br>>. Acesso em 31 maio 2010

HAAG, Carlos. Gilberto Freyre: o resgate do mestre de Apipucos. **EntreLivros**, São Paulo, ano 1, n. 8, p. 30-44, dez./jan. 2005/2006.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005

_____. Notas sobre a desconstrução do popular. In: **Da diáspora**. Belo Horizonte: UFMG. Brasília: UNESCO, 2003a.

_____. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: **Da diáspora**. Belo Horizonte: UFMG. Brasília: UNESCO, 2003b.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro. 2010. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/tropicalismo/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 jun 2010.

ITAÚ CULTURAL. **Ocupação Chico Science**. Catálogo da exposição. São Paulo: 2010.

LEÃO, Fabiana de Souza. **O fenômeno pós-mangue na cena musical pernambucana**. 2007. Dissertação (Mestrado em Administração) - Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em:

<http://www.bdttd.ufpe.br/tedeSimplificado//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4091>. Acesso em: 20 maio 2009.

LICHOTE, Leonardo. Sementes na lama. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de jul. de 2009. Segundo Caderno, p. 1.

LICIA. São Paulo: Vermelho e Branco, n. 5, mar./abr. 2010.

LUNA, Adelson. [**Renato L: "Mangue não é fusão"**]. Recife, (s.d). Entrevista de Renato Lins ao blog Manguenius (s.d.) Disponível em: <<http://www.terra.com.br/manguenius/artigos/frme-entrevista-renato1.html>> . Acesso em 08 jan. 2009.

MAIOR, Leandro Souto. Não falta talento na terra do mangue beat. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 abr. 2009. Caderno B, p. 4.

MORAES, Fabiana. TELES, José. Renato L vai tirar o boné pela cultura. **Jornal do Comércio**, Recife, 17 dez. 2008.

MOTA, Nelson. Chico Science é o último movimento musical importante do Brasil moderno. **Jornal da Globo**. São Paulo, 20 de fev. de 2010. Coluna Nelson Motta. Disponível em: <<http://colunas.jg.globo.com/nelsonmotta/2010/02/20/chico-science-e-o-ultimo-movimento-musical-importante-do-brasil-moderno/>>. Acesso em 26 jun. 2010.

NERCOLINI, Marildo José. Manguebeat e a Construção da Cultura em Rede. **Ciberlegenda: PPGCOM/UFF**, ano 10, n. 20, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/artigo6junho2008.html>>. Acesso em 10 nov. 2009.

NOGUEIRA, Bruno. A nova decadência da cultura pernambucana. **Overmundo**, Recife, 2006. Overblog. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-nova-decadencia-da-cultura-pernambucana>>. Acesso em 08 jan. 2009.

ORTEGA, Julio (org.). **Antología de la poesía hispanoamericana actual**. 8. ed. México: Siglo Veintiuno, 1987.

PERNAMBUCO. Lei Nº 13.853, de 19 de agosto de 2009. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**. 20 de ago. de 2009. Recife, PE. Disponível em: <<http://www.fisepe.pe.gov.br/cepe/materias2009/ago/gov200809.htm>>. Acesso em 04 dez. 2009

PREFEITURA DO RECIFE. **Música Recife**. Recife, (s.d.) Disponível em: <<http://www.musicarecife.com>> Acesso em: 31 maio 2010

PRYSTHON, Angela. Negociações na periferia: mídia e jovens no Recife. In: XXV Intercom - Congresso brasileiro de Ciência da Comunicação, 2002, Salvador. **Anais do XXV Intercom - Congresso brasileiro de Ciência da Comunicação**, Salvador: Intercom, 2002, v. 25, p 1-13.

PRYSTHON, Angela. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Mangue. **Fronteiras - Estudos Midiáticos**: Revista do Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, vol. 6, n. 1, jan./jun. 2004a. Disponível em: <http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/revista_frenteiras/index.php?option=com_content&task=view&id=73&Itemid=156&menu_ativo=active_menu_sub&marcador=156> Acesso em: 10 nov. 2009.

PRYSTHON, Angela. Interseções da Teoria Crítica Contemporânea: Estudos Culturais, Pós-Colonialismo e Comunicação. **ECO-PÓS**: Revista da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, vol. 7, n. 2, ago./dez. 2004b, p 31-44.

SIBA. TAVARES, Bráulio. MESTRE AMBRÓSIO. Sêmen. Intérprete: Mestre Ambrósio. In: MESTRE AMBRÓSIO. **Fuá na casa de Cabral**. Chaos/Sony Music, 1998. 1 CD, faixa 4 (4min 21s)

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. Um passo à frente você não está mais no mesmo lugar: o futuro como transcendência da miséria. In: GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, Júlio César Valladão, NAVES, Santuza Cambraia. (Org). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p 301-309

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. A (des)invenção do Nordeste. **Escrita**: Revista dos alunos em Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. n. 7. 2006. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/rev_escrita.php?strSecao=show11&fas=19>. Acesso em 03 jun. 2009.

TUDO precisa de um nome. **Raiz**. São Paulo, n. 1, (s.d) Disponível em:
<http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=66> Acesso em: 22 maio 2010.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio (org.). **Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. 2. ed. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. (1. ed. 2001)

ZERO QUATRO, Fred. Cidade Estuário. Intéprete: Mundo Livre S/A. In: MUNDO LIVRE S/A. **Samba Esquema Noise**. Banguela Records/Warner Music, 1994. 1 CD, faixa 10 (5min 05s).