UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

ANA PAULA PACHECO GODOY

**O MANGUEBEAT ENTRE O GLOBAL E O LOCAL: A DISPUTA NA CENA
CULTURAL PERNAMBUCANA NOS ANOS 1990**

SÃO PAULO

2013

ANA PAULA PACHECO GODOY

**O MANGUEBEAT ENTRE O GLOBAL E O LOCAL: A DISPUTA NA CENA
CULTURAL PERNAMBUCANA NOS ANOS 1990**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos Culturais da
Universidade de São Paulo como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais.
Orientador: Jefferson Agostini Mello

SÃO PAULO

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
Biblioteca
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Godoy, Ana Paula Pacheco

O Mangubeat entre o global e o local: a disputa na cena cultural pernambucana nos anos 1990 / Ana Paula Pacheco Godoy ; orientador, Jefferson Agostini Mello. – São Paulo, 2013
108 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2013
Versão original

1. Cultura – Século 20 – Década de 90 – Pernambuco. 2. Movimento cultural – Pernambuco. 3. Contracultura – Século 20 – Década de 90 - Brasil. 4. Mangubeat. I. Mello, Jefferson Agostini, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 306.09134

2013

ANA PAULA PACHECO GODOY

**O MANGUEBEAT ENTRE O GLOBAL E O LOCAL: A DISPUTA NA CENA
CULTURAL PERNAMBUCANA NOS ANOS 1990**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Ao meu companheiro Vinícius, por toda paciência e amor.

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos amigos Júlia Matsuda, Thais Vieira, Simone Arcanjo, Helena Marante, Maira Mesquita e em especial ao Tony Nakatani, pelas conversas sempre produtivas e pela presença em toda minha vida acadêmica. À minha família, principalmente minha mãe Márcia Pacheco e minha avó Vilma Magagnin, que sempre demonstraram incentivo às minhas escolhas pessoais, acadêmicas e profissionais.

Aos meus professores, que desde o ensino fundamental me demonstraram a importância do conhecimento.

Ao meu amigo, professor e orientador na graduação, Sinésio Ferraz Bueno, por ter dedicado parte do seu tempo a me orientar pelos caminhos da vida acadêmica.

Ao meu professor e amigo, Mauro de Mello Leonel Junior, por me ensinar que o mérito acadêmico não é medido necessariamente pelo que um pesquisador escreve ou pelo tanto de publicações que ele possui no seu currículo Lattes.

Ao meu orientador de mestrado Jefferson Agostini Mello, pela paciência e dedicação demonstradas ao longo desses anos e que foram fundamentais para o desenvolvimento desse trabalho.

“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”
Chico Science

O MANGUEBEAT ENTRE O GLOBAL E O LOCAL: A DISPUTA NA CENA CULTURAL PERNAMBUCANA NOS ANOS 1990

RESUMO

A preocupação com uma noção de cultura, que contribuísse para a definição de uma identidade cultural brasileira, norteou diversos estudos desde os anos 1920 no Brasil. A região nordestina, por contar com expressivas manifestações populares, é considerada, por diversos estudiosos como sendo o local de surgimento dessa cultura. Foi a partir dessa premissa que autores como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, desenvolveram todo um ideário que buscasse preservar o que eles consideravam ser a essência dessa cultura. Dessa forma, boa parte da produção cultural da região passou a ser influenciada por essa noção que visava, na busca de elementos da cultura popular, a produção de uma cultura erudita.

No final da década de 1980 e início dos anos 1990, a cidade de Recife ainda se encontrava com um quadro econômico e social instável, o que aliado a insatisfação com essa visão tradicionalista de cultura, acabaram por contribuir para o surgimento do movimento Manguêbeat. Nesta sentido, este estudo se propõem a analisar a relação que se estabeleceu na cena cultural pernambucana na década de 1990 entre o movimento Manguêbeat e o movimento Armorial, tomando como princípio que uma relação de oposição entre estabelecidos e outsiders pode ser encontrada ali naquele momento.

A partir dos conceitos desenvolvidos por Norbert Elias em seu livro Os estabelecidos e os Outsiders e os conceitos de campo desenvolvidos por Bourdieu em diversas de suas obras, trataremos de averiguar de que forma o hibridismo do Manguêbeat o posiciona naquela cena e como essa característica fornece elementos que o permitiu subverter a ordem estabelecida pelo movimento Armorial.

Palavras-Chave: 1. Cultura; 2. Tradição; 3. Modernidade; 4. Manguêbeat; 5. Armorial; 6. Tropicália; 7. Modernismo; 8. Regionalismo

MANGUEBEAT BETWEEN GLOBAL AND LOCAL: THE DISPUTE IN THE CULTURAL SCENE OF PERNAMBUCO DURING THE 1990'S.

ABSTRACT

The concern with a notion of culture that contribute to the definition of a Brazilian cultural identity has guided many studies since the 1920s in Brazil. The northeastern region, for having expressive popular manifestations, is considered by many researchers the place of emergence of this culture. From this premise that authors like Gilberto Freyre and Ariano Suassuna have developed an entire ideology that sought to preserve what they considered to be the essence of this culture. Therefore, much of the cultural production of the region was influenced by this notion that aimed to, in the search for elements of popular culture, the production of a high culture.

In the late 1980s and early 1990s, Recife was still with an unstable social and economic framework, which allied to the dissatisfaction with this traditionalist view of culture, turned out to contributing to the emergence of the movement called Manguêbeat. In that sense, this work propose to examine the relationship established in the cultural scene of Pernambuco in the 1990s between the movement Armorial and the movement Manguêbeat , taking as principle that an opposition between established and outsiders settled there at that time.

From the concepts developed by Norbert Elias in his book *The Established and the Outsiders* and the "field" concepts developed by Bourdieu in several of his works, we will cover how the hybridity of Manguêbeat place it in that scene and how this feature provides elements that allows subverting the established order by Armorial movement.

Keywords: 1. Culture; 2. Tradition; 3. Modernity; 4. Manguêbeat; 5. Armorial; 6. Tropicália; 7. Modernism; 8. Regionalism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1. AS CONDIÇÕES SOCIAIS DE RECIFE E O SURGIMENTO DO MANGUEBEAT	18
3.1. A Nova ordem social e Hibridismos culturais.....	20
3.2. Análise do manifesto	23
3.3. O contexto urbano de Recife e a “insurgência” do hibridismo.....	31
3.4. O fortalecimento da indústria de massa no Brasil e sua modernidade tardia	40
CAPÍTULO 2. A DÉCADA DE 1960 E O TROPICALISMO	43
2.1. A Tropicália e suas apropriações	53
2.2. O Movimento Modernista	56
2.3. O Concretismo.....	67
2.4. O movimento Tropicalista em Pernambuco.....	75
CAPÍTULO 3. A CENA CULTURAL PERNAMBUCANA	81
3.1. A disputa por legitimidade cultural em Recife.....	85
REFERÊNCIAS.....	102

INTRODUÇÃO

O movimento Mangubeat foi talvez um dos mais importantes movimentos culturais no país desde a Tropicália.¹ Datando oficialmente do início da década de 1990 podemos associá-lo, entre outras coisas, ao quadro de intensa crise econômica vivida pelo Brasil neste período. Os investimentos públicos para a cultura, como veremos adiante, logo tornaram-se escassos, sendo necessário depender da iniciativa privada para se conseguir financiamento para a produção cultural.

Em Recife o quadro não era diferente. A crise, juntamente com a política do então Secretário de Cultura, Ariano Suassuna - que como veremos adiante, direcionava seus investimentos para o que ele considerava ser uma espécie de preservação da cultura regional – deixavam de fora diversos grupos artísticos oriundos das periferias de Recife e Olinda, nos quais havia jovens insatisfeitos com essa política que se pode classificar de protecionista. Recusados pelas políticas públicas de investimento cultural e sem conseguir apoio privado, Recife, na concepção desses jovens, estava estagnado no que se referia à produção musical. Excluindo-se os já conhecidos Alceu Valença, Geraldo Azevedo, entre outros nomes da música popular e regional, há tempos não surgia nada novo que pudesse efetivamente modificar este cenário.

Assim, no conjunto, a cidade de Recife, mergulhada em contradições econômicas e sociais, deixava transparecer, à época do surgimento do Mangubeat, o contraste entre o que era considerado como provinciano e periférico e a modernidade do centro.

De certo modo, essas contradições, que impregnavam também o plano cultural, podem ser explicadas por meio de uma rápida análise de dados do Censo Demográfico do ano de 1991, realizado pelo IBGE e pelo histórico de urbanização da cidade de Recife. O que se pode verificar aí é que houve um grande deslocamento populacional para a zona urbana, decorrente da escassez de emprego na zona rural:

O padrão de desenvolvimento agrícola e industrial que, a partir da década de 60, passou a comandar a economia do nordeste, fundamentando os incentivos fiscais, acarretou uma concentração das atividades produtivas, notadamente na região metropolitana de Recife. A implantação de vários distritos industriais veio propiciar dinamismo à área, mas não o suficiente

¹ Movimento surgido no Brasil no final da década de 1960, inicia-se sem pretensões maiores a partir da apresentação de duas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em São Paulo e logo ganha ares de movimento organizado. (FAVARETTO, 2000, p. 19).

para elevar o nível de empregos a um patamar capaz de acompanhar o crescimento da população, o qual ganha maior vulto com o deslocamento da população do campo para a cidade. É no seio desse processo que ocorre o superdimensionamento do setor terciário, com o aumento da importância do setor informal, onde a baixa remuneração delinea um perfil ocupacional de expressiva parcela da mão-de-obra urbana, com destaque para a população que, expulsa do campo, busca outro meio de sobrevivência na cidade.²

É no momento de encontro da população da zona rural com a população da zona urbana, e ainda, de concentração de pessoas na cidade vivendo em condições de subemprego ou mesmo de desemprego, que se evidencia o contraste entre duas culturas e/ou realidades. Isto é, entre o considerado moderno, geralmente associado ao centro, e o tradicional, associado ao campo. Tal vínculo, aparentemente contraditório, será em boa medida sintetizado na produção do Mangubeat, em seu diálogo com a própria realidade cotidiana de jovens artistas que surgiram no cenário musical e artístico.

Outra característica do movimento Mangubeat é seu caráter não adequado e de crítica ao consumismo, ao menos em um primeiro momento. O que resulta de uma maneira original de misturar elementos que a princípio não combinam, mas que finalizam em um produto diferente e único diante das produções estandardizadas que a indústria do entretenimento oferece aos seus consumidores. Esse fenômeno, segundo Canclini, é denominado hibridismo e seu conceito será desenvolvido ao longo do texto.

O que o Mangubeat apresenta ao público, no momento de seu surgimento, é diferente de toda a produção veiculada pela grande mídia e geralmente associada ao Nordeste. No caso da década de 1990, considera-se o axé *music* como a grande aposta da música nordestina. Prova disso é que a Sony, primeira gravadora a assinar um contrato com o grupo e sem conhecer a proposta, acreditava serem eles os novos nomes do axé *music*, como afirma, o jornalista e escritor pernambucano Xico Sá³,

E a indústria fonográfica nem sempre entendeu quem eram os caras também, eu me lembro que a primeira hora chegou o Mundo Livre e Nação Zumbi, os caras estavam lá em casa, aí a Sony queria fazer uma banda só das duas, você vai compor, você vai não sei o que...eles queriam fazer uma banda meio projeto Benetton, um negão, um mais galego, um não sei o que, dentro de um visual MTV da época, queria formatar uma coisa a partir de indústria

² Trecho extraído de Sinopse Preliminar do Censo Demográfico-1991, disponível em http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/CD1991/CD_1991_sinopse_preliminar_PE.pdf.

³ Entrevista realizado pela autora em nov/2010.

mesmo e achava que era um pouco axé *music*, a nova axé *music*. Pelo entendimento da Sony é que era a nova axé *music*.

Com efeito, uma das formas relevantes de se pensar o surgimento do Mangubeat é a partir da sua relação conflituosa com o Movimento Armorial. Como é sabido, este último foi idealizado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna em meados da década de 1970. O professor e pesquisador Herom Vargas, em seu livro *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (2007), relata brevemente, na seguinte passagem, a proposta do movimento Armorial:

Salvaguardar as tradições populares dos contatos e das influências de elementos culturais externos e usá-las na criação de uma arte erudita que tivesse as marcas ancestrais e originais da música do sertão nordestino oriunda da música ibérica medieval. Sua meta era a criação de uma arte que tivesse como seiva a produção popular da literatura de cordel, das xilogravuras e das cantorias sertanejas, porém visando a um trabalho nitidamente erudito: literatura, música de câmara, dança, e exposições de artes plásticas, parte disso patrocinada pela Universidade Federal de Pernambuco e outros órgãos municipais, estaduais e federais. (VARGAS, 2007, p. 16)

Diante disso, pode-se ressaltar que a questão que se faz mais pertinente a esta pesquisa é averiguar em que medida o caráter notadamente híbrido, como iremos demonstrar adiante, do movimento Mangubeat o posiciona na disputa no campo da cultura pernambucana na década de 1990, em relação ao movimento Armorial, que ocupava posição dominante à época.

É ainda intenção deste estudo pensar o movimento Mangubeat, também chamado de cooperativa cultural⁴, a partir de uma de suas principais características: as relações entre o global e o local, o moderno e o tradicional, coexistentes nos grandes centros urbanos, e internalizadas nas composições artísticas, características essas que o definiriam como um movimento cultural híbrido. Vale, nesse sentido, refletir, por meio de uma comparação com o movimento artístico que o antecedeu em nível nacional, o Tropicalismo, até que ponto ele é detentor de um caráter híbrido mais próximo do local/regional ou mais próximo do global, para definir qual a posição e a função que ele ocupa no campo cultural pernambucano quando pensado em relação ao movimento que o antecede, o movimento Armorial.

⁴ O termo cooperativa cultural era uma das expressões utilizadas pelos próprios integrantes para denominar o movimento, pois a falta de recursos financeiros fez com que houvesse um trabalho coletivo de produção e divulgação, dividindo-se tarefas e custos com equipamentos, festas, festivais e viagens.

Esta dissertação se estrutura em 3 capítulos. No capítulo 1, a proposta é a construção de um breve histórico descritivo do movimento Mangubeat, evidenciando o seu caráter híbrido através de uma leitura e análise crítica do 1º Manifesto do Mangubeat, intitulado “Caranguejos com Cérebro”.

Para tanto, serão utilizados os livros: *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*, do professor e pesquisador Herom Vargas; onde ele narra de forma descritiva e analítica todo o percurso de desenvolvimento e surgimento, além do contexto, do movimento Mangubeat. Ainda pretende-se, neste capítulo, a construção de um breve histórico de urbanização e ocupação dos espaços da cidade de Recife, evidenciando o que a tornou propícia ao surgimento do Mangubeat.

Para a compreensão do conceito de hibridismo, a fim de verificarmos as particularidades de um movimento com esse caráter, utilizaremos o livro *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, do antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini, onde ele trabalha – entre outros temas – com conceitos para uma análise da estética de manifestações culturais influenciadas pelas tecnologias modernas no cenário urbano, considerando a cultura urbana como o ápice da interculturalidade, discutindo questões como: o que são as culturas híbridas; como a nova organização social permitiu que elas surgissem; onde elas surgem; conceitos de territorialização, desterritorialização e ressignificação da cultura e identidade.

A intenção é concluir retomando o conceito de interpenetração das esferas culturais, apontado por Renato Ortiz no livro *A Moderna Tradição Brasileira*, onde ele dialoga com o conceito de distinção de Bourdieu a fim de demonstrar saídas para o bipolarismo recorrente em alguns teóricos da cultura ao discutirem o tema da cultura pós-moderna.

Ampliando as questões explicitadas no primeiro capítulo, no segundo, a análise se volta para a tentativa de definição do tipo de hibridismo do movimento Mangubeat. Como método será desenvolvida uma análise comparativa com o movimento Tropicalista, um dos mais importantes movimentos musicais brasileiros, sob a hipótese de que o Mangubeat é detentor de um caráter híbrido muito mais próximo do local, se comparado à Tropicália, cujo diálogo com temas e formas internacionais talvez seja bem mais evidente. Cabe aqui ressaltar que, datando do final da década de 1960, o movimento Tropicalista surge de forma despretensiosa a partir da apresentação das canções *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil em outubro de 1967 no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo. Segundo o professor e pesquisador Celso Favaretto no

livro *Tropicália: Alegoria, Alegria*, essas duas canções não se assemelhavam em nada com as outras canções apresentadas no festival, o que confundiu o público e os jurados: “Pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade.” (FAVARETTO, 2000, p. 20)

Apesar desse estranhamento inicial com o som produzido ser também uma característica comum ao Manguebeat, não é esse o ponto que pretendemos nos deter para desenvolver a análise. Favaretto explica que as duas canções apresentadas no festival são desenvolvidas a partir de uma mistura muito próxima da prática antropofágica, inspirada na literatura do escritor Oswald de Andrade, e afirma que,

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém-se uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização Oswaldiana, efetua-se através de elementos contraditórios- enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal- e que, ao inventaria-las, as devora. (FAVARETTO, 2000, p. 26)

Intui-se, dessa forma, que o Tropicalismo seja possuidor do mesmo caráter híbrido do Manguebeat, o que embasa a possibilidade de uma análise comparativa. Para isso, utilizaremos o estudo desenvolvido no primeiro capítulo sobre o hibridismo do Manguebeat, além do livro autobiográfico, *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, espécie de texto de memórias do movimento Tropicalista.

O enfoque será dado à Parte 2 do livro de Caetano Veloso, por ser o momento do livro no qual ele narra como se delineou o movimento que ficou conhecido como Tropicália. Em uma breve descrição sobre a crise da MPB nos meios comerciais, Caetano narra como a TV Record- grande produtora de programas musicais da época- estava se articulando com Elis Regina, Wilson Simonal, Nara Leão, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e Gilberto Gil para recolocar a Bossa Nova em seu lugar de prestígio ameaçado pelo surgimento da Jovem Guarda. Neste momento ele – que até então era um desconhecido do grande público – e Gilberto Gil decidem que no festival de 1967 “deflagariam a revolução”. (VELOSO, 2008, p.160) Assim ele começa a compor a canção “Alegria, Alegria”, tomada por influências de Gil, Beatles e outros estrangeirismos, que pode ser considerada como o marco inicial do movimento Tropicalista. Em suas palavras, Caetano ainda ressalta o estranhamento causado ao público por sua aparição no festival de 1967, acompanhado por uma banda de rock

composta por jovens de cabelo comprido e roupas cor-de-rosa e ele próprio vestindo um terno xadrez, abandonando a tradição do uso de smoking no palco do festival.

O nome Tropicália, porém, a princípio não agradou Caetano que acreditava que a palavra Tropicália

parecia excluir alguns dos elementos que mais nos interessavam ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente. Era um consolo que os populares – e os jornais mais vagabundos – nos chamavam de ‘hippies’, ou de ‘pop’, ou de novos ‘roqueiros’; e que alguns intelectuais mais refinados nos identificassem com a vanguarda, de John Cage a Godard. (VELOSO, 2008, p.187)

O contexto em que emerge faz com que a Tropicália possa também ser considerada um movimento de reação ao *status quo*, e sua produção, ao retratar a própria vivência desses jovens no ambiente urbano, parece demonstrar essa insatisfação. Segundo Favaretto (2000), o Tropicalismo teve um importante papel na desconstrução das ideias nacionalistas de desenvolvimento e da tradição musical. Processo semelhante ao que ocorre com o movimento Manguebeat. Outra semelhança entre os movimentos foi a forma como a imprensa se aproveitou do momento polêmico e confuso em torno das músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil para dar forma ao que ela denominou de um movimento:

A imprensa se encarregou de fazer as suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento hippie. A onda era reforçada pelo trabalho de marketing do empresário Guilherme Araújo e aceita pelos, agora, tropicalistas. (FAVARETTO, 2000, p.23)

Dando encaminhando à discussão, no capítulo 3, a proposta é fazer uma reflexão sobre o papel do hibridismo no posicionamento do movimento Manguebeat no campo cultural pernambucano, em relação à cultura produzida predominantemente em Recife nos anos anteriores pelos Armoriais, a fim de se compreender como se deu a disputa por legitimidade nesse campo na década de 1990, partindo do princípio que dentro desse campo coexistem dois campos de produção diferentes, o campo da produção erudita e o campo da indústria cultural.

A nossa hipótese é a de que o Manguebeat é um movimento cultural com base no hibridismo, porém com fortes traços locais - apesar do seu discurso estético globalizante - sobretudo por estar implicado em uma arena de disputas da própria cidade de Recife.

Essa preocupação com o global e ao mesmo tempo com o local, instaura uma nova perspectiva na forma de se pensar e fazer cultura na cena pernambucana. Ao incorporar elementos da indústria cultural ele não só remodela a cultura mundial, no momento em que a própria cultura brasileira se remodela nessa nova ordem, como também remodela a cultura local. Assim, neste novo contexto, o Manguebeat e outros movimentos com o mesmo perfil ganham força no cenário cultural brasileiro.

Objetivo é mostrar como que o manguebeat se posiciona no campo cultural do Recife na década de 90. Uma das formas possíveis de abordar esse problema seria através do conceito de campo de Pierre Bourdieu, mostrando que existe uma relação entre dominantes e dominados e que naquele momento a lógica dominante é do Armorial, devido ao consistente ideário formulado por Ariano Suassuna e anteriormente, na década de 1920 por Gilberto Freyre. Dessa forma obteremos elementos fundamentais na compreensão de quais são os trunfos que o Manguebeat se vale para entrar na disputa.

Esse trunfo, em nossa hipótese, seria o seu caráter híbrido, que tem como proposta a mescla da cultura popular com a cultura mundializada veiculada pela indústria cultural, sem deixar de lado, porém a cultura local, pois os agentes não se veem fora daquele contexto onde estão inseridos.

Para prová-la, tomaremos como método uma análise do conceito de campo em Bourdieu. Para o autor, campo é entendido como um espaço com estruturas definidas onde seus agentes estão em disputa por algo específico seguindo uma série de regras. A estruturação do campo se dá na diferenciação do posicionamento de seus agentes. Essas posições não são equivalentes e tampouco estão configuradas no mesmo nível. Existe uma relação de dominantes/dominados definidas através da detenção do poder. Esse mesmo poder, obtido através da legitimação é o que rege a disputa no campo.⁵

Esse poder não tem a ver necessariamente com capital financeiro, podendo muitas vezes se tratar de acesso a recursos, oportunidades ou até mesmo status social dentro daquele campo. Há ainda que se ressaltar que as necessidades e forças que regem um determinado campo são específicas podendo se diferenciar de um campo para outro. O que trabalharemos aqui se trata das forças que determinam o posicionamento em um campo cultural.

⁵ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. . Ed.: Perspectiva. São Paulo, 1992.

Partimos também do princípio que há ali uma possível relação configurada na forma de estabelecidos-outsiders, segundo o conceito desenvolvido por Norbert Elias. O hibridismo, seria essa articulação que permite ao outsider entrar na disputa, subvertendo os elementos sustentados por Suassuna. Se Suassuna mistura a cultura popular com a cultura erudita, eles irão misturar a mesma cultura popular com o rock, as guitarras elétricas distorcidas e a bateria. Subverter as regras do jogo, porém ao mesmo tempo com um elemento comum.

Assim a proposta neste terceiro capítulo é uma tentativa de recapitulação de como esses critérios de posicionamento no campo foram definidos levando-se em consideração que as posições no campo antecedem até mesmo os próprios agentes. Dessa forma poderemos compreender como o hibridismo do Mangubeat o posiciona na disputa deste campo cultural, de que forma ele se relaciona com o movimento Armorial, até então dominante e quais os critérios de posicionamento deste campo na década de 1990 em Recife.

A pesquisa pretende averiguar ainda como a visão tradicionalista e regionalista da produção cultural de Recife – contestada por Chico Science e, principalmente, por Fred 04 – foi fundamental para a criação do movimento Mangubeat e, com isso, para o seu posicionamento no campo.

Desta forma, o estudo do movimento cultural justifica-se pela compreensão dos fatores que levam ao questionamento dos ideais nacionalistas - deslocados de seu período de enaltecimento na ditadura militar - ainda presentes no cotidiano de Recife, na década de 1990 e como este questionamento frente a esses ideais foi fundamental no estabelecimento de suas próprias características.

Vale ressaltar que este texto em nenhum momento procura estabelecer uma imagem idealizada de Chico Science ou mesmo de Caetano Veloso como revolucionários de seu tempo e estabelecer uma oposição maniqueísta entre o movimento Armorial e o movimento Mangubeat ou entre o Tropicalismo e a Bossa Nova. Entendemos o Armorial como um movimento que, mais que produzir cultura, foi responsável por produzir ideais identitários que, segundo constará na análise que se segue, podem ser considerados de caráter conservador.

Como recurso metodológico, a revisão bibliográfica será fundamental para a compreensão dos conceitos que se interrelacionam, formando o objeto de estudo desta pesquisa. Um breve histórico do movimento e do contexto de seu surgimento será fundamental para o conhecimento e a problematização dos conceitos propostos para análise. Para melhor conhecimento do campo, foi realizada uma viagem à Recife entre os dias 11 e 18

de julho de 2012, onde busquei, além da observação participante da cena atual de Recife, travar diálogos com os atores/agentes culturais da cidade.

A análise da entrevista com o escritor e jornalista Xico Sá (em anexo no final do texto) – embora concedida em outro momento desta pesquisa, que iniciou em 2007, com um trabalho de iniciação científica executado durante a graduação em Ciências Sociais, na Universidade do Estado de São Paulo- UNESP, de 2006 a 2010, sob a orientação do Professor Doutor Sinésio Ferraz Bueno – serve ainda de base para um exame da motivação inicial dos integrantes do movimento e sua relação condicionante com a indústria fonográfica, no que tange as modificações e adaptações necessárias a sua sobrevivência nesse cenário.

Diante do vasto número de depoimentos e entrevistas concedidos à mídia por atores/agentes do movimento desde o seu surgimento até os dias atuais, decidiu-se inicialmente por não realizar outras, utilizando-se para análise somente a já citada entrevista com Xico Sá e as demais disponíveis nos veículos de comunicação impressos ou eletrônicos.

CAPÍTULO 1. AS CONDIÇÕES SOCIAIS DE RECIFE E O SURGIMENTO DO MANGUEBEAT

O Manguebeat⁶, movimento musical idealizado nas periferias de Recife e Olinda surge de um encontro despretenso entre jovens de uma banda de rock, a Loustal, com um grupo de percussão afro denominado Lamento Negro. Chico Science, como era conhecido pelos amigos nas rodas de bar, Francisco de Assis França, é quem tem a ideia de unir o som das guitarras com a percussão e criar uma sonoridade diferente do que se ouvia em Recife até então.

Embora iniciado quase uma década antes, essa cena adquire visibilidade enquanto movimento no início da década de 1990, quando foi vista pelos produtores da gravadora Sony e pela emissora de rádio e televisão especializada em música, MTV, que vieram a produzir o primeiro disco da banda Chico Science e Nação Zumbi e o primeiro *videoclip* de uma banda do movimento, respectivamente. Pode-se verificar, no entanto, que a mudança de cenário decorrente de uma agitação cultural, diversa do que normalmente acontecia em Recife, surge já na década de 1980, a partir da insatisfação dos jovens das periferias de Recife e Olinda diante da falta de incentivo à produção artística do estado e do que eles consideravam como uma insuficiência de representatividade dentro da produção artística e cultural regional.

Segundo Herom Vargas, em seu livro *Hibridismos Musicais em Chico Science e Nação Zumbi* (2007), esses jovens responsabilizavam as políticas culturais locais “limitadas”, ditas folclorizantes, e a concentração da mídia no eixo Rio-São Paulo pela situação de marasmo da produção cultural em Recife, naquele momento. (VARGAS, 2007, p.17). Havia ainda a forte contradição entre os ideais desses jovens e do então secretário de cultura, Ariano Suassuna, criador e idealizador do Movimento Armorial, que em 1970 propunha um fechamento da cultura popular para o que ele considerava estrangeirismos.

De fato, Dos anos de 1970 em diante, as políticas culturais instituídas no estado de Pernambuco eram norteadas por esses ideais de pureza, propostos por Suassuna. Toda tentativa de produção influenciada pela música *pop* era considerada uma ameaça à preservação da cultura popular e erudita regional.

⁶ O nome "Manguebit" foi dado inicialmente ao movimento por seus integrantes. Neste texto, adotamos a grafia Manguebeat, que foi como o movimento ficou conhecido na mídia.

A proposta geral dos armoriais era a de produzir uma arte brasileira fundamentada nas raízes culturais populares sertanejas que fizesse frente ao constante apelo de compositores e artistas às influências estrangeiras tidas como obstáculos à construção de uma identidade para a arte nacional.

(...) A proposta da Arte Armorial consta de uma retomada, no âmbito erudito, de elementos artísticos-culturais (musicais, visuais, orais, plásticos e simbólicos) mantidos quase inertes no sertão árido do Nordeste, ao sabor da história, provenientes da Península Ibérica, com as influências cristãs e mouras, e das culturas indígenas. (VARGAS, 2007, p.38)

Entre esses jovens insatisfeitos estava Chico Science, conhecido como o criador da batida que deu nome ao movimento. Essa batida foi composta por uma experimentação de sons do maracatu e outros ritmos regionais, como o côco e caboclinho, com o *hip hop* e a música eletrônica. Apesar das bandas que constituíram inicialmente o movimento não apresentarem uma batida padronizada, as músicas originalmente produzidas por eles foram rotuladas, pela mídia, de Mangubeat.

O Mangubeat apresentava ainda, como intenção inicial, a articulação entre o centro e a periferia, relacionando cultura popular e cultura *pop*. Essa divisão espacial, de fato, era visível na própria cidade de Recife, que, mergulhada em contradições econômicas e sociais, deixa transparecer, à época do surgimento do Mangubeat, o contraste entre o provincianismo da periferia e a modernidade do centro. Como já se viu anteriormente, essas contradições aparecem de forma significativa na análise do censo demográfico do ano de 1991, realizado pelo IBGE, onde se verifica o deslocamento de pessoas da zona rural, decorrente da escassez de empregos, para a zona urbana de Recife.

É no momento de encontro da população da zona rural com a população da zona urbana, e ainda, de concentração de pessoas na cidade vivendo em condições de subemprego ou mesmo de desemprego, que se evidencia o contraste entre duas culturas e/ou realidades. Isto é, entre o considerado moderno, geralmente associado ao centro, e o tradicional, associado ao campo. Tal vínculo aparentemente contraditório será em boa medida sintetizado na produção do Mangubeat, no diálogo que suas músicas estabelecem com a própria realidade cotidiana desses jovens artistas.

Considerando o conjunto dessas informações, pode-se inferir que a pretensão de um estudo aprofundado acerca do hibridismo cultural de um movimento como o Mangubeat tem como tema transversal questões como a ocupação dos espaços urbanos e suas transformações. A espacialização social, ou como determinados grupos se apropriaram dos espaços na cidade de Recife é um dos pontos de partida da análise da pesquisadora Lídice Araujo, no texto “Música, Sociabilidade e Identidades Juvenis: O Mangubeat no Recife (PE)”. NELE, A autora

traça todo um perfil da cidade de Recife desde a sua ocupação pelos diferentes grupos sociais, os invasores holandeses, imigrantes judeus e trabalhadores da zona portuária, dividindo a cidade entre um núcleo central, a zona rural e os manguezais e alagados; esses últimos, por serem regiões com diversos problemas de localização e condições físicas foram devidamente ocupados pela população mais pobre que chegava à cidade.

Assim, Recife já nasce dotada de uma segregação que ultrapassa o âmbito espacial e que permaneceu, porém de forma modificada, até os dias atuais. Em uma rápida visada histórica do processo de ocupação e intervenções políticas compreende-se melhor quais os aspectos que a cidade de Recife detinha na década de 90 e que tornaram-na propícia ao surgimento do movimento. Essa análise ainda se faz importante para a compreensão das transformações que as cidades enquanto espaços de socialização sofreram ao longo dos anos e das modificações na ordem estabelecida pelo que alguns pesquisadores como Renato Ortiz, denominaram de mundialização da cultura.

3.1. A Nova ordem social e Hibridismos culturais

A partir da década de 1950, o estado começou a intervir na cidade de Recife por meio de políticas públicas para a erradicação dos molambos, moradias das populações pobres e ribeirinhas. A intenção, no entanto, não era a erradicação da pobreza, mas sim torná-la cada vez mais invisível aos olhos dos turistas e dos próprios moradores da cidade.

Muitos desses moradores, no entanto, hesitaram em deixar o que para eles era considerado seu lugar na cidade, acarretando em uma descontinuidade da paisagem urbanizada de Recife, como atesta Lídice Araujo. Notadamente, Recife exhibe agora um padrão diferente de segregação seja espacial ou social.

Podem-se notar, em um mesmo bairro, espaços que abrigam extremos de pobreza e riqueza, onde se concentra uma enorme diversidade de modos de vida, discursos e práticas. Abre-se então a possibilidade de confronto com o outro, com aquele que não é igual, o que permite a conscientização do crescimento da parte pobre da população que vive em péssimas condições, em meio às pessoas de dinheiro. (2004, p. 124)

Na década de 1990, época de surgimento do Manguêbeat, o estado volta a intervir na estrutura espacial da cidade, desta vez com a intenção de revitalizar o centro histórico de

Recife, idealizando a promoção do retorno das classes sociais mais altas a este espaço que era considerado marginalizado e ao mesmo tempo tentar deixar para trás a ideia de 4º pior cidade do mundo para se viver, de acordo com o *Population Crisis Comitee*, instituto de Washington D.C., por seus altos índices de violência e desemprego. Essa intervenção do Estado ao promover uma vida cultural no centro histórico levou não somente as classes mais altas como também a população de classes mais baixas ao centro a fim de vivenciar espetáculos de arte e cultura *pop* mas também da cultura regional de Recife.

Com isso a cultura que era considerada marginalizada, herança negra dos tempos de colonização holandesa, como o maracatu, o coco, o caboclinho, entre outros, torna-se ressignificada naquele novo contexto urbano que se formava em Recife. Aquele espaço agora se torna um lugar heterogêneo, de encontros culturais e sociais transformando-se em um lugar⁷ propício ao surgimento de movimentos híbridos como o Mangubeat.

Esse processo de reocupação representa toda uma mudança paradigmática das formas de organização e de sociabilidade na região de Recife. Construir uma sociabilidade dentro das cidades nos tempos das cidades primitivas já se tornava tarefa complexa. Sair do campo e “entrar” na cidade era sinônimo de perda de referenciais de identidade. As pessoas não se reconheciam mais por seus familiares, seus ofícios ou sua aldeia. Na cidade, com o fluxo de pessoas, as migrações e o planejamento e replanejamento urbano pelo estado ou pelo mercado imobiliário torna frequente esse processo de perda e criação de identidade.

Novos referenciais são criados e abandonados a todo momento nos centros urbanos. Em Recife, como se pode comprovar pelo seu histórico de ocupação a situação não se difere. Ocorre ali um processo semelhante ao que Canclini descreve como desterritorialização e territorialização. Esses dois conceitos são definidos pelo autor como sendo “a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas.” (CANCLINI, 2011, p. 309)

Acerca desses conceitos, pode-se estabelecer, para fins metodológicos, uma relação de causa e consequência. Para isso, a compreensão do conceito de territorialização se faz fundamental. Segundo Canclini, as relações de poder na sociedade atual não se explicam mais pelo modelo antigo de análise, onde se supunha que alguns centros internacionais eram

⁷ Ao analisarmos questões acerca da ocupação dos espaços urbanos, tratamos de diferenciar os conceitos de espaço e lugar, tratando aqui como lugar o espaço físico dotado de significado/atribuição de sentido. Acerca deste tema utilizamos os conceitos de Marc Augé in: *Não Lugares*, Ed. 90º, Lisboa.,2005.

responsáveis pela produção não só científica mas também cultural que condicionam nossas vidas. Hoje, há que se levar em conta toda uma teia de relações de poder que são direcionadas multilateralmente, interrelacionando diversos centros financeiros e culturais do mundo todo.

A desigualdade persistente entre o que os dependentistas chamavam o primeiro mundo e o terceiro mundo mantém com relativa vigência alguns de seus postulados. Mas ainda que as decisões e benefícios dos intercâmbios se concentrem na burguesia das metrópoles, novos processos tornam mais complexa a assimetria: a descentralização das empresas, a simultaneidade planetária da informação e a adequação de certos saberes e imagens internacionais aos conhecimentos e hábitos de cada povo. A disseminação dos produtos simbólicos pela eletrônica e pela telemática, o uso de satélites e computadores na difusão cultural também impedem de continuar vendo os confrontos dos países periféricos como combates frontais com nações geograficamente definidas. (CANCLINI, 2011, p. 310)

A “internacionalização dos mercados simbólicos” faz com que haja uma flexibilização das fronteiras simbólicas, antes delimitadas espacialmente e socialmente, causando o que autor chama de migrações multidirecionais, um das causas da desterritorialização. Ainda é fato que a extinção da unilateralização da cultura e do bipolarismo geopolítico, que também é parte da causa da desterritorialização, acabem tendo como consequência um outro tipo de territorialização. O que poderia ser entendido como o estopim para a homogeneização da cultura, o avanço da indústria cultural, ocasionou um impulsionamento das produções nacionais em diferentes países considerados periféricos.

Canclini utiliza dados de Renato Ortiz, disponibilizados em seu livro, *A Moderna Tradição Brasileira*, para comprovar o aumento da produção nas diferentes indústrias culturais brasileiras.

As estatísticas revelam que nos últimos anos cresceu sua cinematografia e a proporção de filmes nacionais nas telas: de 13,9% em 1971 a 35% em 1982. Os livros de autores brasileiros, que ocupavam 54% da produção editorial em 1973, subiram para 70% em 1981. Também se escutam mais discos e fitas nacionais, enquanto decaem os importados. Em 1972, 60% da programação de televisão era estrangeira; em 1983, baixou para 30%. Ao mesmo tempo que ocorre essa tendência à nacionalização e autonomia da produção cultural, o Brasil se transforma em um agente muito ativo do mercado latino-americano de bens simbólicos exportando telenovelas. Como também consegue penetrar amplamente nos países centrais, chegou a transformar-se no sétimo produtor mundial de televisão e publicidade, e o sexto em discos. Renato Ortiz, de quem tomo esses dados, conclui que passaram ‘da defesa do nacional-popular à exportação do internacional-popular’. (CANCLINI, 2011, p. 311)

É esse contexto de internacionalização cultural que as grandes capitais brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro experienciaram nas décadas de 80 e 90. Em contrapartida, a cidade de Recife, considerada alheia a esse circuito, se torna desde os anos 70 cenário de um modelo de políticas públicas valorizadoras da cultura popular considerada essencialista, para o fechamento da cultura e das artes moldadas pelos ideais de purismo do Movimento Armorial.

Porém, concomitantemente, a cidade se tornava cada vez mais uma cidade com aspectos cosmopolitas e, no sentido que afirma Canclini, desterritorializada, sendo esta uma característica dessa nova ordem social que já não torna mais possível a noção de uma cultura autêntica.

Desta forma, é possível entender o Manguebeat como um exemplo deste movimento de desterritorialização e territorialização, pois ao fazer a junção de elementos sonoros da cultura pop, disseminados através da indústria cultural e resgatar elementos da cultura popular local, ele consegue sintetizar culturalmente a situação que Canclini particulariza como sendo o movimento de entrada e saída da modernidade. Diante desta constatação de que o Manguebeat trata-se de um movimento híbrido, o que buscarei demonstrar é que mesmo o hibridismo pode ter características diferentes com o contexto, época e a necessidade de seus agentes.

A proposta é, agora, analisar o 1º manifesto do Mangue, intitulado “Caranguejos com Cérebro”, onde seus autores deixam claro a ideia de hibridismo através da exposição dos problemas sociais e culturais de Recife, utilizando-se, em boa medida, da metáfora homem-natureza.

3.2. Análise do manifesto

Como poderemos perceber, da inquietação com a escassez de produção cultural *jovem e urbana* no Recife culminou a produção dos discos das duas bandas precursoras do movimento, Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A acompanhadas pelo manifesto *Caranguejos com Cérebro*, escrito por Fred 04, pseudônimo do músico e jornalista por formação, Fred Rodrigues Montenegro. O manifesto produziu repercussões significativas que ultrapassaram o âmbito musical ao influenciar, inclusive, produções no campo do cinema, da moda e das artes plásticas.

O manifesto do Manguebeat surge inicialmente como um texto informal, explicativo, no qual os integrantes pretendiam expor mais claramente os seus objetivos e suas influências, e seu teor é, em grande parte, carregado de ironias. O ideário de alusão à diversidade do ecossistema mangue e às parabólicas fincadas na lama - colocando-os em conexão com o mundo - significava apenas “diversão levada a sério”, nas palavras do próprio Chico Science.

A primeira versão intitulava-se “1º Manifesto do Movimento Mangue Bit”, o nome “Caranguejos com Cérebro” apareceu somente no encarte do disco *Da Lama ao Caos*, da banda Chico Science e Nação Zumbi. Sobre o termo “mangue”, que aparece duas vezes no manifesto – uma como conceito biológico e outra como alegoria à diversidade dos manguezais, este foi pensado pelo próprio Science numa alusão à cena cultural de Recife e à riqueza do ecossistema mangue.

O que se verifica também é que essa divisão espacial da cidade representou ao mesmo tempo uma divisão de formas de sociabilidade e construção de identidade, levando os moradores da região dos manguezais a se auto-intitular “Homens Caranguejos”. Essa expressão foi criada pelo sociólogo Josué de Castro e depois retomada por Fred Zeroquatro. Por definição, o Homem Caranguejo, é um ser que habita os mangues e ali vive exclusivamente do que aquele *habitat* oferece: “os mangues do Capibaribe são o paraíso do caranguejo. Se a terra foi feita para o homem, com tudo para bem servi-lo, também o mangue foi feito especialmente para o caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela” (CASTRO, 2007, p.104), como afirma o sociólogo Josué de Castro em seu livro *Homens Caranguejo*, onde compara a vida do homem miserável do mangue recifense aos caranguejos.

É assim que o caranguejo do mangue passou a ser utilizado como alegoria do ser humano também nas músicas de Science, aparecendo ressignificado pela primeira vez no manifesto *Caranguejos com Cérebro*, publicado originalmente no encarte do CD *Da Lama ao Caos*, da banda Chico Science e Nação Zumbi, como veremos adiante.

Segundo a pesquisadora da UFPE, Maria Aparecida Lopes Nogueira, em seu artigos “Utopias: Josué de Castro e o Mangue Beat”, a metáfora homem-caranguejo se constitui como uma das mais “instigantes e seminais para a compreensão da tríade Homem, Meio Ambiente e Arte, pois é um exercício de ultrapassagem do abismo que teima em separar a cultura científica da cultura das humanidades” (NOGUEIRA, 2009, p.36).

Josué de Castro foi quem primeiramente se deu conta, em seus estudos, da semelhança entre os dois seres habitantes do mangue – o homem e o caranguejo – de que na

sua interdependência para sobreviver acabam fundindo-se um ao outro, formando-se nas ideias de Science em um ser híbrido.

Ainda, tanto no Mangubeat, quanto no livro *Homens e Caranguejos* de Josué de Castro nota-se a presença de outro ser híbrido, denominado Homem Gabiru⁸. Para Castro, o Homem Gabiru é um sujeito de índole negativa, aproveitador. Para Science, porém, ele é uma pessoa omissa e socialmente marginalizada. Quando o Homem Caranguejo sai do mangue e vai para a cidade, ele se transforma no Homem Gabiru, um sujeito deslocado socialmente, como retratado na canção “Da Lama ao Caos”, extensão do título do primeiro álbum de sua banda:

O sol queimou, queimou a lama do rio/
Eu vi um chié andando devagar/
E um aratu pra lá e pra cá/
E um caranguejo andando pro sul/
Saiu do mangue, virou gabiru.

Apesar de utilizarem o conceito desenvolvido por Castro, os integrantes do Mangubeat fazem um jogo, uma espécie de paródia, ao desenvolver sua própria história de surgimento do homem caranguejo. Consta no encarte do primeiro disco da banda Chico Science e Nação Zumbi uma história em quadrinhos, desenvolvida por Dolores & Morales, pseudônimos do designer e DJ Helder Aragão e do cineasta Hilton Lacerda, respectivamente, que relata o surgimento do *Chamagnathus granulatus sapiens* (Homem Caranguejo).

Os quadrinhos contam a história de uma fábrica de cerveja que foi instalada sobre o aterro de um manguezal e utilizava água contaminada pela baba do caranguejo. Essa contaminação provocou uma mutação naqueles que beberam a cerveja transformando-os em caranguejos.

Assim, a história do Homem Caranguejo e o significado da expressão Homem Gabiru mostram que a apropriação dos conceitos de Josué de Castro pelo Mangubeat sugere deslocamentos de significado.

Uma alegoria também utilizada pelo movimento musical e citada no manifesto como sua imagem síntese foi a de uma “parabólica fincada na lama”. A alegoria remete à conexão cultural entre o mangue e o mundo, a cultura global e a regional, ou seja, uma junção da cultura popular regional e/ou urbana de Recife, com a cultura pop mundial.

⁸ Gabiru: rato escuro, de grande porte, também chamado rato-de-paiol. Em sentido figurado é homem muito feio, horroroso. In: Navarro, Fred. Dicionário do Nordeste. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

Assim, é no contexto de miserabilidade e afloramento do instinto de sobrevivência que Science pensa e desenvolve toda a ideia de uma cultura contraditória ao próprio contexto em que vive. Em uma capital, considerada na época a quarta pior cidade do mundo, a própria violência se torna uma questão de sobrevivência, de oposição entre o dominante e o dominado. Influenciados por esse ideário, não só músicos, mas diversos outros artistas passam a manifestar sua arte influenciados pelas ideias de Science. No campo do cinema temos dois exemplos claros. Primeiro, o filme *Baile Perfumado* (1997), de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, que teve sua trilha sonora composta por Fred 04 e Chico Science e Nação Zumbi. Segundo, *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis com trilha de Jorge Du Peixe e Lúcio Maia.

Amarelo manga retrata, de maneira fiel e realista, a vida de uma metrópole como Recife. Segundo Alexandre Figueirôa, em seu artigo “O mangubeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas”, o filme é considerado como uma tradução audiovisual das propostas estéticas e culturais assumidas pelo Mangubeat. A influência na estética do filme é perceptível do começo ao fim. Ainda de acordo com Figueirôa, o movimento e o filme possuem como características comuns o caráter pouco comercial, diferente dos produtos culturais veiculados pelo circuito de produção e divulgação da grande mídia.

Vale ressaltar ainda, que ambos deixam claro que as exclusões extrapolam a questão da classe social. Nota-se sempre a ênfase no homem sobrevivente, uma “espécie” que habita os becos de Recife em busca de comida e mais ainda, em busca de uma forma de sobreviver dia após dia em uma metrópole caótica, forjando sentimentos, como o próprio autor afirma, ou somente vivendo a intensidade de cores e nuances que aquele contexto oferece.

De fato, as músicas do Mangubeat, assim como o conteúdo desses filmes falam aos homens sobreviventes, ao mesmo tempo em que dialogam com as pessoas “mais esclarecidas” acerca dos problemas sociais e econômicos da região de Recife e do mundo. A música de Chico Science e Nação Zumbi, “Banditismo por uma questão de classe”, exemplifica esse diálogo. Nela, a crítica social se faz notável:

Sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela/
A polícia atrás deles e eles no rabo dela/
Acontece hoje e acontecia no sertão/
Quando um bando de macaco perseguia Lampião/
E o que ele falava outros hoje ainda falam/
‘Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala’/
Em cada morro uma história diferente/

Que a polícia mata gente inocente./

E quem era inocente hoje já virou bandido/
Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido.

Grande parte da produção artística e cultural de Recife pós movimento Manguebeat foi por ele influenciada de alguma forma. As ideias de revolucionar a produção cultural local, tirá-la da lama e transformar a cidade em um pólo de referência cultural injetaram ânimo nos artistas locais. O que se viu foi realmente o logro da ideia principal de Chico Science: criar uma cena tão rica e diversificada quanto o ecossistema dos manguezais.

Segue abaixo o Manifesto Caranguejos com Cérebro na íntegra, para que seja melhor analisado:

Caranguejos com cérebro

Mangue, o conceito

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem do alagadiço costeiro.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown, a cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade *maurícia* passou desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

Em contrapartida, o desvairio irresistível de uma cínica noção de *progresso*, que elevou a cidade ao posto de *metrópole* do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da *metrópole* só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

Mangue, a cena

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

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 era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Hoje, Os manguemoys e manguemoys são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica manguemoys invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown.

O primeiro manifesto do Manguemoys foi escrito por Fred 04 e Renato Lins com a pretensão de ser apenas um release que iria compor o encarte do primeiro CD da banda Chico Science e Nação Zumbi, porém com o destaque que aquela movimentação toda em Recife e Olinda ganhou da mídia, pelo seu caráter explicativo e seu tom de protesto, acabou ficando conhecido como um manifesto. Quando essa movimentação começa a tomar forma e ganhar o status de movimento é necessário lançar um texto explicativo e esse texto de Fred 04 e Renato Lins acaba cumprindo esse papel.

No texto eles apontam principalmente para a situação de marasmo cultural da região, porém há que se ressaltar aqui que o que eles chamam de marasmo não era a falta de produção, já que àquela região tinha, mesmo naquele período, uma produção cultural muito forte, mas a questão a ser apontada por eles era a falta de diversidade nessa produção. Para chamar atenção à esse fato os autores traçam um paralelo entre a produção cultural de e a situação ambiental de Recife, na forma de uma metáfora com o ecossistema de manguezais predominante na região.

A leitura do manifesto permite inferir que a metáfora mangue serviu de inspiração para as ideias de diversidade cultural e para salientar o descontentamento com a produção cultural local. A primeira parte do texto, “Mangue, o conceito”, trata de fazer uma descrição do mangue enquanto um ecossistema. O manguezal é considerado um ecossistema costeiro de transição entre os ambientes terrestre e marinho, característico de regiões tropicais e subtropicais, estando sujeito à ação das marés. O ecossistema se encontra onde há a concentração conjunta de água doce dos rios e a água salgada dos mares. A riqueza biológica faz com que essas áreas sejam consideradas grandes “berçários” naturais para as espécies características desses ambientes.

Em Pernambuco existem cerca de 270 Km² de manguezais e sua fauna representa significativa fonte de alimentação para a população local e de diversas áreas. Esse ecossistema é responsável por 95% do alimento que o homem captura do mar.⁹ É essa associação de fonte de alimentos para o mundo que os *mangueboys* relacionam com a produção cultural. A tentativa é a de criar uma cena tão rica e diversificada quanto esse ecossistema. Produzir em Recife material cultural que possa ser suficiente para eles e ainda levado para o mundo.

A pretensão de Chico Science de encontrar a batida perfeita e criar o melhor som do mundo foi facilmente relacionada, por Fred 04, à grandiosidade do ecossistema que estava debaixo de seus próprios pés. Podemos ilustrar com a música “Mateus Enter”, 1ª faixa do disco *Afrociberdelia* de Chico Science e Nação Zumbi, em trecho que diz:

Cheguei com meu universo/
E aterrizo no seu pensamento/
Trago as luzes dos postes nos olhos/
Rios e pontes no coração/
Pernambuco em baixo dos pés/
E minha mente na imensidão.

Na segunda parte do manifesto, intitulada “Manguetown, a cidade”, aparece a ideia de progresso como desculpa para a destruição do ecossistema natural, através de aterramentos indiscriminados. A busca por transformar Recife em uma metrópole acabou revelando a fragilidade do sistema político e econômico que transformou Recife na 4ª pior cidade do mundo para se viver, agravando a situação de miséria e caos da população local.

⁹ Fonte: GERCO/PE. Gerenciamento Costeiro de Pernambuco. *O Ecossistema Manguezal*. Disponível em: <http://www.ib.usp.br/limnologia/manguezal/>.

Na letra da música “A cidade”, 4ª faixa do disco *Da Lama ao Caos*, podemos conferir um trecho onde a banda Chico Science e Nação Zumbi reforça essa ideia do progresso como agravante da situação de caos econômico e social de Recife:

E a cidade se apresenta centro das ambições./
Para mendigos ou ricos, e outras armações./
Coletivos, automóveis, motos e metrô,/
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs./

A cidade não pára, a cidade só cresce/
O de cima sobe e o debaixo desce./
A cidade não pára, a cidade só cresce/
O de cima sobe e o debaixo desce./

A cidade se encontra prostituída,/
Por aqueles que a usaram em busca de saída./
Ilusora de pessoas e outros lugares,/
A cidade e sua fama vai além dos mares./

No meio da esperteza internacional,/
A cidade até que não está tão mal./
E a situação sempre mais ou menos,/
Sempre uns com mais e outros com menos/

Seguindo na metáfora proposta pelos autores, com o aterramento indiscriminado dos manguezais a saída encontrada seria injetar energia na pouca lama que restou estimulando a produção de novos caminhos para a produção cultural e devolvendo-se então a vida à Recife.

O manifesto então continua explicando essa proposta de revitalização e desenvolve então uma outra metáfora autoexplicativa que sintetiza a ideia central do movimento: uma parabólica enfiada na lama.

Neste ponto é onde os autores deixam claro a sua intenção: a solução encontrada por eles para revitalizar a produção local é conectar o mangue com o mundo, “abrir as veias de Recife” para a “rede mundial de circulação de conceitos pop”, abrir uma porta de entrada para o que de mais novo estava sendo produzido em outros lugares do mundo.

Segundo Vargas, essa ideia “significava juntar a riqueza cultural de Recife e de Pernambuco com as informações globalizadas, sobretudo as musicais, que perpassavam os canais de comunicação de massa e constituíam o que se define como cultura pop” (2007, p. 68).

3.3. O contexto urbano de Recife e a “insurgência” do hibridismo

Retomando a discussão de Canclini e levando-se em conta as categorias brevemente analisadas presentes no manifesto do Mangubeat, podemos direcionar a discussão neste ponto para uma avaliação crítica do contexto cultural que antecedeu o surgimento do movimento.

Para Canclini os tradicionalistas, e aqui podemos associar os responsáveis de forma direta e indireta pelas políticas culturais de Recife nas décadas de 70, 80 e 90, têm a intenção de “criar objetos puros”, almejando preservar o que consideram ser culturas populares autênticas das influências estrangeiras e homogeneizadoras da indústria de cultura de massa.

O autor vai além ao tentar estabelecer o que define o popular:

Da mesma forma, o popular não se define por uma essência a priori, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia. (CANCLINI, 2011, p. 23)

Neste sentido podemos estabelecer aqui um paralelo com os ideais de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial. Fred 04, músico, à época jornalista, foi um dos precursores do Mangubeat e era também um dos principais críticos da política cultural de Ariano Suassuna. Chegou a denominá-la “Pilhagem cultural”, pois, segundo constatou, o que estava de fato ocorrendo era uma apropriação de temas e formas da cultura popular e muitas vezes o crédito não era dado aos seus devidos autores.

Ele defendia a ideia de que uma ação efetiva de melhoria das condições culturais deveria incentivar a divulgação e o reconhecimento desses artistas pelo público, ao invés de simplesmente se apropriar e copiar as influências regionais da música popular. Dever-se-ia retirar dela todos os elementos para se desenvolver um trabalho rico e criativo, sem negar as influências da música pop estrangeira (2007, p. 17). Essas duas premissas foram fundamentais para o desenvolvimento da cena criada por esses jovens.

Exceto pela preocupação com o campo cultural local, no caso a cidade de Recife, o Mangubeat e o Armorial em quase nada se assemelham. Renato Lins, em entrevista à pesquisadora Loianne Quintela Minduri¹⁰, do Centro Universitário de Brasília afirma:

Um cara feito Ariano Suassuna ou Antônio Nóbrega era no fundo, no fundo, um mero atravessador. Afirmava que Lia de Itamaracá tinha que ficar lá em Itamaracá. A Itamaracá dos anos 40 e 50, uma pequena vila, onde a música tinha uma função ritualística, de diversão. Só que Ariano Suassuna queria preservar o que não havia mais para ser preservado. Era uma operação que acabava deixando Lia de Itamaracá sem dinheiro como merendeira de escola, enquanto que eles, brancos de classe média, classe média alta, apresentavam aquela cultura de Lia para paulistas de classe média alta. Antônio Nóbrega vivendo daquilo e Lia de merendeira. Eles já partiam de um pressuposto totalmente equivocado. Não existe música pura, cultura popular não tem nenhuma essência. A cultura das pessoas está viva. Na cena (Mangubeat), paradoxalmente, eles começaram a gravar, fazer show. Conseguiram se integrar à cena em pleno pé de igualdade. (MINDURI, 2006, não paginado)

O movimento Armorial data oficialmente de outubro de 1970. Ariano Suassuna, nascido na Paraíba, mas radicado em Recife, foi o criador desse ideário que norteou as políticas culturais em Pernambuco desde o início dos anos 70. A proposta dos armoriais era criar uma arte brasileira baseada nas raízes culturais populares regionais, contrapondo essa arte ao que eles consideravam uma arte inferior, a chamada cultura pop estrangeira. A intenção era proteger ao máximo essas raízes e conservar o purismo da cultura sertaneja pernambucana. A ideia de arte armorial, segundo Vargas,

Consta de uma retomada, no âmbito erudito de elementos artísticos-culturais (musicais, visuais, plásticos e simbólicos) mantidos quase inertes no sertão árido do Nordeste, ao sabor da história, provenientes da Península Ibérica, com as influências cristãs e Mouras, e das culturas indígenas. Segundo esse movimento, os aspectos que se mantiveram – alguns instrumentos, certos tipos de canto, estruturas poéticas e musicais, a iconografia dos brasões, etc. – são tidos como mananciais de origem e definidores de uma essência da arte brasileira, espécie de símbolo cultural, uma vez que são traços profundos (cravados no sertão nordestino) e longínquos (no tempo e no espaço) do que primeiro se sintetizou em terras brasileiras. (VARGAS, 2007, p. 38)

¹⁰ MINDURI, Loianne Quintela. Movimento Mangu Beat: da musicalidade caótica ao pós-modernismo. Trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social do Centro Universitário de Brasília. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/19199305/MONOGRAFIALoiane>.

Com relação à música, a proposta armorial foi desenvolvida baseada nos elementos sonoros do sertão nordestino, com seus instrumentos e canções. Um dos principais grupos musicais representantes desse período foi o Quinteto Armorial, do próprio Ariano Suassuna, composto por Antônio José Madureira, Edílson Eulálio, Jarbas Maciel, José Tavares de Amorim e Antônio Carlos Nóbrega.

As músicas eram marcadas pela mistura de elementos Ibérico-Mouros, indígenas e do canto gregoriano e elementos do barroco Ibérico. Uma extensa pesquisa foi desenvolvida por Suassuna, a fim de encontrar instrumentos que produzissem um som mais próximo do sertanejo. A primeira obra do Quinteto Armorial, *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974), evidenciava essa postura de Suassuna de privilegiar o nacionalismo, o que levantou uma questão polêmica evidenciada a partir do modernismo.

O modernismo, de maneira geral, propunha a busca de características genuínas nacionais para a arte em resposta ao academicismo vigente na produção artística do século XIX (VARGAS, 2007, p. 41). Porém, essa postura não era tão tradicional quanto a de Suassuna. Segundo Vargas, o musicólogo e escritor Mario de Andrade propunha, na época, a criação de uma arte genuinamente brasileira, mas que se apropriasse da técnica europeia para a criação de uma música de qualidade. Andrade também observou os aspectos que diferenciavam a música urbana da música rural e concluiu que a música rural era de certa forma detentora da pureza das tradições musicais “por estar sujeita em menor grau aos contatos com diferentes informações culturais” diferenciando-se da urbana, que estava sempre sujeita a interferências devido ao movimentado cenário das cidades. (VARGAS, 2007, p. 42)

Ariano Suassuna se utiliza do mesmo argumento de Mario de Andrade para explicar porque foi buscar no sertão nordestino as raízes da cultura popular brasileira.

Nos centros mais populosos do litoral é difícil observar os resquícios da música primitiva. É importante esse fato porque esta música primitiva será futuro ponto de partida para uma música erudita nordestina (...). No sertão é mais fácil estudá-la, pois ali a tradição é mais severamente conservada. A música sertaneja se desenvolve em torno dos ritmos que a tradição guardou, não é ela penetrada de influências externas posteriores ao ‘período do pastoreio’, continuando como uma sobrevivência arcaica que o povo mantém historicamente. (SUASSUNA, 1991, p. 31-32)

Suassuna escreve baseado nas ideias estabelecidas pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre. Freyre ressalta que o mestiço está associado à origem de um povo, é o elemento fundante da cultura brasileira. São elementos distintos que, segundo Vargas,

reunidos se formam em um “todo harmônico”. Freyre deixa claro, ainda, seu sentimento saudosista de um passado, livre dos elementos presentes na modernidade, opondo os paulistas modernos e industrializados aos nordestinos tradicionais. Exaltando sempre o que ele considera ser os benefícios desses últimos, inclusive a velocidade subjetiva do tempo, que no sertão parece passar mais devagar.

É o sentimento saudosista e exaltador de uma tradição que Suassuna compartilha com Freyre. Em seu livro, *Teatro, Tradição e Modernidade*, Suassuna enfatiza a sua antipatia pela modernidade. O dramaturgo afirma que foi esse sentimento que o levou a procurar a tradição. Ele considera perenes a arte e os artistas cujo trabalho e influências não sejam datados, como no caso da modernidade.

Assim, tanto Suassuna quanto Freyre acreditavam que as raízes do povo brasileiro estivessem na formação da região nordestina. Para o historiador Durval Muniz Albuquerque Junior, essa tentativa de “descobrir” as raízes do Brasil, a essência cultural e formadora da genuína identidade brasileira, se relaciona diretamente com questões de poder:

Uma nova consciência do espaço surge, principalmente, entre intelectuais que se sentem cada vez mais distantes do centro de decisão, do poder, seja no campo político, seja no da cultura e da economia. Uma distância tanto geográfica, quanto em termos de capacidade de intervenção. (JUNIOR, 2001, p. 50)

Esses conceitos de popular, folclore e tradição que norteiam o pensamento de Freyre e Suassuna têm ainda a intenção de

Conformar uma situação e uma sociedade ao seu presente estágio de desenvolvimento, eliminando as lutas e as mudanças (...). Todas sob o manto das lideranças intelectuais de uma elite que não vê na modernidade espaço para a perenidade de seu domínio. (JUNIOR, 2001, p. 78)

Por outro lado, a hibridação é aceita pelos armoriais, mas somente como um processo de formação da essência cultural brasileira, a partir daí essa essência se fossilizou, cristalizou-se apenas no sertão nordestino. Por isso a justificativa de Suassuna na escolha do sertão e não do litoral, com seu fluxo constante de pessoas.

Supomos que os armoriais buscavam a identidade nacional em uma noção estreita e delimitante de cultura. O Mangubeat, por sua vez, privilegia a diversidade. Nas palavras de

Fred 04, em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* em setembro de 2009¹¹, a contribuição maior do Manguebeat para o Recife foi exatamente esse vínculo estabelecido com a diversidade:

O vínculo com o conceito de diversidade. Não era um mero movimento musical porque não havia um formato padronizado de música. Tinha uma postura de celebrar a diversidade e colocar o Recife no mapa com uma linguagem contemporânea. O ambiente na época era conservador, regionalista, voltado para a cultura ruralista. E Recife era uma metrópole, com circulação de informação cosmopolita, mas sem espaço para se expressar. Na própria universidade havia um ambiente conservador, de unir o popularesco com a tradição ibérica. O contemporâneo, o pop, não tinham espaço.

Na opinião de Vargas, o fato das ideias armoriais terem se concretizado em meados da década de 1970 não foi por acaso. Os anos 70 foram o auge da ditadura militar no Brasil, a força e as ideologias eram responsáveis por manter a ordem no país. A propaganda nacionalista e o futebol faziam o papel de entretenimento para o povo, enquanto o milagre econômico, que escondia o aumento da concentração de renda e da miséria, era alardeado para comprovar o sucesso do regime ditatorial.

O governo, então, demonstra todo o seu interesse na definição de uma essência histórica de identidade genuína, ao dispor de apoio financeiro, prestado pelo então Ministro da Educação e da Cultura Ney Braga, aos eventos e publicações armoriais.¹²

Ariano Suassuna é bem o exemplo de onde termina por desembocar politicamente o regionalismo tradicionalista nordestino. Colocando-se sempre como um crítico, seja da direita, seja da esquerda, Ariano acaba por apoiar ostensivamente o golpe militar de 1964, tornando-se, em 1967, um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura. Defende que a Igreja e o Exército são as únicas instituições capazes de ordenar a sociedade brasileira, de manter a ordem e a independência da nação, contra as “forças estrangeiras” que tendem a destruí-la. O exército é o substituto do chefe sertanejo desaparecido, capaz de dar unidade, hierarquia e disciplina à nossa sociedade, que se via ameaçada pela sociedade urbano-industrial de esfacelamento e subversão da ordem. (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 166)

A posição de Suassuna e sua influência nas políticas culturais do estado diminuíram na década de 1980. Entretanto, na década de 1990, quando ocupa o cargo de secretário de

¹¹ Entrevista disponível na íntegra em <http://pt.scribd.com/doc/20123479/Entrevista-de-Fred-04-a-Folha-de-Sao-Paulo>.

¹² Moraes, M. Thereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife, UFPE, 2000.

cultura do governador Miguel Arraes (PSB) – um dos principais opositores do governo de Fernando Henrique Cardoso – ele vê a oportunidade de retomar suas ideias.

As políticas tradicionalistas voltaram à tona. O secretário de cultura passa a apoiar e financiar projetos com ideias afins ao que ainda restava do movimento Armorial. Foi nesse período que jovens como Chico Science e Fred 04, não se sentindo incluídos e apoiados por essa política, criam o movimento Manguebeat.

Essa análise histórica do movimento Armorial e das políticas culturais norteadoras do estado de Pernambuco nos dão subsídios para encontrar os elementos tensivos entre o Manguebeat e o Armorial. O conhecimento e a discussão de todo esse histórico são necessário para tomarmos ciência de que esse foi um movimento não só de caráter cultural, mas também político. O Armorial foi não só produtor de cultura, mas também, e sobretudo, de uma ideologia muito consistente. O elemento político foi utilizado para impor uma determinada ideia de cultura como sendo uma via de mão única, desconsiderando toda a diversidade característica do Nordeste. A própria concepção de identidade e cultura que, no ideário Armorial se traduz em uma essência única e regionalista, para o Manguebeat assume um caráter mais fluido, híbrido e mestiço.

Acerca dessa relação conturbada entre os movimentos Armorial e Manguebeat, Vargas afirma que, apesar das diferenças, ambos usaram as “raízes” como fonte estética. Porém esses dois movimentos,

[...] representam uma clara e curiosa cisão dentro dos estudos sobre cultura, sobretudo na música: a primeira, mais antiga e nacionalista, preza os elementos que indicariam, segundo seus autores, uma possível marca ancestral, identitária da cultura nacional e despojada dos contágios com os dados da modernidade; a segunda apóia-se nas ideias de mistura, fusão e diversidade, retiradas da própria vivência desses músicos no rico caldo musical pernambucano.

Enquanto que a primeira prioriza aquilo que entende, ou elege, como pureza das manifestações populares e rurais do interior proporcionadas pelos contextos litorâneos e urbanos, a segunda pauta-se numa característica das culturas pernambucanas, brasileira e latino-americana, fundada na diversidade de gêneros musicais e ritmos que surgiram da fusão de variadas influências provenientes das culturas amalgamadas em cada região. (VARGAS, 2007, p. 18)

Se tomarmos em conta o pensamento de Vargas, podemos verificar claramente o que distingue os dois movimentos e atestar o caráter essencialmente urbano do movimento Manguebeat. A cidade é onde ocorre o encontro de pessoas de diferentes origens e

nacionalidades, onde nada consegue manter-se longe de influências. Já o campo, ou meio rural, é visto como um lugar onde a preservação cultural e identitária é ainda possível.

É nesse sentido que um estudo sobre a complexidade do meio urbano se faz necessário para compreensão de movimentos como o Mangubeat, uma vez que surgem em meio ao fluxo de influências culturais e com a “obrigação” de se adaptar às regras desse meio, se quiser obter algum reconhecimento.

De certa forma então, podemos afirmar que o movimento cumpriu sua proposta de ampliar o cenário cada vez mais a ponto de caber nele as mais variadas manifestações culturais e artísticas. A cidade, o ambiente urbano, era, no imaginário deles, o único local possível para isso acontecer. Por isso foi cantada e retratada diversas vezes por seus artistas, ora enaltecendo a beleza de suas construções, ora apresentando os problemas e contradições que um centro urbano apresenta.

Essas contradições, encontradas nos grandes centros urbanos e observada pelos autores citados, gera por sua vez uma diversidade de análises pelas diferentes áreas do conhecimento. Neste sentido, Canclini, ao detectar as prováveis causas para o fenômeno do hibridismo apontado como característico destas cidades utiliza-se de uma metáfora para afirmar que as diferentes interpretações e visões parciais de cada uma das áreas de estudo que se propõem a analisar questões culturais são responsáveis também por gerar um caráter híbrido à cultura: “O antropólogo chega à cidade a pé, o sociólogo de carro e pela pista principal, o comunicólogo de avião” (CANCLINI, 2011, p. 21).

A história da arte, a literatura e o conhecimento científico tinham identificado repertórios de conteúdos que deveríamos dominar para sermos cultos no mundo moderno. Por outro lado, a antropologia e o folclore, assim como os populismos políticos, ao reivindicar o saber e as práticas tradicionais; constituíram o universo do popular. As indústrias culturais geraram um terceiro sistema de mensagens massivas do qual se ocuparam novos especialistas: comunicólogos e sociólogos. (2011, p. 21)

Ao discorrer ainda sobre a problemática relação entre modernidade e pós-modernidade, o autor coloca o problema da indefinição de tempo e espaço de ocorrência desta última: “Para que vamos ficar nos preocupando com a pós-modernidade se, no nosso continente, os avanços modernos não chegaram de todo nem a todos?” (CANCLINI, 2011, p. 24) E ainda conclui: “As elites cultivam a poesia e a arte de vanguarda enquanto que as maiorias são analfabetas” (CANCLINI, 2011, p. 25), deixando claro sua posição de que mesmo a modernidade pode ser entendida também como uma política, chegando a declarar

que a modernidade não passa de um simulacro criado pelas elites e pelos aparelhos estatais e que por isso mesmo não são representativos da maioria da população.

A partir dessas constatações, Canclini passa à observação do fenômeno que para ele é consequência de todo esse processo de reestruturação do espaço urbano decorrente da modernidade nas grandes cidades e aponta para o aparecimento de novas manifestações culturais que seriam representativas dessa nova ordem social, questionando como devemos analisar as diversas manifestações que brotam nos cruzamentos e limites das cidades modernas que não são enquadráveis nem no culto e nem no considerado popular.

Ele afirma que com o crescimento das cidades, onde há grandes fluxos de pessoas advindas de diferentes lugares, surgem manifestações culturais que necessariamente precisam ser analisadas de formas diferentes e aponta para o problema de se culpar essa nova organização urbana pelas “transformações culturais geradas pelas últimas tecnologias e por mudanças na produção circulação simbólica.” (CANCLINI, 2011, p. 284)

O autor não deixa dúvidas que as cidades são responsáveis pela hibridação cultural, pois com o grande aumento da concentração de pessoas nas áreas urbanas nós “passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação.” (CANCLINI, 2011, p. 285)

O autor, porém, afirma que esse aspecto das cidades foi usado como o único responsável por explicar a complexidade das novas formas de produção e circulação culturais. Dividiu-se as cidades em áreas com características pré-determinadas, criando-se uma ideia de oposição dualista: no centro se tem anonimato e nas periferias e bairros predominam a solidariedade e a violência.

Viver nas cidades implica na dissolução e homogeneização dos indivíduos que cada vez mais se isolam em seus próprios espaços, enquanto que as classes mais abastadas tratam de garantir seu isolamento através de grades, portões, muros e janelas, acreditando que isso os protege. Enquanto isso a informação chega a todos através das mesmas formas: basicamente pela televisão e pela internet.

A nova organização das cidades faz com que as próprias pessoas se organizem de forma diferente ao circular pelos espaços e lugares da cidade. O mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*. As ruas tornam-se

saturadas de carros, de pessoas apressadas para cumprir obrigações profissionais ou para desfrutar uma diversão programada, quase sempre conforme a renda econômica. Uma organização diferente do ‘tempo livre’, que o transforma em prolongamento do trabalho e do lucro, contribui para essa reformulação do público. (CANCLINI, 2011, p. 288)

O autor aponta ainda para a existência do que ele chama de “jogo de ecos”. Ou seja, para ele o que vemos nas ruas é a reprodução do que vemos nas mídias e vice-versa. Ora, sabemos que a os discursos produzidos e veiculados pelas grandes mídias atuam a serviço de interesses econômicos de uma minoria. Desta forma podemos pensar que esse jogo de ecos contribui e é fundamental para a sectarização e compartimentalização dos espaços e atividades públicas, mantendo assim nas cidades uma ordem pré-estabelecida e que nem sempre reproduz a vontade autônoma da maioria de seus habitantes.

A fotocópia, o videocassete, o videoclip e os vídeos games são utilizados como recurso metodológico pelo autor para ilustrar de que forma a sociedade contemporânea desatribuiu o sentido de coleção de objetos culturais fragmentando a cultura e tirando o sentido de classificações como alta cultura, cultura popular e cultura de massas.

Como se estabeleceu há tempos nos estudos sobre efeitos da televisão, esses novos recursos tecnológicos não são neutros, nem tampouco onipotentes. Sua simples inovação formal implica mudanças culturais, mas o significado final depende dos usos que lhes atribuem diversos agentes.(CANCLINI, 2011, p. 307)

Por outro lado o autor também parte do princípio de que não podemos lamentar o fato de extinguir-se as coleções rígidas que separavam a cultura e promoviam a desigualdade. O que surge daí são culturas que perdendo os limites rígidos podem ultrapassar fronteiras se tornando híbridas. As novas tecnologias de reprodução permitem as pessoas montar o seu próprio acervo ou coleção juntando obras consideradas cultas e populares e ainda incluir aqueles artistas que fazem isso nas suas próprias obras: Piazzola, Caetano Veloso e Chico Buarque são exemplos que o autor se utiliza para ilustrar o fato.

3.4. O fortalecimento da indústria de massa no Brasil e sua modernidade tardia

Somente na década de 40 é possível pensar na existência de uma cultura de massas no Brasil. Ainda assim o fato de ela ter surgido não significa que ela tenha se disseminado como produtora de uma cultura que fosse representativa do popular, pois segundo Ortiz para a existência efetiva de um meio de comunicação é necessário que as pessoas atribuam sentido a ele. Essa atribuição de sentido só se dá no Brasil com a reestruturação da sociedade no que o autor aponta como sendo o início de uma sociedade urbano-industrial no país.

Durante toda as décadas de 1930 e 1950 se nota um vertiginoso crescimento da produção cultural no país e é no rádio que surgem os primeiros programas de cultura de massa com a revogação da lei em 1932 que proibia a publicidade nos programas de rádio. O mercado começa a produzir cultura com fins de divulgação de grandes marcas nacionais ou internacionais voltadas para um público alvo específico e pela primeira vez os produtores culturais passam a pensar na cultura como um mercado e operá-la segundo as lógicas do mesmo.

Por outro lado, o autor afirma que a problematização deste cenário através dos conceitos de indústria cultural desenvolvidos por Adorno e Horkheimer não era possível pois nas décadas de 1940 e 1950 o Brasil se encontrava em uma “fase inicial da sociedade moderna”, não havendo ainda, portanto, o sentido integrador a um centro “onde se agrupam as instituições legítimas fundamentais para que se possa falar de uma sociedade de massa no interior da qual operam as indústrias da cultura.” (ORTIZ, 1988, p.49). Neste período o Brasil ainda, segundo o autor, era regido por localismos.

Já que não podemos falar então de uma existência da indústria cultural no Brasil, concluímos que toda a atividade cultural do período tinha como centro o próprio Estado. Assim a indústria do entretenimento no Brasil passa não só na década de 50 mas até as décadas posteriores de regime militar no país, através de políticas públicas, a ter um caráter ideológico, autoritário, à serviço dos interesses do Estado, que na época buscava a integração popular por meio do despertar de um sentimento nacionalista.

Em Recife esse quadro não era diferente. Pois como vimos anteriormente o fato das ideias armoriais tomarem força e se estabelecerem enquanto uma política de governo na década de 70 é bastante significativo. Analisando esse processo histórico de desenvolvimento da produção cultural no Brasil, Ortiz ainda ressalta um outro ponto que, para esta pesquisa, é

de grande relevância para o entendimento do movimento Mangubeat como sendo um movimento híbrido e detentor das características de um movimento cultural representativo das cidades modernas e pós-modernas, trazendo a tona o conceito de distinção de Boudieu.

Ortiz afirma que é difícil aplicar esse modelo de sociedade pautada pelo gosto hegemônico burguês, que é transmitido institucionalmente a população francesa, ao Brasil, pois aqui não há uma hegemonia cultural delimitada e diz ainda que uma forma de fugir desse bipolarismo, “cultura burguesa versus cultura popular-nacional”, seria pensar em uma “interpenetração das esferas” (ORTIZ, 1988, p. 69).

No caso de Recife e especificamente pensando nas questões entre o movimento Armorial e o movimento Mangubeat, podemos pensar que havia ali uma elite intelectual que tenta adaptar esse gosto hegemônico para o Brasil do século XX, para o que era considerado, segundo as devidas adaptações contextuais, o culto ou erudito.

Neste sentido, Canclini vem nos dizer exatamente no final do século XX que a busca por esse purismo já não é mais possível, ao nos apresentar as novas questões que se apresentam às cidades modernas, questões como a ultrapassagem de fronteiras simbólicas e territoriais, a necessidade de se integrar desterritorializando-se, mas, também, a necessidade de manter um resquício do que consideramos ser uma identidade, mesmo que deslocada do seu lugar, criando-se agora nesses não-lugares- do ponto de vista da identidade- onde essas pessoas vivem, uma cultura que pode ser considerada híbrida, mesmo que essa já não mantenha em quase nada suas características originais.

Podemos ir além no raciocínio pensando na questão que Ortiz nos coloca acerca de se hierarquizar valorativamente duas produções que são da mesma esfera. Ao se afirmar que há uma legitimidade cultural nas obras do movimento Armorial o que se está em pauta é a hierarquização deste com o movimento Mangubeat, colocando este último em situação inferior culturalmente. O que autor afirma é que ao criar esse sistema de qualificação o que se está a fazer é nada mais do que a interpenetração das esferas, já citada anteriormente.

Considerando as devidas diferenças dos exemplos citados por Ortiz, podemos pensar que a interpenetração das esferas ocorre mesmo no próprio Mangubeat, pois o que o movimento faz ao unir os diferentes elementos sonoros, do que era considerado puro pelos armoriais aos elementos da música pop, considerada por eles como o ápice da cultura musical de massa, pode ser ilustrativo para esse entendimento.

Ao mesmo tempo, se resgatarmos a origem do movimento Armorial, podemos perceber que sua proposta inicial também englobava uma ideia de hibridismo, porém esse

hibridismo seria somente uma forma de se estabelecer as raízes de uma identidade brasileira, que como vimos anteriormente, era, na concepção dos armoriais, fixa e imutável.

CAPÍTULO 2. A DÉCADA DE 1960 E O TROPICALISMO

Ao vermos no capítulo anterior, o hibridismo do movimento Manguebeat, a partir da análise do próprio movimento e da historiografia da cidade de Recife, local de seu surgimento, a proposta é agora analisarmos se esse hibridismo é mais próximo do local, com suas maiores influências estéticas advindas da cultura regional ou mais próxima do global, com aspirações de mundializar o nacional e absorver em sua maior parte o conteúdo da cultura pop internacional. Para isso, a proposta é fazer primeiramente um estudo do movimento Tropicalista, surgido em meados da década de 1960 e que possui características muito próximas ao do movimento Manguebeat como veremos na análise que se segue, para, na sequência, compararmos os dois movimentos. A comparação permitirá averiguarmos melhor as especificidades dos próprios Manguebeat.

Datando do final da década de 1960, o movimento Tropicalista surge para o público e para a mídia a partir da apresentação das canções “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil em outubro de 1967 no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo. Segundo o professor e pesquisador Celso Favaretto no livro *Tropicália: Alegoria, Alegria*, essas duas canções não se assemelhavam em nada com as outras canções apresentadas no festival, o que confundiu o público e os jurados, que, sentindo que os parâmetros usuais não seriam suficientes para uma avaliação justa das canções, concluíram que somente a apresentação no palco não daria conta de explicar a complexidade do que fora apresentado naquela noite.

Apesar desse estranhamento inicial com o som produzido, decorrente do hibridismo de sons e da mistura entre música popular brasileira e música pop internacional, ser também uma característica comum ao Manguebeat, não é a esse o ponto que pretendemos nos deter para desenvolver a análise proposta. Celso Favaretto explica que as duas canções apresentadas no festival são desenvolvidas a partir de uma mistura muito próxima da prática oswaldiana e afirma que,

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém-se uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através de elementos contraditórios- enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal- e que, ao inventaria-las, as devora. (FAVARETTO, 2000, p. 26)

Dessa maneira, supondo-se que o Tropicalismo é possuidor do mesmo caráter híbrido do Mangubeat, que se estabelecerá a análise comparativa que se pretende neste ponto. Para isso utilizaremos o estudo desenvolvido no primeiro capítulo sobre o hibridismo do Mangubeat para comparar com, entre outras fontes, o livro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, o qual é considerado como um ensaio bibliográfico do próprio Caetano e do movimento Tropicalista. A análise também se dará principalmente por um breve estudo de outros movimentos que influenciaram a Tropicália, entre eles o Concretismo. Como veremos essas influências não serviram para moldar os ideias tropicalistas, mas de certa forma nortearam os rumos deste movimento.

Uma análise do contexto histórico, político e cultural do período de surgimento da Tropicália se faz necessária para a compreensão do movimento dentro de um processo sócio-histórico, pois este não se constitui como um fato isolado, mas sim como um dos mais significativos movimentos de reação ao *status quo* da época. Acerca do momento cultural, Caetano em seu livro *Verdade Tropical*, discorre sobre a crise da MPB nos meios comerciais. Ele narra como a TV Record- grande produtora de programas musicais da época- estava se articulando com Elis Regina, Wilson Simonal, Nara Leão, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e Gilberto Gil para recolocar a Bossa Nova em seu lugar de prestígio ameaçado pelo surgimento da Jovem Guarda.

Dentro desses objetivos, em 19 de maio de 1965, a TV Record, estreava o programa O Fino da Bossa, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, que ficou no ar durante três anos. A proposta do programa era receber convidados para tocar no palco do programa, na maioria das vezes acompanhados pelo Zimbo Trio e seu pianista e compositor Amilton Godoy. Paralelamente, nas tardes de domingo, estreava um programa destinado ao público adolescente, comandado por Roberto Carlos e outros músicos que compunham a chamada Jovem Guarda. O Fino da Bossa, que fora por um bom tempo campeão de audiência começa então a perdê-la para o programa da Jovem Guarda e essa disputa Iê-iê-iê versus Bossa Nova passa a ser a preocupação e a discussão de diversos músicos na época.

Para tentar contornar a situação diretores da TV Record e os músicos do Fino da Bossa se reuniram para encontrar uma solução para a crise que a Bossa Nova enfrentava e, então, se chegou à conclusão de que a liderança do programa deveria se dividir entre Elis Regina, Wilson Simonal, Geraldo Vandré e Gilberto Gil, na tentativa de ampliar a audiência. O programa agora passaria a se chamar Frente Única da Música Popular Brasileira.

Nesse momento, Caetano, que até então era um jovem não muito conhecido do grande público, e Gilberto Gil começaram a por em prática suas ideias que pretendiam apresentar no primeiro programa comandado por Gilberto Gil. Nas palavras de Caetano Veloso,

Achei que, na noite de Gil, o programa deveria se transformar num escândalo antinacionalista e anti MPB. Como as primeiras ideias pró-iê-iê-iê tinham partido de Bethânia, e ela era a figura mais forte de nós quatro, propus que ela, contrariando todas as expectativas, aparecesse no programa de minissaia, portando uma guitarra elétrica de madeira maciça à moda roqueira, e cantasse “Querem acabar comigo”, a excelente canção de afirmação pessoal de Roberto Carlos de que ela tanto gostava. Para enriquecer conceitualmente essa pretendida apresentação, escrevi um texto sobre Roberto Carlos que Bethânia diria antes de cantar. (VELOSO, 2008 p.157)

Por fim, por conta dos apelos de Geraldo Vandré, com medo da repercussão negativa que isso poderia gerar entre os músicos e a emissora, e por não querer expor Bethânia dessa maneira eles desistiram desse plano. E foi assim, após essa série de incidentes na tentativa de resgate da Bossa Nova através da incitação ao nacionalismo que Caetano Veloso e Gilberto Gil decidem que no festival de 67 “deflagariam a revolução”. (VELOSO, 2008, p.160) Assim ele começa a compor a canção “Alegria, Alegria”, tomada por influências do próprio Gilberto Gil, dos Beatles e outros estrangeirismos, que pode ser considerada como um dos marcos iniciais do movimento Tropicalista. Caetano ainda ressalta o estranhamento causado ao público a sua aparição no festival de 67, acompanhado por uma banda de rock composta por jovens de cabelo comprido e roupas cor-de-rosa e ele próprio vestindo um terno xadrez, abandonando a tradição do uso de smoking no palco do festival.

Tendo assumido a tarefa que Gil tão claramente delineara, decidi que no festival de 67 nós deflagaríamos a revolução. No meu apartamentinho do Solar da Fossa, comecei a compor uma canção que eu desejava que fosse fácil de aprender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar. “Paisagem útil” não me parecia preencher esses dois requisitos. Era bom que a nova canção fosse, como aquela, uma marcha de Carnaval transformada, mas não uma arrastada e errática marcha-rancho. Tinha que ser uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava.” (VELOSO, 2008, p. 160)

Acerca da gravação da música “Alegria, Alegria”, Caetano afirma que a ideia original era convidar os músicos da banda de Roberto Carlos, a RC7, na época já conhecido por integrar o grupo da Jovem Guarda.

O propósito de convidar a banda de Roberto Carlos, segundo Veloso,

(...) revela muito sobre a estratégia tropicalista, mas também sobre o seu significado último e mesmo suas limitações. Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela. De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a ‘samplear’ retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como *ready-mades*. Isso nos livrou de criar uma *fusion* qualquer, uma maionese musical vulgarmente palatável, mas também retardou (e isso é deplorável sobretudo no caso de Gil, um grande músico) uma possível pesquisa nossa no terreno dos arranjos e da própria execução. (VELOSO, 2008, p.163)

Para Caetano- que afinal acabou deixando de lado a ideia de convidar o RC7 e decidiu-se por apresentar a canção no festival da TV Record acompanhado do grupo de rock argentino Beat Boys- o visual colorido dos instrumentos e os cabelos compridos dos garotos do grupo representavam uma ruptura com as ideias nacionalistas e conservadoras dos músicos da Bossa Nova.

Tanto Caetano quanto Gilberto Gil, com a canção “Domingo no Parque”, decidiram então se apresentar acompanhados por grupos de rock, Caetano com os Beat Boys e Gil com um grupo de jovens, menos conhecidos na época, Os Mutantes.

Segundo Caetano:

Os Mutantes eram três adolescentes da Pompéia, bairro de São Paulo- de classe média, mas com áreas operárias e velhas fábricas sucateadas- que então apenas começava a tornar-se célebre como celeiro de roqueiros. Dois irmãos- Arnaldo (que tocava baixo e teclados) e Sérgio Dias Baptista (que tocava guitarra)- e uma garota Rita Lee Jones (que cantava, tocava percussões eventuais e um pouco de flauta). Os três eram extraordinariamente talentosos. Se os Beat Boys já tinham se profissionalizado na noite tocando competentemente covers dos Beatles, dos Rolling Stones ou de The Doors, os Mutantes, ainda semi-amadores, pareciam não copiadores dos Beatles (muito menos de alguns desses outros grupos de menor popularidade ou importância), mas seus pares, criativos na mesma linha. Quando Duprat os apresentou a Gil, este comentou comigo assustado: ‘São meninos ainda, e tocam maravilhosamente bem, sabem de tudo, parece mentira’”. (VELOSO, 2008, p. 166)

Gilberto Gil explica ainda a formação dos músicos no palco no dia da sua apresentação no festival de 1967, que para ele personificava a mistura pretendida pelo Tropicalismo: “De um lado os três Mutantes, com os instrumentos elétricos; no meio eu, com um violão simples; e do outro lado, o Dirceu, com o berimbau. A usina, de um lado. O artesanato no meio. E o primitivismo do outro.” (VELOSO, 2008, p.89)

Ao apontar as oposições entre as diferentes composições de sua música, “Alegria, Alegria”, e a de Chico Buarque, “A banda”, que havia ganhado o festival no ano anterior, Veloso já demonstra reconhecer aí uma mudança também de anseios no próprio público,

No ano anterior ao lançamento de Alegria, Alegria, ele (Chico Buarque) tinha vencido o festival com uma marchinha singela e antiquada chamada “A banda”, uma crônica nostálgica da passagem de uma bandinha de música de sabor oitocentista por uma rua triste, trazendo uma luz efêmera às vidas sem graça das personagens que a habitavam (o que funcionava também como uma aparente casual metáfora da capacidade que a música brasileira tem de gerar alegria para um povo que quase conta só com ela para isso: ‘A minha gente sofrida/ Despediu-se da dor/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor’). Alegria, Alegria, com sua exibida aceitação da vida no século XX, mencionando a Coca-Cola pela primeira vez numa letra de música brasileira, e vindo acompanhada por um grupo de rock, apresentava um contraste gritante com a canção de Chico. (VELOSO, 2008, p. 169)

O que não impediu Veloso, no entanto, de encontrar semelhanças entre as duas músicas. Segundo ele, a música de Chico Buarque se propunha a uma “facilidade” composicional comparada a outras músicas da autoria deste, o que também podia ser verificado na sua “Alegria, Alegria”, em relação às músicas do próprio Caetano. Essa semelhança, segundo ele, não foi verificada por quase ninguém.

Cabe ainda ressaltar que uma discussão que se fazia bastante presente entre os músicos, a crítica e o público na década de 60 era a inserção da guitarra elétrica na música popular brasileira, como podemos perceber pelas descrições acima. Gilberto Gil sabia que seria vaiado no festival de 67 pelo uso do instrumento e afirmou na época:

Sinto-me hoje como num tribunal, onde sou acusado de trair a verdadeira música popular brasileira. E não tenho muitas respostas para dar, porque eu mesmo não sei se estou agindo certo ou errado, como ninguém no mundo pode ter a certeza de alguma coisa antes de se arriscar a fazê-la. Também

não posso me arvorar e dizer que eu sou o certo, os outros é que estão errados. (2008, p. 47)¹³

Diante disso, Gilberto Gil, conclui que havia na época uma grande aceitação da cultura estrangeira no modo de vida do brasileiro, mas afirma que o mesmo não acontecia na música. O músico que se arriscasse a utilizar instrumentos como a guitarra elétrica em suas composições era visto como um traidor, que vai contra o purismo da música brasileira.

O que tanto Gilberto Gil quanto Caetano pretendiam naquele período era uma “retomada da linha evolutiva” que segundo eles, foi iniciada por João Gilberto. Ao ser questionado sobre isso, Gil afirma:

Quando Caetano fala em “retomada da linha evolutiva”, eu penso que se deva considerar como tal o fato de que João Gilberto foi a primeira consciência de uma formação complexa da música brasileira, de que essa música tinha sido formada por uma série de fatores não só surgidos da própria cultura brasileira, como trazidos pela cultura internacional. Essas coisas todas João Gilberto reconheceu e colocou em síntese no seu trabalho. Em “Oba-lá-lá”, que já era um bolero, um béguin, e em “Bim bom”, a gente identifica uma possibilidade da música brasileira incorporar essa espécie de balanço perseguido pelas gerações novas da música internacional. Isso já foi a abertura inicial de João Gilberto. E a retomada se explica, porque depois de João Gilberto houve uma preocupação em voltar àquelas coisas bem nacionais. O samba do Morro. A música de protesto. A nordestinização da música brasileira. A busca irrefreada de temas ligados ao Nordeste, que culminou, inclusive, com o aproveitamento direto da coisa caipira: Geraldo Vandré, por exemplo. Foi aquela busca terrível de coisas que tivesses nascido no nosso próprio terreno. Então, a linha evolutiva devia ser retomada exatamente naquele sentido de João Gilberto, na tentativa de incorporar tudo o que fosse surgindo como informação nova dentro da música popular brasileira, sem essa preocupação do internacional, do estrangeiro, do alienígena.” (2008, p. 78)¹⁴

Para a compreensão do que eles denominam de “retomada da linha evolutiva” é necessário antes a compreensão do importante papel que João Gilberto desempenhou na história da música brasileira. João Gilberto, nascido em 1931 na Bahia, é considerado o precursor da Bossa Nova, desde de muito jovem seu talento para a música já era reconhecido

¹³ Trecho retirado do livro *Tropicália*, organizado por Frederico Coelho e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Extraído do artigo *Gil espera tranquilo outra vaia*, originalmente publicado no Jornal da Tarde, em 4 de outubro de 1967.

¹⁴ Trecho retirado do livro *Tropicália*, organizado por Frederico Coelho e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Extraído de entrevista intitulada *Conversa com Gilberto Gil*, originalmente publicado em *Balanço da Bossa*, Ed. Perspectiva, 1968.

por todos a sua volta, mas foi em 1958, ano que foi considerado um marco para a música popular brasileira que ele se consagrou definitivamente.

A batida da Bossa Nova criada por ele aparece pela primeira vez no LP *Canção do Amor Demais*, gravado em abril deste ano por Elizeth Carvalho. João Gilberto acompanhava a cantora no violão nas músicas “Chega de Saudade”, de autoria de Tom Jobim e Vinicius de Moraes e “Outra vez” de Tom Jobim. João Gilberto transformou a música “Chega de Saudade” que até então era um chorinho em um samba praticamente falado em que o violão tem um papel tão importante quanto a voz. Esse talento de criar novos arranjos e transformar as músicas de outros compositores lhe rendeu o apelido de “recompositor” pelo músico e pesquisador Luiz Tatit.

Em março de 1959, João Gilberto lança o LP *Chega de Saudade*, que se torna rapidamente um sucesso de vendas e de público. A batida de violão criada por ele, em pouquíssimo tempo passou a influenciar toda a produção musical da época e muitos artistas decidiram se lançar na música por influência dele, como o próprio Caetano Veloso, que nunca negou a influência de João Gilberto em suas composições.

Apesar do grande talento como compositor, João Gilberto deu prioridade à recriação de músicas de outros compositores.

Ele recompõe músicas tradicionais e contemporâneas. Trabalha com tudo, de sambas a boleros. Em português, inglês, italiano ou francês. Subtrai notas, altera o andamento, introduz silêncios, junta versos e muda as letras.¹⁵

Essa “retomada da linha evolutiva”, proposta por Caetano Veloso seria então a retomada de um hibridismo já proposto por João Gilberto. A volta ao nacional, aos temas ligados ao regionalismo, principalmente nordestino, incomodava os artistas ligados a Caetano e Gil. Esperava-se que novamente houvesse uma aceitação da cultura estrangeira, sendo como influência em suas criações ou na regravação de músicas internacionais. Isso atesta de forma mais consistente o caráter híbrido da Tropicália e comprova que a proposta vinha embasada pelas ideias já consagradas de João Gilberto.

¹⁵ Trecho retirado do site da revista Bravo, escrito por Mario Sérgio Conti, disponível: <http://bravonline.abril.com.br/materia/joao-gilberto-ha-tanta-coisa-bonita-ser-consertada#sthash.uI3hbcNG.dpuf>, acesso em 19/07/2013.

A tropicália, no entanto, valorizava concomitantemente a cultura nacional. Segundo Favaretto, os tropicalistas propunham um conhecimento do Brasil, de cantores e compositores da tradição musical brasileira. O papel de resgate das tradições musicais brasileiras é feito pelos artistas tropicalistas com a intenção de, ao se conhecer essa tradição, poder se operar algo dentro dela. É partindo das raízes nacionais que se pretendia modificar o cenário cultural da época.

Assim como o Manguebeat, o Tropicalismo também agregou elementos da música pop. O que podemos observar, no entanto, é que a intenção se difere nos dois casos. Segundo Favaretto, esta integração do pop pelo tropicalismo

se deu devido à preocupação com o consumo e, acima de tudo, devido às possibilidades apresentadas pelo pop de, combinando-se com outros elementos, produzir efeitos artísticos de crítica à música brasileira. Assim, não é adequada a ideia de que o pop foi integrado apenas por decorrência de sua irradiação internacional. Esta questão não escapou aos tropicalistas, que discutiram os vários aspectos da importação cultural e sentiram a necessidade de se defender dela. Para além das determinações do mercado, sua discussão tinha outro objetivo: evidencia os ‘muros do confinamento cultural brasileiro’. A integração da música pop contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo comentar o arcaico na cultura brasileira. O efeito pop era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as descontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira. O pop foi em grande parte responsável pela vitalidade do tropicalismo, que, assim, distinguiu-se da idealização estetizante que predominava na música brasileira. Combinando o folclore urbano com uma concepção dessacralizadora da arte, o pop adequou à atividade desestetizada do tropicalismo. (FAVARETTO, 2000, p. 48)

Com isso podemos delimitar uma clara diferença de intenção entre o Manguebeat e o Tropicalismo. Se no primeiro, a cultura pop foi agregada por fazer parte do cotidiano dos jovens recifenses e representar um estilo de vida com que eles se identificavam, no segundo, como fica demonstrado no texto de Favaretto, as intenções eram diferentes. Se por um lado a aceitação da influência do pop pela Tropicália vinha de uma preocupação em tornar a música brasileira mais comercial e mais facilmente exportável, por outro existia também uma grande preocupação com o fechamento da cultura aos estrangeirismos que era responsável por criar uma visão sacralizada da música brasileira. A ideia de “desestetizar” a música brasileira era também uma preocupação do movimento Manguebeat, porém, por ser um movimento que foi concebido sem a pretensão de o ser inicialmente, esse fato não ficou tão evidente para os próprios integrantes do Manguebeat.

Ao compor a música “Tropicália” em 1968, que, apesar de não ser a música que abre o movimento, levar o mesmo nome, Veloso explica que em sua cabeça começaram a surgir ideias, imagens e palavras que representavam todo o cenário cultural daquele período. Assim ele rima Carmem Miranda com A Banda, bossa com palhoça e toda uma série de acontecimentos e sentimentos que começaram a se delinear em forma de canção. A canção ainda é cheia de outras referências como a música de Chico Buarque, “A Banda”, o programa dominical, *O fino da bossa*, apresentado por Elis Regina na TV Record, o Solar da fossa, condomínio onde moravam além de Caetano e Gil, outros artistas e até mesmo um trecho da música de Roberto Carlos, “Quero que tudo vá para o inferno”, como podemos verificar na letra da canção abaixo:

Tropicália
Caetano Veloso

Sobre a cabeça os aviões/
Sob os meus pés os caminhos/
Aponta contra os chapadões/
Meu nariz/
Eu organizo o movimento/
Eu oriento o carnaval/
Eu inauguro o monumento/
No planalto central do país/
Viva a Bossa, sa, sa/
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça/
Viva a Bossa, sa, sa/
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça/
O monumento/
É de papel crepom e prata/
Os olhos verdes da mulata/
A cabeleira esconde/
Atrás da verde mata/
O luar do sertão/
O monumento não tem porta/
A entrada é uma rua antiga/
Estreita e torta/
E no joelho uma criança/
Sorridente, feia e morta/
Estende a mão/
Viva a mata, ta, ta/
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta/
Viva a mata, ta, ta/
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
No pátio interno há uma piscina/
Com água azul de Amaralina/
Coqueiro, brisa e fala nordestina/
E faróis/

Na mão direita tem uma roseira/
 Autenticando eterna primavera/
 E no jardim os urubus passeiam/
 A tarde inteira entre os girassóis/
 Viva Maria, ia, ia/
 Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia/
 Viva Maria, ia, ia/
 Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia/
 No pulso esquerdo o bang-bang/
 Em suas veias corre/
 Muito pouco sangue/
 Mas seu coração/
 Balança um samba de tamborim/
 Emite acordes dissonantes/
 Pelos cinco mil alto-falantes/
 Senhoras e senhores/
 Ele põe os olhos grandes/
 Sobre mim/
 Viva Iracema, ma, ma/
 Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma/
 Viva Iracema, ma, ma/
 Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma/
 Domingo é o fino-da-bossa/
 Segunda-feira está na fossa/
 Terça-feira vai à roça/
 Porém.../
 O monumento é bem moderno/
 Não disse nada do modelo/
 Do meu terno/
 Que tudo mais vá pro inferno/
 Meu bem/
 Que tudo mais vá pro inferno/
 Meu bem/
 Viva a banda, da, da/
 Carmem Miranda, da, da, da, da/
 Viva a banda, da, da/
 Carmem Miranda, da, da, da, da/

A música ainda conta com um trecho de abertura onde se ouve:

Quando Pero Vaz Caminha
 Descobriu que as terras brasileiras
 Eram férteis e verdejantes,
 Escreveu uma carta ao rei:
 Tudo que nela se planta,
 Tudo cresce e floresce.
 E o Gauss da época gravou.

Carlos Calado em seu livro, *Tropicália- A história de uma revolução musical*, conta que esse trecho de abertura surgiu de um teste de microfone feito pelo técnico de som Rogério

Gauss, ao gravar o trabalho do percussionista Dirceu a mando do maestro Julio Medaglia e depois essa gravação improvisada de Dirceu acabou fazendo parte da gravação oficial da canção.

Acerca das ideias aparentemente desconexas que aparecem rimando durante toda a letra da música Caetano afirma que imaginava um retrato do Brasil da época em movimento e explica:

Com a mente numa velocidade estonteante, lembrei que Carmem Miranda rima com “A banda” (e eu já vinha fazia muito tempo pensando em bradar o nome ou brandir a imagem de Carmem Miranda), e imaginei colocar lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustrada e reluzente de ser brasileiro. A palavra *bossa*, que já estava no samba de Noel (anos 30), se impunha, naturalmente (era claro para mim que ela estaria, como em “Coisas nossas”, no refrão da nova música), e sua rima com *palhoça* punha, mais do que a bossa nova, a TV do *Fino da Bossa* de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser rural. O carnaval, o próprio movimento tropicalista (que então ainda não tinha esse ou qualquer outro nome), a miséria e a opressão, a Jovem Guarda de Roberto Carlos, tudo teria lugar ali- as palavras encontravam rimas; as ideias, contrastes e analogias; as imagens, espelhos, lentes e ângulos insuspeitados. (VELOSO, 2008, p. 179)

A ideia porém da música se tornar um inventário de coisas brasileiras não agradava Caetano, que então passou a buscar um elemento estruturador ao texto, que tivesse uma imagem forte, sobressalente. Foi assim que ele, na mesma velocidade de raciocínio chega a imagem de Brasília, a “capital-monumento”, o centro do poder ditatorial da época.

A letra que segundo Caetano soa com ares Cubistas ainda faz referência ao movimento Dadaísta no refrão ao estender a última sílaba do nome de Carmem Miranda (“Carmem Miranda da-da-da-da”) e ao filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha, com o nome de Dada, uma das personagens centrais do filme, firmando-se assim não só como um inventário de temas e imagens brasileiros mas também da tradição da cultura popular brasileira.

2.1. A Tropicália e suas apropriações

O nome Tropicália remete a um projeto do artista Hélio Oiticica. Ele foi o primeiro a utilizar o termo Tropicália, em meados dos anos de 1966 para denominar um projeto

ambiental, exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, concluída no início de 1967 e que veio a ser exposta de fato em abril desse mesmo ano. A exposição denominada *Nova Objetividade Brasileira*, tinha como proposta a “conceituação de uma nova objetividade”. Nas palavras de Oiticica:

Com a teoria da nova objetividade queria eu instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (op e pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas (ver catálogo da exposição *Nova objetividade brasileira* no MAM-RJ – Abril 1967). A conceituação da ‘Tropicália’, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. (OITICICA, 2008, p. 98)¹⁶

Antes mesmo das ideias de Caetano Veloso e Gilberto Gil tomarem forma e virem a público no festival de MPB em outubro de 1967, Oiticica já citava em seu texto sobre a nova objetividade o conceito de Antropofagia desenvolvido por Oswald de Andrade como uma forma de caracterizar a cultura brasileira. Sua proposta era também a de criação de uma “imagem brasileira total”, com a intenção de se questionar o universalismo cultural que tomava o Brasil e as produções intelectuais da época.

Na verdade, porém, a exposição de *Nova objetividade* era quase que por completo mergulhada nessa linguagem pop, híbrida para nós, apesar do talento e força dos artistas nela comprometidos. Por isso creio que a “Tropicália”, que encerra toda essa série de proposições, veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma *imagem brasileira total*, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu com a “Tropicália” criar o mito da *miscigenação*- somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo- nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. (OITICICA, 2008, p. 101)¹⁷

Acerca dessa proposta da Nova Objetividade, Oiticica a define como sendo a formulação de um “estado da arte brasileira de vanguarda” e por ser um estado esta não era uma posição dogmática, definitiva. Assim, em sua obra *Aspiro ao Grande Labirinto*, ele define suas características em seis pontos/objetivos principais:

¹⁶ Trecho retirado do livro *Tropicália*, organizado por Frederico Coelho e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Extraído do depoimento *Tropicália*, escrito em 4 de março de 1968, por Hélio Oiticica.

¹⁷ Trecho retirado do livro *Tropicália*, organizado por Frederico Coelho e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Extraído do depoimento *Tropicália*, escrito em 4 de março de 1968, por Hélio Oiticica

- 1- Vontade construtiva geral;
 - 2- Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete;
 - 3- Participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.);
 - 4- Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
 - 5- Tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mario Pedrosa);
 - 6- Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.
- (OITICICA, 1986, p. 84)

O primeiro ponto “Vontade Construtiva Geral” será onde nos deteremos para análise por crer que este seja um ponto em comum com os objetivos tropicalistas.

O autor afirma que no Brasil, a vontade construtiva é um traço comum aos movimentos inovadores e isso segundo ele, explica a criação do conceito de Antropofagia por Oswald de Andrade. Oiticica vai além neste raciocínio ao afirmar que somos um povo em busca de uma identidade:

Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que esse fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas.
 (...) Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nossa vontade construtiva.” (OITICICA, 1986, p. 85)

Podemos afirmar que essa busca por uma caracterização cultural se trata da busca por uma identidade cultural pois o autor se refere à identificação de elementos que nos diferenciem de outros e como vimos no primeiro capítulo a identidade está intimamente ligada a diferença, sem uma a outra não é possível.

Porém, o autor afirma que a nossa defesa contra a colonização cultural, e consequentemente a identidade em questão estaria exatamente nesta ideia, seria o conceito de Antropofagia, que como veremos será também a síntese encontrada pelos tropicalistas para a insistente questão: cultura nacional x cultura estrangeira.

2.2. O Movimento Modernista

Questões acerca do nacionalismo/regionalismo cultural nortearam uma série de discussões sobre a legitimidade da arte no Brasil, principalmente após a Semana de Arte Moderna de 1922. Sérgio Buarque de Holanda, no livro *O Espírito e a Letra*, ressalta que o Modernismo, embora de início universalista e até cosmopolita, foi também nacionalista e regionalista.

Oswald e Mario de Andrade, foram considerados as lideranças do movimento Modernista brasileiro que surgiu em São Paulo em 1922. Segundo Caetano Veloso, a semana de arte moderna de 1922 causou “admiração, susto e horror- e lançaram as bases de uma cultura nacional”. (VELOSO, 2008, p. 236)

É extremamente importante ressaltar que se fala em bases de uma cultura nacional lançada em São Paulo, e não em “raízes de cultura popular” por este ser um estado que tem pelo histórico de formação e ocupação uma identidade híbrida, principalmente por ter sido povoado por imigrantes oriundos de outros estados brasileiros e de outros países como Itália e Japão. Suspeitamos então que essa cultura, logo, não poderia propor outra coisa senão a Antropofagia.

O Modernismo, de maneira geral, propunha a busca por características genuínas nacionais para a arte em resposta ao academicismo vigente na produção artística do século XIX (VARGAS, 2007, p. 41). O músico e escritor, Mario de Andrade propunha na época a criação de uma arte genuinamente brasileira, mas que se apropriasse da técnica europeia para a criação de uma arte de qualidade. Andrade também observou os aspectos que diferenciavam a música urbana da música rural e concluiu que a música rural era de certa forma detentora da pureza das tradições musicais “por estar sujeita em menor grau aos contatos com diferentes informações culturais” diferenciando-se da urbana, que estava sempre sujeita a interferências devido ao movimentado cenário das cidades. (VARGAS, 2007, p. 42)

Outros artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Vila-Lobos, Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo também participaram e ajudaram a propagar as ideias modernistas. Em 1928, Oswald escreve o Manifesto Antropófago, considerado um importante documento histórico que norteou as ideias modernistas no Brasil.

Segundo Veloso, o manifesto Antropófago

desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou nas palavras de Haroldo de Campos, assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, confronto internacional, como produto de exportação”. Oswald subverte a ordem de importação perene – de formas e fórmulas gastas – (que afinal se manifestava mais como má seleção das referências do passado e das orientações para o futuro do que como medida da força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre D. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade. (VELOSO, 2008, p. 242)

A cultura brasileira, genuinamente nacional, se lança aqui, segundo Caetano, como uma cultura de caráter essencialmente híbrido. Se tomarmos em conta o processo sócio-histórico de ocupação do Brasil veremos que a cultura que se formou aqui, mesmo as consideradas mais tradicionais e regionais, surgiram de uma mistura de outras culturas. Segundo Veloso, “a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo os Beatles e Jimi Hendrix’”. (VELOSO, 2008, p. 242).

Apropriando-nos dessa ideia exposta por Veloso, ao comentar a importância dos processos de “devoração” e “canibalismo cultural” como uma forma de tornar o produto resultante em algo mais exportável culturalmente- o que também podemos verificar no trecho já citado anteriormente, no qual ele discorre acerca dos objetivos de se agregar os elementos da música pop à música nacional- nos remetemos a teoria da passagem do nacional-popular para o internacional-popular, desenvolvida por Renato Ortiz, no livro *A Moderna Tradição Brasileira*, em que se discute como a consolidação de uma sociedade moderna no Brasil foi fundamental para reorientar a produção cultural nacional adequando-a às normas de produção internacional.

Acerca desse processo de internacionalização da produção cultural, Ortiz afirma que, para se tornar um produto aceitável e consumível fora do Brasil, este deveria ter como referência a produção da indústria de massa internacional, que, como fica claro, se tratava da estética dominante no mercado cultural. Em suas palavras,

A consolidação de uma sociedade moderna no Brasil reorienta essa imagem na medida em que a cultura brasileira passa a integrar o mercado ajustada agora aos padrões internacionais. A penetração de um produto como a telenovela na América Latina, e em vários países da Europa, aponta para uma outra direção, a de passarmos da defesa do Nacional-popular para a exportação do Internacional-popular. Se lembrarmos que os economistas

consideram internacionalização o processo de adequação de normas de produção a nível da produção internacional, percebemos que a ‘qualidade’ dos programas realizados no Brasil, para se ‘elevar’ tem que tomar como referência o gosto dominante do mass media internacional. (ORTIZ, 1988, p. 205)

Essa discussão sobre a adequação às normas internacionais de produção cultural, leva necessariamente à discussão referente à legitimidade cultural brasileira e da identidade nacional. Acerca disso Ortiz afirma que:

Sabemos hoje que a discussão sobre a ‘autenticidade’ do nacional, e portanto da identidade, é na verdade uma construção simbólica, uma referência em relação à qual se discutem diversos problemas. Na verdade não existe uma única identidade, mas uma história da ‘ideologia da cultura brasileira’, que varia segundo os interesses políticos dos grupos que a elaboram. (ORTIZ, 1988, p.183)

A busca pela identidade nacional, segundo o autor, seria um elemento em comum entre o Brasil e todos os países que ocupam uma posição periférica de poder com relação às nações consideradas mais bem desenvolvidas. Aí estaria em questão um jogo de forças que deixa clara a tentativa de através da cultura se afirmar justamente como uma nação independente, não se deixando submeter às normas de standardização cultural propostas pela indústria de massa internacional.

A tentativa de encontrar uma origem cultural brasileira e assim se delimitar uma identidade nacional levou Gilberto Freyre, em 1941 a escrever uma introdução polêmica para o seu livro *Região e Tradição*, opondo o regionalismo, por ele liderado, ao modernismo de São Paulo. A valorização das fontes regionais da cultura brasileira levou Freyre e outros pesquisadores a reivindicarem para o nordeste uma posição de originalidade e fonte de valores nacionais que volta e meia são repostos em termos polêmicos. Freyre ressalta que o mestiço está associado a origem de um povo portanto, é o elemento fundante da cultura brasileira. São elementos distintos que reunidos se formam em um “todo harmônico”.

Freyre deixa claro ainda seu sentimento saudosista de um passado, livre dos elementos presentes na modernidade, opondo os paulistas modernos e industrializados aos nordestinos tradicionais. Exalta sempre o que ele considera ser os benefícios desses últimos, inclusive a velocidade subjetiva do tempo, que no sertão parece passar mais devagar. Vale ressaltar que Freyre retorna de um período de estudos nos EUA no ano de 1923, um ano após a Semana de Arte Moderna.

Para o historiador Durval Muniz Albuquerque Junior, essa tentativa de “descobrir” as raízes do Brasil, a essência cultural e formadora da genuína identidade brasileira, se relaciona diretamente com questões de poder:

Uma nova consciência do espaço surge, principalmente, entre intelectuais que se sentem cada vez mais distantes do centro de decisão, do poder, seja no campo político, seja no da cultura e da economia. Uma distância tanto geográfica, quanto em termos de capacidade de intervenção. (JUNIOR, 2001, p. 50)

A busca por algo que seja único e uma marca que diferiria o Brasil na sua relação com o mundo exterior, seria exatamente a identidade nacional, expressa através da cultura.

Da mesma forma que nos referimos a uma história da identidade brasileira, creio que é possível falarmos de uma história da identidade latino-americana, que certamente revelaria não somente os momentos de luta contra as potências estrangeiras, mas também os dilemas e impasses que rondam a questão nacional. (ORTIZ, 1988, p. 185)

Isso nos deixa claro que ambos os movimentos, Modernista e Regionalista convergiram na busca de uma melhor compreensão da origem e formação da cultura brasileira, assim como no reconhecimento da importância de valores culturais reprimidos ou depreciados pelas elites brasileiras. Ambos tem ainda como característica comum traços do romantismo: o espírito nacionalista, a valorização da cultura e da identidade nacionais e a acentuação dos valores particulares e subjetivos. Essas semelhanças também podemos notar nos dois movimentos que disputavam o campo cultural nordestino nos anos 90, como veremos mais adiante: Armorial e Manguebeat.

É exatamente através dessa ideia de produzir uma cultura com caráter nacional, mas aberta à influência estrangeira, resultando em um produto mais fácil de se exportar que retomamos as ideias de Mario de Andrade. É importante ressaltar que Mario de Andrade junto com Oswald de Andrade e Anita Malfatti, foram os responsáveis por organizar a Semana de Arte Moderna de 1922. O evento pretendia renovar o cenário artístico e cultural brasileiro, negando o academicismo na arte. O que se tentava, como vimos, era a criação de uma arte genuinamente brasileira, formada pelas influências do que de melhor a arte vanguardista europeia pudesse nos oferecer sem, no entanto, perder o caráter nacional.

Oswald de Andrade e Mario de Andrade ainda trabalharam juntos na revista de antropofagia, fundada por Oswald em 1928. Na revista foi publicado o “Manifesto

Antropofágico”, que, de forma poética e subjetiva, amplia o conceito de antropofagia aplicando-o à arte. Oswald metaforiza o significado literal do conceito, para se manifestar contra a imposição da cultura europeia, dos colonizadores. O escritor afirma que a antropofagia é necessária, mas com a aceitação da nossa própria cultura, uma cultura indígena, que muito antes dos portugueses descobrirem o Brasil já fazia a alegria dos povos que aqui habitavam.

Segue abaixo um trecho do Manifesto Antropofágico, no qual podemos conferir esse caráter de protesto proposto pelos modernistas:

(...) Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.
 A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.
 Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.
 Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.
 Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.
 Se Deus é a consciênda do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.
 Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.
 As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.
 De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.
 O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas+ falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa. É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.
 O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?
 Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.
 Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.
 A alegria é a prova dos nove.
 No matriarcado de Pindorama.
 Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.
 Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimarnos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.
 Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.
 A alegria é a prova dos nove.
 A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o

mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

As ideias impressas no Manifesto Antropofágico foram novamente assimiladas a um movimento, quando no final da década de 1960 surge a Tropicália.

A Tropicália, ao levar em conta grande parte daquele ideário desenvolvido por Oswald no manifesto antropofágico, coloca também como proposta a justaposição da cultura exportada pelas grandes potências na época, Estados Unidos e Europa com a cultura popular brasileira.

Supomos com isso que tanto os modernistas quanto os tropicalistas ou os manguelboys estavam em busca de uma mesma coisa: esclarecer que a cultura nacional é uma cultura heterogênea e diversificada, cuja não-identidade é também uma característica de locais onde há uma forte presença do fenômeno do hibridismo.

O conceito de hibridismo, como vimos no primeiro capítulo, tem sido muito analisado academicamente em relação ao processo de produção das identidades nacionais, raciais e étnicas. De maneira geral, ele questiona aquelas teorias que tendem a colocar as diferentes identidades separadas. Acredita-se, antes, que a identidade formada em um grupo híbrido não é integralmente nenhuma das originais, mas ao mesmo tempo traço de todas. O hibridismo também está relacionado ao poder, geralmente está ligado a processos de ocupação, colonização e guerras. Isso o caracteriza também como um possível elemento de resistência diante da dominação, pois possibilita o próprio questionamento dos essencialismos.

A maneira antropofágica de justaposição de elementos a fim de se produzir uma cultura genuinamente nacional surge da própria ideia de, no Brasil, a diversidade e a

heterogeneidade serem responsáveis pela não-identidade, ou a inexistência de uma identidade fixa e homogênea dos brasileiros.

As semelhanças, porém, entre a Tropicália e o Manguebeat vão muito além do hibridismo de sons e das ideias de identidade. O contexto em que emerge faz com que a Tropicália possa também ser considerada um movimento de reação ao *status quo* e sua produção ao retratar a própria vivência desses jovens no ambiente urbano: “A marchinha pop Alegria, Alegria denotava uma sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda”(FAVARETTO, 2000, p.20)

Segundo Favaretto, o Tropicalismo teve um importante papel na desconstrução das ideias nacionalistas de desenvolvimento e da tradição musical. Processo semelhante ao que ocorre com o movimento Manguebeat. Outra semelhança entre os movimentos foi a forma como a imprensa se aproveitou do momento polêmico e confuso em torno das músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil para dar forma ao que ela denominou de um movimento:

A imprensa se encarregou de fazer as suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento hippie. A onda era reforçada pelo trabalho de marketing do empresário Guilherme Araújo e aceita pelos, agora, tropicalistas. (FAVARETTO, 2000, p.23)

Todavia, assim também como no Manguebeat, os tropicalistas não negaram os rótulos impostos pela mídia e acabaram interiorizando-os em sua produção.

O nome Tropicália, porém, a princípio não agradou Caetano que acreditava que a palavra Tropicália não dava conta de abarcar todos os aspectos pretendidos pelos tropicalistas, principalmente a pretensão de um caráter internacionalizante para a cultura e os aspectos antinacionalistas. Para Veloso, o que o confortava era que boa parte do público e da crítica os identificam com movimentos de vanguarda e contracultura. Em texto publicado em agosto de 1968 na revista *Diners*¹⁸, o cineasta Glauber Rocha foca em uma definição para o movimento:

‘Tropicália’ é estilo, não é linguagem, porque simplesmente se liberta da linguagem do consumo cultural. “Tropicália” é uma crítica cultural, que

¹⁸ Trecho retirado do livro *Tropicália*, organizado por Frederico Coelho e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Extraído do texto *O anjo, o moleque e a Maria de Iansã*, escrito por Glauber Rocha, originalmente publicado na revista *Diners*, em agosto de 1968.

ultrapassa os limites da música e que insere provocação total na cultura nativa. Isto parece exagero, mas não é: para mim, ‘Tropicália’ está para a música brasileira como *À Bout de Souffle*¹⁹ está para o cinema. Embora alertado, ao que se diz, pelo Rei da Vela, o fato é que Caetano foi mais além de Oswald de Andrade, inclusive por ser filho de outra época. A falta de preconceito em relação à palavra culta ou à forma fechada e a utilização destas sujeiras como instrumento crítico, provocador, agressivo, é o dado mais importante deste salto. Secundado por outras peças menos realizadas do que ‘Tropicália’, mas lançadas à disposição revolucionária, o disco quase foi queimado (e continua) pelos puristas de nossa cultura, que pensam ser apenas o samba o genuíno nacional, como há quem diga que só romance do nordeste é brasileiro. Caetano e Gil não se opõem ao samba, antes o cultuam. (2008, p. 147)

Glauber Rocha apesar de reafirmar o caráter de produto consumível que o movimento assumiu já naquele período, enxerga ali uma transcendência nessa condição. Ele diz que o movimento repensou a tradição musical e o que se costumava designar como cultura brasileira e foi além ao lançar mão de artifícios usados pela própria cultura tradicional, considerada culta, mesmo que, na maioria das vezes, com um caráter provocativo.

A provocação e a ironia, afinal, fazem parte da linguagem dos movimentos considerados culturalmente híbridos. Podemos notar o mesmo caráter no movimento Manguebeat, como foi analisado no primeiro capítulo. É esse caráter provocativo que muitas vezes causa a repulsa e a negação dos mais “conservadores” a este tipo de movimento. Segundo Hélio Oiticica, em depoimento publicado em setembro de 1968 no jornal *Correio da Manhã*,

Quem pretende criar uma cultura de exportação no dizer de Haroldo de Campos, única maneira de engolir, deglutir o que nos é bombardeado de fora e devolver em criação válida como coisas nossas, neutralizando assim o colonialismo cultural a que nos querem permanentemente submeter, está fadado a ser negado, seja pela indiferença, seja pela sabotagem mais suja pela reação violenta, vestida esta de direita, a la Corção²⁰, ou de certo tipo de esquerda (ortodoxa ou equivocada?), que se acaba identificando também com essa direita em determinado tipo de ação, principalmente na cultural. (2008, p. 152)²¹

¹⁹ Filme francês de Jean-Luc Godard, realizado em 1959, cujo título em Português é *Acosado*.

²⁰ Gustavo Corção- escritor e pensador católico, membro da UDN-União Democrática Nacional e grande autor do pensamento conservador brasileiro.

²¹ Trecho retirado do livro *Tropicália*, organizado por Frederico Coelho e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Extraído do texto *A trama da terra que treme (O sentido de vanguard no grupo baiano)*, escrito por Hélio Oiticica, originalmente publicado no *Correio da Manhã*, em setembro de 1968.

Quanto à influência antropofágica de Oswald de Andrade, essa foi atribuída aos tropicalistas não somente pelos críticos mas também por eles próprios, “enquanto proposta cultural e maneira de integrar procedimentos de vanguarda”(FAVARETTO, 2000, p. 55).

Segundo Favaretto, a ideia de Antropofagia foi utilizada para amenizar a polarização ideológica que estava em discussão: por um lado a valorização das raízes culturais brasileiras, por outro a importação da cultura estrangeira.

A poética do ‘sentido puro’, da ‘inocência construtiva da arte’, propugnada pelo Manifesto Pau-Brasil, visava à integração dos fatos da cultura- étnicos, linguísticos, culinários, folclóricos, artísticos, históricos- que compunham a ‘originalidade nativa’ a uma perspectiva moderna, propiciada pelas técnicas de vanguarda e industrialização. Seus princípios estéticos provinham da visão pura do cubismo (a síntese, o equilíbrio geométrico, o acabamento técnico, da imaginação sem fio do futurismo, da agressividade dadaísta, da livre associação surrealista, que privilegiavam a invenção, a surpresa, as imagens-choque, a sintaxe descontínua e o humor. (FAVARETTO, 2000, p. 56)

A partir desses dados, podemos inferir que uma questão fundamental a esse trabalho perpassa os três movimentos, o Modernista, o Tropicalista e o Manguebeat: o questionamento de uma identidade fixa, baseada em essencialismos através do argumento da diversidade e da heterogeneidade cultural presentes no Brasil.

Acerca dessa questão dos essencialismos podemos parte da discussão já feita no capítulo anterior e acrescentar novos pontos de análise. O autor Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*, dedica um capítulo de seu livro a averiguar os etnólogos desmistificaram o discurso dos historiadores sobre a forma com que a ideologia ocidental foi imposta à outros povos no momento de colonização. Ele afirma que certas palavras escritas em textos espanhóis e portugueses denunciam o uso da força e da violência na imposição de suas ideologias.

Desde o século passado, os etnólogos, no desejo de desmistificar o discurso beneplácito dos historiadores concordam em assinalar que a vitória do branco no novo mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário de violência e a imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência das palavras “escravo” e “animal” nos escritos dos portugueses e espanhóis. Essas expressões, aplicadas aos não-ocidentais, configuram muito mais um ponto de vista dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer. (FAVARETTO, 2000, p. 11)

Desta forma o autor aponta que esse violento processo de colonização cultural veio a influenciar na produção cultural e no modo de vida dos latino-americanos, citando como exemplo inúmeras cidades latino-americanos cujo nome está associado a nomes de cidades europeias. Essas cidades tem sua origem completamente apagada pelos colonizadores se transformando em uma cópia imperfeita destes “modelos” europeus.

Mas o autor afirma que muitas vezes a medida que o tempo passa o adjetivo “novo” ou “nova”, que antecede o nome de cidades como New England, Neuva España e Nova Friburgo entre outras, pode guardar um significado oposto ao que ele indica: o novo pode significar “fora de moda”.

No século XX, o neocolonialismo deixa claro essa ideia pelo modelo de exportação cultural da metrópole para a colônia:

O neocolonialismo, a nova máscara que aterroriza os países do terceiro mundo em pleno século XX, é o estabelecimento gradual num outro país de valores rejeitados na metrópole, é a exportação de objetos fora de moda na sociedade colonialista, transformada hoje no centro da sociedade de consumo. (FAVARETTO, 2000, p.15)

Ainda segundo o autor, essa noção de unidade, pretendida pelos europeus se transforma na medida em que uma nova sociedade, a dos mestiços, aparece através do próprio renascimento colonialista. O pensamento selvagem passa a se “infiltrar” na sociedade e assim se configurar como abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização. (FAVARETTO, 2000, p. 15)

Ao mesmo tempo outra transformação ocorre nessas sociedades: o código linguístico e o código religioso que os ocidentais utilizaram para conseguir unidade cultural com os selvagens perdem seu status de pureza.

Avançando nessa linha de pensamento, o autor se questionará como os intelectuais de hoje, após todo esse processo de desmistificação da cultura ocidental feita pelos etnólogos, deve analisar o papel do artista em relação às suas obras a partir do pressuposto de que hoje a cultura ocidental é hegemônica nas duas nações, estando porém uma subjugada a outra por um poder econômico.

Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país? (FAVARETTO, 2000, p. 17)

O estudo das fontes e das influências utilizado como método de pesquisa pelos intelectuais, segundo o autor só contribuiu para afirmar uma certa precariedade dos artistas que tomam por modelo a cultura da metrópole, reduzindo a criação latino-americana a um simples modelo de cópia, “uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola.” (FAVARETTO, 2000, p.18)

Esse discurso crítico dos intelectuais transforma a fonte em uma estrela cuja luz reina soberana e seu brilho ofusca a criatividade dos próprios artistas. “Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental.” (FAVARETTO, 2000, p. 18)

O autor, porém, não se limita a criticar o método, ele vai além ao propor uma substituição, e afirma que nesse novo método proposto privilegiará a diferença.

Os elementos negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença. (FAVARETTO, 2000, p.19)

Essa diferença que se pretende tomar como valor pode ser entendida como a identidade cultural latino-americana. O que difere a produção latino-americana da produção europeia é exatamente os elementos que a compõem e que são únicos, territorializados, se retomamos a discussão de Canclini feita também no primeiro capítulo.

Apesar de verificarmos uma quase impossibilidade de uma cultura autêntica, essencialista do ponto de vista local, na América Latina em decorrência do que o autor denomina “internacionalização dos mercados simbólico”, e também pela forma de colonização dos países latino-americanos e dos constantes movimentos migratórios a que estão sujeitos, agora os artistas também não buscam mais a essência de sua produção na cultura europeia.

2.3. O Concretismo

A aproximação da proposta do movimento Concretista, surgido no Brasil na segunda metade dos anos de 1950, com o movimento Tropicalista, foi responsável por certa influência na sua produção. Porém, apesar das influências concretistas e de Oswald de Andrade, não se pode afirmar que estes modificaram os rumos das ideias tropicalistas. Como afirma Favaretto, através da análise de uma declaração de Caetano, “o contato forneceu-lhes (aos tropicalistas) os argumentos e as informações de que necessitavam para fundamentar e desenvolver seu projeto”(FAVARETTO, 2000, p.51), porém antes mesmo deste contato Caetano e Gil já vinham desenvolvendo ideias cujo conteúdo e forma já encaminhavam para o que seria o movimento em si.

Para melhor compreender essa influência, vale ressaltar que os concretistas pregavam uma forma revolucionária para a poesia, capaz de melhor lhe transmitir as características urbanas através do fim do eu lírico, o rompimento com a estrutura tradicional do verso e ainda o uso de elementos gráficos e visuais. O movimento da Poesia Concreta surge em São Paulo nos anos de 1950 e tinha como proposta as ideias modernistas e de vanguarda que permaneceram até o final dos anos 60, quando houve o endurecimento do regime militar com a censura às práticas culturais e culminou com o exílio de diversos artistas.

Segundo o autor, Gonzalo Aguilar em seu livro *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, o movimento se constitui no Brasil pelo fortalecimento de três critérios: homogeneidade, evolução e autonomia.

A *evolução* realizou-se na constituição de um repertório constituído de acordo com o postulado da crise terminal do verso, que ocorreu- segundo os manifestos- em 1897, com *Un Coup de Dés*, e que se acentuou com as vanguardas históricas e as operações literárias de James Joyce, e.e. cummings e Ezra Pound. O encerramento desse ciclo exigia uma *homogeneidade* dos materiais (segundo um ponto de vista temporal) e estabelecia uma interdição que fazia com que todo retorno ao verso fosse visto como regressivo. Para explicar esse desdobramento histórico, é necessário considerar o conceito de forma como um processo de experimentação, desgaste e renovação que os concretos interpretaram como um processo *autônomo* e próprio da dinâmica do material (daí o sintagma, nas palavras de Haroldo de Campos, da ‘crítica impessoal de formas’). (AGUILAR, 2005, p.44)

O autor afirma ainda que impor apenas um tipo de forma, como o verso por exemplo, se trata de uma autonomia relativa e a radicalidade do movimento estaria justamente aí, utilizar outros tipos formas que não consideradas tradicionais na poesia, dando um caráter estético a objetos que não a possuíam.

No manifesto concretista intitulado *Plano-Piloto para a poesia concreta*, datado do final do ano de 1956, os poetas Haroldo de Campos, seu irmão, Augusto de Campos e Décio Pignatari, deixam claro a proposta de questionar a forma tradicional da poesia, sua estrutura métrica e sua forma, em versos, propondo uma revolução na forma e no conteúdo do que era conhecido como poesia no Brasil. “Buscando uma nova forma para veicular a expressão poética, os concretistas vão concentrar suas preocupações na materialidade da palavra, nos seus aspectos sonoros (musical) e gráfico (visual).”²²

Augusto e seu irmão Haroldo, juntamente com Décio Pignatari, formavam o núcleo do grupo de poetas que, no meio dos anos 50, lançaram o movimento de poesia concreta, uma retomada radical do espírito modernista dos anos 20- e das ideias de vanguarda do início do século-, contra os pudores antimodernistas e antivanguardistas que tomaram conta da poesia e da literatura brasileiras, primeiro com os romancistas regionalistas dos anos 30 e, depois com os poetas da chamada geração de 45²³. (2008, p. 207)

A proposta concretista tinha como fim criar formas inovadoras para a poesia que estivessem mais conectadas com as mudanças que vinham ocorrendo nas cidades. Essa liberdade de criação delegada por eles aos autores se encaixava na proposta construtiva que como vimos anteriormente norteou os movimentos de vanguarda nos anos 50.

Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari comandavam um revista chamada *Invenção* e se auto intitulavam como Grupo Noigrandes. A revista *Invenção*, publicada entre 1962 e 1966, se encaixa no que foi considerado pelo autor Gonzalo Aguilar, o segundo período do movimento da Poesia Concreta. O autor afirma que estabelece essa periodização a partir do que ele define como “diferentes articulações polêmicas” e explica do que se tratam esses dois períodos e o que eles significam na produção e atitude dos concretistas:

O primeiro período que vai de 1956 a 1960, é o da imposição do modernismo, movimento amplo e não articulado que, no Brasil,

²² Fonte: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/poesia-concreta>, acesso em 07/03/2013.

²³ A geração de 45 foi composta por poetas que produziam um tipo de literatura contrária às ideias modernistas. Tomavam como modelo o Parnasianismo e o Simbolismo. Entre estes autores estavam: Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Rubem Braga.

caracterizou-se por sua vontade de Estado. A construção de Brasília indica o fim desse período e põe em destaque as contradições e os diferentes graus de participação e de êxito dos protagonistas da empresa modernista. (...) O segundo período se estende de 1960 a 1966 e se caracteriza pelo ideograma da “revolução” e pelo questionamento ou ampliação dos critérios modernistas que haviam orientado a fase precedente. Esse período inclui a “fase participante” ou militante do grupo (tal como eles mesmos a denominaram) e a publicação da revista *Invenção*, entre 1962 e 1966. (AGUILAR, 2005, p. 22)

A partir da segunda metade dos anos de 1960, o Brasil passa por mudanças significativas no campo social e político. O golpe militar é encarado como o último suspiro do imperialismo e a esquerda começa então a partir para a luta armada. Concomitantemente se via um profundo avanço dos meios de comunicação de massa, o que segundo Aguilar causou inúmeras transformações nas cidades da América Latina.

(...) Os grupos que provinham do movimento vanguardista, como é o caso dos poetas concretos, não viam esses meios somente como um instrumento do poder: para eles, eram um cenário no qual era preciso interferir e transformar a partir de dentro, porque seu aparecimento implicava uma modificação profunda nos mecanismos da cena pública e na criação de imagens culturais. Nos concretos e neovanguardistas, esse reconhecimento foi o efeito de sua tendência a privilegiar as mudanças tecnológicas mais como processos de inovação e modernismo do que como instrumentos de dominação. (2005, ver pág.)

Os poetas concretos, diferentemente dos demais grupos de vanguarda não passaram a ver os meios de comunicação como um inimigo, tampouco se preocuparam em definir estratégias para disputar espaço com eles, ao contrário, passaram a enxergá-lo como “um cenário de disputas das legitimações culturais em jogo”. Eles acreditavam que a disputa com os meios de comunicação seria uma forma de negação do que já está posto.

Porém, a revista *Invenção* não se adequava à proposta dos meios de comunicação de massa. Seu conteúdo altamente erudito não se limitava ao conceito de espetacularização que a mass media propunha e em 1967 quando sai o último número da revista os poetas concretos viram como saída para essa encruzilhada o próprio movimento Tropicalista. Aguilar explica como se deu essa aproximação:

Foram os músicos de massa do tropicalismo que tiveram a capacidade para incursionar nos meios, tanto por sua posição como por sua trajetória: sua própria experiência sociocultural, formada nos meios de comunicação e nas informações transmitidas por estes, situava-os em uma posição muito vantajosa diante da nova encruzilhada do *mass media*. Frente à concepção exterior dos grupos de esquerda, o tropicalismo tinha como pressuposto a

interioridade dos meios de comunicação de massa, a necessidade de compreender seu papel preponderante e provocar- mediante uma incursão em seu interior- o desvio. Esse grupo e, em muito menor medida, o da revista *Invenção* conceberam os meios como espaço de negociação e crítica das imagens sociais. Os poetas concretos se moveram, conceitualmente, com muita comodidade nesse campo, mas nas performances mantiveram uma distância que, as vezes, os convertia em referências do movimento, e em outros casos, em figuras marginais. O caso dos músicos de *Invenção* (Júlio Medaglia, Damiano Cozzela e, sobretudo, Rogério Duprat), ao contrário, foi diferente, já que tiveram, pela primeira vez, a possibilidade de trabalhar em colaboração com músicos populares nos arranjos de seus discos.” (AGUILAR, 2005, ver pág)

Augusto de Campos, tendo ouvido falar de Caetano e escutado uma de suas músicas, escreveu um artigo falando sobre ele, intitulado *Boa palavra sobre a música popular*, em que apontava o fato da chegada de Caetano à MPB como algo muito positivo.

O artigo porém não chamou a atenção de Caetano na época, pois além de não concordar com algumas ideias de Augusto de Campos, com relação à Jovem Guarda, ele acreditava ser aquele um artigo muito acadêmico. Anos depois, ao reler o artigo, lembrando-se que na época do Tropicalismo já havia mudado de opinião com relação à Jovem Guarda e concordando com a aproximação que Augusto de Campos fizera entre João Gilberto e a Jovem Guarda, Caetano afirma que se tivesse se lembrado desse artigo naquela época ele teria servido de estopim para a virada proposta pelo Tropicalismo.

Ninguém depois de Augusto, até que o tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chave dos problemas específicos da música popular de então. Seu artigo dizia, por exemplo, que os ‘nacionalóides’ preconizavam um ‘retorno ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico’; que eles queriam ‘voltar àquela falsa concepção ‘verde-amarela’ que Oswald de Andrade estigmatizou em literatura como triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas...’ (VELOSO, 2008, p. 205)

Segundo Veloso explica mais detalhadamente, e como já descrevemos, os poetas concretistas valorizaram os aspectos físicos da palavra, em uma poesia que foi considerada inicialmente como visual, pela forma como ela ficava no papel, priorizando cores, tipo de letra e os espaços em branco ou preenchido de maneira a formar figuras. Os autores chegaram a criar uma lista de autores cuja leitura seria obrigatória na criação dessa nova sensibilidade.

Nesse sentido, criaram o que eles chamavam de seu ‘paideuma’, uma seleção de autores obrigatórios na formação de uma sensibilidade nova e relevante: Mallarmé (o primeiro, com seu ‘Lance de dados’, a pensar o

poema sobre a página como uma constelação, e a usar o branco do papel como elemento estruturador); Ezra Pound (que foi quem lhes deu o conceito de ‘paideuma’, além da aproximação com a escrita chinesa, sua monumental série de Cantos vista como composta à maneira dos ideogramas); Joyce (com suas palavras-montagens, a implosão da forma ‘romance’ em *Ulisses*, e a invenção de uma translíngua em *Finnegans Wake*); Maiakóvski (‘não há arte revolucionária sem forma revolucionária’); João Cabral de Melo Neto (o maior poeta brasileiro surgido depois do modernismo, pertencente, pela idade, à geração de 45, mas em tudo oposto a ela: um poeta das coisas vistas com olho lido e expressas em linguagem seca e rigorosíssima); e. e. cummings (realizando gestos tipográficos isomórficos, fazendo até os sinais de pontuação protagonizarem lances fundamentais do poema), e Oswald de Andrade (o mais radical dos modernistas paulistas surgidos na famosa Semana de 1922), a poesia barroca (e os “metafísicos” ingleses), a poesia provençal. (VELOSO, 2008, p. 208)

Esses autores, movimentos e ideias que Veloso cita foram publicados no documento que é considerado como um manifesto da poesia concretista. Segue abaixo o texto *Plano-piloto para a poesia concreta*, em que os autores Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari deixam claro seus objetivos e as influências que nortearam essa radicalização proposta pelo movimento:

PLANO-PILOTO PARA POESIA CONCRETA

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não lógico-discursiva - de elementos: ‘il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique idéographiquement au lieu de analyticode discursivement’ (apollinaire). einstein: ideograma e montagem.

precursores: Mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: ‘subdivisions prismatiques de l'idée’; espaço (‘blancs’) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideogrâmico. Joyce (Ulysses e finnegans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: Oswald de Andrade (1890-1954): ‘em comprimidos, minutos de poesia’. João Cabral de Melo Neto (n.1920- o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-

tempo, estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música – por definição, uma arte do tempo - intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais - espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série boogiewogie, max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral). ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia de gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – verbivocovisual- que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens. a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: ‘a moeda concreta da fala’ (Sapir). daí suas afinidades com as chamadas ‘línguas isolantes’(chinês): “quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente (Humboldt via Cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, Sapir e Cassirer). ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação chamamos de isomorfismo, paralelamente ao isomorfismo fundo-formas, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisognomia, a um movimento imitativo do real (motion); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição, num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (movement); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível). renunciando à disputa do “absoluto”, a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene, cronomiometragem do acaso, controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: ‘feedback’. a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção. poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. Uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.²⁴

Na música “Geléia Geral”, de Gilberto Gil, podemos encontrar citações de Oswald de Andrade e Décio Pignatari e em “Batmacumba”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, podemos notar a influência direta da proposta de radicalização formal da poesia concretista.

²⁴ Publicado na revista Noigrandes: n.4, São Paulo, 1958

Essa influência concretista, no entanto, pode ser notada também em canções anteriores a tropicália.

De todos os trabalhos do grupo tropicalista, “Batmacumba” é a única canção escrita com o propósito de ser concretista, como podemos verificar na letra:

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba
 Bat Macum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Bat Ma
 Bat Macum
 Bat Macumba
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá!

Augusto de Campos afirmou na época que a linguagem não-discursiva já fazia parte das composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil mesmo antes de pensarem na influência concretista. Isso pode ser verificado como uma tendência na produção desses artistas que não

surgiu como consequência do contato com o concretismo mas sim o contrário. A aproximação entre os dois movimentos foi inevitável.

Assim como a grande maioria dos movimentos considerados vanguardistas, os concretistas encontraram resistências. Poetas e acadêmicos não viram com bons olhos essa transformação na forma da poesia que eles propunham, porém segundo Veloso, os concretistas eram muito bem preparados e o nível intelectual deles muito alto, a ponto de impor respeito mesmo onde encontraram resistência.

Uma semelhança que pode ser claramente observada entre a Tropicália e o Concretismo foi a ênfase que os dois movimentos davam à estética, escrevendo poemas e canções baseados em jogos linguísticos e priorizando o elemento visual. Ambos são considerados movimentos de vanguarda, que pretendiam romper com a ordem tradicional artística.

Uma das críticas que se fazia ao Tropicalismo na época era o seu esvaziamento de conteúdo político, muitos artistas naquele período, entre eles Geraldo Vandré, se dedicaram a compor canções de protesto. Como argumento os tropicalistas diziam que a música falava por si só e assim davam preferência à estética, a forma e não ao conteúdo.

Os anos 50 e 60 foram marcados, no Brasil, por ser um período de grande efervescência, tanto social e politicamente quanto culturalmente. O governo de Juscelino Kubitschek que previa um crescimento absurdo para o país em poucos anos abrindo a economia para o capital estrangeiro contribuía para a criação de uma falsa ideia de desenvolvimento. No campo cultural essa efervescência era acompanhada pelos movimentos considerados vanguardistas como o Concretismo e a Tropicália.

Com a iminência da tomada do poder pelos militares durante a década de 1960, que acabou se concretizando em 1964, passou-se a fazer uma forte relação entre cultura e política, e o pensamento da esquerda passou a exercer uma maior influência sobre a produção cultural. Essa crença na revolução gerou um caráter também politizado para a produção artística. A arte passou a ser engajada defendendo ideais políticos. Segundo, o professor e pesquisador Cláudio Novaes Pinto Coelho, em seu artigo intitulado, *A Tropicália: Cultura e Política nos anos 60*,

O critério básico da visão da esquerda quanto à arte era o de engajamento, a obra artística deve ter por referente a ‘realidade brasileira’”, ser o reflexo da situação vivida pelo ‘povo brasileiro’, do contrário, se for a expressão da subjetividade do artista, por exemplo, será uma obra alienada, que ‘desvia’ o

povo da tomada de consciência dos seus interesses, dificultando a sua participação na Revolução. (COELHO, 1989, p.02)

Assim, o nacional-popular na música assumia-se de diferentes formas, porém sempre com o mesmo objetivo. Essas formas foram apontadas por Arnaldo Daraya Contier, em artigo publicado na *Revista Brasileira de História*, intitulado “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)”:

Paradoxalmente, a partir do levantamento de críticas de jornais e revistas dos anos 60, de posturas ideológico-políticas diversas “*Opinião, Movimento, O Estado de S. Paulo*, revista *O Cruzeiro*, jornal *O Globo*” devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional-popular na música era *re-inventado* politicamente, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda. Assim, os 95% dos telespectadores que sintonizaram a TV Record na finalíssima do 3º Festival da Música Popular Brasileira (1967, *Ponteio*, de Edu Lobo/ Capinam, classificada em 1º lugar), diluíam-se nessas tendências estético-políticas, tendo como ponto nodal a *brasilidade* como a representação dos anseios nacionais e populares. O sentido alegórico do texto de Capinam - *Ponteio* era lido como o *dia que virá* por facções dos movimentos de esquerda, mas também a relação texto/som poderia representar a moda-de-viola, a música do Sul de Minas, uma outra idéia de Brasil. (CONTIER, 1998, p.01)

Com o endurecimento do regime militar e a instituição do AI-5 em 1968, grande parte dessa movimentação foi interrompida devido à censura e ao exílio, forçado ou voluntário, de diversos artistas, entre eles, Caetano Veloso e Gilberto Gil que, acusados de subversão em 1969, exilaram-se voluntariamente em Londres.

2.4. O movimento Tropicalista em Pernambuco

Excluído da maioria dos livros e artigos que propõem-se a discutir o tropicalismo, poucas pessoas sabem da existência de um movimento Tropicalista- aos moldes do que aconteceu em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1967- em Pernambuco na mesma época.

O jornalista e cineasta Celso Marconi que era editor do caderno de cultura do *Jornal do Comércio* em 1968, foi o responsável por apresentar Caetano Veloso à Jomard Muniz de Brito, professor universitário e escritor responsável por escrever os dois manifestos Tropicalistas na cidade de Recife. Com o segundo manifesto escrito por ele e assinado ainda

por Caetano Veloso e Gilberto Gil, intitulado *Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino*²⁵, o tropicalismo se consolidou em Pernambuco. Na época participavam dessa movimentação, além de Celso Marconi e Jomard Muniz de Brito, o cantor e compositor Aristides Guimarães e o artista plástico Raul Córdula.

A intenção do movimento pernambucano era a mesma do movimento paulista e carioca: romper com as estruturas tradicionais estabelecidas para a cultura e se ligar à modernidade.

O primeiro manifesto tropicalista que foi publicado no *Jornal do Comércio*, de Recife em 20 de abril de 1968, não foi bem aceito pela sociedade recifense e seus autores passaram a ser perseguidos. Assim como as ideias tropicalistas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o manifesto de Jomard Muniz de Britto, intitulado *Porque somos e porque não somos tropicalistas*, também era inspirado por ideias suscitadas na Semana de Arte Moderna de 1922. O Jornalista Celso Marconi, afirmou, em um artigo intitulado *Manifesto Tropicalista, um senhor de 45 anos*, para o *Jornal do Comércio*, de Recife, que o movimento se tratava de uma continuidade da Semana de Arte Moderna de 1922:

É algo que tem uma continuidade. Tanto nós, pernambucanos, quanto Caetano e Gil, nos engajamos a uma forma de pensar fora de qualquer molde acadêmico. Ser tropicalista era, antes de tudo, ter uma postura contestadora da realidade.²⁶

As ideias tropicalistas e seus autores passaram a ser perseguidos tanto pela esquerda mais radical quanto pela direita com ideais burgueses. Britto pregava, assim como Caetano Veloso e Gilberto Gil uma “virada de mesa”, contrária aos dogmas tanto de direita, quanto de esquerda. A arte livre, “o sexo contra os dogmas”.

Ao analisarmos o manifesto de Britto podemos notar o mesmo ar de descontentamento com o cenário cultural existente no período de insurgência do Manguebeat. No item de número 1 o mesmo termo, “marasmo cultural” é empregado tanto no primeiro

²⁵ O Manifesto se transformou em um filme realizado por Jomard Muniz de Britto com o grupo teatral Vivencial de Olinda. Título completo: *Inventário de um feudalismo cultural nordestino ou uma fricção histórico existencial*, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=k5bwOU2K6sM>.

²⁶ CONTENTE. Renato. Manifesto Tropicalista, um senhor de 45 anos. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/04/20/manifesto-tropicalista-um-senhor-de-45-anos-80415.php>, 2013. Acesso em 28/09/2013.

Manifesto do Mangue, quanto no Manifesto Tropicalista, como podemos notar na transcrição do trecho deste último:

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?) Nos outros trechos do Manifesto é notado o mesmo sentimento de superação dos padrões estéticos, a favor do que eles consideravam uma vanguarda radical, sem porém se submeter a nenhuma regra.
2. Recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores”. (Porque eles continuam mais “antigos” do que nunca: do alto de sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual).
3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, lusotropical, sociodélica, joacabralina, t-p-n-ística, etc. e tal.
4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do vietnam por ti e por mim, e outros “protestos” puramente retórico-panfletários).
5. Afirmamos: “Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes”. (Qua, qua, qua, para os que “não nos entendem”...)
6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Cláudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente NOVO.
7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista!” (Por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo).
8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!
9. “Tropicalistas de todo mundo, uni-vos” – Jomard Muniz de Britto, professor e ensaísta; Aristides Guimarães, compositor de música popular; e Celso Marconi, repórter e crítico de cinema.²⁷

Sete dias após o lançamento do primeiro manifesto, no dia 27 de abril de 1968 é lançado um segundo manifesto, desta vez assinado também por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o texto que segue foi o que divulgaram:

²⁷ Trecho do manifesto retirado do livro *Tropicália*, organizado por Frederico Coelho e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Originalmente publicado no Jornal do Commercio. Recife, 20 de abril de 1968.

II Manifesto Tropicalista

Inventário do nosso feudalismo cultural

1) O ALGO MAIS QUE OS SIMPLES RÓTULOS NÃO DIZEM

O que é tropicalismo: posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira hoje; vanguarda cultural como sinônimo de militância, da instauração de novos processos criativos, da utilização da “cultura de massa” (radio, tv, etc.) com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da explosão de suas contradições mais agudas; “ver” com olhos “livres”.

O que é tropicanalha: atitude conservadora e purista em face da cultura e da realidade brasileira hoje; retaguarda cultural significando alheamento, de tentar dar respostas passadas aos problemas, revelando o passadismo através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco do cartão postal, da carência de informação, contribuindo assim para uma perpetuação do subdesenvolvimento; enxergar com viseiras e preconceitos. Além e aquém dessas posições podem existir muitas outras.

2) VAMOS SOLTAR O TIGRE DAS PERGUNTAS

Por que os departamentos de cultura de nossas “Universidades” não ouvem os estudantes na programação de suas promoções? Pode haver reforma universitária sem a participação efetiva dos estudantes? Pode existir universidade livre num país sem liberdade? Onde encontra a Imprensa Universitária justificativa para suas publicações? Correspondem elas aos interesses das classes estudantis e intelectuais? Foi realmente “Extinto” o acordo “Mec-Usaid”, ou apenas ficou mais disfarçado? Até quando os representantes da cultura oficial se utilizarão dos cargos que ocupam com o objetivo de promoção pessoal? Por que o dedodurismo (da queimação pessoal e profissional) em todas as repartições públicas, especialmente na Sudene? Por que não foram ouvidos os técnicos da Sudene em seu parecer contrário à “Cruzada ABC”?

Já que nenhum serviço prestam à coletividade, por que não se “Extinguem” os Conselhos de Cultura e as Academias de Letras? O que se pode esperar de certos grupos teatrais que se afirmam, confirmam como “propriedades privadas”, casas de fulano ou beltrano? Por que alguns jovens artistas ainda persistem numa política de completa subserviência aos industriais-artistas e aos intelectuais conselheiros, comprometidos com o poder constituído?

Quando terminarão a erudição, a desatualização e o impressionismo gagá de nossos suplementos literários? Por que os nossos críticos em geral não saem de seus castelos para debaterem publicamente suas ideias? Por que se teme tanto a “Vanguarda Poética”? Será que os críticos preferem ser “guardiões de cemitérios” – ou apenas não estão capacitados metodologicamente para julgar o novo?

Por que os nossos críticos de cinema ainda continuam a promover mais o cinema *made in* Hollywood? O desentendimento do público é maior que o da crítica especializada? Constituímos, em verdade, um dos centros cinematográficos mais importantes do país?

Por que não “Desobedecer” aberta e radicalmente a Censura – incompetente, arbitrária e estúpida? Como admitir a censura exercida pelos “conselhos universitários”?

Como se justificam o bom comportamento e a aceitação das normas impostas pela engrenagem de certos festivais de música, por parte de certos “compositores” sequiosos de promoção?

DEBAIXO DAS PERGUNTAS E LONGE DO FEUDALISMO.

- a) Por toda iniciativa de cultura “não oficial”, descomprometida com a política cultural dominante.
- b) Pelo “Poder Jovem” (compreendido não apenas como um fenômeno de luta entre gerações) representado pelo movimento radical-estudantil e pelos intelectuais independentes.
- c) Por qualquer movimento de vanguarda cultural (pois não queremos impor unicamente a nossa posição) que se caracterize pelo rompimento com todos os padrões: morais, sociais, literários, sexuais, etc. e tal.

Por Jomard Muniz de Britto e Aristides Guimarães (PE), Alexis Gurguel (RN), Anchieta Fernandes (RN), Caetano Veloso (BA), Carlos Antônio Aranha (PB), Celso Marconi (PE), Dailor Varela (RN), Falves da Silva (RN), Gilberto Gil (BA), Marcus Vinícius de Andrade (PB), Moacyr Cirne (RJ) e Raul Córdula Filho (PB).²⁸

O movimento Armorial foi um dos que criticaram fortemente os ideais tropicalistas. A postura de isolamento cultural pretendida por Ariano Suassuna e os armoriais iam de encontro à proposta tropicalista. A esse respeito o próprio Caetano Veloso afirmou à Revista Época em 2004, ao ser questionado sobre a criação de uma secretaria para a promoção da identidade nacional pelo Ministério da Cultura:

Pois é, a tropicália enfrentou a questão da identidade e tratou de superá-la. Desde então, mudaram os pontos de referência. Parece difícil que um ministério que tem Gil no comando sair por aí em busca da identidade. Hoje esse tipo de ideia só tem dois defensores de plantão: o José Ramos Tinhorão e o Ariano Suassuna. O Tinhorão criou argumentos sofisticados sobre o tema, mas é medíocre em suas sugestões artísticas. O Suassuna é o gênio que escreveu *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*, mas assume o papel de um palhaço pela obrigação de manter uma posição que acha sagrada. Ele promove a xenofobia fazendo a gente rir. O MinC não deveria defender essas posições pró-xenóforas.²⁹

O que podemos concluir neste último momento de análise do Tropicalismo é que um paradoxo pairava sobre as ideias desses artistas e críticos, ao mesmo tempo em que criticavam a visão eurocêntrica da cultura- priorizando o popular-nacional- se defendia a abertura para a cultura estrangeira. Essa ideia aparentemente dicotômica encontra solução no conceito de Antropofagia. O conceito de deglutição da cultura estrangeira que aparece no Manifesto Antropófago serviria como um meio termo encontrado como saída para essa discussão.

²⁸ Publicado originalmente em exposição individual de Raul Córdula, na oficina 154. Olinda, 1968.

²⁹ GIRON, Luís Antônio. *Um mico planetário*. Entrevista com Caetano Veloso. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT731654-1666-2,00.html>. Acesso em 28/09/2013.

Apesar de, como verificamos na discussão que se seguiu no capítulo, a Tropicália ter como proposta uma cultura híbrida, ela estava constantemente engajada, ainda que de forma velada e sendo negada pelos seus integrantes, na busca de uma cultura brasileira, que representasse a própria identidade híbrida dos brasileiros. Porém, podemos concluir que essa busca passa também pelo questionamento de uma identidade nacional, como vimos a não-identidade também pode ser considerada uma identidade. Podemos considerar a tropicália como um movimento dialético, que encontra a síntese no próprio conceito de Antropofagia.

Contudo, a partir disso verificamos também a grande preocupação dos tropicalistas com a valorização da cultura nacional. Aproximando-se dela na maioria das suas produções e em suas influências estéticas e formais. Ao analisarmos o próprio movimento tropicalista surgido no Recife, lugar também de surgimento do Manguebeat, concluimos a diferença entre os dois movimentos.

Se a Tropicália se propunha a ser um movimento crítico, surgido em um período de grande recrudescimento da censura e violência física e psicológica no país, forçando as pessoas a se posicionarem, o Manguebeat surge em um cenário totalmente diferente. As reivindicações são outras, a preocupação daqueles jovens na década de 1990 era encontrar um espaço de identificação na cultura, e o que eles mais se identificavam era com a cultura estrangeira, já que neste período vimos um grande fortalecimento da indústria cultural e uma cultura muito mais aberta à cultura estrangeira. Neste cenário eles se deparavam com as ideias conservadoras do Movimento Armorial e com as políticas públicas para a cultura do estado voltadas para essa preservação da cultura proposta pelos armoriais. Como um movimento de reação que pode ser entendido como natural eles propunham o hibridismo como uma forma de se aproximar dessa mundialização da cultura.

CAPÍTULO 3. A CENA CULTURAL PERNAMBUCANA

Retomando parte das questões já abordadas nos capítulos anteriores acerca do contexto cultural pernambucano e os embates entre os ideais de Ariano Suassuna e Chico Science, a proposta é agora pensar em que medida – após verificarmos o caráter essencialmente híbrido do movimento Mangubeat e ao compará-lo com a Tropicália verificarmos que o tipo de hibridismo que o define surge com uma tendência de ser muito mais próximo do local do que do global – esse caráter híbrido o posicionou na disputa no campo cultural Pernambucano nos anos 1990 com o movimento Armorial. Para além dessa questão, pretende-se ainda averiguar o que estava em disputa naquele campo e como foi possível ao Mangubeat romper com uma tipo de lógica cultural estabelecida naquela região.

Para isso, a proposta neste momento do texto é trabalhar com um sistema de oposições, a partir do conceito de estabelecidos e *outsiders* desenvolvido por Norbert Elias e, concomitantemente, se trabalhar ainda com a hipótese daquele contexto onde o objeto está inserido poder ser também analisado segundo o conceito de campo definido por Pierre Bourdieu em seus estudos.

A fim de esclarecermos como essa relação entre estabelecidos-*outsiders* se define e como ela é trabalhada pelo autor em seu estudo propomos primeiramente uma análise do que pode ser considerado um percurso teórico seguido pelo autor para se chegar a essas definições para que a partir disso possamos analisar se essa relação pode ser encontrada no contexto estudado por essa pesquisa.

Em seu livro *Os estabelecidos e os Outsiders*, Norbert Elias trata da análise de uma comunidade da periferia urbana, que contava com um bairro mais antigo e outros dois de formações recentes. O autor aponta uma característica marcante dessa comunidade: os moradores dos bairros mais recentes eram tratados pelos mais antigos- já estabelecidos- como outsiders. Estes eram estigmatizados e rejeitados pelo grupo mais antigo, por serem considerados por eles como seres dotados de uma humanidade inferior.

Elias enxergou ali um problema considerado universal. Em outros períodos, a característica da virtude humana, um tipo de superioridade, foi usada como desculpa para a dominação. O autor cita o exemplo do termo nobre, que contém em si um duplo significado atribuído, é usado tanto pra definir uma categoria social elevada quanto para designar uma atitude humana elevada.

Essa diferenciação, que assegura a superioridade de um grupo, é encontrada, segundo Elias, tanto nos quadros sociais, para se diferenciar uma classe da outra, como no caso de uma comunidade onde a diferença está apenas no tempo de pertencimento àquela região.

A questão que o autor coloca é como esses indivíduos conseguem impor sua superioridade aos outros, que nesta relação acabam interiorizando essa inferioridade e realmente se sentindo como tais. O autor explica que esse modo de se manter essa relação estabelecidos-outsiders parece ser a mesma em qualquer lugar onde ela se encontre e explica como ela se dá e como ela é mantida:

O grupo estabelecido atribuía a seus membros características humanas superiores; excluía todos os membros do outro grupo do contato social não profissional com seus próprios membros; e o tabu em torno desses contatos era mantido através de meios de controle social como a fofoca elogiosa [*praise gossip*], no caso dos que os observavam e a ameaça de fofocas depreciativas [*blame gossip*] contra os suspeitos de transgressão. (ELIAS, 2000, p.20)

O autor aponta para o importante fato de que o estudo de um problema considerado universal em uma pequena unidade – e que pode ser aplicado para analisar unidades sociais diferentes apesar de suas limitações – possui a vantagem de ser feito com uma minúcia de detalhes que em uma unidade maior não seria possível.

Nesse sentido, o modelo de uma figuração estabelecidos-outsiders que resulta da investigação de uma comunidade pequena, como a de Winston Parva, pode funcionar como uma espécie de ‘paradigma empírico’. Aplicando-a como gabarito a outras configurações mais complexas desse tipo, pode-se compreender melhor as características estruturais que elas têm em comum e as razões por que, em condições diferentes, elas funcionam e se desenvolvem segundo diferentes linhas. (ELIAS, 2000, p.20)

Assim, o autor passa a questionar quais os mecanismos de poder que permitiam que um grupo afirmasse sua superioridade sobre o outro e este por sua vez aceitasse essa condição passivamente. Ele começa a observar que os “diferenciais de grau de coesão interna” de um grupo e de “controle comunitário, podem desempenhar um papel decisivo na relação de forças entre um grupo e outro.” (ELIAS, 2000, p.21)

A força do grupo dominante estava exatamente nessa coesão existente entre seus membros, por serem mais antigos naquela comunidade, eles já se conheciam e haviam estipulado normas de convivência que funcionavam como um “cimento social” na sua

existência enquanto grupo. No caso dos outsiders, por serem recém-chegados e então, desconhecidos até para os membros do próprio grupo, essa coesão ainda não existia.

A exclusão e a estigmatização dos outsiders pelo grupo estabelecido eram armas poderosas para que este último preservasse sua identidade e afirmasse sua superioridade, mantendo os outros firmemente em seu lugar.(ELIAS, 2000, p.22)

Para o autor as características dessa relação estabelecidos-outsiders são constantes também em contextos diferentes. O estudo de uma pequena comunidade permitiu que essa questão da coesão viesse à tona mais facilmente aos olhos dos pesquisadores e, uma vez descoberta essa particularidade, ela pôde mais facilmente ser identificada em cenários maiores. A partir do momento em que esta questão é percebida e analisada, o autor afirma que é fácil perceber “a unidade estrutural comum e as variações desse tipo de relação, bem como de aplicá-las”. (ELIAS, 2000, p.22)

Outro ponto de considerada relevância levantado pelo autor no texto é acerca da complexidade da questão da estigmatização social, que em muitas discussões é colocada como uma questão simples e individual sendo classificada muitas vezes apenas como preconceito, sem levar-se em conta que essa percepção equivocada desconsidera que essas relações se dão em âmbito mais coletivo.

Essa relação de estigmatização se dá na interdependência entre dois ou mais grupos. Logo, o inconsciente coletivo seria mais útil para a análise dessa relação do que a personalidade individual de cada membro do grupo.

Acompanhando o raciocínio do autor, chegamos à importante questão de como essa estigmatização acontece: “Um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído.” (ELIAS, 2000, p. 23)

Dessa forma chegamos ao ponto em que encontramos o elemento que rege essas relações: o poder adquirido e atribuído a determinado grupo. O poder, ainda segundo o autor, é usado como um meio de manter essas relações de diferenciação. Quando o grupo dominante tem o seu poder enfraquecido, essa capacidade de estigmatizar diminui. Se essa estigmatização era introjetada pelos próprios outsiders, pois estes estavam em condições inferiores na relação de poder, com o enfraquecimento das fontes de poder existentes na sociedade pelo grupo dominante, os outsiders se vêm em condições de subverter a lógica dessa relação. “Tão logo diminuem as disparidades de força ou, em outras palavras a

desigualdade do equilíbrio de poder, os antigos grupos outsiders, por sua vez, tendem a retaliar.” (ELIAS, 2000, p.24)

No caso da comunidade estudada por Elias as explicações comuns à sociologia acerca das causas dos diferenciais de poder não eram aplicáveis, pois ali não existiam diferenças sociais, de crenças ou de etnias que justificassem essa relação. O grupo estabelecido havia criado uma série de normas regentes do cotidiano que asseguravam a sua coesão enquanto um grupo, e com a chegada dos novos moradores esse estilo de vida ficou ameaçado.

Como essa coesão não existia entre os recém-chegados, estes não tinham a unidade suficiente para que pudessem revidar. Exatamente por não se submeterem às normas de conduta fixadas pelos estabelecidos o grupo outsider era visto como anômico.

Segundo o autor, os diferenciais de poder e a falta de possibilidades de ascensão a cargos com maior potencial de influência, o que era assegurado pelos estabelecidos, estão na base das relações estabelecidos-outsideers em qualquer lugar onde ela esteja. As tensões então se tornam evidentes quando esse poder é enfraquecido por alguma razão. A superioridade de poder que confere a vantagem aos estabelecidos sobre os outsiders diminui e assim que esses últimos têm a oportunidade de subverter essa ordem.

Essas vantagens, segundo o autor, nem sempre estão ligadas à disputa por poder econômico, assegurando que existem outras fontes de disputa em cena. Nesse sentido a luta dos outsiders pode ter a intenção de suprir outras necessidades humanas que não as materiais.

A partir dessa análise do percurso teórico que Elias traça para chegar a essas conclusões, cabe analisar de que forma essa relação explicitada pelo autor se dava na cidade de Recife nos anos 1990, o que estava em disputa na cena cultural Pernambucana e de que forma foi possível aos outsiders subverter a lógica naquele campo.

Partindo da hipótese de que o que estava em disputa naquela região era a legitimidade de uma cultura considerada essencialmente nacional, o que se propõe a partir desse momento é um retorno à análise – já iniciado anteriormente no texto – das particularidades da região de Recife a fim de que possamos identificar ali como essa relação de disputa entre os estabelecidos – considerados aqui como os tradicionalistas – e os outsiders – no caso o movimento Manguebeat, se estruturou no campo cultural pernambucano.

3.1. A disputa por legitimidade cultural em Recife

Podemos pensar na constituição de um campo cultural no Brasil a partir do momento em que se estabelece aqui uma preocupação em se definir uma noção de cultura legítima que contribuísse na definição de uma identidade cultural brasileira.

A questão do que é legítimo culturalmente ou não norteou as produções teóricas e práticas a partir do momento em que as pessoas começaram a se estabelecer nas cidades e o processo de modernização se tornou um fator presente na vida da maioria delas.

A compreensão de uma cultura nacional se tornou uma das principais questões para os produtores e pensadores da cultura e uma oposição se estabeleceu quanto à pretensão de uma legitimidade e à busca por uma essência.

Como já vimos nos capítulos anteriores, na região de Pernambuco, a partir da década de 1920, essa discussão surge no momento em que os autores se propõem à busca por um essencialismo cultural, negando-se a aceitar tudo o que surgisse em termos culturais que fosse influenciado por uma cultura estrangeira, fruto do processo de mundialização da cultura³⁰ e que estava presente nos grandes centros urbanos.

Dessa preocupação com a preservação da cultura surge em Recife o movimento Regionalista, idealizado pelo sociólogo e escritor Gilberto Freyre.

Cabe nesse momento retomar parte da discussão já feita anteriormente acerca do contexto socioeconômico da região de Pernambuco para que possamos a partir daí se constatar como o campo cultural foi se delineando ao longo dessas décadas.

O processo de industrialização do meio rural resultando em um declínio dos sistemas de engenhos canavieiros e a concentração de pessoas nas cidades passam a configurar um novo cenário de dominação naquela região: o poder passa de uma elite tradicional rural para uma elite burguesa, alterando-se assim todo o sistema de produção objetiva e subjetiva, levando esses intelectuais tradicionalistas a se oporem a essa nova realidade.

O campo cultural pernambucano já vinha se configurando desde o começo do século XX, retomando-se a discussão acerca da disputa pela legitimidade de tempos em tempos. Podemos, à partir da análise já feita, identificar pelo menos três momentos do campo onde

³⁰ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. Ed.: Editora Brasiliense. São Paulo, 1988.

essa disputa ficou evidente: anos 1920 entre os modernistas e os regionalistas, anos 1970 entre os tropicalistas e os armoriais e anos 1990 entre o Manguebeat e o Armorial.

O Nordeste e principalmente a região pernambucana, por contar com expressivas manifestações culturais populares, desempenhou e ainda desempenha um papel fundamental na construção da identidade nacional. Muitos artistas e intelectuais brasileiros enxergam essa região como sendo o berço da cultura popular nacional e a disputa se dá no campo do fechamento/preservação dessa cultura ou de uma abertura às influências estrangeiras. O que não se pode negar é que há naquela região elementos suficientemente significativos para a construção simbólica da identidade nacional.

O professor e pesquisador Robson dos Santos, em artigo publicado na *Revista Sociedade e Cultura*, intitulado “Cultura e Tradição em Gilberto Freyre: Esboço de Interpretação do Manifesto Regionalista”, afirma que:

Tal discussão possui presença marcante nos campo culturais, principalmente naqueles onde emergem as criações artísticas e literárias. A problemática se concentra em estabelecer uma diferenciação entre as produções que se “articulam com a realidade local” expondo de forma autêntica as características mais essenciais do país, daquelas produções que se limitam a reproduzir uma “imitação” das criações originárias dos centros culturais capitalistas. (SANTOS, 2011, p.399)

Era necessário então se buscar no passado o que era considerado legítimo culturalmente, para então se identificar no presente as remanescências dessas manifestações culturais. Essa tradição é identificada por Freyre, Suassuna e diversos outros autores como originária do meio rural e é lá que ainda permanecem resquícios dessa cultura considerada por eles autêntica.

No contexto dos anos 20 e 30, as problemáticas da nação e da identidade nacional irrompem com vigor e ganham uma centralidade no seio do modernismo em solo brasileiro. A ‘necessidade’ inerente ao campo intelectual de estabelecer uma definição ‘do que é nação’, almejava, entre outras questões, fomentar a consolidação de ‘uma cultura nacional’, ‘autêntica’ e emancipada das fontes europeias, ou ao menos capaz de efetivar uma reinterpretação dessas, sem, contudo, reestruturar as práticas sociais. (SANTOS, 2011, p.400)

Dessa forma surge nos anos 20 no Recife, o movimento Regionalista, associado à figura de Gilberto Freyre, que fazia em certa medida oposição às ideias articuladas pelos

modernistas em São Paulo. Segundo Santos, ainda no seu artigo à revista *Sociedade e Cultura*, o movimento Regionalista tinha como objetivo principal:

(...) compor uma defesa e a preservação de tradições rurais patriarcais nordestinas vislumbradas pelos intelectuais que gravitavam ao redor das ideias cristalizadas no Manifesto Regionalista, redigido por Freyre, como as mais representativas da organização social e cultural do país e do que conformava a identidade e a 'genética' cultural da nação. (SANTOS, 2011, p.400)

O que podemos deduzir já com essas breves informações é que essas disputas no campo cultural protagonizadas por diferentes agentes em contextos e períodos diferentes consistiam de fato em uma disputa por legitimação.

Apesar de podermos identificar algumas semelhanças do movimento Regionalista com o Modernismo paulista, a oposição entre os dois movimentos era evidenciada. Como vimos no capítulo anterior, Mario de Andrade defendia, assim como Freyre, o purismo da música rural se comparada à música urbana. Isso demonstra mais uma vez a hipótese de que houve uma retomada dos ideais dos anos de 1920, nos anos de 1960, 1970 e 1990. Logo supõe-se que a disputa por legitimidade que percebemos nos anos 1990 em Pernambuco trata-se, considerando as diferenças de contexto e suas especificidades, de mais um desdobramento de uma discussão que por diversas vezes norteou o pensamento de pesquisadores e artistas desde que se começou a pensar em uma definição para a cultura nacional.

O movimento Regionalista não buscava somente uma preservação da cultura nordestina, mas, por meio de uma análise crítica, percebemos que a sua questão principal era uma tentativa de posicionamento também com relação ao campo econômico, a partir do momento em que fica claro o descontentamento desses intelectuais com as mudanças no sistema de produção econômico e cultural que resultaram na mudança dos agentes que concentravam o poder não só financeiro como também simbólico.

Gilberto Freyre havia retornado ao Brasil em 1923 após uma temporada de estudos nos Estados Unidos e Europa. Em 5 de maio de 1924, os intelectuais reunidos em torno das idéias de Freyre fundaram em Recife o Centro Regionalista do Nordeste, onde se discutia, entre outras coisas, a intenção de se defender as tradições e os interesses da região. Segundo foi noticiado nos jornais da época, entre eles o *Diário de Pernambuco*³¹, Gilberto Freyre,

³¹ A notícia, Recife, 07 de maio 1924; Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 julho 1924; *Diário de Pernambuco*, Recife, 05 de maio 1925.

Moraes Coutinho, Alfredo Freyre, Amaury de Medeiros e Antônio Inácio, presentes no dia da fundação do Centro, lançaram um programa básico que nortearia essas idéias.

Ainda segundo publicação do jornal *Diário de Pernambuco*³², a tentativa de unificação cultural do Nordeste também era uma preocupação. Por isso o Centro foi considerado apartidário, com a intenção de que se pudesse contribuir com qualquer corrente política que tivesse ideais afins. Segundo consta na publicação, segue o texto do programa onde se pode ler claramente as intenções de seus representantes:

- 1º. - O Centro Regionalista do Nordeste, com sede no Recife, tem por fim desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste, já tão claramente caracterizado na sua condição geográfica e exploração histórica e, ao mesmo tempo, trabalhar em prol dos interesses da região nos seus aspectos diversos: sociais, econômicos e culturais;
- 2º. - Para isto será o Centro constituído e organizado dentro do espírito de comunhão regional, aproveitando os bons elementos de inteligência nordestina, com exclusão de qualquer particularismo provinciano, quer quanto às cousas, quer quanto às pessoas;
- 3º. - O Centro conservará a sua ação livre das injunções das correntes partidárias, colaborando com todos os grandes movimentos políticos que visem o desenvolvimento material e moral do Nordeste;
- 4º. - Perante o Governo da União, o Centro defenderá os interesses do Nordeste na sua solidariedade, sem sacrificar as questões fundamentais da região as vantagens particulares de cada Estado;
- 5º. - A fim de congregar os elementos de vida e da cultura nordestina, o Centro procurará: a) Organizar conferências, exposições de arte, visitas, excursões; b) Manter em sua sede biblioteca e sala de leitura, onde se achem representadas as produções intelectuais do Nordeste no passado e no presente, um congresso regionalista; d) Editar nova revista de alta cultura 'O Nordeste', dedicada especialmente ao estudo das questões nordestinas e ao registro da vida regional.

Essa tentativa de desenvolver um sentimento de unidade, segundo consta no primeiro item do programa, pode ser interpretada à luz dos conceitos trabalhados e desenvolvidos por Elias. Esse sentimento se configura aqui, assim como na comunidade estudada pelo autor, em uma forma de se criar uma coesão dentro de um grupo, excluindo-se qualquer particularidade, cuja finalidade seja a de a partir do estabelecimento de normas que norteiem a produção cultural se possa preservar a cultura e assim se criar uma espécie de barreira contra os outsiders.

³² *Diário de Pernambuco*, Recife, 29 de agosto, 1924.

A partir dessas reuniões no Centro é organizado o 1º Congresso Regionalista do Nordeste que aconteceu dos dias 07 a 11 de Fevereiro de 1926, onde ficou definido por Gilberto Freyre, Carlos Lyra Filho e Moraes Coutinho, além de uma comissão designada pelo Centro Regionalista, um programa de teses e um regimento interno. Segundo publicação do Diário de Pernambuco em janeiro de 1926, o programa geral estava assim definido:

Problemas Econômicos e Sociais

- 1º. Unificação econômica do Nordeste. Ação dos poderes públicos e dos particulares.
- 2º. Defesa da população rural. Habitação, instrução, economia doméstica.
- 3º. O problema rodoviário do Nordeste. Aspecto turístico, valorização das belezas naturais da região.
- 4º. O problema florestal. Legislação e meios educativos.
- 5º. Tradições da cozinha nordestina. Aspectos econômico, higiênico e estético.

Vida Artística e Intelectual

- 1º. Verificação da vida cultural nordestina. Organização universitária. Ensino artístico. Meios de colaboração intelectual e artística. Escola primária e secundária.
- 2º. Defesa da fisionomia arquitetônica do Nordeste. Urbanização das capitais. Planos para pequenas cidades do interior. Vilas proletárias. Parques e jardins nordestinos.
- 3º. Defesa do patrimônio artístico e dos monumentos históricos.
- 4º. Reconstituição de festas e jogos tradicionais.

Desde 1918 Freyre colaborava com o jornal *Diário de Pernambuco*, com a série de textos intitulados “Da outra América”, textos esses que já apresentavam as idéias que ele iria expor no Congresso Regionalista.

Sua preocupação maior nesses textos era a de que o Brasil e o Nordeste, principalmente, não se deixassem influenciar pela cultura estrangeira, perdendo assim a sua identidade.

O Centro Regionalista do Nordeste, fundado em 1924, era encabeçado por Freyre e intencionava representar um polo de investigação e preservação das tradições socioculturais nordestinas, ressaltando como elas retinham as características mais destacadas e autênticas do ‘povo brasileiro’. (SANTOS, 2011, p.401)

Freyre acreditava que no Nordeste estariam as bases originais da cultura brasileira. Ele vê na imagem do mestiço o elemento fundante da sociedade brasileira. A oposição ao modernismo paulista também é visível nos ideais e no próprio Manifesto Regionalista, lido no Congresso por Freyre.

As modificações no contexto social e econômico do Nordeste que começam a

acontecer na década de 1920, como a urbanização e a decadência do sistema de engenhos canavieiros, já citados anteriormente, se constituem como elementos preocupantes para Freyre e os intelectuais partidários dos mesmo ideais na época. Concomitantemente, as ideias modernistas propunham neste período uma ruptura com o pensamento intelectual tradicionalista.

O debate que o *Manifesto* propõe realiza-se principalmente em oposição ao Modernismo de 1922 – mais entrenchado no Sudeste (Rio e São Paulo) – e delimita os polos geográficos do campo intelectual de então. A partir de tal oposição, Freyre busca não apenas apontar os valores culturais mais ‘autênticos’ da região Nordeste, mas também mobilizar as forças intelectuais da região na defesa da tradição.”(SANTOS, 2011, p.402)

Para o movimento Regionalista, o Nordeste possuiria então essa característica de ser o guardião da cultura genuinamente brasileira, pois foi ali onde se mantiveram as culturas e tradições de diferentes regiões do mundo, como a portuguesa, holandesa, africana, indígena, entre outras, fundindo-se no que conhecemos como a cultura nordestina.

Para Freyre, segunda consta em trecho do Manifesto Regionalista, a manutenção da tradição culinária seria uma forma de resguardar a cultura e que caberia à mulher esse papel, afirmando que, depois da Bíblia, os livros que mais deveriam ser lidos pelas mulheres deveriam ser os livros de culinária, pois assim elas seriam melhores mães e contribuiriam para a felicidade nacional. Neste trecho, como podemos observar, Freyre ressalta aspectos conservadores e patriarcalistas de seus ideais.

As novas gerações de moças já não sabem, entre nós, a não ser entre a gente mais modesta, fazer um doce ou guisado tradicional e regional. Já não têm gosto nem tempo para ler os velhos livros de receitas de família. Quando a verdade é que, depois dos livros de missas, são os livros de receitas de doces e de guisados os que devem receber das mulheres leitura mais atenta. O senso de devoção e o de obrigação devem completar-se nas mulheres do Brasil, tornando-as boas cristãs, e, ao mesmo tempo, boas quituteiras, para assim criarem melhor os filhos e concorrerem para a felicidade nacional. Não há povo feliz quando às suas mulheres falta a arte culinária. É uma falta quase tão grave como a da fé religiosa.(não paginado)³³

É nesta relação de dominação, expressa aí também na questão de gênero, que podemos identificar características particulares daquela região. O pensamento conservador de Freyre era compartilhado pela maioria das pessoas naquele contexto. O cotidiano ainda

³³ Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>, acesso em 15/09/2013.

permeado por costumes remanescentes do modo vida rural determinava normas de conduta impostas não só as mulheres mas a todas as pessoas.

Assim, retomando o pensamento de Elias, podemos identificar aqui uma tentativa de se criar uma coesão a partir do estabelecimento de normas que regem o cotidiano, estabelecendo-se assim a unidade necessária a um grupo estabelecido.

É oportuno nesse momento ainda verificarmos como esse processo de diferenciação marcado por uma tentativa de se estabelecer uma clara definição das noções de cultura se dão na estrutura do que Bourdieu concebe como sendo um campo cultural, partindo do princípio de que as ideias de Elias dialogam de certa forma com os conceitos desenvolvidos por Bourdieu.

Para Bourdieu, campo é entendido como um espaço com estruturas definidas onde seus agentes estão em disputa por algo específico, seguindo uma série de regras. A estruturação do campo se dá na diferenciação do posicionamento de seus agentes. Essas posições não são equivalentes e tampouco estão configuradas no mesmo nível, existe uma relação de dominantes/dominados definidas através da detenção do poder. Esse mesmo poder, obtido através da legitimação é o que rege a disputa no campo

Segundo o autor, um campo pode ser entendido ainda como:

um espaço estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desses espaços – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças (BOURDIEU, 1997, p. 57)

Assim os campos devem ser entendidos na forma como eles se relacionam com os outros campos. A busca por legitimidade ou a intenção de se preservar a legitimidade só acontece quando há agentes em disputa dentro do campo.

O poder, nesse caso, não está somente atrelado ao capital financeiro como também à obtenção de capital simbólico, como o acesso aos recursos públicos e privados e até mesmo a um tipo de *status* social. Há ainda que se ressaltar que as necessidades e forças que regem um determinado campo são específicas podendo se diferenciar de um campo para outro.

Ainda, podemos definir o campo, como um espaço onde os agentes compartilham interesses comuns, onde nessa disputa pelo poder nem todos dispõem dos mesmos recursos resultando nesta relação já citada entre dominantes e dominados.

Se é essa legitimação que confere poder aos agentes, a disputa por legitimidade seria então um meio de disputa pelo poder, quem detém a legitimidade, detém o poder no campo e logo, define as regras e a estrutura desse campo.

Segundo Bourdieu,

A teoria geral da economia dos campos permite descrever e definir a *forma específica* de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais (capital, investimento, ganho), evitando assim todas as espécie de reducionismo, a começar pelo economismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário. Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, e explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir. (BOURDIEU, 1989, p. 69)

Em resumo, podemos assim supor que no campo os agentes estão em posições que o definem como dominantes ou dominados, apesar de as posições não serem fixas na estrutura do campo. O(s) agente(s) que possuem um acúmulo maior de capital, detém o poder, define(m) o que é legítimo e estabelece(m) as regras no campo.

A partir dessa breve descrição do conceito de campo por Bourdieu, podemos identificar aí elementos que estão também na base da relação estabelecidos-outsiders desenvolvida por Elias. Elias parte da observação empírica de fenômenos sociais para analisar todo um contexto onde, segundo vimos, se encontra uma relação de dominação e diferenciação. A partir da constatação desse fenômeno ele passa a investigar de que forma ele surge e, principalmente, como ele se mantém. É nesse momento que podemos notar a semelhança com o conceito de campo de Bourdieu: as relações de poder seriam os elementos estruturantes tanto daquela relação definida por Elias, quanto no campo, definido por Bourdieu.

Bourdieu parte da análise e observação da estrutura social para identificar como o poder simbólico é exercido e explica que, “o poder simbólico é com efeito esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe são sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p.07). Considerando as devidas diferenças entre os autores já que Bourdieu trata de analisar o caso francês e Elias quando escreve o livro em questão estava vivendo na Inglaterra, e ainda mais, considerando-se as devidas diferenças entre os contextos estudados pelos autores e o contexto proposto como objeto de estudo desta pesquisa, podemos supor que os elementos nos quais essa

relação se baseia são elementos que estão presente na estrutura da sociedade moderna de forma geral.

Neste momento, quando já podemos compreender como o campo cultural pernambucano começou a se delinear, e como as relações foram estabelecidas neste campo, encontramos elementos que podem nortear a análise de um outro momento cultural significativo da região. Uma breve retomada da linha evolutiva do movimento Armorial, considerando-se suas especificidades históricas como foi feito com o Mangubeat e a Tropicália, nos dará subsídio para reafirmarmos o ponto em questão já pré-estabelecido na introdução desse texto.

O movimento Armorial, surgido na década de 1970, teve como idealizador Ariano Suassuna. Esse movimento, que surge influenciado pelas teorias de preservação da cultura de Gilberto Freyre, tinha como intenção principal a construção de uma arte nacional baseada nas culturas populares. Desde então, Suassuna, ao assumir cargos de gestão em cultura na prefeitura de Recife e no estado de Pernambuco, passou a priorizar o apoio às manifestações e artistas que se aproximavam dessas propostas criadas por ele. Em uma breve enumeração dos cargos ocupados por Suassuna no governo pernambucano podemos citar o cargo de Secretário-Chefe da Assessoria Especial do Governador, em 1981, no segundo governo de Eduardo Campos e o cargo de Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco em 1995, no governo de Miguel Arraes.

Suassuna teve ainda cinco obras adaptadas para a Rede Globo de Televisão: “Uma mulher vestida de sol” em 1994; “A farsa da boa preguiça” em 1995; “O auto da compadecida” em 1999; “O Santo e a Porca” em 2000 e “A Pedra do Reino” em 2007 e foi colaborador do jornal *Folha de São Paulo* no período de fevereiro de 1999 a março de 2001.

Ao assumir o cargo de Secretário de Cultura em 1995, Suassuna publicou o documento intitulado “Projeto Cultural Pernambuco Brasil”, pela editora CEPE, que nortearia sua política durante a gestão. No documento, ele afirmava que somente obteriam financiamento da secretaria os projetos e artistas que se alinhassem ideologicamente com o ideário Armorial. Em artigo publicado na revista *Cultura Democrática: Revista de Política e Cultura*, a autora Anna Paula de Oliveira explica quais seriam esses critérios:

Para obter adesão da Secretaria de Cultura, o artista e o espetáculo deveriam se enquadrar no que o Secretário entendia como “expressão popular” (tradicional, nacional e autêntica), ou se inspirar nele para criar uma arte comprometida com a cultura local (OLIVEIRA, 2008, p. 01)

A cultura popular na concepção de Suassuna, assim como a de Freyre e de Mario de Andrade, era compreendida como a cultura rural, por ser esta considerada uma cultura mais pura, livre das influências modernas e do mercado.

Entre as manifestações artísticas consideradas por ele como genuinamente nacionais e tradicionais estavam os cordéis, o repente, a xilogravura entre outras expressões artísticas e culturais presentes no sertão nordestino. O sertão nordestino seria o local onde a cultura genuinamente nacional, por estar ali cristalizada e protegida de influências externas, se encontra e onde os artistas deveriam se basear para a produção de suas obras.

Seu posicionamento contrário à indústria cultural e à internacionalização ficam evidentes. Suassuna declarou diversas vezes suas aversão aos padrões considerados por ele estereotipados da cultura de massa.

A fala de Suassuna coincide com o período que Canclini vê como sendo o de reestruturação do espaço urbano, como vimos no primeiro capítulo. A dissolução das fronteiras físicas e simbólicas, consequência do processo de modernização das cidades, é apontada por Canclini como sendo uma das principais causas do hibridismo cultural e das novas formas de manifestações populares. Assim o que Suassuna propõe nos anos 1970 pode ser entendido como um retrocesso ao processo de modernidade.

É essa ideia de hibridismo que, como vimos no segundo capítulo, é retomada por Caetano Veloso no final dos anos 1960, através do conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade.

Segundo Caetano, a busca por essencialismos somente persistia em dois autores naquela época, José Ramos Tinhorão e Ariano Suassuna, e era vista por ele como uma concepção xenófoba de cultura. Suassuna, por sua vez, se vangloriava por não se “vender” às ideias capitalistas e ainda cantar com orgulho esses ideais em suas canções.(BEZERRA, 2009, não paginado)³⁴

Essa visão antropofágica de Veloso, no entanto, não rompia com as questões do nacional. Para ele, assim como para Oswald de Andrade, a antropofagia era uma saída para o desenvolvimento de uma cultura nacional, preservando o nacional-popular sem porém se fechar às influências culturais estrangeiras.

Esse panorama da modernidade era visto pelo Tropicalismo e pelo Armorial como inevitáveis, o que os diferencia, entretanto, é a forma como lidaram com ele. O Armorial,

³⁴ Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19176.pdf>, acesso em 17/09/2013.

marginalizando esse processo e propondo um isolamento da cultura, e a Tropicália, tentando encontrar soluções que mediassem as contradições inerentes ao processo de modernização brasileiro.

No artigo intitulado “Movimento Armorial x Tropicalismo: Dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea”, o autor, Amílcar Almeida Bezerra, ainda aponta para o fato de que o Tropicalismo, surgido poucos anos antes do Armorial, por sua crítica a um nacionalismo exacerbado, característico do período de governo militar no Brasil, ter desagradado tanto a esquerda mais tradicional quanto os próprios militares, por sua postura transgressora. Ele apresenta ainda o Armorial e o Tropicalismo como sendo dois dos movimentos que melhor representam um dilema comum aos estudos de cultura no Brasil: a questão do nacional.

No artigo o autor trata de fazer um comparativo entre o Armorial e o Tropicalismo por suas concepções até certo ponto antagônicas do que seria uma cultura brasileira. Foi essa preocupação com a definição do que seria uma cultura nacional, como já percebemos, que norteou diversos autores desde o século XIX.

Após o levantamento dessas questões acerca dos movimentos que nortearam as noções de cultura definindo-as e redefinindo-as e também da análise, já feita no primeiro capítulo, do movimento Manguebeat, temos elementos suficientes para destacar a relação que se estabelece em Recife na década de 1990 entre o próprio Manguebeat e o Armorial.

No contexto de surgimento do Manguebeat, Suassuna demonstrava todo seu descontentamento com a proposta de Chico Science e chegou a afirmar em entrevistas que não apoiaria, enquanto Secretário de Cultura, a produção do movimento, pois a prioridade era a conservação da cultura popular, que segundo ele, estava se acabando.³⁵

Se pensarmos que o Manguebeat pode ser considerado como um movimento de reação a uma situação cultural onde ocorria um processo de distinção através da legitimidade e a partir disso propõe uma abertura aos elementos culturais veiculados pela indústria de massa, poderemos ainda compreender que existiam dois subcampos dentro do campo cultural: o campo da produção erudita e o campo da indústria cultural.

Essa distinção entre os dois campos, segundo Bourdieu se dava no nível da produção e recepção de cada um deles. Segundo o autor isso se dá pois,

³⁵ Entrevista publicado originalmente no jornal Diário de Pernambuco, em 09/07/1995.

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o *campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais e, de outro, o *campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, 1992a, p. 105)

Bourdieu ainda afirma que tudo o que é produzido no campo cultural tem como pretensão se alcançar ou reafirmar uma legitimidade cultural. Os agentes no campo tem que ser capazes de produzir de acordo com os critérios que estabelecem essa legitimidade.

O grau de autonomia do campo também é definido a partir dessa legitimidade. Quanto maior for a distinção entre o que um campo produz e o outro – que disputa com ele a legitimidade – maior é o reconhecimento do campo. Esses critérios de distinção podem estar no estilo de produção, no modo de se expressar ou em uma especialidade do próprio campo.

Vale dizer, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das *distinções culturalmente pertinentes* em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca dos temas, técnicas e estilos que são dotados de *valor* na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um *valor* propriamente cultural atribuindo-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas enquanto tais, em função das taxinomias culturais disponíveis em um determinado estágio de um dado campo. (BOURDIEU, 1992a, p.109)

Qualquer artista ou produção que fuja dessas normas específicas de produção ditadas como legítimas pelo campo não serão reconhecidos, reforçando a lógica da distinção cultural.

No campo cultural Pernambucano, nos anos 1990, essa distinção era expressa de forma diferente; a questão da legitimidade não estava diretamente ligada à classe social, como é o caso da França, objeto de estudo de Bourdieu. Apesar de haver uma diferença de classe social muito grande entre os agentes de produção cultural do movimento Armorial e os agentes do Mangubeat, à questão de se manter ou não uma tradição, de se encontrar ou não uma identidade cultural brasileira eram os elementos principais da disputa na época.

Bourdieu vai além, ao afirmar que o nível de poder que o campo possui de definir as normas de produção e os critérios de avaliação, seriam as formas de se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita.

Esse princípio de determinação e de exclusão aos artistas que atendem às demandas externas constitui essa pretensão à imposição de legitimidade cultural, segundo Bourdieu, na produção e na recepção às obras artísticas. Ainda segundo o autor, as obras produzidas pelo campo de produção erudita são consideradas obras puras, pois exigem do receptor um conhecimento estético prévio, um referencial necessário à sua compreensão. O movimento Armorial requeria para si essa pretensa legitimidade cultural embasada pelo argumento de produzir uma cultura pura pois em dois momentos, as décadas de 1970 e 1990, existiam movimentos como a Tropicália e o Manguebeat que se opunham a esse ideário.

Cabe ressaltar ainda que Bourdieu trata da cultura erudita, produzida e reproduzida para as relações sociais de distinção em oposição à cultura popular, por ele definida como a cultura existente “nas formações sociais desprovidas de instâncias especializadas de produção, de transmissão e de conservação culturais”.(BOURDIEU, 1992a,p.113)

O que estamos trabalhando aqui são conceitos que diferem um pouco dessas definições. O Armorial, apesar de ter a pretensão de produzir uma cultura erudita – que, de certa forma produz, pois suas obras requerem um conhecimento estético e teórico prévio devido às referências a uma cultura clássica – toma por base também a cultura popular – que no Brasil não pode ser considerada como tendo a mesma definição de Bourdieu citada acima, para o caso francês – em uma tentativa de legitimar a cultura popular através da cultura erudita.

Esse campo de produção erudita deve ser pensado, segundo Bourdieu, não somente na sua relação com os receptores, mas também na sua relação entre os produtores dessa cultura. É preciso encontrar meios de se manter e ao mesmo tempo renovar esses produtores de cultura. Dessa forma uma política de incentivo a essa produção se faz necessária e fundamental para a manutenção do campo.

No caso brasileiro, as políticas públicas voltadas para o financiamento dessas produções do movimento Armorial em Recife, feitas durante a gestão de Suassuna cumpriram, de certa forma, esse papel.

Acerca do sistema da indústria cultural, o autor afirma que a subordinação dos produtores de cultura ao mercado seria o fator principal que orienta a sua produção.

O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura decorre das condições econômicas e sociais de sua produção. (BOURDIEU, 1992a, p.136)

Sendo assim, o material produzido pelo campo da indústria cultural, necessariamente deve intencionar uma recepção independente de nível social ou de escolaridade. Desta forma podemos vê-lo como um campo mais democrático.

Segundo o autor, diferentemente das leituras comuns que fazem dos produtos da indústria cultural, esta não é responsável por transmitir uma mensagem homogênea para um público homogêneo, o que ela transmite na verdade é uma mensagem indiferenciada para um público indiferenciado e heterogêneo, tendo assim um alcance de recepção maior do que o da produção erudita, dessa forma, segundo o autor seria correto se falar em cultura média ou arte média, pois estas se tratam de obras produzidas para o público e inteiramente definidas por ele.

Contudo, mesmo a produção e os produtores de cultura erudita por vezes são submetidos à lógica da indústria cultural. Como exemplo, podemos citar a adaptação das obras de Ariano Suassuna para a Rede Globo de televisão. Ainda, segundo o autor, certas obras da arte média podem por vezes apresentar características comuns à arte erudita. Um produtor que muitas vezes está diante de um produto já estereotipado pode acabar utilizando como recurso de diferenciação a referência a obras anteriores, requerendo assim ao receptor uma iniciação prévia para a compreensão total da obra.

Podemos encontrar essa característica nas músicas de Chico Science, nas quais ele cita o geógrafo Josué de Castro e seus conceitos como o Homem Caranguejo.

Neste sentido podemos perceber que apesar de os dois campos de produção, presentes no campo cultural de Recife naquele período, apresentarem características e fundamentos distintos em sua produção, muitas vezes os limites acabam sendo ultrapassados.

O que podemos concluir, depois de analisarmos a cena cultural pernambucana e pelo percurso estabelecido, é que o Mangubeat, apesar de toda a valorização da cultura *pop* mundial, ainda oscilava entre as referências estéticas globais e locais. Verificamos, no segundo capítulo, ao confrontamos o Mangubeat com o Tropicalismo, que ele apresenta um tipo de hibridismo com tendências mais próximas à cultura regional pernambucana, exatamente por estar inserido naquela arena de disputa por legitimidade.

O início da década de 1990 foi um período em que o Brasil estava começando a se reestabelecer de uma intensa crise econômica. A falta de investimentos na cultura e as políticas protecionistas de Ariano Suassuna já eram suficientes para colocar o Movimento Mangubeat em uma situação marginalizada, isto é, *outsider*.

Sua proposta de abrir a cultura popular à influência da cultura *pop* veiculada pelos aparelhos de reprodução da indústria cultural contribuía para essa situação. Apesar de apresentarem um produto diferente do veiculado pelos *mass media*, geralmente é associado ao Nordeste, como é o caso do axé *music*, eles rapidamente assinaram um contrato com uma grande gravadora, a Sony, entrando assim neste circuito da indústria cultural. Diante de todo esse contexto, seu embate com o movimento Armorial foi inevitável.

A proposta de criação de uma arte erudita oriunda da música ibérica medieval que, segundo Suassuna, estava cristalizada no sertão nordestino durante o processo de ocupação daquela região, mobilizava os recursos públicos disponíveis para as produções alinhadas com essa proposta. Sendo assim, temos um campo cultural fortemente marcado em suas posições.

A proposta Armorial caminhava no mesmo sentido das discussões que norteavam o cenário cultural brasileiro desde as décadas anteriores. Buscava criar uma arte genuinamente brasileira a partir do que se considerava a essência dessa cultura. Assim, munidos de capital simbólico e detendo o poder no campo cultural, requeriam para a si a legitimidade cultural sobre o que era produzido culturalmente naquela região.

A intenção do Mangubeat, ao repensar questões já discutidas também em períodos anteriores, como as relações entre o global e o local e o moderno e o tradicional, posicionava-o no campo em questão como um movimento de oposição ao Armorial, sendo considerado por essas características como um grupo *outsider*.

É fato que, conforme vimos durante diversos momentos dessa pesquisa, a cidade de Recife se tornava durante aquele período o cenário ideal para esse tipo de disputa. Como uma metrópole submetida aos processos de modernização urbana e cada vez mais receptiva às culturas externas, devido ao grande fluxo de pessoas que circulavam em seus espaços, mas ainda muito ligada às tradições rurais, pois, como também é sabido, sofreu esse processo de modernização tardiamente, torna-se evidente a coexistência de dois ideários divergentes esteticamente.

Se, como vimos, a estrutura do campo não é permanente, pois é resultado de uma relação de forças entre seus agentes, a disputa dentro dele também é legítima. O poder que confere legitimidade aos agentes dominantes na cena cultural pode então ser questionado. A

especificidade do campo cultural pernambucano, exatamente por estar inserido neste cenário de modernização tardia, permite que se questione a validade dos troféus em disputa naquele momento. Os critérios que definiam esse posicionamento no campo têm como base as discussões acerca de uma legitimidade cultural que configurava como válida a produção e a busca por uma arte que traduzisse a identidade nacional. Quando essa identidade é colocada em questão, essa legitimidade cultural acaba inevitavelmente se reconfigurando e os critérios de posicionamento no campo sendo questionados, possibilitando com isso que um grupo considerado *outsider* como Mangubeat tivesse a possibilidade de reverter essa lógica estabelecida.

Assim, podemos concluir que o hibridismo do movimento Mangubeat, resultante de sua aceitação da cultura estrangeira, o coloca como um produto veiculável nos meios de circulação da indústria cultural e daí surge a oposição com o movimento Armorial, no campo cultural pernambucano. Essas posições, como vimos, já vinham se delineando em décadas anteriores e a questão da disputa por legitimidade, explicitada e desenvolvida aqui a partir dos conceitos de análise de Elias e Bourdieu nos deram subsídios para compreender como essa estruturação foi sendo construída. Por outro lado, fica evidente, também, que, apesar do seu lastro na cultura *pop*, e do seu desejo de tocar em Nova Iorque, os integrantes do Mangubeat não deixam de lado as disputas no terreno de casa.

A ideia, apesar das pretensões de ultrapassar as fronteiras físicas e simbólicas do Recife, era também a de movimentar a própria cena cultural da cidade. Em sua maioria, as letras das músicas escritas por Chico Science, Fred Montenegro, Otto e outros músicos que se deixaram influenciar por esse ideário, retratavam os problemas e as virtudes da cidade. Permeadas por um vocabulário próprio e também por expressões comuns ao cotidiano dos recifenses, como *molambo*, *chié*, *domilindró*, *gabiru*, e as referências constantes à Josué de Castro, autor nascido em Recife em 1908, essa tendência de se aproximar do modo de vida local fica evidente.

As letras expressam, segundo os próprios autores uma “estética do mangue” ou uma “estética do caos”. O que fica claro para eles é que existe um paradoxo entre o homem individual e o homem coletivo e a reação deles diante do modo de vida opressor é expressa nessa ideia que deu origem ao movimento.

O caos que levou a cidade de Recife a ser classificada como a 4ª pior cidade do mundo para se viver devido aos altos índices de violência e desemprego, decorrentes do processo forçado de modernização que tentava transformar a cidade em uma grande

metrópole, acabou se revelando no cotidiano desses jovens e despertando neles um sentimento criativo. Desse caos surge um movimento cultural inspirado nele com a proposta de “desorganizar para se organizar”, pois para Science e os outros integrantes do movimento, quanto mais desgraça, mais miséria e mais caos, mais se desenvolve o potencial criativo das pessoas a fim de se encontrar formas de reverter essa situação.

A lama que traz o alimento ao habitante de Recife, é também o lugar onde ele se afunda metaforicamente. Essa estética do caos, apesar de não ser uma estética cristalizada, influenciou não só a produção musical como também outros tipos de manifestações culturais. No cinema podemos destacar as produções de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, como o filme *Baile Perfumado*, Cláudio Assis com os filmes *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas* e no design gráfico, as produções de Helder Aragão, que sintetizou nas imagens das capas dos discos da banda Chico Science e Nação Zumbi toda essa proposta caótica e ao mesmo tempo criativa de subversão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento - fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Ed.: Zahar. Rio de Janeiro, 1985.

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, M. “O fetichismo da música e a regressão da audição”. In: *Textos Escolhidos* (Os Pensadores). Ed.: Abril Cultural. São Paulo, 1985.

ADORNO, T. W. *Palavras e Sinais: Modelos Críticos* 2. Ed.: Vozes. Petrópolis, 1995.

ADORNO, T.W. e SIMPSON, G. “Sobre música popular”. In: *A indústria cultural*. In: COHN, G. Theodor W. Adorno. Ed.: Ática. São Paulo, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. Ed.: EDUSP. São Paulo, 2005.

ALBUQUERQUE JR. Durval M. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. 2. Ed.: Fundaj/Massangana/Cortez. Recife/São Paulo, 2001.

AUGÉ. Marc. *Não Lugares*. Ed.: 90°. Lisboa, 2005.

BEZERRA, Amílcar Almeida. *Movimento Armorial x Tropicalismo: Dilemas Brasileiros sobre a Questão Nacional na Cultura Contemporânea*. V ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador-BA. Disponível em: http://www.academia.edu/596623/MOVIMENTO_ARMORIAL_X_TROPICALISMO_DILEMAS_BRASILEIROS SOBRE A QUESTAO NACIONAL NA CULTURA CONTEMPORANEA. Acesso em 15/06/2013.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Ed.: Perspectiva. São Paulo, 1992a.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. Ed.: EDUSP. São Paulo, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. gênese e estrutura do campo literário*. Ed.: Cia das Letras. São Paulo, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Ed.: Bertrand Brasil SA. Rio de Janeiro, 1989.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Inventário de um feudalismo cultural*. Documentário disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=k5bwOU2K6sM>. Acesso em 28/09/2013.

CALAZANS, Rejane. *Mangue: a lama, a parabólica e a rede*. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia Brasileira, Goiânia, 2006. Disponível em: www.rodrigomedeiros.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/02/aba-artigo-1.pdf

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. Ed.: Perspectiva. São Paulo, 1974.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Ed.: EDUSP. São Paulo, 2003.

CARONE, Iray. *Adorno e a educação musical pelo rádio*. Revista Educação e Sociedade, v.24, n.83. São Paulo.

CASTRO, Josué de. *Homens e Caranguejos*. Ed.: Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2001.

CASTRO, Josué de. *Geografia da Fome*. Ed.: Brasiliense. São Paulo, 2000.

COELHO, Cláudio N.P. *A Tropicália: Cultura e Política nos anos 60*.; Revista de Sociologia da USP- Tempo Social, 1(2): 159-176. São Paulo, 2.sem. 1989.

COHN, Sergio, COELHO, Frederico (org.). *Tropicália*. Ed.: Beco do Azougue. Rio de Janeiro, 2008.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna*. Introdução às Teorias do Contemporâneo. Ed.: Edições Loyola. São Paulo, 1993.

CONTENTE. Renato. Manifesto Tropicalista, um senhor de 45 anos. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/04/20/manifesto-tropicalista-um-senhor-de-45-anos-80415.php>, 2013. Acesso em 28/09/2013.

CONTI, Mario Sergio. João Gilberto - "Há Tanta Coisa Bonita a Ser Consertada". Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/joao-gilberto-ha-tanta-coisa-bonita-ser-consertada>, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacionalismo e o Popular na Canção de Protesto (Os anos 60)*. Revista Brasileira de História, V.18, N. 35. São Paulo, 1998.

ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Ed.: Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2000.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. Ed.: Ateliê Editorial. São Paulo, 2000.

FERNANDES, Bernardo Mançano e GONÇALVES, Carlos Walter Porto (Orgs.). *Josué de Castro- Vida e Obra*. Ed.: Expressão Popular. São Paulo, 2007.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O Mangubeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas*. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17769/1/R0607-1.pdf>

FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista de 1926*. Ed.: Região. Recife, 1952.

GERCO/PE. Gerenciamento Costeiro de Pernambuco. *O Ecossistema Manguezal*. Disponível em: <http://www.ib.usp.br/limnologia/manguezal/> . Acesso em 28/09/2013.

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

GIRON, Luís Antônio. *Um mico planetário*. Entrevista com Caetano Veloso. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT731654-1666-2,00.html> . Acesso em 28/09/2013.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Ed.: DP&A. Rio de Janeiro, 2005.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Ed.: Edições Loyola. São Paulo, 2009.

HOBSBAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Ed.: Paz e Terra. São Paulo, 1997.

IBGE. *Sinopse preliminar do Censo Demográfico- 1991*. Disponível em http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/CD1991/CD_1991_sinopse_preliminar_PE.pdf%20 . Acesso em 15/11/2012.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ed.: Ática. São Paulo, 1996.

LIMA, Cláudia M. de Assis Rocha. *Frevo, Ciranda, Maracatus de Baque Virado ou Nação*. Disponível em <http://www.fundaje.gov.br> , 2005. Acesso em 06/04/2008.

MELLO, Zuzi Homem de. *Trilogia Sagrada*. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/imprensa,trilogia-sagrada,725031,0.htm,2011>.

MINDURI, Loianne Quintela. *Movimento Mangu Beat: da musicalidade caótica ao pós-modernismo*. Trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social do Centro Universitário de Brasília, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/19199305/6/Mangu-Beat-X-Movimento-Armorial>.

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

Navarro, Fred. *Dicionário do Nordeste*. Ed.: Estação Liberdade. São Paulo, 2004.

NETO, Moisés. *Chico Science: A Rapsódia Afrociberdélica*. Ed. Comunicarte, Edições Ilusionistas. Recife, 2000.

NEY, Thiago. *Hoje o Manguê beat não passaria de duas comunidades do Orkut*. Entrevista com Fred Zero Quatro. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/20123479/Entrevista-de-Fred-04-a-Folha-de-Sao-Paulo>. Acesso em: 28/09/2013.

NOBREGA, Ariana Perazzo da. *A Música no Movimento Armorial*. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APNoBrega.pdf, 2007. Acesso em 27/09/2013.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *Utopias: Josué de Castro e o Manguê Beat*. Revista Cronos, v. 10, n.1, p. 35-42, Jan/jun. Natal, 2009.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Ed.: Rocco. Rio de Janeiro, 1986.

OLIVEIRA, Anna Paula de. *Transformações do Popular na Cultura Contemporânea: Tradição e Inovação na Recife dos anos 90*. Disponível em: http://www.lambda.maxwell.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/annapaula_transformacoesdopopular.pdf, 2008. Acesso em 28/09/2013.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. Ed.: Editora Brasiliense. São Paulo, 1988.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. Ed.: Brasilense. São Paulo, 2005.

QUEIROZ, Bidu e BARROSO, Cláudio. *O Mundo é uma Cabeça*. Disponível em <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=3220>, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre Dependência Cultural*. Ed.: Rocco. Rio de Janeiro, 2000.

SANTOS, Robson dos. *Cultura e Tradição em Gilberto Freyre: Esboço de Interpretação do Manifesto Regionalista*. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/17613/10566>, 2011. Acesso em 15/09/2013.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. Ed.: Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1978.

SUASSUNA, Ariano. “Teatro, Região e Tradição”. In: Vários autores. *Gilberto Freyre: Sua Ciência, sua Filosofia, sua Arte*. Ed.: José Olympio. Rio de Janeiro, 1962, p. 474-487.

SUASSUNA, Ariano. Dossiê GloboNews traz entrevista exclusiva com Ariano Suassuna. Disponível em: <http://globoTV.globo.com/globonews/dossie-globonews/v/dossie-globonews-traz-entrevista-exclusiva-com-ariano-suassuna/2637532/>. Acesso em 28/09/2013.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguêbeat*. Ed.: 34. São Paulo, 2000.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Ed.: Cia das Letras. São Paulo, 2008.

VELOSO, Caetano. *Um mico planetário*. Revista Época, São Paulo, n. 314, 24 maio de 2004. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT731654-1666-1,00.html>. Acesso em: 15/06/2013.

ZEROQUATRO, Fred. *A Diversidade em Primeiro Lugar*. Disponível em <http://sambanoise.hpg.ig.com.br/falecida.html>, 1997.