

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RICARDO CÉSAR CAMPOS MAIA JÚNIOR

AS ONDAS MUSICAIS DO PÓS-MANGUEBIT

RECIFE
2016

RICARDO CÉSAR CAMPOS MAIA JÚNIOR

AS ONDAS MUSICAIS DO PÓS-MANGUEBIT

Tese apresentada à Coordenação do Programa de Pós Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Junior.

RECIFE
2016

Catalogação na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

M217o Maia Júnior, Ricardo César Campos
As ondas musicais do Pós - Manguebit / Ricardo César Campos Maia Júnior. – Recife, 2016.
231 f.: il.

Orientador: Jeder Silveira Janotti Junior.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Comunicação, 2016.
Inclui referências e apêndices.

1. Comunicação. 2. Música - Pernambuco - Sec. XX. 3. Comunicação e cultura. 4. Música - Pernambuco - Movimento. 5. Músicos - Pernambuco. 6. Mangue (Música). I. Janotti Junior, Jeder Silveira (Orientador). II. Titulo.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-191)

Ricardo César Campos Maia Júnior

TÍTULO DO TRABALHO: AS ONDAS MUSICAIS DO PÓS-MANGUEBIT.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 26/02/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Thiago Soares
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares
Universidade Federal de Pernambuco

Profa.Dra. Amanda Mansur Custódio Nogueira
Universidade Federal de Pernambuco/ Agreste

AGRADECIMENTOS

Obrigado aos que contribuíram para a realização intelectual desse texto: principalmente ao meu orientador, Jeder Silveira Janotti Junior por toda a dedicação, suporte e força nessa caminhada; aos membros da minha banca examinadora, além dos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Agradeço também por todo o suporte emocional dado nessa longa caminhada pela minha família, principalmente: minha avó, Mabel Morais, minha mãe, Eliane Pires de Morais Maia, minha esposa, Raquel Valentim e minha filha Nina Mabel. Para finalizar, dedico essa tese à memória do meu pai, Ricardo Maia.

Obrigado,
Ricardo Maia Jr.

RESUMO

A tese aborda o debate sobre algumas das ondas musicais que surgiram após o Manguebit – manifestação cultural que marcou a cultura local nos anos 1990 e que teve importantes representantes da música pernambucana reconhecidos nacionalmente e no mundo afora, como: Chico Science, Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Otto etc. Tendo como foco as análises a partir dos estudos culturais, comunicacionais, sociológicos e antropológicos sobre Cena, Movimento e Carreiras Musicais, principalmente. Escolhemos algumas das manifestações musicais que mais destacaram-se dentre os agrupamentos musicais do Pós-Manguebit: Recife Lo-fi, TsuMangue e Cena Beto. Como forma de encontrar alguns pontos-chave no ambiente musical do Grande Recife do século XXI. As formas de agrupamentos em meio à música despertam o interesse da pesquisa em entender como ocorrem essas dinâmicas de encontros e desencontros, consensos e dissensos, afinidades sociais e violências simbólicas, só para citar algumas maneiras de partilha do sensível musical. E o conceito de onda musical ajuda-nos a entender melhor como os agentes contemporâneos atuam de forma fragmentada, efêmera, líquida e fluída nos grupos que têm a música enquanto sentido aglutinador das manifestações culturais. As movimentações da música alternativa contemporânea da Região Metropolitana da capital pernambucana, tendo como estudo de caso as ondas do Pós-Manguebit pretendem abordar uma parcela da complexa dinâmica cultural recifense mais recente.

PALAVRAS-CHAVE: *Pós-Manguebit, Ondas musicais, Cena, Movimento, Carreira.*

ABSTRACT

The thesis discusses the debate on the musical wave that emerged after the Manguebit - cultural event that marked the local culture in the 1990s and had important representatives of Pernambuco music recognized nationally and worldwide, as Chico Science, Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Otto etc. Focusing on analysis from cultural studies, communication, sociological and anthropological on scene, movement and music careers, mostly. We chose some of the musical manifestations that most stood out among the musical groups of the Post-Manguebit: Recife Lo-fi, TsuMangue and Cena Beto. In order to find some key points in the musical environment of Recife of the twenty-first century. The grouping forms amid music arouse the interest of research to understand how these dynamics of meetings and disagreements, consensus and dissent, social affinities and symbolic violence, just to name a few ways of sharing sensitive musical. And the concept of musical wave helps us to better understand how the contemporary agents act in a fragmented, ephemeral, liquid and fluid way in groups that have music as a unifying sense of cultural manifestations. The drives by the contemporary alternative music in the Metropolitan Region of Recife, having as a case study of the waves of Post-Manguebit intend to approach a portion of the complex latest Recife cultural dynamics.

KEYWORDS: *Post-Manguebit, Musical waves, Scene, Movement, Career.*

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	AGRUPAMENTOS SONOROS	25
2.1	Manguebit	25
2.2	Manifestações musicais	36
2.3	Movimentos e cenas musicais	45
3	AS ONDAS MUSICais DO PÓS-MANGUEBIT	83
3.1	Para além da sonoridade Pós-Mangue	89
3.2	Um passeio pela sonoridade Pós-Mangue	110
3.3	Agrupamentos musicais do momento Pós-Manguebit	119
3.4	Pós-Mangue: to be or not to be?!	148
4	CARREIRAS NAS ONDAS DO PÓS-MANGUE	152
4.1	Panelinhas e <i>Brodagem</i>	154
4.2	Do Mangue pra Casa	182
5	CONCLUSÕES	189
	REFERÊNCIAS	192
	APÊNDICE A - Entrevista com Ângelo de Souza (Graxa)	196
	APÊNDICE B - Entrevista com Felipe S (Mombojó)	208
	APÊNDICE C - Entrevista com Flávio Augusto Câmara (China)	214
	APÊNDICE D - Entrevista com Juvenil Silva	219
	APÊNDICE E - Entrevista com Zeca Viana	224

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa aponta para um estudo de casos – ou seja, algumas das Ondas do Pós-Manguebit: Recife Lo-fi, TsuMangue e Cena Beto – de caráter fundamentalmente empirista em meio a uma constelação de conceitos que vai partir de três ideias convergentes: Cena, Movimento e Carreiras musicais. O percurso dessa tese pretende discutir questões referentes a um entendimento expandido da música, ou seja, na busca por abordar em um mesmo plano as sonoridades, as relações humanas e as coisas musicais. Pois, são muitas as ligações que podemos mapear através do som e suas ramificações simbólicas.

De fato, os universos, de uma arte à outra, bem como numa mesma arte, podem derivar uns dos outros, ou então entrar em relações de captura e formar constelações de universo, independentemente de qualquer derivação, mas também dispersar-se em nebulosas ou sistemas estelares diferentes, sob distâncias qualitativas que não são mais de espaço e de tempo. É sobre suas linhas de fuga que os universos se encadeiam ou se separam, de modo que o plano pode ser único, ao mesmo tempo que os universos são múltiplos irredutíveis (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 252).

Através das fronteiras relacionais dos afectos e perceptos¹, das linhas de fuga e das sensações – próprios das artes na busca pela formação de constelações de universo –, vamos nos aventurar em estruturar alguns dos procedimentos transversais que tocam a música, independentemente de qualquer derivação ou filiação, pois os universos das artes são múltiplos irredutíveis e, por isso que a permeabilidade é o principal mote nessas relações de captura.

E a fim de interligar a constelação de conceitos com outra metodologia aberta e contestatória acerca dos lugares comuns do conhecimento humano, vamos acionar o método das contradições desenvolvido por Jomard Muniz de Britto² em *Do Modernismo à Bossa Nova* a fim de compreender justamente

¹ Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 213).

² “Escritor e poeta, professor e ensaísta, cineasta-videomaker e performer multiartístico, Jomard Muniz de Britto escapa-nos a identificações apressadas.[...] Autor de uma obra vasta

“uma realidade como processo: gênese, desenvolvimento e consequências” (BRITTO, 2009, p. 26). Mas antes de ir adiante, é preciso estar ciente de que a intencionalidade do método das contradições não é de ver somente:

[...] os aspectos díspares, os flagrantes opostos da realidade ou as suas dimensões pejorativamente contraditórias. Pois o método das contradições não se limita a isso, nem se perde nisso. Avança. Analisa, através de contrastes fecundos e de oposições criadoras, o que constitui a historicidade de uma situação-momento, de uma época totalizante, de um problema, de uma personalidade, de um povo. São contrastes fecundo na medida em que permitem a compreensão dinâmica, temporal e sintética do entrelaçamento de uma determinada *situação* com a época que a circunscreve, assim como o círculo menor da situação fosse abrangido pelo maior da época. É, também, pela visão descriptiva e interpretativa das contradições que os *problemas* vão sendo apresentados como ponte de ligação ou círculos intermediários entre as *personalidades* e o *povo*, entre as elites intelectuais e a comunidade popular, entre os artistas e seu público. (BRITTO, 2009, pp. 25-26)

São práticas sócio-técnicas de uma situação-momento coletiva e de uma época totalizante como empreende o método das contradições de Jomard Muniz de Britto – aliando descrição com ações interpretativas do contexto. As pontes de ligação das dimensões aparentemente díspares são as chaves para a compreensão do entrelaçamento necessário entre as personalidades e o povo, entre as elites intelectuais e a comunidade popular, entre os artistas e o público, e entre tantas outras polaridades, na tentativa de quebrar esses limites que se apresentem como obstáculos, na maioria das vezes, e não como ponto de contato, como realmente deveriam ser.

Por isso que o método das contradições funciona para acionarmos inferências limótrofes e suas ligações flutuantes, que constituem uma base teórico-conceitual importante para a análise, pois o intuito da pesquisa é de transitar livremente por esses contrastes fecundos ou oposições criadoras. E o movimento entre a origem, a situação-momento e a época totalizante também nos possibilita perceber a rede complexa do ser humano com as sonoridades – que comprehende das sensações provocadas pelas ambiências

e variada, que passa pela escrita literária, o cinema (nos formatos Super-8 e 16mm), o video e a música; nela identificamos procedimentos que vão desde uma ensaística mais acadêmica (como nos livros *Contradições do homem brasileiro* e *Do modernismo à bossa nova*) até narrativas outras, configuradas em tom de manifesto ou de uma metapoesia, uma metacrítica (os livros-envelopes *Escrevivendo* e *Nos abismos da Pernambucália*, bem como outros livros mais recentes, como os *Atentados poéticos*, e sua significativa produção audiovisual, inaugurada com o Super-8 O palhaço degolado) (BRITTO, 2013, pp. 8-9).

sonoras, pelas vibrações e pelas frequências às trocas culturais da ordem da partilha ou do dissenso.

Vivemos imersos em ambiências sonoras. O universo, a grosso modo conforme conhecemos, é vibração, considerando-se que energia é vibração. O corpo humano vibra para existir. Todo ser vivo é permanentemente estimulado e sintonizado em outros ciclos de frequências pela infinita gama deste envelope de vibrações que nós humana acordamos chamar universo. Pode-se dizer que a cada ação nossa corresponde uma vibração. O que tocamos, tateamos, dedilhamos, friccionamos; o nosso processo de respiração, nosso sopro e talvez até o nosso pensamento, desencadeiam outras vibrações. Propagada pelo ar, parte destas vibrações é captada por nossos ouvidos, constituindo o que denominamos escuta. De acordo com as convenções as quais está associado, nosso senso de escuta decodifica as vibrações em *som*, *ruído* ou, eventualmente, *música* (CASTRO, 2014, p. 22).

Por estarmos existindo envolvidos por ambiências sonoras e imersos em ondas vibratórias, as sonoridades realmente existem em si e excedem qualquer vivido – assim como pontuou Deleuze acima sobre sensação, percepção, afecto e obra de arte. Mas propagadas pelos ares, parte destas vibrações é captada e processada por nossos ouvidos. Por isso que a escuta é um ponto fundamental para pensarmos o entrecruzamento entre as vibrações, os nossos ouvidos e as partilhas com o sensível próprio da música, pois é o senso de escuta que decodifica a energia sônica e junto traz consigo as convenções musicais e as tensões associativas das sonoridades. As potencialidades particulares e as simbioses são abundantes na música e, esse confronto é importante para o desenvolvimento da realidade dinâmica dos agrupamentos culturais, pois os estímulos sonoros influenciam decididamente nos hábitos e nas percepções do ser humano enquanto animal estético e político.

Somos constantemente bombardeados por estímulos sonoros no mundo contemporâneo. Muitos desses sons surgem de organizações propositais do ser humano, produzindo o que, de modo diverso e em diferentes culturas, tem sido denominado “música”, ou seja, uma ambientação socialmente organizada de sons e materializada na relação entre corpos humanos e aparelhos técnicos. (JANOTTI JUNIOR, 2014, p. 15)

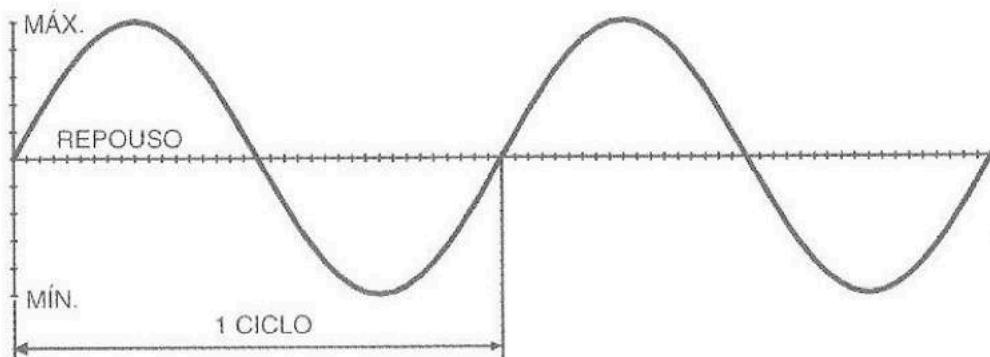
A música é o campo sonoro de maior organização humana, com certeza, mesmo atualmente com o crescimento dos trabalhos de paisagem sonora e de *sound design*, por exemplo – as pessoas, de um modo geral, ainda não têm o mesmo interesse por efeitos sonoros e sons concretos como

têm pela música. Estamos imersos em paisagens sonoras distintas, mas produzindo constantemente sonoridades e construindo instrumentos diversos de propagação dos sons e de registros sonoros, tendo a música enquanto principal ponto de convergência dessas relações humanas.

Dessa maneira, pretendemos partir das gêneses sonoras das relações humanas com a música indo em direção aos limites sociais que interditam o fazer musical em tabus convencionados a fim de enxergamos os dissensos e os consensos em rede convergente dessas constelações do universo musical. Esse ambiente que envolve música, som e ruído, práticas arcaicas e modernas é fundamental para compreender alguns dos momentos posteriores ao Manguebit, no que diz respeito ao que configuramos na pesquisa por ondas musicais – devido ao caos estético e à fragmentação política que marcam esses fenômenos culturais contemporâneos (deixando claro de antemão que essa inferência não procura qualificar esses aspectos citados como bons ou ruins e nem são exclusivos dessa situação-momento). “Estamos em um meio saturado de imagens, símbolos e informações, mas ainda carente de análises e reflexões. O difícil é saber como processar essa enxurrada de informações” (CARMO, 2001, p. 254).

Ao nosso ver, essa associação do comportamento das ondas com as relações desenvolvidas nos agrupamentos musicais é bastante relevante como forma de promover olhares diversos sobre a temática. Vamos entender, primeiramente, onda de uma maneira elementar: enquanto fenômenos cíclicos que ocorrem através da variação entre os valores descendentes e ascendentes (Foto 1).

Foto 1 – Representação gráfica de uma onda.



Representação gráfica de uma onda

Fonte: VALLE, 2009, p. 9.

As manifestações culturais contemporâneas são cíclicas e seguem uma trajetória semelhante aos fenômenos próprios da moda e da cultura da juventude. Essas ondas podem decretar a morte do espaço e do tempo como fez Filippo Marinetti³ no *Manifesto futurista*, escrito em 1909, a fim de nos remeter a uma perspectiva progressiva das técnicas e das novas tecnologias ou acionar lugares obscuros e temporalidades arcaicas enquanto novidades assim que sejam convenientes. “Antes de tudo, o “agora” da moda, o instante em que esta vem a ser, não identificável através de nenhum cronômetro” (AGAMBEN, 2009, p. 66). Ou mesmo tendências estabelecidas, tradicionais ou *pop*. Não há limites para as combinações possíveis e as polaridades pouco refletem esse contexto atual.

Para termos um esclarecimento ainda maior sobre o comportamento das ondas sonoras e também do que estamos querendo buscar com essa aproximação com conceitos básicos acerca do som, vamos acionar a definição proposta por Solon do Valle:

Ondas são fenômenos de repetição cíclica, isto é, onde se varia desde um valor de repouso até chegar a um valor máximo positivo: descendo-se de novo, passando pelo valor de repouso, desce-se até um valor máximo negativo, voltando-se novamente ao ponto de repouso, e iniciando-se outra onda semelhante. A esta “ida e volta” completa da onda, damos o nome de ciclo (VALLE, 2009, p. 9).

³ “Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as portas do impossível? O tempo e o espaço morreram ontem. Vivemos já no absoluto, pois criamos a eterna velocidade onipresente” (CARMO, 2001, p. 253).

Se formos fazer uma analogia, o trajeto das ondas do Pós-Manguebit seguem esse caráter cíclico, muitas vezes percorrendo só um ciclo, em outros casos – como vamos ver com mais detalhamento adiante – passando por mais ciclos ou por ciclos diversos e, outros mais que navegam em ondas anteriores, leia-se em termos geracionais. Não que esses aspectos levantados sejam únicos ou originais somente a partir das ondas do Pós-Mangue, mas o que a pesquisa pretende evidenciar é que a velocidade e a justaposição desses movimentos oscilatórios culturais são mais diversificados e efêmeros na contemporaneidade. O que não reduz ou mesmo engrandece os valores político e estético dessa geração em relação a outras. O interesse maior é o de analisar os processos e as redes de operação da música alternativa local tendo como objeto de estudo alguns desses agrupamentos musicais e o que eles possam ter de ruptura e de continuidade, de provinciano e de cosmopolita, de moderno e de arcaico – mas, sem querer fazer juízo de valor através de comparações.

Além disso é preciso complementar que as metáforas, as representações e os significados que podemos acionar através do signo ‘onda’ é de suma importância para o desenvolvimento da análise. Pois, não só a noção de ciclo é relevante enquanto metáfora associativa, podemos destacar as propriedades físicas das ondas também, por exemplo, como formas de confrontar as trocas dos agrupamentos musicais: reflexão, refração, difração, interferência, dispersão, vibração, polarização – todas elas são variantes tendo como ponto de partida a iminência da propagação das perturbações oscilantes das ondas.

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam a harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música. Mas se a música é um modelo sobre o qual se constituem metafísicas (e, na tradição ocidental, basta lembrar o caráter profundamente musical da concepção pitagórica e platônica do cosmos) não de ser metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório onde, a cada novo limiar, a energia se mostra de uma outra forma (WISNIK, 1989, p. 26).

É possível destacar também em algumas dessas propriedades do som

citadas, em analogia com as manifestações musicais, que é a partir de alguma grandeza física no espaço e periódica no tempo que vai acontecer uma diversidade de fenômenos, seja através das frequências ou das partilhas culturais. Por essa expressão comunicacional da partilha e do ‘estar junto’, do enfrentamento e dos dissensos⁴ da música e também da não música que as relações humanas com o som na contemporaneidade despontam em suas possibilidades múltiplas e, é por esse caminho que vamos contextualizar os objetos de estudo.

A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincônico (já que o ataque e o refluxo sucessivos da onda são a própria *densificação* de um certo padrão do movimento, que se dá a ouvir através das camadas de ar). Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho (WISNIK, 1989, p. 15).

Acionar a física e a metafísica do som é de suma importância para entendermos a periodicidade das ondas sonoras/musicais que se caracterizam, fundamentalmente, pela ascensão e pelas quedas cíclicas desses impulsos. Essa ideia geral conecta concepções elementares sobre o som com o que diz respeito às manifestações de agrupamentos em torno da música.

Tentando aproximar desse contexto, os (des)contínuos processos industriais, tecnológicos e urbanos, os quais trouxeram desafios com a simulação, com o virtual, com a digitalização, com a *internet* e com o artificial das vivências e das experiências humanas. Esses fatores vem proporcionando uma demanda de internalização vertiginosa e também de encontros externos conflituosos e inusitados. Assim, os mundos da arte e da ciência deixam de pertencer exclusivamente aos espaços legitimados e, seu contato, cada vez mais próximo, com o dia-a-dia e com outras áreas do conhecimento açãoam, ao mesmo tempo, maneiras arcaicas, modernas, contínuas e descontínuas do homem vivenciar os ambientes sonoros

⁴ “Se pensarmos a música enquanto expressão comunicacional, é possível pressupor que, para além do “estar junto” e da partilha, ela também pode ser da ordem do enfrentamento, da emergência de dissensos, que colocam em cena os aspectos políticos em torno daquilo que é reconhecido como música [...] Uma fratura que parece marcar como tensivo o comum de um sensível, de gostos e valores musicais” (JANOTTI JUNIOR, 2014, pp. 16-17).

contemporâneos. É importante pontuar também que os sons estão presentes no cotidiano a partir de várias modalidades e através de diversos dispositivos: dos músicos de rua às casas de eventos, dos ruídos das máquinas aos amplificadores de sons portáteis. E mais importante que esse acesso tecnológico, cada vez mais amplo, ao registro e à produção sonora proporcionaram quebra de barreiras entre classes musicais e troca criativa entre artistas, além da formação de público e comunidades de apreciação da música.

O fonógrafo e o gravador ajudaram a tornar as pessoas mais conscientes sobre a criatividade geral humana em relação à invenção, à performance e à apreciação da “música”. Estes equipamentos aboliram o que era visto como diferenças essenciais entre “músicas” escritas e não-escritas, e entre músicas “artística”, “popular” e “folclórica” (BLACKING, 2007, p. 1).

Passamos a fazer uso das sonoridades de diversas maneiras e temos, de fato, um contexto largo e um repertório de conteúdo musical, atualmente, que vai através da digitalização, da reprodução sônica móvel, da produção e gravação sonora, dos aspectos mais elementares do som e dos agrupamentos humanos que se formam em meio à música, além das mídias musicais, orientando nossas experiências plurais com a música na contemporaneidade.

Contudo, não há como estabelecer uma noção totalizante, imutável ou de maneira definitiva para o que chamamos de música. Isso porque há, em torno da vivência com relações sonoras reconhecidas como música, envolvimento estéticos, sociais, econômicos e culturais que transformam a ideia de continuidade de uma experiência dita “musical” (JANOTTI JUNIOR, 2014, p. 16).

Então, são vários devires que podem envolver a música em rede e o sensível musical partilhado. E, realmente todos esses envolvimentos estéticos, sociais, econômicos e culturais inviabilizam qualquer ideia de continuidade que possa ser relacionada com as experiências em torno de vivências reconhecidas como música – os processos são inconstantes apesar de termos os pesos da situação-momento e da época totalizante.

Para dar ainda mais suporte teórico à pesquisa, vamos debater essas problemáticas expostas acionando, nos próximos capítulos, os conceitos de Cena, Movimento e Carreiras musicais, pois esse é um recorte em que poderemos levar em consideração alguns aspectos relevantes que permeiam

a música e a sociedade na contemporaneidade. Nossa objeto de estudo é composto pelo que denominamos como as ondas musicais da cidade do Recife após o Manguebit, ou seja, uma parte da música alternativa produzida no território recifense durante esse longo período, que compreende o início do século XXI até os dias atuais.

E para tal tarefa selecionamos três objetos de estudo dentro desse complexo universo que comprehende as Ondas do Pós-Manguebit, são eles: Recife Lo-fi, TsuMAngue e Cena Beto – sem esquecer de investigar sobre o que pode nos dizer o próprio Pós-Mangue, de forma mais contida a respeito do *indierock* pernambucano e menos detalhada ainda sobre os gêneros mais regionais ou ‘folclóricos’ da localidade e acerca da música ‘pesada’⁵ que pode ser representada, principalmente, pelo *heavy metal* e pelo *hardcore* locais; esses são objetos de estudo que podem ser explanados com mais profundidade em outras pesquisas, o que não significa que tais temáticas não sejam relevantes e que não serão citados no texto, a intenção com esse relato é de simplesmente assumir que seria expandir demais a análise pois iríamos nos perder em meio a todas associações possíveis do que podemos denominar enquanto música alternativa local. Enfim, seria como puxar fios que não têm praticamente fim, mas vamos tentar dar conta do corpus desenhado da melhor maneira possível.

Essa escolha vai ser justificada ao longo do texto, mas de antemão podemos destacar que a seleção foi feita por dois parâmetros: a proximidade do pesquisador com os agrupamentos e a relevância dos mesmos no contexto local. Então, fica evidente a análise participante de um *insider*, o que é bom pela intimidade com os fatos e ruim pela passividade com a temática. Mas, a intenção é de minimizar essas problemáticas negativas e maximizar as positividades da proposta de pesquisa assumida.

Por isso que antes ainda de adentrar no contexto das Ondas do Pós-Manguebit – como faremos com mais propriedade e detalhamento no segundo capítulo –, é preciso situar minha vivência enquanto pesquisador, músico e espectador de todo esse processo histórico e geográfico, de como comecei a pensar e vivenciar esses lugares e demarcações através das

⁵ Para saber mais sobre esse contexto local consultar: GADÊLHA, Wilfred. **PESADO – origem e consolidação do metal em Pernambuco**. Recife, PE: Edição do Autor, 2014.

problemáticas do Manguebit e do Pós-Mangue. Quando os mangueboys começaram a despontar suas empreitadas na capital pernambucana, eu estava na platéia assistindo toda a movimentação na cidade, nas apresentações e nas mídias – na época, eu estava na adolescência beirando os 15 anos. No final da década de 1990, comecei a atuar enquanto músico e a fazer parte do cenário musical da cidade em bandas de colégio e de *cover* de rock, como o grupo Sacerdotes⁶ que fiz participações especiais como cantor em vários shows, executando com eles músicas do Sepultura e do Hanagorik⁷.

Depois de vários projetos em que passei sem conseguir sair dos estúdios para gravar ou mesmo tocar em eventos, em 2002, fundei a minha primeira banda chamada Comuna Experimental que depois ficou somente como A Comuna⁸ – a banda durou sete anos e teve três registros

⁶ Informação colhida na página do Orkut ‘Sacerdotes Eternamente’: “Tudo começou numa brincadeira entre amigos...” Em 95, os meninos se empolgaram com o som de “Mamonas assassinas”. Formaram a banda “Aranhas negras”, que tinha apenas atabaques, pandeiros e violões. O primeiro sucesso foi uma música chamada “Lá no Canavial”. Em 96, chegaram até a planejar uma banda de pagode. Felizmente, tal idéia não vingou. Em 97, descobriram no rock a verdadeira identificação artística. Surgiu o “Just say more”, que depois passaria a se chamar “Rebel”. A formação original era: Brunno, Romero, Peu, Cyro, Jocelino e Victor. Em 98, veio o nome Sacerdotes e com ele a concretização de vários sonhos de infância, novas inspirações musicais, evoluções técnicas, shows inesquecíveis e muitos momentos maravilhosos. Tudo isso durou até 2001, embora nos 2 anos seguintes tenham ainda ocorrido mais alguns shows. É difícil dizer que a banda acabou, porque ela diluiu-se sem brigas, por questão, apenas, de expansão dos horizontes de cada um dos seis amigos. Pra quem curtiu o som... Sacerdotes: eternamente!” Disponível em: <http://orkut.google.com/c3652240.html>. Acesso em: 26 mai. 2016.

⁷ “De Surubim, cidade do Agreste pernambucano, a Hanagorik está entre as principais bandas do trash/hardcore brasileiro. Formada em 1991, realizou quatro turnês pela Europa, tocando em países como a Áustria, a Alemanha, a Polônia e a Bélgica, e marcou presença nos principais festivais do gênero no Brasil. Foi eleita a banda underground do ano pela revista Rock Brigade, em 1993, e teve o CD *For Kids with Some Problems* escolhido como o álbum do mês pela revista inglesa Metal Hammer. A gravação do primeiro disco em português foi um tributo ao cantor e compositor pernambucano Alceu Valença. A banda já dividiu o palco com Paul Di’anno, Stratovarius, Six Feet Under e Sepultura.” Disponível em: <http://sonsdepernambuco.com.br/artistas/hanagorik/>. Acesso em: 30 mai. 2016.

⁸ Segue o release d’A Comuna: A Comuna nasce em 2002 quando Ricardo Maia e Bruno Freire resolvem trabalhar em algumas composições juntos. O nome do grupo surge já nesse momento, sugerido por Ricardo. O termo se refere a uma expressão da Idade Média: “designação para a cidade que se tornava emancipada pela obtenção de carta de autonomia fornecida pelo seu suserano”. Ou: território que tem autonomia, sem estar submetido a um senhor feudal ou qualquer outra relação de hierarquia governamental. O que os integrantes da Comuna buscam é, portanto, uma relação de liberdade criativa com a música e demais artes sem condições hierárquicas de produção e execução. Logo após os primeiros ensaios, o baixista Yuri Pimentel é convidado para se integrar à Comuna e, por sua vez, chama Amaro Mendonça para assumir a bateria. O grupo, então composto por quatro músicos, trabalhava as músicas sem a necessidade de estabelecer um formato definido, utilizando as diferentes referências dos quatro componentes. A ausência de hierarquia na banda permite uma construção coletiva das músicas e provoca uma abertura em relação à entrada de

fonográficos: o EP Fragmentes (2004), o JMB em Comuna (2007) em parceria com o poeta pernambucano Jomard Muniz de Britto e o álbum Maldito (2010), lançado praticamente um ano depois que o grupo já havia finalizado as suas atividades. Desde 2009, faço parte do grupo Ex-exus⁹ que lançou dois EPs – Terroristas Freelancers (2008) e PAU, Brazil! (2010) – e um álbum intitulado Xô (2013).

E para fazermos essa tarefa descritiva, que vai nos servir como base para as tensões teórico-conceituais propostas pela análise, o empirismo do autor enquanto *insider* nesse processo é de suma relevância para a pesquisa. Fiz parte do núcleo formador da Cena Beto juntamente com D Mingus, Juvenil Silva e Graxa, só para citar alguns dos agentes envolvidos. Minha dissertação teve o seguinte título: Uma Poética Audiovisual da Transgressão em Jomard Muniz de Britto. Só para apontar meu interesse,

novos músicos e instrumentos. Tayga Cristina (voz e percussão), Leonardo Vila Nova (percussão) e Luís Sheeva são alguns dos músicos que participaram, em momentos distintos, da história da banda. Os dois primeiros chegaram a gravar, em 2004, o primeiro EP da Comuna: **Fragmentes**. No final desse mesmo ano, o pianista Glauco César Segundo aceita o convite do quarteto e passa a integrar o quinteto que persiste até hoje. Atualmente, a Comuna está finalizando o disco **Maldito**, com 12 faixas gravadas em estúdio próprio, e pretende lançá-lo ainda neste ano de 2008.

⁹ Segue o release dos Ex-exus: “Ex-exus é um projeto de três ex-integrantes da Comuna: Bruno, Ricardo e Amaro, mais João Marcelo Ferraz, do coletivo TV Primavera. Reunidos desde o final de 2008, os Ex-exus gravaram sua primeira demo, Terroristas Freelancers, em estúdio caseiro. A demo foi destaque no site da Trama Virtual e eleita como um dos 10 melhores lançamentos de 2009. Além da produção estritamente musical, durante esse curto período de existência, os Ex-exus já produziram sete vídeo-clipes e mais de 100 vídeos de divulgação da banda. Todos disponíveis no canal do You Tube da banda: www.youtube.com/osexexus. Os Ex-exus fizeram sua estréia no festival Grito Rock Porto de Galinhas 2009. A partir daí, foram convidados para festivais como Noites Abrafin & Fora do Eixo, Observa e Toca Malakoff e No Ar: Coquetel Molotov 2009. Em pouco tempo de existência, a banda já obteve notoriedade para participar de um dos principais festivais independentes do país, o Coquetel Molotov, criando repercussão dentro e fora do Estado. Com shows elogiados na Virada Cultural de São Paulo, no Festival de Inverno de Garanhuns e no lançamento da coletânea O.N.I., que reuniu diversos músicos da cena pernambucana, o Ex-exus vem fazendo, refazendo e desfazendo trabalhos viciados sem medo de acusações de clichê, populismo ou vaidade. Maquiagens, monstros, máscaras, ídolos, coragem e sal grosso é o que utilizam os Ex-exus para retirar da música os espíritos obscuros. Dividindo o palco com nomes importantes da cena musical do país, como: Cidadão Instigado, Isca de Polícia, Mombojó, etc. O segundo EP da banda foi o Pau, Brazil!, gravado no estúdio da Casona e lançado em 2010. O registro fonográfico tem 5 faixas, todas de autoria dos Ex-exus, transitando entre rock, pop, indie e brega. As letras, em sua maior parte focadas no universo masculino, trazem uma nova forma de expressividade poética e política, sem concessões ou apelos a sentimentalismos e regionalismos. Em 2013, foi lançado o Xô que contou com produção do jornalista paulista Alex Antunes, do produtor paraense Léo Chermont e do estúdio Casona. O disco foi gravado, mixado e finalizado entre 2011 e 2013. Processo feito por muitas mãos e guiado por Alex Antunes, o Xô tem participações de: Matheus Mota, Glauco César II, Grilowsky, Catarina Dee Jah, Junior do Jarro, Raul Luna, Marie Carangi, Luiza Falcão e Demóstenes Macaco.”

desde então, pelo *underground* e também a fim de realçar ainda mais minha relação com Jomard.

Escrevi, no ano de 2012, uma série de textos para o site local Outros Críticos¹⁰ sobre o momento Pós-Manguebit, artigos que no ano seguinte os próprios realizadores da página de crítica cultural reuniram e publicaram um livro impresso com o título: Entrelugares – notas críticas sobre o Pós-Mangue. Minha relação com o jornalismo musical não termina aí, fiz parte da Revista MI¹¹ – Música Independente em suas três primeiras edições, no ano de 2012, como jornalista responsável pela publicação. E para mapear essa cena musical, vamos usar como estrutura discursiva – no segundo capítulo – meus artigos publicados pelo Outros Críticos e como contraponto uma matéria de crítica jornalística musical realizada em outubro de 2006 pela revista pernambucana Continente Multicultural, que teve o seguinte título: “Pós-Mangue, a nova cena musical recifense” – escrita pelos jornalistas Simone Jubert, Ronaldo Bressane, Julio Cavani e Bruno Nogueira. Outro ponto da minha carreira que preciso destacar é que desde 2014, venho coordenando o curso de Produção Fonográfica das Faculdades Integradas AESO/Barros Melo¹², em Olinda-PE. Essa apresentação sintética só reforça que sou realmente um *insider* nesse processo musical em que estou empenhado em analisar.

Voltando ao objeto de pesquisa é preciso salientar que o termo Pós-Mangue é uma incômoda referência para a maioria desses artistas locais – que se fragmentam constantemente em diversos agrupamentos musicais –

¹⁰ “Outros Críticos é um projeto de crítica cultural que atua na internet desde 2008. O site é atualizado com artigos, ensaios, resenhas e entrevistas sobre a música brasileira, com foco na cena musical pernambucana. Entre 2010 e 2013 publicaram semestralmente a revista online [“pq?”](#), com matérias sobre crítica cultural e música. Além da crítica no espaço virtual, também produzem livros e o festival [Outros Críticos convidam](#). Atualmente, se dedicam às edições da revista [Outros Críticos](#), que circula bimestralmente com incentivo do Funcultura (2014-2016) e preparam a produção de um novo livro e a renovação do site, com a estreia de novos colunistas.” Disponível em: <http://outroscriticos.com/>. Acesso em: 30 mai. 2016.

¹¹ “Diego Albuquerque, Raul Luna e Rodrigo Édipo se uniram a Nuvem Produções para conceber a Mi – Música Independente em Pernambuco, publicação impressa com distribuição nacional. O projeto Mi tem a missão de servir de catálogo atemporal da produção musical pernambucana independente que, por razões diversas, carece de uma apuração mais cuidadosa e que faça jus à versátil qualidade artística que possui. Na contramão da velocidade do jornalismo factual, e apostando na mídia impressa como uma importante aliada, a revista preza por uma linha editorial que foca na densidade da informação, apostando em entrevistas que têm como objetivo principal dar voz ao artista que ainda é pouco conhecido.” Disponível em: <https://vimeo.com/revistami>. Acesso em: 30 mai. 2016.

¹² Para mais informações: <http://www.barrosmelo.edu.br/>. Acesso em: 26 mai. 2016.

pois, a ideia ancora as propostas estética e política contemporâneas em um passado, que ainda rervebera com bastante intensidade mas que, ao mesmo tempo, não atende às perspectivas dos projetos recentes. Por essa razão, vamos tratá-lo mais no sentido de um momento Pós-Manguebit e menos como título ou conceito-síntese de nenhuma cena ou movimento. Essa opção se dá por não haver nenhuma nomenclatura que englobe com propriedade essas movimentações musicais recifenses mais contemporâneas.

Dessa maneira, no primeiro capítulo, vamos abordar as relações primárias entre os agrupamentos musicais a partir da escuta, dos sons, das trocas culturais, dos ruídos e da música. Além de fundamentar os conceitos de Movimento e Cena musicais como pontos-chave de inferência da análise para entedermos a dinâmica da música em suas múltiplas relações. Assim a temática pretende pensar a música a partir de uma comunicação em rede. Por uma análise antropológica das relações humanas em meio às sonoridades e seus sentidos de agrupamento musical e, no intuito de apresentar o suporte teórico-conceitual necessário para o embasamento da pesquisa sobre os agrupamentos musicais. Também será acionado o ambiente sonoro Pós-Mangue através de tendências de ruptura da linguagem musical e também a partir de práxis transgressoras contra a indústria fonográfica estabelecida e a favor das produções alternativas.

No segundo capítulo, vamos contextualizar de fato o que compreendemos sobre as Ondas Musicais do Pós-Manguebit, como já dito anteriormente tendo como objetos de estudo três fenômenos: Recife Lo-fi, TsuMangue e Cena Beto. Para complementar tal análise, foram realizadas entrevistas com alguns dos representantes emblemáticos dessas ondas do Pós-Mangue: Graxa¹³ e Juvenil Silva¹⁴ sobre a Cena Beto, Felipe S¹⁵ do

¹³ "Graxa é um dos representantes mais fortes da Cena Beto juntamente com Juvenil Silva. Já produziu diversos singles e discos, o último dele é de 2015 intitulado *Aquele Disco Massa*. "Angelo Souza, conhecido como Nego Graxa, já tocou na Kavemen. Viu o grupo se dividir em Canivetes e Insites, cujas bandas ele também participou. Depois de pedir demissão da Canivetes e levar um chute no rabo dos Insites, Graxa deu um tempo na música e se dedicou à literatura. Tem livros escritos, ainda não lançados. Mas em 2009, resolveu lançar um EP chamado "Copo de Leite", sob a alcunha de Os Mujiques, termo que define os camponeses russos. Em 2012, Rama o convidou pra tocar na fantástica Kazoo Orquestra, banda de Domingos Sávio, o DMingus. Salvo o crivo, acabou entrando na banda. Em conversas e goles, Graxa falou para DMingus sobre suas músicas e sobre a possibilidade de gravar no estúdio Pé de Cachimbo Records. Assim começaram as gravações do seu

Mombojó¹⁶ sobre o Pós-Mangue, Flávio Augusto Câmara (China¹⁷) sobre o

primeiro disco "Molho", que contém 15 faixas". In: <http://noisetrade.com/graxa>. Acesso em: 10 fev. 2016.

¹⁴ "O músico recifense lançou seu primeiro disco (Desapego) em janeiro de 2013, desde então vem trilhando um instigante caminho na música, tendo tocado por todo país. O disco – que caminha do folk rock à psicodelia – foi muito bem recebido por crítica e público, o que lhe rendeu convites pros principais festivais do estado de Pernambuco: Abril pro Rock, RecBeat, FIG e Coquetel Molotov. Juvenil Silva ainda integrou a grade de renomados festivais como Conexão BH (MG), DoSol (RN), Festival Mundo (PB), SIM São Paulo, El Mapa de todos (RS), entre outros. Juvenil

deixa transparecer em suas canções, com sinceridade e avidez, suas vivências, experiências e toda uma bagagem musical abarrotada de Rock'n Roll, MPB e outras fusões que vão do funk à música latina. Em outubro de 2014, lançou seu segundo disco, Super Qualquer no Meio de Lugar Nenhum, em apresentação especial no renomado Teatro de Santa Isabel. Neste novo trabalho, além do bom rock que faz, as músicas passeiam pelo udigrudi, psicodelia, funks e até mesmo ciranda. "Mas é tudo rock mesmo. Pra mim, rock é a maneira de fazer... A maneira como eu faço", diz Juvenil. Atualmente o músico se divide em shows, gravações e produção do Festival A noite do Desbunde Elétrico e outros eventos musicais."

Disponível em: <http://tnb.art.br/rede/juvenilsilva>. Acesso em: 26 mai. 2016.

¹⁵ Felipe S é membro fundador e vocalista/guitarrista da banda Mombojó e faz parte de outros projetos musicais como o Del Rey e Coisinha com o músico China e o Trio Eterno com André Édipo.

¹⁶ "A música pernambucana precisava do choque de realidade que Chico Science e os primeiros mangue boys deram quando anunciaram a modernização na marra daquele velho Recife do fim do século 20. Não foi apenas a movimentação de duas bandas (Nação Zumbi e Mundo Livre S/A), mas todo um momento de revalorização da auto-estima de duas ou três gerações diferentes, que se manifestaram de formas muito mais amplas do que simplesmente musical. A renascença pernambucana que reposicionou Recife no mapa cultural do imaginário brasileiro não partiu de uma simples ebullição cultural da cidade, mas de uma vontade artística que vinha sendo esmagada paulatinamente, desde o início da ditadura militar no Brasil, e que encontrou no manifesto Caranguejos com Cérebro o gatilho perfeito para extravasar todo seu potencial. Assistiu-se, portanto, durante a última década do século 20, um desaguar de produção que parecia lavar a alma de uma cidade disposta a colocar-se no mapa como um dos principais centros urbanos – e, assim, artístico e cultural – do país. Uma década de novas bandas, novos produtores, novos cineastas, novos músicos, novos intérpretes e novos agentes culturais que reinventaram Recife como uma cidade autossuficiente, moderna e madura. O Mombojó apareceu dez anos depois do surgimento do mangue beat como fruto desta nova mentalidade recifense. Não havia mais necessidade de fazer referências às raízes nordestinas, à cultura pernambucana, ao caboclo de lança ou aos maracatus. Da mesma forma, não era mais preciso apontar para o futuro, para a iminência do digital, para o novo da música eletrônica, para a reinvenção rítmica do hip hop. O Mombojó surgia como o cidadão perfeito da utopia imaginada por Chico Science no início dos anos 1990. Mas isso não significava um futuro pleno adiante. (Texto de Alexandre Matias: jornalista, editor do caderno Link do jornal O Estado de S. Paulo e dono do site Trabalho Sujo)". Disponível em: <http://joinharecords.com.br/artistas-joinha-records/mombojo/>. Acesso em: 09 fev. 2016.

¹⁷ "Com quase 15 anos de carreira e uma extensa lista de atividades, China começou ainda em 1997, com o Sheik Tosado, banda que o lançou na vida artística, e que se apresentou até no palco principal do Rock in Rio 3. Com o fim da banda, China saiu em carreira solo e tem 3 discos lançados, Um só (2004), Simulacro (2007), Moto Contínuo (2011), e acaba a lançar seu quarto álbum, Telemática (2014). China contribuiu como compositor para os discos de Dado Villa Lobos, Jota Quest, Leandro Lehart, Mombojó, A Banda Mais Bonita da Cidade, entre outros. Nos palcos, formou com o Mombojó a Banda Del Rey que dá novas roupagens as canções de Roberto e Erasmo Carlos, e o Coisinha é o projeto infantil criado por china, que convidou Lula Lira (filha de Chico Science) para dividir os vocais em músicas autorais e também clássicos do cantor e compositor infantil. O cantor e compositor ainda arruma tempo para trabalhar no rádio e na televisão. China passou pela MTV Brasil com os programas, MTV na brasa, Show na brasa, Extrato MTV e MTV 1, e também na Rede

TsuMangue e Zeca Viana¹⁸ sobre o Recife Lo-fi – essas filiações vão ser explicadas com mais clareza no decorrer do texto. A partir da leitura de *Outsiders: estudos de sociologia do desvio* (2008) de Howard S. Becker, vamos falar sobre as carreiras musicais no terceiro capítulo – na tentativa de entender como a questão da profissão e do meio social em que a música está imersa podem inferir sobre as trajetórias dos músicos do momento Pós-Mangue. E para cumprir com os objetivos acima referidos, tornar-se-á necessário:

- a) Confrontar textos sobre cultura midiática, sociologia, estética, música e conceitos referentes à análise da comunicação sonora em rede, visando traçar um quadro teórico coerente e apto a estabelecer uma estrutura capaz de dar sustentação à pesquisa;
- b) Para viabilizar a realização desta pesquisa será utilizado como método de abordagem o analítico-sintético, e o método de procedimento bibliográfico e documental. Na documentação estão incluídos livros, documentos, obras, jornais, catálogos, revistas, páginas de internet e entrevistas;
- c) Investigar os artistas selecionados na pesquisa no intuito de elucidar questões relacionadas ao processo criativo, ao contexto, aos conceitos teóricos e às influências determinantes;
- d) Discutir aproximações entre *happening*, instalação e performance como formas de linguagem contemporâneas;
- e) Conflitar as dimensões do espaço urbano com a historicidade da

Bandeirantes sendo repórter do programa A Liga, e o Band Folia, cobrindo por três anos o carnaval pernambucano para todo o brasil. No rádio, China comanda pela Oi FM o programa, Independência, revelando toda semana novos nomes da música independente brasileira.” Disponível em: <http://chinaman.com.br/#bio>. Acesso em: 11 fev. 2016.

¹⁸ “Depois de passar pelas bandas Asteroide B-612, Rádio de Outono e Volver, Zeca Viana inicia a carreira solo em 2007. Cantor, compositor e multi-instrumentista, envolveu-se desde cedo com música. Com 15 anos de carreira, produz uma música que dialoga com as artes visuais e o cinema, absorvendo influências da sonoridade dos anos 1970 e da cultura pop. O CD Seres Invisíveis foi eleito o Terceiro Melhor Disco Nacional de 2009, pela Trama Virtual. Tocou nos festivais Bananada (GO), Fogo no Serrado (MS), Abril pro Rock (PE) e No Ar Coquetel Molotov (PE). Em 2010, produziu a coletânea virtual Recife Lo-fi, já foram lançadas quatro edições até então, com mais de 80 bandas/artistas solo. Ele lançou mais dois álbuns em sua carreira solo: ‘Psicotransa’ (2013) e Estância (2015).” Disponível em: <http://sonsdepernambuco.com.br/artistas/zeca-viana/>. Acesso em: 26 mai. 2016.

vida privada numa tendência antropológica da pesquisa;

f) Comparar estes trabalhos e contextos com outros grupos ou artistas brasileiros ou estrangeiros que dialoguem com as propostas das Ondas do Pós-Manguebit.

2 AGRUPAMENTOS SONOROS

2.1 Manguebit

Para falar das Ondas Musicais do Pós-Mangue é preciso antes de qualquer coisa contextualizar o próprio Manguebit. E para isso vamos parafrasear um texto publicado pelo jornalista Sílvio Essinger, intitulado *Mangue Beat*¹⁹ e também trechos do livro ‘Do Frevo ao Manguebeat’ (2012) de José Teles, além de outras fontes a fim de complementar a descrição desse contexto. O Manguebit²⁰ foi um movimento musical surgido na cidade de Recife, no começo dos anos 1990, quando bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A decidiram misturar as músicas *pop* e alternativa internacionais de ponta (o *rap*, as várias vertentes eletrônicas, o *punk rock*, o *heavy metal* e o rock psicodélico inglês) aos gêneros tradicionais da música de Pernambuco (maracatu, coco, ciranda, caboclinho, samba etc.), além de ícones da música que podemos elencar numa espiral sem previsão de fim (Jorge Ben, Gilberto Gil, Sepultura, The Clash, Beastie Boys etc.).

Originalmente chamado de *Mangue Bit* (bit entendido como unidade de memória dos computadores) que depois também recebeu a nomenclatura de *Manguebeat*²¹, o movimento teve seu primeiro manifesto, *Caranguejos com Cérebro*, escrito por Fred 04²² (do Mundo Livre S/A) e pelo jornalista

¹⁹ Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/mangue-beat>. Acesso em: 08 fev. 2016.

²⁰ “MangueNius - Como surgiu a ideia de se criar a Cooperativa Cultural Mangue? Renato L - Estavamos reunidos no bar Cantinho das Graças, quando Chico chegou dizendo: "Fiz uma jam session com o Lamento Negro, aquele grupo de samba-reggae, peguei um ritmo de hip hop e joguei no tambor de maracatu... Vou chamar essa mistura de mangue". Aí todo mundo sugeriu: "Não, cara! Não vamos chamar de mangue só uma batida ou limitar ao som de uma banda. Empresta esse rótulo pra todo mundo, porque todos estão a fim de fazer alguma coisa..." Então foram surgindo ideias de todos os lados. Foi realmente uma viagem coletiva.” Disponível em: <http://www.terra.com.br/manguenius/artigos/frme-entrevista-renatol.html>. Acesso em: 30 mai. 2016.

²¹ “No começo, chamávamos a história apenas de mangue, não tinha essa de bit ou beat. Depois, Fred 04 fez a música Mangue Bit [do disco Samba Esquema Noise] e parte da imprensa começou a se referir ao lance com o acréscimo do bit e daí também era fácil confundir com o beat, de batida. E a coisa fugiu ao nosso controle. Jamais a gente queria chamar aquilo de movimento, achávamos o termo muito pretensioso. Ainda hoje há uma grande preocupação minha e dos outros (Fred, a galera do Nação Zumbi etc) de preservar, dentro desse rótulo, o sentido da diversidade. Mostrar que se você identificar o mangue como a vibe [vibração, sentimento] do Recife, dentro desse sentido cabe o hardcore do Devotos: ele é tão legitimamente pernambucano quanto o coco, acredito.” Renato L. Disponível em: <http://www.terra.com.br/manguenius/artigos/frme-entrevista-renatol.html>. Acesso em: 30 mai/ 2016.

²² “Fred Zero Quatro (Jaboatão dos Guararapes, 11 de julho de 1965) é um compositor e cantor brasileiro. É o vocalista e principal compositor do grupo pernambucano Mundo Livre S/A, um dos expoentes do movimento musical mangue

Renato L²³ (o “ministro da comunicação” do Mangue²⁴, apelido que Chico Science lhe deu), escrito em julho de 1992:

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 *círculo 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 lama²⁵.

Surgia a denominação de "mangueboys e manguegirls" que são "indivíduos interessados em: quadrinhos, TV interativa, antipsiquiatra, Bezerra da Silva, hip hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência", como dizia o manifesto referenciado anteriormente. No começo dos anos 1980, Chico Science (ou melhor, Francisco França) com Jorge do Peixe fez parte dos movimentos de *hip hop* locais, onde eles imitavam os *breakers* norte-

beat. Em outubro de 2008, a revista Rolling Stone promoveu a Lista dos Cem Maiores Artistas da Música Brasileira, cujo resultado colocou Fred Zero Quatro em 85º lugar. A infância comum de menino de classe média não o impedi de tomar, bastante motivado pela ditadura militar e todos os mistérios que a cercavam, uma postura crítica veemente em relação ao sistema. Zero Quatro passou para a faculdade de jornalismo da Universidade Federal de Pernambuco, chegou a ingressar no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8) e começou a se interessar pelo marxismo. No início dos anos 80, descobre o punk rock e obcecado pela ideia de montar uma banda montou o “Trapaça”. Depois de um tempo, o texto direto e ácido do punk deu lugar às sutilezas sarcásticas e criou com seus irmãos o Mundo Livre S/A, já muito mais objetivo em suas críticas políticas e sociais. Através de amigos comuns conheceu Chico Science e Jorge Du Peixe com quem formaria os alicerces do mangue beat, importante movimento musical brasileiro que surgiu na década de 1990.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fred_Zero_Quatro. Acesso em: 30 mai. 2016.

²³ “Nunca atuei na grande imprensa, sempre trabalhei em coisas mais ou menos alternativas. Fiz, na década de 80, os programas New Rock, na Transamérica, e o Décadas, na Universitária FM - ambos com a participação de Fred [04]. Do final dos anos 80 até mais ou menos 93, vivi uns quatro anos na mais inteira vagabundagem. Não fiz praticamente nada... Organizava uma festa aqui outra ali, raros free-lancers, praia... Mas, foi, de certa forma, a época mais rica da minha vida, pois naquele período (entre 89 e 90) fiz um monte de amizades, escutei sons novos e foi quando o núcleo base da Cooperativa Cultural Mangue se formou. Fred e eu havíamos voltado a andar juntos (ele tinha ido atrás de uma namorada em São Paulo, mas não deu certo) e, por meio de Mabuse [nota: um dos responsáveis pelo Manguetronic], conhecemos Chico [Science] e Jorge [Du Peixe] num apartamento nas Graças que era o Q.G. da moçada. Lá também morava Hélder, o DJ Dolores. Todo mundo sempre passava por lá, quase todo dia, pra conversar sobre música, trocar discos... Fred tocava no mundo livre s/a e Chico - que trabalhava na Emprel, como funcionário público - tinha uma banda de hip hop chamada Orla Orbi.” Renato L. Disponível em: <http://www.terra.com.br/manguenius/artigos/frme-entrevista-renatol.html>. Acesso em: 30 mai. 2016.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0DO6XJtRGak>. Acesso em: 24 nov. 2015.

²⁵ Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html. Acesso em: 15 dez. 2015.

americanos²⁶. Esse foi o embrião dos primeiros grupos de Chico que passou a frequentar, nos anos 1980, os clubes onde eram executadas a música moderna e *black music*. Vez por outra ele gostava de atuar como Dj, discotecando nessas festas.

No final da década de 1980, Chico participa da suas primeira bandas Orla Orbe e Bom Tom Rádio²⁷. Com o guitarrista Lúcio Maia e Alexandre Dengue, Chico participou do grupo de rock pós-punk Loustal, em 1989. Da fusão do Loustal com o bloco de samba-reggae Lamento Negro²⁸ – contato feito entre Chico Science e Gilmar Bola 8 –, surgiu no começo dos anos 1990 a Nação Zumbi, que estreou nos palcos de Recife em junho de 1991.

“Sons negros no Espaço Oásis”, este foi o título de uma matéria publicada em 1 de junho de 1991, no JC, em que a palavra “mangue” apareceu pela primeira vez na imprensa para designar um estilo musical (e também a primeira foto de Chico Science publicada na imprensa). Chico veio à redação divulgar uma festa chamada *Black Planet*, que ele produzia e que teria participações dos DJs Mabuse e Renato L, e um grupo de samba-reggae, o Lamento Negro, com o qual ele havia começado a trabalhar (TELES, 2012, p. 263)

²⁶ “Em busca dos rastros dessas lendas, chega-se até a quarta etapa de Rio Doce – bairro mais populoso de Olinda, onde Chico França apontava para Jorge Du Peixe e dizia: “Tô ligado nele, o cabeludo que dança *break* lá na associação”. A “amizade de maloqueiragem”, como Du Peixe gosta de reforçar, tinha trilha sonora certa marcada por uma constante troca de vinis. “A gente sempre foi muito ligado em música negra no começo dos anos 1980, ele morava em outra rua, mas a gente se encontrava na noite, dançando *break* na a associação de moradores”, lembra o atual vocalista da banda Nação Zumbi.” (NOGUEIRA, 2016, p. 22).

²⁷ “Duas bandas marcaram a carreira musical do Chico pré-Mangue. A primeira foi o Orla Orbe: Hip Hop na veia! Na virada dos 80 para os 90, Chico H.D Mabuse e Du Peixe montaram o Bom Tom Radio. Com um equipamento pré-histórico, criaram protótipos de acid-house capazes de inspirar futuras composições da CSNZ.” Renato L. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/bio.html>. Acesso em: 26 mai. 2016.

²⁸ “Em 91, Gilmar Bola Oito, colega de trabalho na EMPREL, apresentava a Chico o Lamento Negro. Na época, Chico já agitava com Lúcio Maia e Alexandre Dengue o grupo Loustal - nome de um talentoso quadrinista argentino. A parada aqui era ska e psicodelismo dos anos 60. Da junção entre integrantes do Lamento Negro e do Loustal surgiram as batidas embrionárias do novo groove. Depois da primeira jam session, Chico apareceu no bar Cantinho das Graças e, entre uma cerveja e outra, anunciou para os amigos que ia chamar o novo som de “Mangue”. Renato L. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/bio.html>. Acesso em: 26 mai. 2016.

Foto 2 – Soparia.



Fonte: Roger de Renor/Arquivo Pessoal.

Além do Oásis, em Olinda, a Soparia (Foto 2) de Roger de Renor²⁹ (citado por Chico Science na música *Macô*) e o bar Arte Viva³⁰, em Boa Viagem, também acolheram as manifestações musicais dos mangueboys. Esse é, resumidamente, o contexto do Manguebit tendo Chico Science como principalmente personagem dessa movimentação musical. Ele atuou enquanto líder da Nação Zumbi por somente dois discos: *Da Lama ao Caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996). A carreira meteórica alcançou palcos internacionais a partir de 1995, quando a banda tocou no Summer Stage no Central Park, em Nova York, dividindo o palco com Gilberto Gil e, ainda fizeram, nesse curto espaço de tempo de praticamente três anos, duas turnês pela Europa³¹. Por essas e outras razões que a figura de Chico Science tornou-se um mito na cultura local.

²⁹ A Soparia foi fundada pelo produtor Roger de Renor no Carnaval de 1991 e funcionou até 1999. Seu sucesso motivou em 1994 a criação do chamado Pólo Pina pela Prefeitura do Recife, baseado na agitação cultural criada pelo bar. O Soparia foi um dos locais mais importantes para a efervescência da cena Manguebit no Recife. Chico Science e Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Zé Neguinho do Côco, Lula Côrtes e Má Companhia, Querosene Jacaré, Via Sat, Eddie, Dj Dolores, Edmilson do Pífano, Pedro Luiz e a Parede (com participação de Lenine e Lula Queiroga) e outros. Enquanto na rua do Bom Jesus entoava-se Cadê Mário Melo? (refrão de um conhecido frevo de bloco), o refrão que agitava os foliões da Manguecêia era Cadê Roger? Cadê Roger?.

³⁰ Assim como a Soparia de Roger, no Espaço Arte Viva no bairro de Boa Viagem foi onde a maioria das bandas do grande Recife se apresentavam nos anos 1990, grupos como NDR, Paulo Francis vai pro céu, Mendigos da corte, Caco de Vidro, Margaridas de Inverno, Urbi et Orb, foram alguns dos grupos que passaram pelo espaço.

³¹ “Durante 17 dias, Chico Science e sua Nação Zumbi percorreram 13 cidades, de Paris a Berlim. Tocaram com Coolio, Beck, Ministry, Nick Cave. Dividiram o palco com Paralamas. Ganharam o verão europeu e a chance de voltar no próximo ano. “A garotada pirou com o som”, diz Chico Science, falando à Folha em um hotel de São

Na iminência dos 50 anos de idade, que completaria no dia 13 deste março (2016), Chico Science se distancia cada vez mais do Francisco de Assis França que existiu por trás de sua icônica imagem. Seu sorriso, com os grandes óculos de grau e chapéu povoam os muros da cidade em grafites, telas e estátuas. Seu nome está em escolas, ruas, túneis e na boca de todos que arriscam subir em um palco no estado de Pernambuco. Chico se tornou a representação humana de um mito que repetimos quase como um mantra: “a força da música pernambucana”, mesmo quando não conseguimos explicar em detalhes o que isso significa. Conversar com os contemporâneos de Chico Science é atestar essa relação confusa entre tempo e espaço em que os mitos são criados. Histórias de um jovem da periferia que queria montar uma banda e, numa combinação precisa entre sorte e talento, conseguiu ir além de todos os de sua geração. Os fatos se desencontram nessas conversas, enquanto as datas, os eventos e pessoas envolvidas se misturam. O manguebeat, hoje, é parte história e parte lenda do Recife e, como lenda é reverenciado e contestado: reproduzido e estudado (NOGUEIRA, 2016, p. 22).

Chico Science tornou-se parte da mitologia da cultura pernambucana – não que outros personagens não sejam relevantes, como: os já citados, Renato L e Fred 04, além da banda Eddie³², de Otto³³, de Siba³⁴, dentre

Paulo. A turnê européia de Chico Science aconteceu entre os dias 11 e 27 de julho. Diferentemente do que se pensa, não tocaram para meia dúzia de brasileiros nostálgicos. “A maioria era sempre de gringos”, diz Science. “Nos festivais com bandas mais conhecidas, tinha gente da Europa inteira.” Segundo o cantor, a turnê foi melhor do que a que fez na Europa no ano passado. “Foi mais organizada e compacta”, diz.” Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/09/ilustrada/23.html>. Acesso em: 26 mai. 2016.

³² “Eddie — a mais rápida das bandas lentas, ou a mais lenta das bandas rápidas — está de volta. Liderando o Original Olinda Style — frevo no punk, Caribe no mangue —, Fabio Trummer e seus asseclas trazem, em **Morte e Vida**, uma releitura muito particular do cabralino *Morte e Vida Severina*. É um álbum solar como a Olinda em que nasceu, nos surfrevos e nas baladas de amor; mas também guarda uma musicalidade enigmática como as esquinas olindenses, seja nos sambas de acento punk, seja nas canções em que o romantismo exibe seu sabor mais amargo. É como se o álbum se equilibrasse entre a louvação da festa e a crítica social — na verdade, dois pilares em que o grupo se sustenta há 25 anos, quando apareceu com a geração que trouxe ao mundo o manguebeat. As subidas e descidas das ladeiras dão a tônica do Original Olinda Style: euforia e melancolia, lirismo e política convivem na mesma batida e na mesma canção. Trata-se do sexto álbum da banda, o primeiro em quatro anos: *Veraneio* (2011), *Carnaval no Inferno* (2008), *Metropolitano* (2006), *Original Olinda Style* (2002) e *Sonic Mambo* (1998).” Disponível em: <http://www.bandaeddie.com.br/novo-release.htm>. Acesso em: 26 mai. 2016.

³³ Otto Maximiliano Pereira de Cordeiro Ferreira é pernambucano de Belo Jardim, cidade a 180 km de Recife. Tocou um tempo com a Nação Zumbi, banda do falecido Chico Science, mas foi como percussionista da Mundo Livre S.A que iniciou carreira e participou da efervescência do Manguebit. Com a Mundo Livre S.A., gravou seus dois primeiros discos, “Guentando a Óia” e “Samba Esquema Noise”. Otto deixou o Mundo Livre S.A. e partiu para a carreira solo, lançando “Samba pra Burro”, disco que foi considerado pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) o melhor de 1998. De lá pra cá, já lançou seis discos e vem tendo uma carreira estabelecida nacionalmente falando, pois já teve até música tocando na novela *Passione* da Rede Globo, em 2010, *Crua* do disco *Certa Manhã Acordei de Sonhos Intranquilos* (2009). Seu último disco lançado foi o *Moon 1111* (2012).

³⁴ Em 1992, tocando rabeca e guitarra na banda Mestre Ambrósio, Sérgio Roberto Veloso de Oliveira, o Siba, iniciou a vida artística. Cantor, compositor, instrumentista e produtor musical, seguiu carreira solo após o fim do grupo, em 2002, criando em seguida o projeto musical

outros – mas, realmente ele virou a mais forte referência do Mangue que ainda reverbera bastante na cultura local.

Para fundamentar esse ponto da análise sobre a formação de mitos através de um aparato teórico conceitual esclarecedor, vamos acionar a discussão empreendida por Michel Foucault em *Ordem do Discurso* (1996) quando ele argumenta que “não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p. 9). É a partir desta premissa que Foucault lança as diretrizes da ordem do discurso onde ele observa um tipo de jogo de obstáculos discursivos “que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar”. E essas fronteiras fluídas criam relações mutantes através de convenções culturais que atuam, paradoxalmente, por processos estabilizadores em meio às três interdições: “tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusividade do sujeito que fala” (FOUCAULT, 1996, p. 9). São procedimentos norteadores que remetem às maneiras como os seres humanos relacionam-se com as coisas e, consequentemente, com os outros em busca da hegemonia cultural.

Através desta convenção das atividades discursivas e das restrições dos sentidos, temos a exclusividade, o sagrado e a ritualização acionando os signos e os agrupamentos. Essa tríade da ordem do discurso põe em jogo a dinâmica de poder dos aglomerados musicais que podem promover o vínculo seja por ídolos ou pelo consumo lúdico seja por pertencer a uma comunidade de afeto seja pela violência simbólica gerada ou, simplesmente, por lutar pela sustentabilidade econômica na cadeia produtiva da música. Todo o processo que envolve os grupos musicais é exclusivista aos gostos, valores e comportamentos compartilhados, através da ritualização do consumo e dos eventos comuns concebe o lugar sagrado, além de inventariar tabus

Siba e a Fuloresta, com o qual gravou dois álbuns. A base desse projeto foram os ritmos populares nordestinos: ciranda, frevo, maracatu e cavalo-marinho. Com músicas gravadas por diversos artistas nacionais e apresentações em várias partes do mundo, Siba é um artista versátil, que não se prende a rótulos preestabelecidos, como bem mostra seus dois últimos trabalhos fonográficos, *Avante* (2012) e *De Baile Solto* (2015), discos repletos de guitarras e elementos eletrônicos, mas sem perder o vínculo com a poesia contemporânea. Além da carreira solo, o músico já desenvolveu trabalhos ao lado do mestre de maracatu Barachinha (PE), do violeiro Roberto Corrêa (MG) e do grupo América Contemporânea (SP), só para citar alguns.

intransponíveis a partir de quem pode falar por ter o privilégio do saber sobre o assunto tratado: seja ao estilo (heavy metal, trance, etc.) seja a um artista específico (The Beatles, Chico Buarque, etc.) seja a um rótulo generalista (música brasileira, afroamericana, etc.).

Essas configurações sociais são importantes para termos uma consciência mais ampla da dinâmica cultural em meio às formações de grupos, ao dissenso estético e às disputas políticas pelo poder e pelo território. Saindo um pouco da abordagem necessária sobre a personalidade de Chico Science e suas possíveis relações simbólicas, vamos abordar outras características que representam bastante as atitudes estética e política dos *mangueboys* e das *manguegirls*. Uma delas é a busca por um cenário cosmopolita indo contra os engessamentos culturais e o provincianismo que caracterizam muitas das manifestações da cultura pernambucana e dizem muito sobre a personalidade do povo em questão – como podemos perceber na preservação da tradição em vários gêneros musicais da localidade, por exemplo o Frevo³⁵ –, essa problemática foi e ainda é presente nos discursos dos representantes de destaque do Mangue. Fred 04 em outra entrevista a Sílvio Essinger, em 2000, falando do lançamento do disco de sua banda Mundo Livre S/A, *Por Pouco*, continua a defender esses ideias do multiculturalismo pernambucano: "Tenho como uma espécie de missão valorizar a cultura da diversidade. E a cena de Recife é a da utopia da diversidade³⁶".

É interessante perceber também nos textos citados e no manifesto do Manguebit a necessidade de propagação desses artistas nas mídias nacionais e, de eles romperem as barreiras estética e poética da cultura pernambucana com a finalidade política de proteção dessas carreiras, isto é, os limites profissionais no Estado com relação às artes implicam num

³⁵ "Histórico - o carnaval recifense possui uma música e uma dança carnavalesca própria e original, nascida do povo. De origem urbana, surgiu nas ruas do Recife nos fins do século XIX e começo do século XX. O frevo nasceu das marchas, maxixes e dobrados; as bandas militares do século passado teriam dado sua contribuição na formação do frevo, bem como as quadrilhas de origem européia. Deduz-se que a música apoiou-se desde o início nas fanfarras constituídas por instrumentos de metal, pela velha tradição bandística do povo pernambucano." Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar./index.php?option=com_content&view=article&id=442&Itemid=1. Acesso em: 30 mai. 2016.

³⁶ Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/recife-muito-alem-do-mangue-beat>. Acesso em: 09 fev. 2016.

ambiente em que o comodismo e o provincianismo criam obstáculos estéticos e econômicos para a profissão, no caso, do músico. Apesar de haver também todo o conforto gerado por essa tendência provinciana da personalidade do povo pernambucano, o que proporciona uma forte referência familiar de aconchego na localidade e isso faz com que sejam mapeados e institucionalizados esses traços que formam a identidade cultural de Pernambuco. Mais uma vez a questão do engessamento da cultura, que acarretam em aspectos positivos e negativos sobre a música local. Esses são atributos criticados por Fred 04 e Rentato L na segunda parte do manifesto intitulado como: *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 urbano³⁷.

Outro ponto importante apontado no texto de Essinger é o caráter de movimento cultural do Manguebit, hipótese que procuro defender na pesquisa. Tendo assim o Mangue com mais aspectos de movimento e as Ondas do Pós-Manguebit mais próximas dos conceitos de cena. Existem traços que são proeminentes em cada momento desse, não que um seja completamente movimento ou cena, isso é preciso que fique claro, pois há bastante troca simbólica, estética, poética e política. E a partir dessa diferença também podemos identificar as dimensões do tempo e do espaço nessas duas configurações de agrupamento cultural. A temporalidade mais ligada ao movimento e o espaço mais próximo da cena, características que vamos debater com mais propriedade adiante nesse capítulo.

³⁷ Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html. Acesso em: 15 dez. 2015.

Foto 3 – Mombojó.



Fonte: http://msalx.vejasport.com.br/2014/06/25/1320/jcclk/mombojo_divulgacao-jpg.jpeg?1403713257. Acesso em: 15 jun. 2016.

Agora partindo para o contexto das Ondas do Pós-Manguebit – período largo que compreende a música alternativa pernambucana produzida desde o começo dos anos 2000 –, é preciso notar que há mais continuidades do que rupturas entre o Mangue e o Pós-Mangue, talvez por isso a permanência da nomenclatura seja relevante, mantendo um elo com a situação-momento antecessora. Alguns agentes podem servir como pivôs emblemáticos nessa virada geracional, podemos citar a banda Mombojó (Foto 3), o Festival Microfonia³⁸ promovido pela AESO/Barros Melo, o Festival No Ar: Coquetel Molotov³⁹ e o website RecifeRock⁴⁰. Os quatro

³⁸ O Festival de Música para Estudantes em Pernambuco – Microfonia foi um evento promovido pela Aeso – Ensino Superior de Olinda com a proposta de valorizar a cultura musical do Estado e revelar novos talentos. Houve três edições do evento, a primeira em 2004 que teve como ganhadora a banda Volver, a segunda em 2006 que teve em primeiro lugar a banda Monomotores e a terceira e última em 2008 que contou como vencedor Johnny Hooker & Candeeiras Rock City. Diversas bandas das Ondas do Pós-Mangue participaram do Microfonia como Mellotrons, Os Insites, Voyeur, The Keith, Sweet Fanny Adams, A Comuna, Fiddy e tantas outras mais.

³⁹ De 2004 até hoje, o festival No Ar Coquetel Molotov percorreu uma trajetória importante no Recife. Primando por uma programação com shows de artistas novos e revelações da cena independente, o festival apostava ainda numa interação entre áreas culturais diversas com debates, oficinas e mostra de filmes. Foi responsável por propagar o *indie* pernambucano nos anos 2000. Desde 2014, o No Ar passou a acontecer na Coudelaria Souza Leão, no bairro da Várzea, inaugurando uma nova fase em sua história em um espaço aberto e ao ar livre – antes o evento ocorria no Teatro da Universidade Federal de Pernambuco. Em seu histórico, o festival já trouxe shows com artistas como Teenage Fanclub (2004), Mombojó (2005), CocoRosie (2006), Nouvelle Vague (2007), Marcelo Camelo (2008), Beirut (2009),

exemplos tiveram o ano de 2004 como o início dessa guinada entre gerações seja no sentido da produção de novos eventos, de discos e de mídias alternativas – deixando claro que não significa o encerramento de uma geração pelo simples surgimento de uma outra mais nova, pois as manifestações musicais são intrecruzadas em malhas culturais em que a diversidade é a principal premissa para essas combinações. Mas, talvez, seja a partir deste ano mesmo de 2004 que as tendências do Pós-Mangue possam ser situadas temporalmente.

Na hora de apresentar as Ondas do Pós-Mangue é preciso perceber que elas não são lineares nem restritas ao território – por mais que possamos observar esse marco citado temporalmente e através do espaço – pois, o acionamento de estilos de outras temporalidades e localidades é recorrente não só nos estudos de caso em questão, mas em qualquer manifestação musical. Então, não só as tendências lançadas pelos *mangueboys* e pelas *manguegirls* que vão constituir a diversidade estética, poética e política das Ondas do Pós-Mangue, pois podemos citar outras tantas referências nacionais como: Udigrudi⁴¹, Raul Seixas, Vanguarda Paulista⁴², Tropicalismo

Dinosaur Jr (2010), Racionais MCs (2011), Moraes Moreira (2012), Clarice Falcão (2013) e Russian Red (2014).

⁴⁰ Website intitulado de Guia do Rock! do Recife, criado em 2003 com o intuito de cobrir a música produzida na capital pernambucana. Foi um influente formador de opinião da música alternativa pernambucana dos anos 2000. Três jornalistas contribuíram para o desenvolvimento da plataforma, além de outros colaboradores, foram eles: Guilherme Moura, Bruno Negaum e Hugo Montarroyos. Em depoimento para o site Outros Críticos, Montarroyos fala sobre o RecifeRock, que segundo ele em seu Guia do Rock chegou a contabilizar cerca de 300 bandas em meados da primeira década do século XXI: “O Recife Rock nasceu de um inconformismo nosso, da falta de informação e referência, tanto na mídia tradicional quanto na internet, sobre o atual rock pernambucano. Não se sabia o que estava acontecendo na nossa cidade, ninguém noticiava, então fomos atrás. E demos sorte de nascer no mesmo momento em que surgia uma geração muito rica de bandas no recife, que ia do Mombojó ao Mellotrons, do Volver ao Johnny Hooker. Em relação à mídia, o espaço foi ampliado. O mercado também melhorou, pois foi formado um público consumidor, shows e festivais foram produzidos, concursos de bandas, estúdios de ensaio e de gravação foram montados, discos passaram a ser produzidos aqui. Isso tudo era muito mais tímido na década de 1990”. Disponível em: <http://outroscriticos.com/devotos-20-anos-on-line-e-gratuito/>. Acesso em: 09 fev. 2016.

⁴¹ “Os 70 foram anos de fechamento político total e de desbunde da juventude nas principais capitais do país. E os desbundados botaram pra jambrar em Pernambuco, num movimento anárquico, sem manifestos, utópico, sem lenço nem documento. Esse pessoal, ao contrário da geração que o precedeu (muitos, por sinal, fizeram parte dela), deixou discos gravados, era contra o sistema, mas não tentava derrubá-lo. Assim conviveram pacificamente com armoriais, não polemizaram em jornais, cada qual na sua, conforme a filosofia zen, da geração woodstock. A turma só queria mesmo era tirar um som: Marconi Notaro, Flaviola, Lula Côrtes, o Phetus, Robertinho do Recife, Zé Ramalho da Paraíba, e uma das mais injustiçadas bandas da história do rock brasileiro, o Tamarineira Village, ou Ave Sangria, que

etc., além de estilos globais como o *rock*, o *punk*, o *heavy metal* etc. – só para citar alguns – e todas suas referências simbólicas. São colocações importantes para começarmos a delinear alguns dos processos criativos da música local em rede. E mesmo as ondas mais contemporâneas do Pós-Mangue têm esse caráter de permeabilidade, como podemos destacar que uma parte da Cena Beto estava no Recife Lo-fi e agentes do TsuMangue estavam presentes nas manifestações do Manguebit.

Há atravessamentos, continuidades e rupturas nesse amálgama complexo da Paisagem Musical da cidade do Recife. O rótulo do Pós-Mangue carrega uma ansiedade paradoxal do momento em mudar e continuar: o que virá depois do Mangue? Mesmo depois de todos esses anos do Manguebeat (quase 25 anos, em 2016), ele ainda é relevante ao ponto de apresentar mais continuidades do que rupturas na atualidade? Ou será que essas questões sobre transgressão com o passado não interessam mais aos artistas contemporâneos? Esses questionamentos vão ser respondidos ao longo do texto com a materialização dos objetos de pesquisa e também das referências necessárias para a explanação da temática proposta.

Como já foi dito anteriormente, mas vale relembrar, escolhemos três agrupamentos por motivos práticos de convivência, partilha e acessibilidade com os grupos, também por eles serem algumas das ondas mais contemporâneas e significativas da música recifense e por seus agentes serem bastante atuantes nesse cenário musical mais recente, são eles: Recife Lo-fi, TsuMangue e Cena Beto. Os motivos dessa seleção vão ser explicitados com mais propriedade no segundo capítulo. Tendo como ponto de partida para tal tarefa a experiência do pesquisador na carreira musical e

abrigou em suas hostes um dos mais talentosos guitarristas que já passaram por um grupo pop nacional: Ivson Wanderley, o Ivinho.” (TELES, 2012, p. 133)

⁴² “Vanguarda Paulista (também Vanguarda Paulistana) foi o nome dado a um movimento cultural brasileiro ocorrido na cidade de São Paulo entre 1979 e 1985. O rótulo foi criado por jornalistas e críticos musicais da cidade, tanto por seu aspecto de vanguarda, quanto, no caso da segunda denominação, como referência a um dos tempos onde os experimentalistas apresentavam suas obras: o Teatro Lira Paulistana, situado na rua Teodoro Sampaio, bairro de Pinheiros, e que posteriormente transformar-se-ia em selo musical e editora. As principais figuras da Vanguarda foram Arrigo Barnabé, Itamar Assumção; representando o pessoal da Vila Madalena. Do outro lado do rio, o grupo Pracianos, a partir da iniciativa de Dari Luzio, lança os artistas Pedro Lua, Le Dantas e Cordeiro, Paulo Barroso. O movimento destaca diversos artistas como Grupo Rumo, diversas cantoras, tais como Suzana Salles, Tetê Espíndola, Eliete Negreiros, Vânia Bastos e Ná Ozzetti, cantores como Hermelino Neder, e grupos como oPremeditando o Breque e Língua de Trapo.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vanguarda_Paulista. Acesso em: 30 mai. 2016.

a situação-momento do Pós-Manguebit, além de referências da época totalizante ou mesmo de tendências de outras épocas e de outros espaços em relação às Ondas Musicais do Recife, pois tudo isso forma a personalidade da música pernambucana, a partir da tal diversidade tão sustentada pelo Mangue. Mas, ainda nessa primeira etapa da análise, vamos acionar o que queremos pontuar sobre manifestações, movimentos e cenas musicais com a finalidade de apresentarmos antes uma base teórica-conceitual essencial para a análise.

2.2 Manifestações musicais

Para começarmos a delinear alguns argumentos sobre os processos criativos da música em rede, ou seja, das manifestações musicais enquanto aparelhagens de socialização e de sentido, pretendemos agora partir das complexidades culturais contemporâneas decorrentes da urbanidade e dos procedimentos sociais contemporâneos com as técnicas e as tecnologias: “é preciso exercer o desafio de conviver com a tecnologia, tendo-se a consciência de que a sociedade não poderá usufruir de seu benefícios sem correr riscos” (CARMO, 2001. p. 255). Por fim, a intenção é de pontuar o que pode incitar as pessoas a se integrarem aos agrupamentos motivados pela música e, a partir deles mapear alguns dos diversos dispositivos culturais que podem ser acionados através das sonoridades.

A partir do instante que os seres humanos partem para viver em sociedades complexas num lugar onde há uma grande união de grupos, etnias e classes, ou seja, o ambiente da maioria das cidades metrópoles – centros urbanos que, anteriormente, mantinham uma forma de viver mais íntima, privada e exclusiva cujas normas de convivência com alto grau de proximidade entre seus membros estavam interligadas muito mais pela tradição, religião, consenso e respeito mútuo – o que percebemos é que as relações humanas passam a ser marcadas de maneira mais racional e com contatos sociais secundários e contratos impessoais. Porém, apesar deste panorama técnico e tecnológico aparando as relações sociais temos também nesse mesmo quadro as manifestações culturais que configuram a partilha dos sensíveis estético e político das artes e, são meios essenciais para a promoção e desenvolvimento dos relacionamentos humanos

contemporâneos – o que traz outras maneiras de relação através dos produtos culturais ou das artes, para além da família e das instituições disciplinares e religiosas, como a escola e a igreja.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. [...] É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (RANCIÈRE, 2005, p. 15-16-17).

A partilha do sensível é configurada a partir do consenso do que seja comum aos agentes envolvidos e também do dissenso do que seja ruído e transgressão nessa troca simbólica, formando aquilo que é exclusivo e excludente aos participantes de cada manifestação cultural. E é assim que esse sistema define os recortes, as competências, os lugares e as partes respectivas num processo de participação em comunidades onde o sensível é o fenômeno norteador das experiências compartilhadas.

O afeto é uma das razões elementares para fundamentar a existência das comunidades musicais, funcionando como um retorno às relações sociais com mais proximidade nas trocas, trabalhando na perpetuação de práticas, gostos e afinidades comuns. As sonoridades partem de consensos para a formação dos agrupamentos humanos na malha da urbe, mas também fazem uso do dissenso para acionar outros direcionamentos, como podemos perceber nas subvertentes em diversos gêneros musicais ou nas discórdias entre artistas por razões estéticas. Ambos aspectos vamos perceber nos movimentos e nas cenas culturais em que a fluidez, a ruptura, as concordâncias e os pactos operam, simultaneamente, enquanto vetores de transformação e de continuidade. Mas isso não quer dizer que as comunidades musicais teriam nas configurações de cena e de movimento a representação de dicotomias ou mesmo de contradições perniciosos, pois elas são mais complementares do que contraditórias e, dessa maneira podem se misturar em seus sentidos e em suas propostas: o movimento está

dentro da cena e a cena está dentro do movimento, eles se complementam realmente; assim como pontuou Sá debatendo as propostas de Straw sobre cena e comunidade:

Observo ainda que, na mesma discussão (STRAW, 2006⁴³), o autor minimiza o que pareceu-nos uma fragilidade do texto anterior⁴⁴ – a oposição entre comunidade, definida como estável e conservadora; e cena, como fluida e disruptiva. Aqui, ele afirma que “nem sempre as cenas são disruptivas” e que elas podem trabalhar no sentido conservador da fixação e perpetuação de práticas, gostos e afinidades, trabalhando contra a mudança e aproximando-se mais do sentido de comunidade. De novo, o exemplo do RockBr pode ser ilustrativo. Pois, se nos anos 1980, o vetor desta cena, no contexto brasileiro, era o da mudança e da ruptura com os cânones da MPB; a partir dos 1990, o vetor inverte sua direção, apontando no sentido de uma certa conservação dos valores defendidos. Assim, cenas e comunidades são vetores ao invés de noções dicotômicas (SÁ, 2011, p. 156).

Para entendermos mais a complexidade dos tipos de formações culturais modernas – antes de nos adentrarmos, de fato, nas ideias de cena e movimento – vamos acionar Raymond Williams quando ele diz que essas composições sociais através da cultura são definidas pela organização interna e pelas relações externas, pois esses arranjos podem nos ajudar a entender ainda mais os procedimentos das manifestações musicais que vamos abordar:

- (i) as que se baseiam em participação formal de associados, com modalidades variáveis de autoridade ou decisão interna, e de constituição e eleição;
 - (ii) as que não se baseiam na participação formal de associados, mas se organizam em torno de alguma *manifestação pública coletiva*, tal como uma exposição, um jornal ou periódico do grupo, ou um manifesto explícito;
 - (iii) as que não se baseiam na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas nas quais existe associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral. [...]
- [...] Podemos provisoriamente classificar da seguinte maneira os tipos de relações externas das formações culturais:
- a) *especializadas*, como nos casos de atividade de apoio ou de promoção em determinado meio ou ramo de uma arte e, em certas circunstâncias, em determinado estilo;

⁴³ STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. Revista *E-compós*, n. 6, p. 1-16, ago. 2006. Disponível em: http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/compos06_agosto2006_willstraw.pdf. Acesso em: 30 mai. 2016.

⁴⁴ STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. *Cultural Studies*. v. 5, n. 3, 361-375, Oct. 1991.

- b) *alternativas*, como nos casos de oferta de facilidades alternativas para a produção, exposição ou publicação de determinados tipos de obras, quando se acredita que as instituições existentes as excluem ou tendem a excluí-las;
- c) *contestadoras*, nas quais os casos representados por (b) são alçados a contestação ativa às instituições estabelecidas ou, de maneira mais geral, às condições dentro das quais estas existem (WILLIAMS, 2008, p. 68-69-70).

Essas categorias não devem ser vistas de maneira estanque, mas sim através de uma formatização relacional e em mutação constante pois, haverá muitos problemas de interpretação se tomarmos alguns casos específicos a fim de enquadrá algum fenômeno em alguma classificação dura. A música tende para uma dinâmica menos formal quando falamos de cenas e movimentos, por isso temos que descartar a primeira opção listada por Raymond Williams de uma organização mais formal com hierarquia bem definida, constituição e eleição de membros – essa formatização não cabe às manifestações musicais, podemos perceber essas práticas nas grandes indústrias fonográficas, nas instituições públicas de música e nas produtoras musicais que funcionam enquanto empresas formalizadas em busca de incentivos culturais e patrocinadores para seus projetos, só para citar alguns exemplos.

É preciso entender que temos que lidar não só “com instituições gerais e suas relações típicas, mas também com formas de organização e de auto-organização que parecem muitos mais próximas da produção cultural” (Idem, p. 57). No caso específico das ondas musicais do Pós-Mangue elencadas (Cena Beto, TsuMangue e Recife Lo-fi), podemos identificar uma organização interna informal de caráter ocasional (iii) e, essa informalidade é postulada, muitas vezes, em torno de alguma manifestação pública coletiva (ii) mas sem uma identificação grupal. Por isso que não faz mais sentido num contexto de diversidade das políticas em que a fragmentação e a fluidez são valores estéticos fundamentais que o enquadramento em gêneros ou em correntes de vanguarda sejam acionados. Talvez, porque “[...] os conteúdos das experiências sonoras (o som que é escutado) está atrelado não só aos gêneros em sentido estrito, bem como aos lugares e suas delimitações acústicas. “O lugar é não apenas o local, mas também o percurso.” (LEMOS, 2013, p. 213)” (JANOTTI JUNIOR, 2014, p. 68). Mas, apesar dessa resistências aos rótulos, os gêneros são essências nas dinâmicas dos

agrupamentos musicais:

Retomando os pontos centrais da discussão deste grupo de autores, interessa-nos sublinhar, primeiramente, que entendemos que a discussão em torno da noção de gênero musical permanece como central para a compreensão da experiência de produção, circulação e escuta musical, mesmo num cenário marcado pela hibridação entre fluxos globais e apropriações locais. O gênero musical é um importante mediador, uma vez que, conforme sublinha Frith (1998) são as expectativas e convenções de gênero que orientam nossas escolhas no cenário musical. Corroborando o argumento de Frith, Janotti Júnior (2003) entende os gêneros como “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, supondo ao mesmo tempo elementos textuais, sociológicos e ideológicos”; e observa ainda que os gêneros são dinâmicos e instáveis – justamente porque estão sempre tensionados pelas disputas simbólicas em torno de suas fronteiras (SÁ, 2011, p. 153).

No que diz respeito às relações externas, podemos encontrar todos os três aspectos no momento Pós-Manguebit: especializado, alternativo e contestador. Especializado em ações como atividade de apoio no meio musical como podemos perceber com o surgimento de vários estúdios de gravação de alta qualidade na cidade do Recife nos anos 2000, como o Casona⁴⁵, o Fábrica⁴⁶, o Carranca⁴⁷, etc – que gravam muitas das bandas alternativas da cidade; e também podemos perceber esse caráter especializado em ações de promoções de determinados estilos como vimos com o festival Coquetel Molotov que surgiu promovendo as bandas da cidade além de projetos internacionais e nacionais que flirtavam com o *indie rock*⁴⁸, mas que não deixou de diversificar o seu *casting* ao longo das edições.

Alternativo é o tom mais predominante das manifestações musicais do Recife e não é um exclusividade do momento Pós-Manguebit. As razões para existir esse aspecto na produção musical são múltiplas, como podemos identificar em análise da conjuntura social: Pernambuco, por estar fora do eixo produtivo do Sudeste e também por sua tendência paradoxal ao cosmopolitismo e ao provincianismo faz com que o Estado carregue a marca da marginalidade nacional, da vanguarda cultural e também das raízes brasileiras. Por isso que há uma busca por opções alternativas de publicação,

⁴⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/estudiocasona>. Acesso em: 07 jun. 2016.

⁴⁶ Disponível em: <http://www.fabricaestudios.com.br/>. Acesso em: 07 jun. 2016.

⁴⁷ Disponível em: <http://www.estudiocarranca.com.br/site/>. Acesso em: 07 jun. 2016.

⁴⁸ Como podemos perceber nas atrações da primeira edição 2004: Parafusa (PE), Profiterolis (PE), PELVs (RJ), Hell on Wheels (Suécia) e Teenage Fanclub (Escócia). Disponível em: <http://coquetelmolotov.com.br/festival/historia.html>. Acesso em: 07 jun. 2016.

de produção e de exposição, pois acredita-se que as instituições existentes da Federação tendem a excluir as manifestações musicais da localidade. As relações contestadoras agregam as manifestações culturais mais vanguardistas da linguagem e da estética musical, além de acionarem em ações nada conservadoras a própria cadeia produtiva da música em rede, como podemos perceber em grupos como o Pajé Limpeza⁴⁹ e em eventos como A Noite do Desbunde Elétrico⁵⁰ - em que as intenções de seus agentes vão num sentido anárquico e colaborativo das realizações coletivas culturais.

Tendo em vista a proliferação de significados, de meios, de afetos e de sentidos na contemporaneidade, a música pode embalar vivências ou criar atmosferas sejam elas transformadoras ou lúdicas e sejam elas ao redor de tendências sonoras plurais ou daquelas fundadas em torno de um único estilo musical ou gênero, ou mesmo de outras temporalidades e de diversos lugares. E um aspecto relevante que cada vez permeia mais a relação entre as trocas simbólicas e os agrupamentos culturais é o capital, muitas vezes, confundindo-se com valores estéticos.

Não parece possível separar de forma fatiada elementos de circularidade, da identidade, dos agenciamentos sonoros da valoração econômica dessa produção musical. Mercados, ao contrário do que pode parecer a certo discurso macroeconômico, não são entidades autônomas, eles são construídos e se relacionam com a estética e também com aspectos locais e globais em suas variadas relações históricas e sociais. (JANOTTI JUNIOR, 2014, p. 33)

A batalha pelo capital simbólico é um jogo dinâmico de trocas de papéis entre quem está *outsider* em relação às regras comerciais ou às normas políticas e estéticas e aqueles que estão estabelecidos, hegemonicamente, e temem a perda de prestígio seja econômico, político ou estético – ou mesmo a soma de mais de um desses três aspectos – perante o público, os produtores e as instituições que os apoiam por afeto e comercialmente também. É uma batalha pelo território cultural que está

⁴⁹ Grupo musical formado por membros do Moluscos Lama e do Telephone Colorido. Uma boa referência da contestação do grupo com relação ao Mercado fonográfico aconteceu com o “disco *Pajé Limpeza & Manu Chao: Bom negócio*, no qual a banda, em um pequeno palco, tocou simultaneamente ao show do músico francês e registrou toda a ‘art disco performance’” (Revista MI, 2012, p. 24).

⁵⁰ Festival de rock criado em 2007 e que acontece anualmente. Foi organizado pelos músicos que não encontravam espaço para tocar na cidade. Produzido principalmente por Juvenil Silva, mas também por outros músicos da cena recifense, não vamos listar pois os envolvidos na produção mudam a cada ano.

imerso em transações midiáticas. Por isso que o Manguebit e o Pós-Mangue se confundem, pois não há um corte geracional e sim mais continuidades, não só com o Mangue, mas também cruzamentos com tendências musicais de outras épocas da localidade e de outros territórios. Apesar do dissenso estar presente nessas práticas culturais, são as buscas pelas conexões que permeiam as relações estéticas contemporâneas – o que não significa que não existam rupturas e sim que a partilha do sensível enquanto rede de interlocução é mais evidente nas trocas entre o Manguebit e as ondas do Pós-Mangue.

E por isso que precisamos entender as fases e as suas variações não apenas pelos bem-sucessidos comercialmente ou pelos favorecidos por instituições financeiras ou pelos estabelecidos poderosos ou mesmo por rupturas estéticas marcantes mas, também pelas marginais ou pelos incidentais ou pelas secundárias da situação-momento e da época. Para, enfim, incluir no conceito de cultura as ideologias, os gostos e os valores com todo um conjunto de práticas e expectativas da hegemonia⁵¹ cultural enquanto sistema “sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo” (WILLIAMS, 1979, p. 113), isto é, percebendo em meio à teoria cultural, os agentes dominantes, residuais e emergentes, como destacou também Raymond Williams⁵².

Há uma rearticulação permanente, que tem a ver com inclusão e exclusão, por isso é importante pensar junto com Williams sobre os dominantes, os residuais e os emergentes. Essa configuração quando postas nas balanças definem uma boa parte das trocas da localidade. Pois temos

⁵¹ “Nesse processo ativo, o hegemônico tem de ser visto mais do que a simples transmissão de um domínio (inalterável). Pelo contrário, qualquer processo hegemônico deve ser especialmente alerta e sensível às alternativas e oposição que lhe questionam ou ameaçam o domínio. A realidade do processo cultural deve, portanto, incluir sempre os esforços e contribuições daqueles que estão, de uma forma ou de outra, fora, ou nas margens, dos tempos da hegemonia específica” (WILLIAMS, 1979, p. 116).

⁵² “Como estamos sempre considerando relações dentro de processo cultural, as definições do emergente, bem como do residual, só podem ser feitas em relação com um sentido pleno do dominante. Ainda assim, a localização social do residual é sempre mais fácil de compreender, já que grande parte dele (embora não toda) se relaciona com formações sociais anteriores e fases do processo cultural, nas quais certos significados e valores foram gerados [...] O que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma” (WILLIAMS, 1979, pp. 127-129).

essa dinâmica em Pernambuco onde existe várias manifestações culturais concentradas no poder público. Até há o cartão-postal do Frevo, do Maracatu, do Caboclinho e até mesmo do Manguebit, mas não há planejamentos estratégicos das políticas públicas nem organização formal das carreiras de todos envolvidos nessa cadeia produtiva – o que não é exclusividade da localidade, diz muito mais a respeito da informalidade que atravessa esse tipo de ocupação. Por essa e outras razões, a comercialização da música⁵³ ou a vida dupla em uma divisão de trabalhos, por outros mais rentáveis, são os caminhos mais recorrentes de quem estabelece uma relação contínua com a música seja de maneira informal ou formal. Mas também, existem, desde sempre, os músicos que a partir dos nichos alternativos vão conseguindo imprimir uma carreira sem o luxo dos orçamentos dos artistas mais estabelecidos, como podemos exemplificar com as carreiras do pernambucano Tagore⁵⁴ e da banda do Centro-Oeste, Boogarins⁵⁵, só para citar alguns exemplos de artistas contemporâneos brasileiros.

⁵³ “Como é difícil (se não impossível) alcançar a liberdade desejada, a maioria dos homens considera necessário sacrificar as demandas de públicos e daqueles que controlam as oportunidades de emprego. Isso cria uma outra dimensão de prestígio profissional, baseada no grau que uma pessoa se recusa a modificar seu desempenho em deferência a demandas externas – de um extremo, de “tocar o que você sente”, ao outro, de “tocar o que as pessoas querem ouvir”. O *jazzmen* toca o que sente, enquanto o músico comercial atende ao gosto do público; a melhor síntese do ponto de vista comercial é uma declaração atribuída a um músico comercial de muito sucesso: ‘Faço qualquer coisa por um dólar’” (BECKER, 2008, p. 117).

⁵⁴ Tagore é um quinteto pernambucano integrado por Tagore Suassuna (voz e violão), Caramuru Baumgartner (percussão e voz) Julio Castilho (baixo/guitarra/synt), Emerson Calado (bateria) e João Cavalcanti (baixo/guitarra/synth). ‘Movido a Vapor’ é o nome do disco de estreia da banda e é composto por treze (13) faixas, o álbum lançado em agosto de 2014 mescla baião, folk, rock e arranjos psicodélicos. Algumas das principais referências sonoras do grupo são homenageadas neste trabalho, como Alceu Valença e Tom Zé, que tiveram seus sucessos ‘Morena Tropicana’ e ‘Todos os Olhos’ regravados em ótimas versões. Com pouco mais de três anos de carreira, a banda que já lançou singles e um EP, ‘Aldeia’, em 2010, vem se consolidando e sendo destaque no cenário de músicos independentes. É vencedora da edição 2013 do festival PREAMP, conquistou o primeiro lugar no 14º Festcine com o clipe Poliglota e marcou presença no Abril Pro Rock 2013. Em 2014 realizou 35 shows por sete estados brasileiros: São Paulo, Goias, Distrito Federal, Rio Grande do Sul, Paraná, Pernambuco e Rio de Janeiro. Em 2015 participou dos festivais Rec Beat (PE), Psicodália (SC) e Grito Rock (GO) e continua sua tour #MovidoAVapor.

⁵⁵ O Boogarins, um quarteto formado por Fernando Almeida (voz e guitarra), Benke Ferraz (guitarra) e Raphael Vaz (baixo), que agora conta com um novo baterista: Ynaiã Bentroldo (ex-Macaco Bong) e se prepara para lançar um novo álbum no próximo ano. O álbum de estreia, “As Plantas Que Curam”, foi batizado em referência à flor de jasmim, que exala o “amor puro”, como dizem os mais velhos. O disco fala com uma intimidade e fragilidade fora de ordem, que reflete as origens do grupo. A combinação de psicodelia juvenil, guitarras melancólicas e composições sofisticadas chamou a atenção de jornalistas e do público tanto

Tendo em vista que os músicos em suas carreiras e estilo de vida desenvolvem uma cultura a partir de um agrupamento desviante (*outsider*⁵⁶), apesar de suas atividades estarem formalmente dentro da lei, é perceptível a busca por maneiras alternativas e contestadoras. E esses grupos musicais vão dos que criam relações pelas afinidades de gosto até os que imprimem uma carreira através da música e de suas redes de produção. Eles acabam se organizando naquilo que podemos chamar de ‘panelinha’ ou como costumamos chamar em Recife: *brodagem*⁵⁷.

Uma rede de “panelinhas” informais, interligadas, distribui os empregos disponíveis num dado momento. Para obter trabalho em qualquer nível, ou para avançar até os empregos num novo nível, a posição que uma pessoa ocupa na rede é de grande importância. As “panelinhas” são unidas por laços de obrigação, os membros apadrinham-se uns aos outros na obtenção de empregos, seja contratando-se uns aos outros quando têm poder para tanto, seja recomendando-se uns aos outros para aqueles que fazem as contratações para uma orquestra. A recomendação é de grande importância, pois é assim que indivíduos disponíveis tornam-se conhecidos pelos que contratam; a pessoa desconhecida não será contratada, e o pertencimento a essas “panelas” assegura a um músico que ele tem muitos amigos que o recomendarão para as pessoas certas. (BECKER, 2008, pp. 113-114)

Essa forma de proteção profissional e de inserção no mercado é marcante nas carreiras musicais assim como constatou Howard S. Becker sobre a cena jazz norte-americana e também Gonzaguinha, no programa Ensaio da TV Cultura, 1990, quando ele fala da finalidade das cenas e dos movimentos artísticos: “nós fizemos um agrupamento, chamado MAU, Movimento Artístico Universitário, pra proteção. Proteção da gente! Pra que nós nos fortalecêssemos. Pra que a gente pudesse encarar, já que não tinha muito espaço pra gente trabalhar⁵⁸”.

no Brasil quanto no exterior. Nos Estados Unidos, a banda foi lançada pelo selo novo-iorquino Other Music Recording (com distribuição da Fat Possum Records, gravadora importante do Mississippi que tem em seu elenco artistas como Black Keys, Dinosaur Jr., Band of Horses e Iggy & The Stooges). Após ser bem recebido por fãs e crítica especializada, o Boogarins já fez turnês pelos Estados Unidos – com passagens pelos festivais SXSW e Austin Psych Fest. No mesmo ano, participaram do line-up do Primavera Sound (Barcelona) e seguiram em turnê europeia pela Itália, França, Bélgica, Inglaterra e Portugal.

⁵⁶ *Outsider* pois “sua cultura e o modo de vida são suficientemente extravagantes e não-convencionais para que eles sejam rotulados de outsiders pelos membros mais convencionais da comunidade” (BECKER, 2008, p. 89).

⁵⁷ Temática que vamos abordar com mais propriedade no terceiro capítulo.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8k2HXkKppeY>. In: 9'33". Acesso em: 08 set. 2015.

É preciso notar que os comportamentos e as atividades destes ‘novos’ agrupamentos em volta da afetividade musical – sendo menos da herança cultural e mais da errância urbana – podem acionar diferentes processos criativos e ações por parte dos artistas, do público e dos demais membros da cadeia produtiva ou do circuito cultural, sejam esses laços profissionais ou amadores, formais ou informais, duros ou fluidos, *lo-fi* ou *hi-fi*, *junkies* ou caretas. O ambiente sonoro compreende todas essas possibilidades de partilha do sensível e, podemos verificar isso em contextos diversos como as produções em *homestudios* ou nos estúdios com melhor estrutura, como o *Abbey Road*, ou as músicas evangélicas e os agrupamentos musicais que culturam droga ilícitas, como o *reggae* com a maconha e algumas vertentes da música eletrônica com o *ecstasy*.

Dando continuidade ao entendimento dos diversos aspectos da música em rede, outro ponto crucial para desenvolvermos a partir de agora, a fim de complementarmos a análise dos agrupamentos musicais, diz respeito às possíveis leituras que podemos fazer através de dois conceitos fundamentais: movimento e cena. Pontuando muito mais suas interlocuções do que suas possíveis distinções.

2.3 Movimentos e cenas musicais

As sonoridades podem denunciar o provincianismo ou o cosmopolitismo de uma urbe ou a tendência ao *underground* e ao *pop* assim como são sintomáticos a respeito do engajamento – por causas humanísticas ou rupturas formais e de conteúdo dos signos da linguagem musical – ou mesmo sobre a cooperação, a ludicidade e a ironia dos grupos distintos. Essas características intrínsecas aos agrupamentos musicais podem resumir uma geração artística, um estilo hegemônico ou mesmo o espírito cultural de uma cidade: “[...] apesar de todas as divisões de gosto e distinções sociais recortadas nesse ambiente, podemos identificar traços comuns entre concertos de música de câmera – com suas plateias silenciosas (salvo as tosses) – e apresentações dos gêneros musicais ditos *pop*” (JANOTTI JUNIOR, 2014, p. 15).

Por isso que para nortear o texto, vamos abordar dois conceitos relevantes e usados quase à exaustão pelas críticas jornalísticas e pelas

pesquisas científicas sobre música em rede, que são os de movimento e de cena. As ferramentas usadas para costurar esses processos foram encontradas em textos científicos, depoimentos de artistas e demais envolvidos, críticas jornalísticas, entrevistas e exemplos de agrupamentos que carregam essas propriedades, em prol do principal objetivo de atualização da pesquisa que é uma leitura sobre o momento Pós-Manguebit e algumas de suas tendências oscilantes. Antes vamos entender o que queremos desses dois conceitos.

Em primeiro lugar, vamos trabalhar com os conceitos de cena e de movimento musical. Por haver mais infiltrações do que distinções é mais interessante acionar esses conceitos de uma forma relacional⁵⁹. A tensão e a fluidez entre essas duas práxis são, principalmente, de ordem estética e política, além de levar as características econômicas e sociais da ligação hegemônica entre cultura e ideologia, gosto e valor.

Por isso é preciso estar atento às variações das estruturas dos afectos e dos perceptos das atividades culturais humanas e fugir da transformação da experiência em produtos acabados a fim de escapar do fixo, do explícito e do conhecido. Em busca de tudo o que está presente e se move para podermos discernir e reconhecer instituições, formações, experiências e posições não como produtos definidores e formados num passado habitual e sim no presente impreciso do ser obscuro na vida contemporânea.

Então, tendo em mente essa dinâmica cultural em constante processo e transformação, a primeira coisa que vem à mente sobre o movimento é que ele exige um papel efetivo de liderança cultural e política por parte dos agentes criativos, sejam eles artistas ou produtores ou mesmo receptores. Há a intenção de liderar um movimento ou de atuar como porta-voz, isto é, de fazer parte efetivamente do processo de transformação coletiva e ter uma identidade politizada marcante perante os outros. Tomando as manifestações musicais recifenses como exemplo, temos o Manguebit com uma configuração de movimento – semelhante à característica que citamos, anteriormente, de haver um pacto por uma causa determinada – por sua

⁵⁹ “Nossa atividade será sempre relacional – tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca [...]” (BAXANDALL, 2006, p. 48).

politização mais efetiva e por possuírem um manifesto como base teórica-conceitual.

Um aspecto que evidencia bastante esses laços de movimento musical pelos membros do Mangue é o manifesto “Caranguejos com cérebro”. Na terceira parte do texto – Mangue, a cena – quando eles começam anunciando: “Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto!” é possível perceber esse tom de engajamento político e também a mistura dos conceitos de movimento e cena: “a descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. [...] Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown⁶⁰”.

Da emergência ao relato final de que o cenário territorial da música do Recife tem salvação por conta da ‘fábrica mangue’ demonstram a forte ligação com o lugar e, isso quer dizer que o espaço tem disputas assim como a situação-momento em que surgem esses projetos inovadores na Manguetown. Contrariando o cartão-postal de coisa do passado, os mangueboys fizeram uma reviravolta no provincialismo cultural pernambucano, acionando as raízes e as instituições culturais a um processo cosmopolita de repaginação. E realmente, o Mangue foi muito mais agrupamento do que acontece com as ondas musicais no Pós-Manguebit, pois não há articulação por um comum do mesmo nível. Não há um amálgama como um manifesto que faz converger os agentes e as ações culturais. Eles foram muito mais grupo nesse sentido de movimento e de reconhecimento político e, por essa razão continuam a ser acionados na contemporaneidade quando é conveniente apresentar esse sentido de engajamento.

O músico pernambucano D Mingus quando perguntando pela revista Mi – Música Independente de Pernambuco⁶¹ sobre se há uma carência de uma movimentação cultural como houve com o Manguebit, ele fala sobre a falta de figuras representativas nas manifestações musicais recifenses Pós-

⁶⁰ Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html. Acesso em: 07 jun. 2016.

⁶¹ Disponível em: <http://pe.mionline.com.br/off-mi-d-mingus/>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Mangue em contraponto com a fragmentação estética da atualidade e a diversidade política:

Eu acho que a movimentação cultural nos dias de hoje deve ser até maior que na época do mangue, a questão é que eu não sei se existe uma representatividade, alguma figura humana, como Chico Science ou Fred 04, que dê voz ou que fale por toda uma cena. O que eu vejo são pessoas que estão muita por si mesma, na sua própria viagem.

Não há uma unidade representativa como foi com o Manguebit nem personalidades centrais que funcionam como porta-vozes de uma manifestação cultural que abrange todo um território. O que encontramos nas ondas do Pós-Mangue é um constante movimento entre as representações e uma mistura entre os diversos agentes sejam de outras gerações sejam de outras localidades (Juvenil Silva tocando com Flaviola⁶² no Festival Abril Pro Rock de 2015, um dos principais nomes do Udigrudi pernambucano dos anos 1970, Mombojó fazendo disco junto com Laetitia Sadier⁶³, cantora do grupo franco-britânico Stereolab, uma das principais referências do pós-rock, só para citar alguns exemplos). Os diálogos são contínuos, mas não podemos esquecer também dos ruídos, das fronteiras e das barreiras nessas interlocuções. Até porque os movimentos e as cenas musicais são um meio para a música e não um fim, ou seja, os caminhos são diversos e a autonomia através das tecnologias e das técnicas despertam cada vez mais essa fragmentação estética.

A fim de irmos mais fundo sobre as ideias que permeiam movimento, vamos relacionar essa terminologia com o desenvolvimento dos conceitos de vanguarda entre as décadas de 1890 e 1920, como observou Raymond Williams: “Ainda não se empreendeu, que eu saiba nenhuma análise completa de movimentos de vanguarda, e muitos dos fatos importantes ainda estão por ser empiricamente estabelecidos” (WILLIAMS, 2008, p. 83). E a partir daí, vamos acompanhar “certas hipóteses que podem ser testadas por pesquisa” (Idem). Williams elencou cinco possibilidades tendo como base o que ele conceitua como metropolitano, que “deve distinguir-se de definições tanto de “urbano” quanto de “capital nacional”, sendo seus fatores-chave uma

⁶² Disponível em: <http://www.folhape.com.br/edicaodigital/2015/abril/17/files-2015-04-17/assets/basic-html/page31.html>. Acesso em: 10 jun. 2016.

⁶³ Disponível em: <http://trabalhosujo.com.br/mombojo-%E2%99%A5-laetitia-sadier/>. Acesso em: 10 jun. 2016.

relativa autonomia [especialmente cultural] e certo grau de internacionalização” (*Ibidem*). As associações entre vanguarda e movimento são evidentes nessas colocações, o que demonstra o tom contestador desse tipo de manifestação cultural a partir do território e seus limites enquanto pontos de criticidade e de emancipação.

Em primeiro lugar, que os movimentos de vanguarda têm tipicamente, uma base metropolitana [...] Em segundo lugar, que elevada proporção dos que contribuíram para os movimentos de vanguarda era formada de imigrantes na metrópole em questão, vindos não só de regiões nacionais remotas, mas também de outras culturas nacionais menores, vistas muitas vezes como culturalmente provincianas em relação à metrópole [...] Em terceiro lugar, que certos fatores da cultura de vanguarda, especialmente as rupturas conscientes com os estilos “tradicionais”, devem ser analisados não só em termos formais, mas também dentro da sociologia dos conflitos e associações [...] Em quarto lugar, que tais formações de vanguarda, ao desenvolver estilos específicos e distanciados dentro da metrópole, ao mesmo tempo refletem e harmonizam tipos de consciência e prática que se tornam mais e mais importantes para uma ordem social que, por sua vez, se desenvolve na direção da significação metropolitana e internacional, para além do Estado-nação e suas províncias e de uma mobilidade cultural analogamente alta [...] Em quinto lugar, que as condições internas de uma metrópole, combinando ao mesmo tempo as funções de concentração metropolitana de riqueza e do pluralismo interno de seus imigrantes-metropolitanos, criam condições de apoio particularmente favoráveis para grupos divergentes (WILLIAMS, 2008, pp. 83-84).

Esses cinco pontos apresentados acima por Williams que vão nortear as noções que queremos buscar sobre movimento musical. Podemos sintetizar o conceito a partir de padrões de intenção⁶⁴ configurados da seguinte forma: os movimentos culturais almejam o cosmopolitismo imersos numa rede metropolitana em que as trocas com os imigrantes no território são essenciais; além de evidenciarem a ruptura ou repaginação em relação às tradições; na tentativa de perder assim o provincialismo e os limites geográficos das nações; com a finalidade de criar um ambiente que seja favorável às divergências dos distintos grupos.

Por isso que, ainda segundo Raymond Williams, movimento é “um tipo inteiramente diverso de formação cultural, em que os artistas se congregam

⁶⁴ “Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e seus meios, conforme os inferimos a partir da observação da relação entre um objeto e algumas circunstâncias identificáveis” (BAXANDALL, 2006, p. 162).

na busca comum de alguma meta específica" (WILLIAMS, 2008, p. 62). Diferentemente das escolas de arte – "[...] uma instituição em que há um mestre e alunos cujas obras características podem ser identificadas" (Idem, p.63) –, os movimentos culturais devem ter padrões de intenção⁶⁵ demarcados por conflitos de estilos e sociais.

Ocorreu verdadeira revolução nos costumes. Havia necessidade de quebrar velhos tabus e destruir valores estabelecidos. Paz a amor; desbunde; aqui e agora; contra o poder das armas, o poder da flor (*flower power*), o poder gay (*gay power*), a liberação feminista (*women's lib*) e o poder negro (*black power*). Manifestações e palavras de ordem foram sedutoras o suficiente para mobilizar multidões de jovens nas mais diversas partes do mundo. Esse conjunto de manifestações novas que brotaram em diversos países foi chamado de contracultura. Trata-se da reivindicação de um estilo de vida diferente da cultura oficial, valorizada e defendida pelo sistema. *Underground*, no sentido de "à margem", essa cultura contestava e criticava radicalmente o que já havia sido produzido pela cultura ocidental, pondo em xeque os valores tradicionais, de diferentes maneiras, e buscando novas formas e novos canais de expressão (CARMO, 2001, p. 50-51).

Sobre esse ativismo dos movimentos musicais, Christopher Dunn chama atenção para o contexto tropicalista do final da década de 1960 e começo dos 70 no que diz respeito às 'lideranças' de Caetano Veloso e Gilberto Gil e sobre o encerramento das atividades tropicalista pelos seus dois principais representantes:

Na qualidade de líderes exilados de um movimento cultural em grande medida reconhecido como o momento inaugural da contracultura brasileira, Caetano e Gil foram recebidos com entusiasmo e expectativa quando voltaram do exílio. No entanto, os dois deixaram claro que não tinham nenhuma intenção de liderar um movimento ou de atuar como porta-vozes da nova contracultura. Ao chegar ao Brasil, Caetano anunciou à imprensa: "Eu não quero assumir nenhum tipo de liderança. Quero só cantar as minhas músicas, para as pessoas verem que continuamos cantando e trabalhando. Não existe mais nenhuma esperança de organizar as pessoas em torno de um ideal comum". Gil também expressou indefinição em relação às expectativas de que ele assumisse um papel de liderança cultural e política. Em uma entrevista, ele disse: "Teve um momento em minha vida em que eu achei que tinha obrigações políticas com a sociedade, no sentido de contribuir o mais intensamente possível para as transformações desejadas. E, de uma certa forma, eu ainda penso assim e ainda faço assim, só que eu tive desilusões muito grandes, eu aprendi

⁶⁵ "Este livro não propõe – e este é um ponto em que faço questão de insistir – que a explicação casual é a única via possível para a crítica de arte ou a história da arte. (...) O que procuro sugerir é simplesmente que, entre as várias maneiras desarmadas e inevitáveis de pensar sobre um quadro, uma é considerá-lo como produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de determinado número de causas" (BAXANDALL, 2006, p. 27).

que a gente não pode tanto, não pode. A gente pode outras coisas, mas não necessariamente transformar o mundo da noite pro dia” (Gil, 1982, p. 161) (DUNN, 2009, pp. 200-201).

Esses relatos de Caetano Veloso e Gilberto Gil comentados por Dunn apontam para algumas particularidades dos movimentos musicais. Primeiro aspecto é a intenção de liderar uma proposta cultural contrária às práticas estabelecidas das manifestações musicais. Por essa razão, os movimentos culturais têm mais sentido contracultural, vanguardista, emergente, alternativo ou marginal e as cenas sinalizam “a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia” (FREIRE FILHO & MARQUES FERNANDES, 2006, p. 28). Apesar da ‘desistência’ de Gil e Caetano em relação ao movimento tropicalista, após retornarem do exílio londrino, os dois retomaram o projeto de várias maneiras, principalmente quando lançaram o disco Tropicália 2, em 1993. Gonzaguinha endossa em entrevista feita ao programa Ensaio da TV Cultura, em 1990, a defesa pelas causas levantadas por ele e seus companheiros durante a ditadura militar brasileira:

Aqueles dias eram coisas, eu acho... incoerências das coisas! A gente acreditava numas coisas que as pessoas não acreditavam, evidentemente, e a gente batalhava por aquilo que a gente acreditava. A gente lutava por aquilo que a gente acreditava. E, evidentemente, a gente tinha uma série de problemas. Eles não queriam, mas a gente fazia. Fazia, como faria, hoje, se preciso fosse, meu amor! Com certeza. E na verdade, eu continuo fazendo porque a gente continua na verdade lutando, no dia-a-dia, por uma qualidade melhor de vida, por um relacionamento melhor entre as pessoas, para acabar com esses desequilíbrios sociais. A gente quer uma cultura, uma coisa básica de cultura. Ou seja, continuamos batalhando por isso tudo e vamos continuar até a hora em que nós conseguirmos esse tipo de coisa⁶⁶.

Ambas as atuações políticas, das cenas e dos movimentos, respaldam nas propostas estéticas da música. O movimento por sua empatia com as noções de contracultura exige pautas com “novas formas de encarar a sexualidade, a comunidade, a natureza e a psique individual” (DUNN, 2009, p. 201). E nas cenas, há uma preponderância quase que exclusiva com a cultura da noite, isto é, com os recortes da boêmia e seus laços fugidios – o que não significa que nesse trânsito não possam aparecer atividades

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8k2HXkKppeY>. In: 14'38". Acesso em: 08 set. 2015.

vanguardistas ou mudanças sociais, mas fica evidente que importa mais o fluxo e menos não as causas, como identificou Straw:

Assim como eles removem as barreiras que dividem os artistas do público, os novos cabarets são vistos por trazer a classe alta em contato com os outros, solidificando essa sensação de vida noturna como o turismo social, que persiste hoje. Cenas do século XX, em geral, da sociedade dos cafés da década de 1920 até o East Village nos anos 1980, foram lançados como experimentos de mudança social e justaposição radical. [...] Cenas estendem a espacialização das culturas da cidade através da partilha de gostos ou de afinidades com locais físicos. Dentro das cenas, gostos ou afinidades tornam-se organizadas como itinerários em toda a série de espaços. Dessa maneira, cenas absorvem (e, por vezes, neutralizam) as energias das atividades vanguardistas. Cenas regularizam essas atividades através de rituais que envolvem bebidas e comidas, ou submetendo-as à frequência dos encontros acidentais. A fragmentação da atividade musical ou literário local através de uma variedade de locais – o que representa o sinal de saúde e crescimento de uma cena - vai compatilhar os itinerários necessários para estender a participação plena dos locais nestas cenas. Neste processo, o espetacular perde visibilidade, disperso dentro de múltiplos locais de encontro ou de consumo⁶⁷. (TRADUÇÃO LIVRE)

Essa separação entre um movimento contracultural engajado em rupturas culturais e uma cena dispersa dentro de múltiplos lugares de encontro e de consumo não procura estabelecer limites ou uma definição estabelecida sobre ambos, até porque a justaposição dos padrões de intenção dos dois tipos de agrupamentos musicais é uma constante. Mas é possível perceber que o envolvimento dos agentes culturais podem mudar em prol de um foco causal e de uma fragmentação dos planos de ações.

Estamos falando de lugares que imprimem suas atividades com a mesmam frequências dos encontros acidentais e em torno de rituais que envolvem bebida, comida e música. E essa ênfase na variedade de locais

⁶⁷ "Just as they remove the barriers dividing performers from audiences, the new cabarets are seen to bring the upper class into contact with others, solidifying that sense of nightlife as social tourism which lingers today. Twentieth-century scenes in general, from the café society of the 1920s through the East Village in the 1980s, have been cast as experiments in social change and radical juxtaposition. [...] Scenes extend the spatialization of city cultures through the grafting of tastes or affinities to physical locations. Within scenes, tastes or affinities become organized as itineraries across series of spaces. In this respect, scenes absorb (and sometimes neutralize) the energies of vanguardish activities. Scenes regularize these activities within the rituals of drinking or dining, or subject them to the frequency of accidental encounters. The fragmentation of local musical or literary activity across a range of sites -- at one level, the sign of a scene's health and growth -- will extend the itineraries necessary for full participation in these scenes. In this process, the spectacular loses visibility, dispersed within multiple sites of encounter or consumption" (STRAW, 2006, pp. 11-12).

demonstra que as ondas do Pós-Mangue ocupou diversos espaços deixando rastros em vez de marcas duradouras.

Lugares efêmeros, onde dá a gente vai e se hospeda, se fechar (como de costume as casa não duram mais que poucos anos ou meses) a gente corre pra onde der. São bares, casas de show de pequeno porte e até mesmo lugares públicos como no caso de ocupações como no Estelita e com a boa e velha Rural de Roger que se movimenta e já se instalou em diversos lugares. Um pico que é resistência e se sobressai, sem dúvida é o Iraq, que mesmo não rolando tanto show, é uma especie de QG que abrange várias cenas ligadas a artes plásticas, teatro, música, audiovisual e etc. (JUVENIL SILVA, em entrevista ao autor, 2015).

Há vários focos espalhadas em que os agentes podem se engajar por uma luta comum e mesmo optar pela diversidade de atividades, mas isso não significa que as ações são despolitzadas, as atividades são compartilhadas em pequenas e efêmeras “panelinhas”. “Tem (fragmentação estética e um esvaziamento político nas ondas do Pós-Mangue)! Não que isso signifique que seja ruim ou pior” (JUVENIL SILVA, em entrevista ao autor, 2015). Muitas vezes os diferentes grupos têm as mesmas metas, mas a partilha de gostos comuns, a afinidade com locais e indivíduos específicos fragmentam o momento Pós-Mangue em múltiplos agrupamentos.

É a isso que se refere G. Richeri quando analisa o papel das novas tecnologias em termos de *fragmentação do hábitat cultural* devido à “dissolução do horizonte cultural comum a uma sociedade, com importantes riscos para a unidade política e cultural de um país, já que supõe a ausência de um lugar de representação da sociedade, dividido em nível de massas”. Essa dissolução é constatável já em três níveis e em três formas: a fragmentação dos públicos pela multiplicação dos canais, a segmentação dos consumos mediante os sistemas de subscrição – a cabo ou em videoclubes – aos quais só têm acesso aqueles cuja capacidade econômica lhes permite esse acesso, e a especialização individualizada, possibilitada mediante a fibra ótica, pela qual o usuário pode solicitar e intercambiar unicamente a informação que lhe importa (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 152).

No entanto, é preciso perceber que as sonoridades são os elementos de fusão destes aglomerados musicais, mas os sentidos ultrapassam o simples ato da escuta e transmitem tendências culturais atravessadas pela localidade com suas leituras regionais e referências internacionais totalizantes, sejam elas comprometidas por uma causa politizada ou por motivos lúdicos.

Com esse amálgama de abordagens diversas possibilitado pela música, os discursos fluem em agrupamentos afetivos distintos. Os padrões

de intenções são os mais variados. Apesar do empenho revolucionário escancarado dos movimentos artísticos, outros críticos argumentaram que “a imagem de juventude rebelde e a mensagem de não-conformismo das contraculturas, era uma ação típica do desenvolvimento de uma cultura de consumo robusta e segmentada” (DUNN, 2009, p. 201), ou seja, a formatização dos nichos nos anos 1960 ou mesmo os primórdios da Teoria da Cauda Longa⁶⁸, que viria com mais força na era digital e da internet.

As cenas e os movimentos são efetivamente produtores de sentidos por uma igualdade dissensual da coletividade, isto é, ambos fogem do consenso dos temas interditados mas não escapam da violência exclusivista dos participantes cativos e dos eventos restritos. Mais uma vez, a cultura e a ideologia são acionadas para despertar a busca pelo obscuro e pelo comum, isto é, uma luta hegemônica sendo travada por uma causa alternativa ou conservadora, simultaneamente.

Outro aspecto importante que procuramos pontuar sobre os agrupamentos culturais é sobre o fator geracional, ele não importa tanto mais na contemporaneidade atual, pois a configuração é de fratura dos tempos, das gerações e dos espaços. Um exemplo bem sintomático sobre a dinâmica aparentemente paradoxal entre os agrupamentos efêmeros, as temporalidades contextuais e os espaços exclusivos – “tudo é relativo aos bons costumes do lugar”⁶⁹ – permeia um dos conceitos norteadores da cena novaiorquina de *punk* – a sentença *Please Kill Me* (Mate-me, por favor) –, mas que foi deixado de lado pelo consagrado *Do It Yourself* (Faça você mesmo) do movimento *punk* inglês, ou seja, pela noção da independência criativa e de produção tão referenciada nos atuais processos de digitalização e de abertura ao acesso comunicacional.

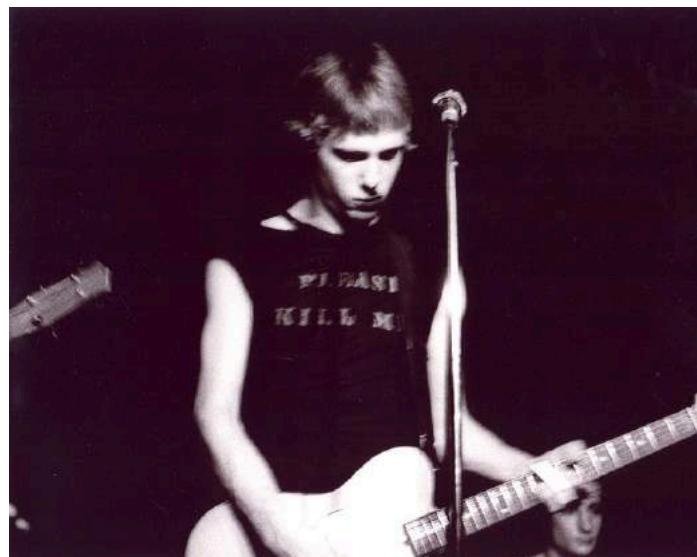
Uma suposta distinção entre cena e movimento com relação ao *punk*

⁶⁸ “A teoria da Cauda Longa pode ser resumida nos seguintes termos: nossa cultura e nossa economia estão cada vez mais se afastando do foco em alguns hits relativamente pouco numerosos (produtos e mercados da tendência dominante), no topo da curva da demanda, e avançando em direção a uma grande quantidade de nichos na parte inferior ou na cauda da curva de demanda. Numa era sem as limitações do espaço físico nas prateleiras e de outros pontos de estrangulamento da distribuição, bens e serviços com alvos estreitos podem ser tão atraentes em termos econômicos quantos os destinados ao grande público” (ANDERSON, 2006, p. 50).

⁶⁹ Trecho da canção “Me Recuso”, parceria de Rita Lee, Luis Sérgio Carlini e Lee Marcucci, presente no álbum “Caras e Bocas” (1977) de Gal Costa.

rock norte-americano e o londrino, respectivamente, em suas gêneses revela padrões de intenção semelhantes mas, também diferenças processuais, e é um recorte interessante para pensarmos sobre os agrupamentos musicais e suas diversas dinâmicas. A cena *punk* de Nova Iorque não tinha nenhuma pretensão política de lutas de classe como ocorreu com o movimento inglês. Bandas e personalidades como *The Stooges*, *The Ramones*, *Johnny Thunders* e *Richard Hell* tinham intenções mais próximas do sentimento *junkie* do movimento Beat em tratar das mazelas da sociedade norte-americana pela exposição crua da realidade urbana corrompida, do declínio do sonho norte-americano ou do *American way of life*, em vez das lutas de classes explícitas e, pela hegemonia cultural e ideológica nos discursos e nas performances musicais de bandas como *The Clash* e *Sex Pistols*. É interessante perceber como o mesmo termo em contextos diferentes podem projetar sentidos variados nas partilhas do sensível estético e político.

Foto 4 – Richard Lloyd com a camiseta *Please Kill Me*.



Fonte: <https://333sound.files.wordpress.com/2014/04/pleasekillmeshirt.jpg>. Acesso em: 11 fev. 2016.

Por essa razão que o *Please Kill Me*⁷⁰ (Foto 4) que entitula *A História*

⁷⁰ “Richard Hell tinha desenhado uma camiseta pra ele que dizia *Please Kill Me*, mas não usava. Entrei numas: ‘Vou usar.’ Assim, usei quando tocamos no andar de cima do Max’s Kansas City, e mais tarde uns garotos chegaram em mim. Aqueles fãs me lançaram um olhar verdadeiramente psicótico – olharam o mais fundo possível nos meus olhos e disseram: ‘É sério?’ Daí disseram: ‘Se é isso que você quer, a gente ficará contente em obedecer, porque

Sem Censura do Punk de Legs McNeil e Gillian McCain talvez seja a sentença mais sintomática sobre a fluidez dos aglomerados urbanos como as cenas, mas não teve a mesma reverberação do ‘Faça Você Mesmo’ do movimento *punk* britânico. As razões são várias para isso ter acontecido. O DIY, até hoje, ainda é uma base conceitual imprescindível para pensarmos as produções alternativas fora dos altos padrões dos orçamento industriais e das mídias tradicionais, como podemos perceber no ambiente da cibercultura, da Era Digital e de muitas manifestações musicais contemporâneas.

Esse ambiente gerado pelo ‘Faça Você Mesmo’ é bastante contemporâneo dos mangueboys e dos artistas posteriores da cena alternativa recifense, até hoje em dia reverbera bastante nas ações dos músicos, dos produtores e do público da localidade. Por estar no Nordeste brasileiro, fora do eixo midiático e econômico, as ondas musicais do Pós-Manguebit ainda sofrem com a carência de um circuito sustentável, apesar dos avanços técnicos, profissionais e tecnológicos alcançados, nos últimos anos. Então, o DIY é uma condição intrínseca aos criadores locais.

Já o ‘Mate-me, Por Favor’ não partilha um sentido restritamente revolucionário da criação cultural contemporâneo pois está mais para aqueles agentes que não se sentem confortáveis sendo rotulados em gêneros estabelecidos pelas críticas jornalística ou científica, ou mesmo para aqueles artistas que encaram a efemeridade como fator essencial na transformação da cultura contemporânea através de vanguardas mais radicais. A transitoriedade é fluída e, essa permeabilidade mutante caracteriza os padrões de intenções dos agrupamentos artísticos pós-modernos.

Essa atitude do Richard Hell⁷¹ seria uma forma de suicídio artístico, propaganda romântica da morte anunciada de uma tendência sem classe, mas com estilo, como foi o *punk* novaiorquino? O transitório tem seu charme pelo recorte quase instantâneo de uma experiência, que cria uma atmosfera

somos os maiores fãs! Ficaram me olhando com aquele olhar alucinado, e pensei: ‘Não vou usar esta camiseta de novo’ Richard Lloyd, guitarrista do Television. Disponível em: <https://artificielles.wordpress.com/2012/01/14/fas/>. Acesso em: 02 jul. 2015.

⁷¹ Richard Hell tocou com bandas como *Television* e *Heartbreakers*, em suas formações iniciais, além de ter uma carreira solo acompanhado do *The Voidoids*. Ele foi um dos principais ícones do punk novaiorquino e seu estilo influenciou bastante o produtor britânico Malcom McLaren para compor a performance ‘audiovisual’ de Sid Vicious no *Sex Pistols*.

de originalidade e, faz com que essas composições culturais aproximem-se mais da carnavaлизação por diversas vias de permeabilidade que atraem diversidade estética e aberturas políticas, seja *junkie* ou antropofágica.

A realidade perde seu estatismo, seu naturalismo, sua dispersão (mantidos unicamente pelo pensamento abstrato e racionalista), o futuro real começa a penetrá-la sob a forma de tendências, possibilidades e antecipações. Vista sob o aspecto histórico, a realidade adquire perspectivas essenciais sobre a liberdade, ultrapassa o determinismo e o mecanismo estreitos e abstratos. No domínio da criação artística, os desvios em relação à realidade elementar, à estatística do dia presente, ao documentarismo, à tipificação superficial, encontram-se justificados da mesma forma que o grotesco e o fantástico grotesco, compreendidos como formas de capturar o tempo e o futuro. (BAKHTIN, 2008, p. 106)

São performances que teatralizam a música numa dinâmica de sentidos com dispositivos que potencializam os afetos. E, consequentemente as sonoridades atuam enquanto mídias em rede através dos agrupamentos humanos que procuram por novos sentidos de interação. O que percebemos é que o movimento britânico e a cena novaiorquina *punk* possuem propósitos diferentes de atuação na malha cultural e de apreciação por parte dos públicos, que podem, por exemplo, creditar mais engajamento político no discurso do *The Clash* do que na atitude *punk* do *The Ramones* e, por outro lado, podem dar mais valor na raiz originária do *punk* da linhagem que vai do *Velvet Underground* ao *MC5*, *The Stooges*, *New York Dolls* e *Richard Hell*⁷² do que na performance produzida por Malcom McLaren do *Sex Pistols*. Apesar desta característica da efemeridade ser marcante nas cenas por sua informalidade e pela falta de pretensão de luta por uma causa estabelecida, os movimentos também podem apresentar essa marca do momentâneo, como aconteceu com os movimentos vanguardistas modernistas, por exemplo, o Dadaísmo de 1916-1921.

O amadorismo e o experimentalismo são marcas fundamentais das manifestações musicais. A fugacidade também é uma inferência significativa.

⁷² “*Mate-me por favor* é a história definitiva e nunca antes contada sobre os anos 70 e a Blank Generation. Narrando o nascimento do que hoje se chama de punk, desde a Factory de Andy Warhol até o Max's Kansas City nos anos 60 e 70, chegando ao Reino Unido nos anos 80, os autores, Legs McNeil e Gillian MacCain, apresentam a explosiva trajetória do mais incompreendido fenômeno pop. [...] *Mate-me por favor* começa quando o CBGB's e o Bowery eram uma legítima terra de ninguém; revive os dias de glória do Velvet Underground, Ramones, MC5, Stooges, New York Dolls, The Doors, Television e Patti Smith e dissecá a morte do punk – quando este se torna manchete de jornais e uma nova onda para os retardatários” (MCNEIL & MCCAIN, 2014, p. 4 -5).

O que acontece com os movimentos e com as cenas é que a realidade é suspensa e penetrada, como disse Bakhtin, sob a forma de tendências, possibilidades e antecipações que ultrapassam os determinismos. Em busca da liberdade e da permeabilidade, o que ficam são os rastros e não os fundamentos culturais. E como justificar essa configuração estética? Ou por uma incoerência política de seus agentes culturais, sendo bem apocalíptico, ou por uma necessidade criativa de estar livre das amarras artísticas contemporâneas, geradas principalmente pelas agendas das mídias e das indústrias culturais. Estando fora do eixo, as manifestações da música da cidade do Recife, de um modo geral, gozam da obscuridade enquanto meio libertador das interdições dos discursos das Artes, principalmente, daquelas tendências que precisam de um respaldo mercadológico.

O experimentalismo se opõe radicalmente às chamadas regras de mercado, ao visar o vir-a-ser, o efêmero, o perecível – não no sentido de esgotar-se ou ser digerido, mas no sentido de explorar outras possibilidades de expressão que não se fazem como monumentos, mas que estejam abertas à transformação.eticamente o experimentalismo não se preocupa com o vendável, a obsolescência planejada da descartabilidade que induz ao consumo voraz, insaciável. Ao escolher eticamente estas opções, o experimentalismo constrói seu ativismo, criando canais alternativos de divulgação e distribuição, construindo toda uma rede paralela que diverge frontalmente da lógica do lucro que oblitera a produção mais experimental ou atenua suas arestas, gerando produtos palatáveis e vendáveis em grande escala (CASTRO, 2014, p.15).

Tendo em vista que a origem dos agrupamentos musicais exige uma vivência dos membros contemporâneos na situação-momento e na época totalizante das coisas e dos acontecimentos originais no presente para ter sentido, é possível observar também que esse frescor do contexto não impede que as formações culturais possam introduzir “no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade” (AGAMBEN, 2009, p. 66). Assim, como acontece com a moda⁷³ e sua especial experiência com os muitos tempos que pode acioná-los para reatualizar mesmo que seja em busca de variações da origem.

⁷³ “No gesto mesmo no qual o seu presente divide o tempo segundo um “não mais” e um “ainda não”, ela institui com esses “outros tempos” – certamente com o passado e, talvez também com o futuro – uma relação particular. Isto é, ela pode “citar” e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado (os anos 20, os anos 70, mas também a moda imperial ou neoclássica). Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (AGAMBEN, 2009, p. 68-69).

Todas as produções culturais têm esse dinamismo, pelo fato de ter como processo criativo a bricolagem, que opera “com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima” (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 37). Os próprios *punkrockers* norte-americanos remetem referências aos primeiros roqueiros como Chuck Berry e ao rock-blues inglês dos *The Rolling Stones*. E as ondas do Pós-Mangue não deixam de ter referências ao movimento musical que o antecede, é uma herança ou errância compartilhada.

A cesura especial experienciada na contemporaneidade, sem fixar-se no tempo cronológico, revela-nos a obscuridade, para assim percebermos não só as luzes, mas o escuro do tempo, o que ainda pode ser revelador, é como se “aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGMABEN, 2009, p. 72).

Todos os tempos são obscuros e a bricolagem com seu processo criativo deixa mais rastros do que formas definidas. Por isso que aproximar-se da definição de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo como aquele o qual persegue o que está escondido nas trevas e a respeito do tempo da moda como descontínuo e de apropriações para além do geracional, que “está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado” (Idem, p. 67), é importante para entendermos a efemeridade como característica artística cada vez mais marcante na atual fase pós-industrial e urbana dos agrupamentos musicais – para além da linearidade historiográfica.

Por isso que os movimentos musicais assumem os riscos da temporariedade enquanto as cenas artísticas acionam referências da espacialidade contextual. São formas diferentes de ser contemporâneo que acionam no presente questões distintas sobre o tempo e o espaço. O movimento artístico quer resolver os temas interditados do seu tempo e as cenas querem dar conta dos recortes e dos territórios que o fluxo afetivo da música possa atingir. Essas características podem ser misturadas pelas duas manifestações musicais pois mesmo procurando padrões de intenção não há

regras para as configurações dos agrupamentos culturais.

Por isso, o desejo de alguns membros das cenas e dos movimentos musicais em nascer para logo em seguida decretar a morte do grupo, mesmo que a continuidade seja dada por outros agentes e localidades. Pois, os agentes culturais estão fadados a tratar com signos repletos de interferências em busca de uma originalidade forjada. Essa peculiar descontinuidade revela mais uma vez a volatilidade do presente ou quem sabe do instante-já⁷⁴ tão perseguido por Clarice Lispector em *Água Viva* (1998), ou seja, a situação-momento como contexto mágico e único que não pode ter continuidade pois quando se torna real já perde sua razão de ser pela falta de originalidade. Daí vem a razão do ‘Mate-me, por favor’, que busca uma atualidade que lhe escapa no ato ou, talvez, uma originalidade utópica do presente. Além da informalidade dos laços afetivos, dos padrões de intenção dos contemporâneos ao intempestivo e da desorganização dos envolvidos em muitas organizações e associações culturais serem fatores sintomáticos da diversidade grupal, deve-se acrescentar que:

[...] dentre os grupos e associações relativamente ou inteiramente informais, a rapidez de formação e dissolução, a complexidade de rupturas internas e de fusões podem parecer inteiramente desconcertantes. Contudo, isso não é razão para que se ignore o que, tomado como processo global, é um fato social tão generalizado (WILLIAMS, 2008, p. 68).

Por ser um fato social generalizado no processo global, a informalidade reflete, talvez, um retorno à liberdade pré-indústria cultural e antes também do agenciamento midiático de que gozava as artes vanguardistas. Diferentemente das corporações de ofício, das academias ou das escolas de arte que pretendem perdurar e criar uma base de conhecimento estabelecida, as cenas e os movimentos jogam, a suas maneiras, com o informal, a mobilidade e a manipulação através das ideias do DIY além de lidarem com a brevidade a partir das relações com o *Please Kill Me*.

⁷⁴ “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já” (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Da mesma forma que as vanguardas artísticas tentam abrir os caminhos em busca das novidades e da pluralidade estética⁷⁵, essa relação transitória com o tempo e as constantes transformações no espaço revelam a permissividade por parte dos agrupamentos musicais que acreditam na finitude enquanto pensamento contemporâneo essencial da situação-momento e da época. E, essa posição, realmente, é um fator social generalizado que marca as formações culturais de formas variáveis.

O descompasso da contemporaneidade também pode ser observado quando Caetano Veloso e Gilberto Gil defenderam que não há mais motivação para organizar as pessoas em torno de um ideal comum do movimento tropicalista, assim que voltaram do exílio londrino – e, que eles só queriam trabalhar sem esperar transformações culturais significativas. Isso demonstra a necessidade de apresentar novas perspectivas, pois o que nasce deve morrer enquanto novidade – essa é a lógica do tempo da moda – a fim de imprimir um dinamismo descontínuo mesmo que as causas não estejam esgotadas. A questão não é abandoná-las mas sim abordá-las através de outras perspectivas simbólicas: seja de uma carreira solo ou mesmo de uma banda ou resgatando até mesmo aquilo que foi declarado como morto.

Isso não impediu a disseminação criativa dessas tendências efêmeras em tantas marcas identificadas e rastros deixados em várias práticas musicais. Como é possível observar as trocas, por exemplo, entre o *Hardcore* e o *Punk* e com relação à Vanguarda Paulista e o Tropicalismo. O Manguebit também persiste pautando as ondas musicais Pós-Mangue, mesmo que seja atrelado a um momento posterior, o qual pode até renegar a veiculação mas não escapa da referência.

Voltando aos conceitos acerca dos movimentos musicais, o Tropicalismo apresenta particularidades bastante reveladoras sobre o contexto nacional do final dos anos 1960 – algumas destas problemáticas ainda reverberam bastante no artista brasileiro contemporâneo e na forma como as manifestações musicais ocorrem:

⁷⁵ “Se o conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontrá-lo: não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, 2005, p. 43).

O antiautoritarismo da contracultura brasileira não assumiu a forma de conscientização coletiva que caracterizou os movimentos de protestos dos anos 60. Por esse motivo, os observadores criticavam o fenômeno como uma forma de escapismo não politizado. Em uma análise da “geração do AI-5”, por exemplo, Luciano Martins argumentou que a contracultura brasileira era “uma expressão de alienação produzida pelo autoritarismo” (Martins, 1979, p. 74). Análises mais favoráveis da contracultura, contudo, apontavam para a resistência à cultura institucionalizada, à racionalidade tecnocrática e à miríade de formas de controle social sob o governo militar. O viés antiimperialista que orientou o discurso revolucionário da década de 1960 tornou-se menos relevante à medida que os artistas questionavam a própria noção de “cultura nacional” unificada. Silviano Santiago argumentou que a contracultura inseriu “no contexto universal aqueles valores que foram marginalizados durante o processo de construção da cultura brasileira” (Santiago, 1978, p. 134). Foram feitas tentativas de criticar a cultura nacional a partir de suas margens, inspirando-se nas contraculturas internacionais e em comunidades internamente marginalizadas no Brasil (DUNN, 2009, p. 202).

É interessante perceber as diferenças apontadas entre os movimentos de protesto e os contraculturais, além das críticas menos favoráveis ao Tropicalismo de pessoas que esperavam, na verdade, uma atitude direta contra a Ditadura Militar e, não os questionamentos abrangentes e locais sobre a cultura nacional e suas margens. A ideia de inserir valores que foram marginalizados durante o processo de construção da cultura brasileira, como referiu-se Silviano Santiago, não acionou a pretendida mobilização coletiva dos militantes imediatistas, no contexto antiimperialista brasileiro.

Por isso, houve essa separação entre os movimentos de protesto e de contracultura – ideias norteadoras e marcantes desse tipo de manifestação cultural. O primeiro aclamando por uma causa antiautoritária no sentido macropolítico estrutural e o segundo fragmentando-se em causas marginais ou ações micropolíticas, talvez uma possível repaginação do embate marxista entre as reformas da infraestrutura e da superestrutura⁷⁶. Mesmo assim ainda são evidentes as causas políticas e as propostas estéticas como fios condutores dos movimentos sejam de protesto ou contraculturais.

Diferentemente das configurações de cena que o motivo agregador

⁷⁶ “As duas proposições não se negam necessariamente nem se contradizem. Mas a de infra-estrutura, com seu elemento figurativo e com sua sugestão de uma relação especial fixa e definida, constitui, pelo menos em certas mãos, uma versão muito especializada e por vezes inaceitável da outra proposição. Mas na transição de Marx para o marxismo, a proposição da infra-estrutura determinante e da superestrutura determinada foi considerada comumente, como sendo a chave da análise marxista” (WILLIAMS, 1979, p. 79).

não é um pré-requisito, pois o maior interesse é a ocupação do território físico e simbólico. As cenas musicais são mais dispersas, fragmentadas ou mesmo polivalentes. Assim, aproxima-se bastante das ondas musicais do Pós-Manguebit que, desde o começo dos anos 2000, vem apostando, inconscientemente, em diferentes agrupamentos (Recife *Lo-fi*, TsuMangue, Cena Beto, *Indie*, Pernambuco Contemporâneo etc.) boicotados, na maioria das vezes, pelos próprios agentes culturais que percebem no grupo uma barreira ideológica para as individualidades criativas.

Por último sobre os movimentos, podemos destacar nos discursos de Gil e Caetano sobre o Tropicalismo, a constatação pessoal de que as questões estruturais e os signos naturalizados culturalmente por uma comunidade ou sociedade não podem ser modificadas de uma hora para outra por agentes contraculturais; é um processo lento que exige maturidade e a construção coletiva em várias frentes sociais para efetivar as mudanças, por mais que haja urgência. Mas como esses movimentos culturais estão impregnados de ânsia juvenil fica difícil para eles mensurar os desafios e os trabalhos envolvidos nas causas das guinadas estruturais de campos e *habitus* culturais.

Por isso, tanto Gilberto Gil quanto Caetano Veloso assim que voltaram do exílio londrino perceberam o perigo do movimento tropicalista tornar-se mais um pilar intransponível da cultura nacional e, talvez por essa razão partiram por dissipar a movimentação a fim de ampliar as atuações culturais de uma forma mais fragmentada – além de tirar uma possível marca partidária, burocrática, dogmática ou mesmo hierárquica das propostas estéticas por parte dos membros do extinto grupo ou manifesto artístico. Nessa fase, de certa maneira, eles estão mais próximos das configurações de cena musical em que não há uma causa exigindo atenção e dedicação particular.

Dessa forma, é fundamental se dar conta de que, citando Pierre Bourdieu, “a verdade do mundo social está em jogo nas lutas entre agentes que estão equipados de modo desigual para alcançar uma visão absoluta, isto é, autoverificante”. E na luta pela hegemonia cultural, o capital simbólico pode conferir a um agrupamento musical – de contracultura, algumas vezes – a posição de dominante com “um valor absoluto, universal, livrando-a assim

da relatividade que é inerente, por definição, a qualquer ponto de vista, como visão tomada a partir de um ponto particular do espaço social” (BOURDIEU, 1990, p.164), ou seja, tudo que os tropicalistas – Gil e Caetano – queriam era ter uma visão particular e relativa da cultura nacional e com isso confrontar os bastiões estabelecidos, mas sempre esquivando-se de um valor nacional absoluto.

Os agrupamentos Pós-Mangue não estiveram nessa posição de poder conquistar um valor absoluto na cultura, assim como ocorreu com os mangueboys, e sempre partiram por relativizar qualquer movimento ao estabelecido que seja, por isso percebemos um fetiche pelo *underground* nas manifestações musicais contemporâneas: “[...] em muitos estudos que delineiam as lógicas dos *hipsterdom* ou *undergrounds*, cenas são marcadas por uma obscuridade, cujo resultado é que o seu objetivo e lógicas constitutivas escapam a compreensão⁷⁷” (TRADUÇÃO LIVRE). Assim que adentramos mais no caso das chamadas ondas do Pós-Manguebit, o discurso da marginalidade na música alternativa deve elucidar questões como: porquê o *underground* torna-se o fetiche de cena original ou de movimento autêntico ou das carreiras desviantes.

Boa parte do uso do termo cena em trabalhos acadêmicos e na crítica especializada alimenta-se de um posicionamento ideológico contrário à lógica dos milhões. A noção de “cena” vincula-se com mais facilidade quando se indetifica uma posição ideológica que nega a circulação em larga escala, o “*underground*”. *Mainstream* e *underground* são termos que evocam tanto um conjunto numérico de pessoas que determinada música (ou prática cultural) agrega quanto estabelecem posicionamentos políticos frente a um Mercado cultural. Entendidos como espaços opostos de circulação mercadológica, os termos prestam-se ainda a uma hierarquização de valor, no qual a circulação restrita torna-se elemento de prestígio. (TROTTA, 2013, p. 62)

Antes de entrarmos mais fundo ainda no debate sobre cena musical, já elencamos uma crítica ao seu caráter *underground*⁷⁸ em contrapartida ao

⁷⁷ “[...] in many studies which delineate the logics of hipsterdom or undergrounds, scenes are marked by an obscurity whose result is that their purpose and constitutive logics escape comprehension” (STRAW, 2014, p. 8).

⁷⁸ “O underground, por outro lado, segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o mainstream). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto underground é quase

*mainstream*⁷⁹, que é um paradoxo pois há também a ideia da cena enquanto representação cosmopolita: “nesse sentido, o vocábulo “cena” está moldado de alguma forma pela reflexão sobre música relacionada a certos estilos e gêneros musicais, que se aproximam das ideias de cosmopolitismo tal como experimentadas em ambientes aglófonos” (TROTTA, 2013, p. 68).

Mas para entendermos melhor de onde vem o termo *underground* e do que estamos tentando imprimir com ele, vamos montar uma genealogia da terminologia baseado no livro de Sheldon Renan: “Uma Introdução ao Filme Underground”, onde ele aponta que:

O filme subterrâneo ostenta uma tal variedade, uma tamanha intimidade e “vivência” como poucos filmes comerciais conseguiram igualar. O filme comercial é um meio de comunicação e banqueiro e para banqueiros, artífices, equipes de filmagem, e platéias. O filme subterrâneo, por sua vez, é um meio de comunicação do indivíduo e para ele mesmo, como pesquisador e artista. [...] É feito por uma só pessoa. É feito principalmente por razões de expressão pessoal ou artística. E é sempre, por necessidade, feito com limitação de recursos. Para descrever este tipo de filme têm-se usado termos como *avant-garde*, experimental, independente e subterrâneo (RENAN, 1970, p. 2-3).

Então, a partir dessas ideias podemos configurar uma classificação. *Avant-garde* vem de vanguarda. Sempre que surge um novo tipo de obra, recebe esta denominação, este termo é algumas vezes usado para descobrir obras contemporâneas. Tendo florescido da arte moderna, especialmente dos movimentos de vanguarda como o surrealismo, o cubismo, o futurismo e os outros demais “ismos”, acaba incomodando os realizadores contemporâneos por essa relação direta com uma situação-

sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do mainstream. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado” (CARDOSO FILHO & JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 8-9).

⁷⁹ “O denominado mainstream (que pode ser traduzido como “fluxo principal”) abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada à outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videoclipes), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a Internet (recursos de imagem, plug ins e wallpapers). Consequentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos mainstream está disponível de maneira ampla aos ouvintes e a dimensão plástica da canção apresenta uma variedade definida, em boa medida, pelas indústrias do entretenimento e desse repertório. As condições de produção e reconhecimento desses produtos são bem diferenciadas, fator que explica o processo de circulação em dimensão ampla e não segmentada” (CARDOSO FILHO & JANOTTI JÚNIOR, 2006, p.8).

momento e uma época específicas (Idem, p. 3-4). Experimentais por tentarem fazer associações inusitadas pela sinestesia e convergência de linguagens ou através da forma e do conteúdo, mas muitos protestam contra a ideia de suas obras “serem experiências e não obras de arte consumadas”, além de admitirem que são artistas “em busca de expressão e não cientistas conduzindo uma pesquisa lógica”. Independente porque suas “realizações são feitas fora do sistema” (Idem, p. 4), por esse mesmo motivo, vários realizadores procuraram se dissociar da palavra.

Por isso que o *underground* (subterrâneo) descreve uma atitude: a determinação de que as obras devem ser realizadas e devem ser exibidas “a despeito das barreiras econômicas e legais”. Muitos realizadores “repudiam a palavra subterrâneo, por não lhes agradar as suas conotações de indignidade e de clandestinidade”. Há ainda os que empregam o termo novo para delimitar obras que oscilam “entre o comercial e o *avant-garde*” (Idem, p. 5).

Pois, como estamos vendo em alguns exemplos citados, uma das marcas das ondas musicais do Recife é criar territórios subterrâneos, exclusivos e excludentes, além de agentes vanguardistas e marginais que estão, ao mesmo tempo, antenados com o mundo. E a partir daí acionar tensões com os conceitos de subcultura, contracultura, comunidades de afeto, territorialidade, ocupação dos espaços e democratização das mídias, além dos dissensos entre as localidades, as afinidades multiterritoriais, as transgressões, as performances e a teatralidade das possíveis cidades e musicalidades coletivas – numa relação entre os espaços, os tempos, as coisas e as pessoas.

[...] o sentido de exclusividade é fundamental para estes grupamentos; e cada vez que o novo estilo se torna conhecido num círculo ampliado, definido negativamente pelos seus participantes como o *mainstream*, deixa de ser valorizado pelos frequentadores, que partem em busca da próxima novidade exclusiva – o *hype* –, numa velocidade pautada pelo ritmo com que o conhecimento se difunde através das redes sociais. Neste contexto, a noção de cena funciona como uma metáfora que permite ao observador-pesquisador lidar com a multiplicidade de novas expressões musicais, captando a forma como as comunidades de gosto lidam com o fluxo e o excesso informacional. (SÁ, 2011, p. 154)

Com a finalidade teórica e conceitual de acionarmos mais ainda as ideias que estão sendo debatidas sobre cena musical, vamos trazer como

referências principais: Will Straw, Jeder Janotti Jr. e Simone Pereire de Sá. O primeiro citado é o pesquisador canadense que introduziu o termo na academia e os últimos dois são os pesquisadores brasileiros que vêm construindo um relevante debate a respeito da terminologia.

Will Straw é um daqueles pesquisadores que valem à pena não só ler como também conhecer. Sua personalidade agrega algumas das mais caras qualidades de um habitante de Montreal: delicadeza, elegância, inteligência, generosidade e genuína curiosidade pelo outro; aliados a um espírito boêmio que o transforma num imbatível companheiro de noitadas. [...] Desta maneira, seu olhar para questões basilares do campo dos estudos culturais tais como a centralidade do consumo na articulação das identidades, os dilemas das culturas locais frente ao fenômeno da globalização ou a análise do circuito material de consumo da música nos fisgam por um inacabamento essencial que é marca de um pesquisador aberto ao diálogo e curioso por ouvir o ponto de vista alheio. Introduzir o trabalho de Will Straw ao leitor brasileiro traz, portanto esta prazeirosa dificuldade. A de que este não se esgota em alguns conceitos centrais operacionalizados em trabalhos subsequentes; mas é antes uma obra mosaico, que desloca a atenção do leitor para temas impensáveis ou surpreendentes; onde inúmeras são as portas de entrada (SÁ, 2011, pp. 147-148).

As vias de acesso são inúmeras, realmente, tanto para as contingências dos movimentos quanto para as problemáticas das cenas. Pois, são manifestações musicais em meio aos processos identitários permeados pelos fenômenos da globalização, do consumo e das culturas locais. São muitos dilemas, mas não há barreiras perente os limites do *underground* ou do *mainstream*. As trocas são estimuladas em vez das restrições. Mas apesar dessa ressalva, não há como negar que existe uma tendência *outsider* nessas manifestações musicais.

As atitudes contracultural e *underground* do movimento artístico aproximam-se, mais uma vez, dos conceitos de cena cultural. Os dois tipos de agrupamento musical não fazem uso da formalização ou da politicagem com a finalidade de serem as diretrizes culturais norteadoras nacionais ou das localidades – isso pode até acontecer, mas não vai ser o propósito do grupo.

Cenas tornam as atividades culturais visíveis e decifráveis, tornando-as públicas, levando-as a partir de atos de produção e consumo privado em contextos públicos de sociabilidade, convivência e interação. Nestes contextos públicos, atividade cultural está sujeita ao olhar que procura compreender. Assim como cenas tornam as atividades culturais invisíveis e indecifráveis por 'esconder' a produtividade cultural atrás de

formas de vida social aparentemente sem sentido (ou indistinguíveis)⁸⁰ (TRADUÇÃO LIVRE).

Mas em contrapartida às causas marcantes dos movimentos, as cenas tendem mais para um caráter flexível e antiessencialista, além de trazer conotações de fluxo, corrente e mutabilidade, por isso que “o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana” (FREIRE FILHO & MARQUES FERNANDES, 2005, p. 29).

Como já afirmei, a falta de metodologia rigorosa é intrínseca à noção de “cena” na medida em que a natureza dos laços que esta postula entre várias práticas, estilos e valores nunca pode ser engessada em uma fórmula. Pode-se resolver isto descrevendo esses laços em termos muito específicos em estudos de casos individuais (que, no entanto, podem ser pouco aplicáveis a outros exemplos) ou mantendo o termo em sua acepção pouco definida. Prefiro esta última solução; o termo pode servir como uma espécie de significante flutuante dentro de outros marcos de análise (como a teoria da circulação ou teoria do ator-rede) no intuito de equilibrar a tendência desses marcos a produzirem modelos excessivamente rígidos de prática cultural. Como apontei, “cena” requer que se passe da prática localizada a uma conceituação mais ampla de sociabilidade cultural e teatralidade (STRAW, 2013, p. 5).

Por isso procuramos localizar a base teórico-conceitual da análise em meio às noções mais amplas sobre as manifestações culturais enquanto ondas flutuantes de sentidos – imprimindo, assim, uma constelação de conceitos ou mesmo uma metodologia das contradições. Quase como um recorte de um amálgama espacial restrito a uma localidade específica e um contexto particular, as cenas atuam no espaço como um lugar de fluxo e de troca em que a delimitação geográfica da cena não significa aniquilar as referências translocais – a condição pode parecer paradoxal mas é essencial para entender as dinâmicas culturais da atualidade. E a falta de metodologia rigorosa é essencial para entender as ondas do Pós-Manguebit, que têm práticas, valores e estilos que nunca poderiam ser engessados em fórmulas duras.

⁸⁰ “Scenes make cultural activity visible and decipherable by rendering it public, taking it from acts of private production and consumption into public contexts of sociability, conviviality and interaction. In these public contexts, cultural activity is subject to the look which seeks to understand Just as clearly, though, scenes make cultural activity invisible and indecipherable by ‘hiding’ cultural productivity behind seemingly meaningless (or indistinguishable) forms of social life” (STRAW, 2014, p.8).

É nessa direção que é possível pensar as cenas musicais como formas de habitar e desabitar o mundo. Ao abordar as cenas como um modo de encarnar (ou corporificar) a música em suas escutas conexas, pode-se afirmar que elas emergem a partir de encenações, forjando rastros a partir de performances de gosto, que materializam parte do que chamamos música popular massiva (JANOTTI JUNIOR, 2014, p. 63).

Além de materializar parte do que Janotti Júnior chama de música popular massiva, os agrupamentos de música também transitam em ambientes sonoros *underground*, assim como destacou anteriormente Trotta. Assim a noção de cena musical oferece meios diferenciados para compreender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que configuram as práticas culturais, em meio aos espaços urbanos contemporâneo. Sá aponta distinções entre algumas tendências dos movimentos e das cenas musicais, assim como estamos procurando pontuar ao longo do capítulo:

Seja enfatizando a mescla de estilos e recombinações possíveis numa mesma pista de dança “dos hooligans do futebol aos hippies da nova era” (REDHEAD, 1993, p. 3); ou identificando a lógica de pertencimento “nômade, superficial, efêmera, fluida, transitória e dispersa das identificações” sem imersão e comprometimento, a partir da cultura de consumo – que Polhemus (1998) chama de “supermercado de estilo” e Maffesoli (1987) de “sinceridades sucessivas”– o argumento, aqui esboçado de maneira genérica, é o de que a atitude de comprometimento profundo, intensivo e enraizado com movimentos musicais foi substituída por identificações transitórias, onde todas as combinações são possíveis, uma vez que a noção de autenticidade foi, definitivamente, descartada na contemporaneidade. (BENNETT; 1999; MUGGLETON; WEINZIERL, 2003; REDHEAD, 1997) Assim, se até os anos 1970 um jovem é punk ou roqueiro, a partir dos 1980, para estes autores, ele **está clubber**, uma vez que a atitude pós-moderna por excelência é marcada pela ausência de preocupação com o futuro, a celebração pela celebração, o escapismo, a utilização de drogas sem objetivos transcendentais. Atitude que, no terreno musical, a geração pós-punk, e em especial os amantes da música eletrônica ilustram bem (SÁ, 2011, p. 151).

Por mais que os conceitos de movimento e cena sejam muito mais complementares do que contraditórios, existe essa distinção marcante entre uma atitude comprometida e intensa dos movimentos culturais e uma identidade efêmera e plural das cenas. Pois, as cenas acionam as práticas estéticas e políticas através da fluidez, ou seja, não há diretrizes nem procedimentos de convenção nem hierarquias estabelecidas que norteiem as ações em rede desses projetos culturais. Mas, ao mesmo tempo, ambas

manifestações não deixam de encenar a música nas coletividades da malha urbana através do gosto e das ocupações de espaços simbólicos.

Nos dias atuais, não se trabalha mais com a ideia de que a encenação, principalmente quando pensada para além de sua origem teatral, seria da ordem da heteronormatividade consensual. De todo modo, a partir das ideias de Will Straw (2013), é possível pensar que uma das marcas das cenas musicais é sua capacidade de teatralizar, de colocar em cena (no sentido de *mise-en-scène*) afetos, objetos, sensibilidades e valores culturais. [...] Nos estudos sobre encenação, observa-se uma divisão entre a matriz francesa, que privilegia a “encenação” e a escola anglófona centrada na performance (PAVIS, 2010). Mesmo que correlatos, esta divisão entre encenação e performance acaba por diferenciar essas escolas, pois a performance valorizaria a corporificação de um texto, enquanto encenação, apesar de englobar a performance, abarcaria toda a construção do espaço teatral, incluindo os equipamentos culturais, figurinos, objetos de cena etc. No caso da música, essa encenação, além das sonoridades, amplificações e reprodutores sonoros, engloba também aplicativos: *smartphones*, *fanpages* etc. (JANOTTI JUNIOR, 2014, pp. 61-62).

E a encenação ou performance de si, da coletividade, da situação-momento e das épocas totalizantes implicam trocas informais e formais de atitudes corporais, “competências tecnológicas, circulação de artefatos sócio-técnicos, trânsitos entre urbe e virtualidade, diferentes experiências globais/lokais e modos de se relacionar com actantes não-humanos através das territorialidades sonoras”. (JANOTTI JUNIOR, 2014, pp. 63-64). E é importante destacar também que o termo performance, que a princípio, demarcou, principalmente, as maneiras como os músicos atuam ao interpretar em estúdio e ao vivo suas canções e, a partir da ideia de cena, os modos como os corpos transitam nas cenas, “é entendido aqui como um modo de enformar materialmente experiências sensíveis e valores culturais presentes nos processos de “corporificação” da música. Um efeito de presença de ordem espacial”. (JANOTTI JUNIOR, 2014, p. 33).

[...] cenas são espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais. Explorando esta dimensão espacial, a noção torna-se útil para o pesquisador cartografar as sociabilidades e regiões de uma cidade, ao mesmo tempo que suas interconexões, apontando para a organização das comunidades de gosto através dos espaço metropolitanos (SÁ, 2013, p. 29).

Esse processo das cenas em ocupar áreas ‘abandonadas’ dos centros das metrópoles – como acontece com o Ocupe Estelita⁸¹ e o Edifício Pernambuco⁸², em Recife, por exemplo – aproxima-se das causas políticas marcantes dos movimentos musicais de uma maneira mais micropolítica e fragmentada em núcleos flutuantes. “Cada vez mais, ao que parece, as cenas são apreciadas por suas propriedades desaceleradoras, por seu papel como repositórios de práticas, significados e sentimentos ameaçados pelos processos de gentrificação e mercantilização⁸³” (TRADUÇÃO LIVRE). Nesse aspecto, mais uma vez, os conceitos de movimento e cena se cruzam pois eles acionam um padrão de intenções contra práticas balizadas pelo sistema cultural hegemônico. O que não significa que não possam existir fusões entre essas atividades, do *underground* ao *mainstream* ou o inverso. Mas, realmente, há uma tendência curiosa predominante dessas manifestações em busca do obscuro e do fugidio.

Ela nos permite, pois, captar os momentos em que a sociabilidade a princípio subterrânea e sem objetivos, tal como um agrupamento num café, se adensa, criando identidades de grupo a partir de conversas e objetivos comuns; e sublinha a multiplicidade de atividades e a mobilidade de um grupo, cujo movimento, a partir de articulações transversais, promove um

⁸¹ “Uma área de cerca de 101,7 mil metros quadrados, com um pátio ferroviário e uma série de armazéns de açúcar abandonados pelo poder público. Quem olha de fora vê apenas isso, mas quem conhece a história do Cais José Estelita sabe que o local faz parte da história de Recife, sendo um dos cartões postais e um dos poucos espaços públicos que restam na capital pernambucana. E é por isso que um grupo está lutando para evitar que as construções sejam demolidas por um consórcio de grandes construtoras para construção de prédios comerciais e residenciais. O movimento Ocupe Estelita é formado por advogados, arquitetos, sociólogos, artistas, professores, engenheiros, estudantes, médicos, administradores, publicitários, jornalistas, designers e antropólogos, entre outros, que, desde 2012, luta contra a destruição desse marco da cidade. Mas o objetivo do grupo vai além: “A luta do movimento Ocupe Estelita é para que a cidadania ocupe o cais por meio da observância da legislação vigente; da inclusão popular no desenho das oportunidades para a área do centro-sul da capital pernambucana; do respeito ao meio ambiente e do investimento imobiliário responsável”, explica o grupo em seu website” Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-6725201400040003&script=sci_arttext. Acesso em: 02 jul. 2015.

⁸² “O prédio, localizado na esquina da Avenida Dantas Barreto com a Rua da Roda, no bairro de Santo Antônio, em pleno centro comercial de Recife, vem sendo reocupado desde 2012 e hoje abriga em seus doze andares, produtores, arquitetos, designers, estilistas, fotógrafos, cineastas, artistas plásticos e jornalistas integrados em negócios de base criativa, coletivos, atividades e eventos artísticos, reconhecido por seus ocupantes e pela crítica como “edifício criativo”, “epicentro de produção cultural”, “estado da arte”, “artes integradas” e peça importante no processo de territorialização do consumo de música em Recife” (JANOTTI JUNIOR & FALCÃO DE ALMEIRA, 2015, p. 1-2).

⁸³ “Increasingly, it seems, scenes are cherished for their decelerative properties, for their role as repositories of practices, meanings and feelings threatened by the processes of gentrification and commodification” (STRAW, 2014, p. 7).

realinhamento das cartografias da cidade. [...] Ou seja, elas apropriam-se de pedaços das cidades para suas práticas, criando circuitos concretos marcados pelos rastros do agrupamento em movimento, enfatizando simultaneamente a efervescência das cidades enquanto espaços sociais vívidos e produtivos (SÁ, 2011, p. 155).

A sociabilidade em meio aos subterrâneos da cidade é promovida por agrupamentos que procuram uma mobilidade constante sobre o mapeamento da cidade. Instigados pela pluralidade das atividades e dos encontros transversais entre diversos agentes culturais. Os fragmentos e os rastros estéticos marcam as ondas musicais do Pós-Mangue do mesmo jeito que Sá interpreta as ações das cenas em movimento. Mas apesar dessa fluidez é através da criação de pontos de encontro que as cenas conseguem dotar de coerência esses lugares e os fenômenos culturais que eles podem reunir. Além de configurar um ambiente de convergência cultural em que diversas práticas existem simultaneamente trocando experiências, afetos e formas de produção, é possível encontrar valores identitários nessas manifestações culturais:

Ao sugerir que os espaços são "espaços de encontro", eu quero dizer que as cenas realizam o trabalho muitas vezes invisível de reunir fenômenos culturais de forma a aumentar a sua visibilidade e facilitar a sua circulação para outros lugares. Cenas, a este respeito são espaços de alistamento e convergência, que atuam de forma dinâmica em cima do trabalho criativo para reordenar constantemente suas localizações e resultados.[...] coerência é uma pré-condição de estar junto com outras cenas, ou de afastar-se de outras cenas em processos de autonomização. Guias turísticos lutam para capturar as complexas topografias produzidas nos dias de hoje, principalmente, quando falamos em: *foodie* / restaurante ou *design* / cenas disseminadas, aquelas formadas nas bordas de cenas artísticas que estão se valorizando e, em seguida, desenvolvem sua própria dinâmica e trajetórias de expansão. Uma cena de música ou artes visuais pode ser rodeado por restaurantes, bares e boutiques que servem como suportes para o criador (na maneira como Howard Becker observou no mundos da arte em cafés requisitados e lojas de suprimentos artísticos)⁸⁴ (TRADUÇÃO LIVRE).

⁸⁴ "By suggesting that spaces are 'spaces of assembly', I mean that scenes perform the often invisible labour of pulling together cultural phenomena in ways which heighten their visibility and facilitate their circulation to other places. Scenes, in this respect are spaces of enlistment and convergence, which act in dynamic fashion upon creative labour to constantly reorder its locations and outcomes.[...] coherence is one precondition of their being joined to other scenes or of their pulling away from other scenes in processes of autonomization. Tourist guides these days struggle to capture the complex topographies produced when, say, *foodie*/restaurant or *design*/retail scenes form on the edges of gentrifying artistic scenes and then develop their own dynamics and trajectories of expansion. A music or visual arts scene may be surrounded by restaurants, bars and boutiques which serve as the supports for the

Mesmo que identificada como uma forma mais frouxa em relação aos laços da associação estética/política em grupo, definida “primordialmente por uma teoria ou uma prática compartilhada” em que, muitas vezes, “não é fácil distinguir suas relações sociais diretas das de um grupo de amigos que compartilham interesses em comum” (WILLIAMS, 2008, p. 66), as cenas também podem ter um padrão de intenções com causas definidas, mas longe de ideologias utópicas como acontece, costumeiramente, com os movimentos musicais e, perto do hibridismo e da fluidez das relações contemporâneas: as vanguardas da música promovem a casualidade dos encontros, a interligação dos saberes e a proliferação dos núcleos de poder.

“Cenas”, como “vector” sugere tanto a direção de um movimento e sua escala. É uma cena: a) a congregação recorrente de pessoas em um determinado lugar; b) a movimentação dessas pessoas entre este lugar e outros espaços de congregação; c) as ruas / faixas ao longo da qual o transporte acontece; d) todos os lugares e atividades que cercam e nutrem uma preferência cultural particular; e) as bordas e os fenômenos geograficamente mais dispersos de que este movimento ou essas preferências são exemplos da localidade; ou f) as teias de atividade microeconômica que fomentam sociabilidade e vinculam este à auto-reprodução contínua da cidade? Todos estes fenômenos têm sido designados como cenas. É uma cena do grupo de pessoas, que se deslocam de um lugar para outro? São os lugares por onde eles se movem? É o próprio movimento? (Um livro recente sobre estilos musicais no Brasil tem o título “Funk e Hip-Hop invadem a cena”, como se fosse uma cena fosse um espaço cultural preexistente esperando para ser ocupado e definido⁸⁵. (TRADUÇÃO LIVRE)

O que acontece, realmente, é que a natureza das cenas problematiza o entendimento de que um determinante regular (classe, gênero, raça, etc) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva, não dá para simplificar em recortes ou tratar essas dinâmicas identitárias dos grupos

former (in the way Howard Becker saw art worlds as requiring cafes and artistic supply shops)” (STRAW, 2014, pp. 3-4).

⁸⁵ “Scenes,” like “vector” suggests both the direction of a movement and its scale. Is a scene: a) the recurring congregation of people at a particular place; b) the movement of these people between this place and other spaces of congregation; c) the streets/strips along which this movement takes place (11); d) all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference; e) the broader and more geographically dispersed phenomena of which this movement or these preferences are local examples; or f) the webs of microeconomic activity which foster sociability and link this to the city’s ongoing self-reproduction? All of these phenomena have been designated as scenes. Is a scene the group of people, as they move from place to place? Is it the places through which they move? Is it the movement itself? (A recent book on musical styles in Brazil has the title “Funk and Hip-Hop Invade the Scene,” as if a scene were a pre-existing cultural space waiting to be occupied and defined” (STRAW, 2011, p. 221).

juvenis a partir das superfícies das coisas que saltam aos olhos ou como produtos fixos e conhecidos, pois existem bem mais elementos que não estão tão à vista e que devem ser abordados com o mesmo afincô analítico (HERSCHMANN, 2010, pp. 39). E para entendermos melhor as intenções do conceito de cena vamos acionar, mais uma vez, Will Straw⁸⁶ e também algumas leituras sobre suas proposições teóricas e conceituais. Primeiro com Micael Herschmann que tenta encontrar a trajetória da ideia de cena de Straw:

Em sua primeira definição, Straw articulou as noções de de Bourdieu (1983), *lógicas das mercadorias* de Miége (1989) e de *práticas cotidianas* de De Certeau (1994), buscando assim também ressaltar mais precisamente as *dinâmicas e processos*. Ele mesmo reconhece ao afirmar que, ao cunhar esta noção, ainda nos anos de 1990 “(...) estava preocupado tanto com o movimento e o desenvolvimento de circuitos de estilo [que incluem as etapas de produção, circulação e consumo], quanto com os tipos de mundos nos quais as pessoas viviam sua relação com a música” (Janotti Jr., 2012c, p. 9). Ou seja, na primeira definição este autor propôs considerer a cena com um determinado “contexto”, no qual práticas coexistem, interagindo umas com as outras, dentro de uma variedade de processos de diferenciação e afiliações, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua (Straw, 1991). (HERSCHMANN, 2013, p. 44)

As dinâmicas e os processos são ideias essenciais para atravessarmos os conceitos de cena e movimento. As relações das pessoas com a música passam pelas mídias, pelo consumo, pelos circuitos de estilos e de gostos, ou seja, por uma variedade de envolvimentos entre os profissionais, os amadores e os públicos. Seguindo a linha argumentativa de Will Straw, retomamos com Simone Pereira de Sá através de outra interpretação que ela fez sobre a ideia de cena e dos conceitos lançados por Straw, trecho que a pesquisadora elenca alguns pontos para refletirmos sobre as possibilidades do termo:

Frente à discussão aqui delineada, entendemos que a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais

⁸⁶ Professor do Departamento de História da Arte e Estudos em Comunicação da McGill University, em Montreal, e diretor do McGill Institute for the Study of Canada, Straw é reverenciado por introduzir na Academia as discussões acerca da ideia de cena musical, termo que ganhou projeção junto aos estudiosos de música e comunicação a partir de suas obras e das aulas lecionadas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Canadense.

gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática (SÁ, 2011, p. 157).

O compartilhamento de referências estético-comportamentais é um ponto-chave sobre a partilha do sensível da música, pois é entre as empatias e os limites que os agentes das manifestações culturais circulam na malha urbana. Na situação-momento que marcou o Manguebit, em meados dos anos 1990, as trocas e os encontros foram constantes como podemos constatar na programação do primeiro festival Abril Pro Rock de 1993 – evento emblemático do contexto do Manguebit –, por exemplo, em que o Maracatu Nação Pernambuco tocou junto com Lula Côrtes – ícone do udigrudi pernambucano – e Chico Science & Nação Zumbi⁸⁷ – principal referência do movimento Mangue. Assim como os mangeuboy, as ondas do Pós-Mangue conjugam também dessa diversidade estética que transita entre tendências cosmopolitas e provincianas, *underground* e *mainstream* etc.; entre tantos contrastes fecundos e tantas oposições criadoras que penetram as manifestações culturais. Pelas fronteiras móveis, fluídas e metamórficas dos grupamentos musicais, a pluralidade política deles faz oscilar as configurações sem termos fronteiras entre gerações, sem tantas barreiras entre gêneros e por causas transitórias, o trânsito é permanente nas ondas do Pós-Manguebeat – contexto que vamos entender com mais materialidade no próximo capítulo.

Selecionamos, agora, alguns pontos que Jeder Janotti Jr. também procura percorrer no sentido de responder a respeito das intenções da terminologia, com o intuito de complementar a nossa compreensão sobre cena:

Uma das características marcantes de qualquer cena musical é a transformação do espaço (geográfico e virtual) em lugares significantes. Segundo Giddens (2002), lugar é um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas referências no mundo. Daí a importância das articulações entre tecido urbano e virtual na materialização das cenas musicais,

⁸⁷ Programação completa do primeiro festival Abril Pro rock de 1993: Academia do Medo, Tempo Nublado, Cobaia Kid, Blusbroders, Delta do Capibaribe, Mundo Livre S/A, Chico Science & Nação Zumbi, Paulo Francis Vai Pro Céu, Zaratempô, Lula Côrtes & Má Companhia, Xamã, Weapon Maracatu Nação Pernambuco.

configurando “territorialidades informacionais” (JANOTTI JUNIOR, 2014, p. 61). [...] Cada ação, seja um show, uma controvérsia crítica, a negação de sua existência, novas bandas e trajetos, são eventos que reconfiguram o próprio alcance da cena, seus mediadores e intermediários, suas redes (p. 64). [...] É importante observar que a afirmação das cenas musicais ocorre através de experiências que são nomeadas (e modeladas) pelos modos como crítica, músicos e público definem essas experiências (p. 65). [...] As cenas são assinaturas de territorialidades que postulam um comum, bem como a exclusão aos que não reconhecem, não conhecem ou não têm como reconhecer essas escrituras (p. 67). [...] No caso das cenas musicais, os sujeitos acionam identidades individuais e “afinidades coletivas”, que estão próximas das possibilidades de aconragens de experiências nas cenas musicais. Dessa maneira, cada participante de uma cena musical vai acoplar suas vivências à sensação de partilha nas encenações da sonoridades e da afirmação ideológica das territorialidades como “performance de gosto” (JANOTTI JUNIOR, 2014, pp. 68-69).

A transformação de espaços em lugares significantes e carregados de antigos e novos sentidos postula as manifestações culturais enquanto assinaturas das territorialidades da urbe. São escrituras que demarcam os pontos em comum, a trajetória e o alcance da cena e do movimento, além do desconhecimento, dos dissensos e da exclusão efetuados pelas mesmas manifestações musicais. O território e suas representações despertam reconhecimento (certificação, condecoração etc.) e estranhamento (desvalorização, inaceitabilidade etc.). É nessa oscilação que os agrupamentos culturais vão deixando seus rastros no espaço urbano (real e virtual) e, cada vez mais, diversos e efêmeros pelas lógicas da dinâmica e do processo.

E por fim a partir de uma leitura mais atual do termo, Straw elenca as seguintes marcas das cenas:

Cenas, eu sugiro, pode ser visto com todas as seguintes características: como *coletividades* marcados por alguma forma de proximidade; como *espacos de encontros* empenhados em reunir as variedades de fenômenos culturais; como *locais de trabalho* envolvidos (explícita ou implicitamente) na transformação de materiais; *mundos éticos* moldados pela elaboração e manutenção de protocolos comportamentais; como *espacos de travessia e preservação* através do qual as energias e práticas culturais passam em determinadas velocidades e como *espacos de mediação* que regulam a visibilidade e invisibilidade da vida cultural e da extensão da sua inteligibilidade para os outros⁸⁸ (TRADUÇÃO LIVRE).

⁸⁸ “Scenes, I suggest, might be seen as all of the following: as *collectivities* marked by some form of proximity; as *spaces of assembly* engaged in pulling together the varieties of cultural phenomena; as *workplaces* engaged (explicitly or implicitly) in the transformation of materials; as *ethical worlds* shaped by the working out and maintenance of behavioural protocols; as

A partir desses pontos de vista acionados sobre cena, podemos perceber a complexidade que atravessa essas práticas contemporâneas, que abandonaram, de certa forma, as perspectivas mais disciplinadoras pelo complexo das atividades. A interação e a coexistência de diversas práticas marcam, de fato, a constelação de conceitos das trajetórias variantes dos agrupamentos musicais, principalmente das cenas e seus processos transversais. Os circuitos de estilo e a relação das pessoas com a música são outros pontos-chave para considerar sobre as cenas e os tipos de mundos criados a partir delas.

Estudiosos de música popular e analistas das indústrias culturais têm sido geralmente menos atentos às maneiras em que esse mesmo sistema de articulação é produzido por migrações de populações e a formação de diáspora cultural que transformaram a circulação global de formas culturais, criando linhas de influência e solidariedade de maneiras diferentes, mas não menos significativas do que as praticadas no seio das comunidades geograficamente circunscritas. Estas transformações requerem, daqueles que estudam música popular, bem mais do que as boas intenções na direção da diversidade cultural. Eles chamam atenção às lógicas distintas de mudança e formas de valorização características de práticas musicais diferentes, como os que são divulgados através de suas respectivas comunidades culturais e lugares institucionais⁸⁹ (TRADUÇÃO LIVRE).

Produção, circulação e consumo de música se confundem nas práticas cotidianas das pessoas, na maioria da vezes, por conta de um curto-circuito entre estilos, trajetórias, interesses, técnicas e tecnologias. O mapa territorial que as cenas e os movimentos podem apresentar é complexo e frágil – apresenta contradições paradoxais –, assim como é impreciso e polivalente. Mas esse tipo de organização é, talvez, a forma menos reducionista de abordagem, pois não prioriza as instituições mais formais e, assim amplia as

spaces of traversal and preservation through which cultural energies and practices pass at particular speeds and as spaces of mediation which regulate the visibility and invisibility of cultural life and the extent of its intelligibility to others" (STRAW, 2014, p. 2).

⁸⁹ "Popular music scholars and analysts of the cultural industries have generally been less attentive to ways in which this same system of articulation is produced by migrations of populations and the formation of cultural diaspora which have transformed the global circulation of cultural forms, creating lines of influence and solidarity different from, but no less meaningful than those observable within geographically circumscribed communities. These transformations require, of those studying popular music, more than well-intended gestures in the direction of multicultural diversity. They invite an attention to the distinctive logics of change and forms of valorization characteristic of different musical practices, as these are disseminated through their respective cultural communities and institutional sites" (STRAW, 2011, p. 221).

inferências a partir de grupos que operam na informalidade e sem causas diretrivas. Hoje em dia, é difícil agregar os artistas por metas em comum, então, partir para um recorte territorial talvez seja mais justo para um contexto amplo de referências e de estéticas diversas.

Se uma cena musical é a vida-mundo em que as pessoas, em momentos importantes de suas vidas, passam boa parte do tempo, então podemos ver as cenas recuando em termos de sua importância cultural e sociológica. (Meus estudantes de pós-graduação que, uma década atrás, estavam intensamente envolvidos com música, hoje estão igualmente dedicados a séries de televisão e à cultura dos restaurantes!) Quando as cenas se baseavam na noção de escassez musical – na dificuldade de encontrar música do tipo que você gostava, ou pessoas com gosto semelhante – as cenas tornaram-se importantes refúgios e recursos para as pessoas. Agora que não é mais assim, acho que a especificidade das cenas musicais será perdida. Ao mesmo tempo, aumentou a importância de uma forma voltada para a cultura/boêmia de viver nas cidades, e as cenas musicais sobreviverão como subconjuntos desses estilos de vida (STRAW, 2013, p. 7).

As cenas musicais fazem parte de uma cultura predominantemente noturna e boêmia que apresenta uma dimensão bem maior do que os refúgios promovidos pelas sonoridades. Cena musical enquanto vida-mundo vem perdendo valor para uma dinâmica cada vez mais diversa de interações culturais em que a boêmia é o principal fator que atravessa todas essas práticas, através da sinestesia e da pluralidade estética das linguagens artísticas. É uma situação-momento, realmente, das ondas do Pós-Mangue em que não há escassez de atividades e por essa razão a especificidade dessas manifestações é fugidia e fragmentada em estilos de vida diversos – como vamos abordar com mais propriedade no terceiro capítulo sobre carreiras musicais.

E como Will Straw estava preocupado com o trânsito musical e o circuito de estilos que envolve etapas não só de produção, mas também de divulgação e de consumo – além dos distintos contextos e das possíveis relações humanas com as sonoridades –, podemos entender que a perspectiva da cena significa, de certa maneira, uma repaginação dos primeiros movimentos de música de protesto ou contraculturais: “[...] embora focada na música, a cena envolve outros aspectos de estilo de vida, tais como modos de se vestir, de dançar, uso de drogas, política, etc” (SÁ, 2013, p. 31).

Ou seja, não só o universo das celebridades ou *star system* e dos processos de criação interessam na formatação ou no entendimento dos agrupamentos musicais, outras etapas do processo e também os agentes que ficaram nas margens são tão importantes quanto os artistas – todos são criadores de sentido nas cenas culturais. Pois, nós todos estamos inevitavelmente envolvidos num processo de construção, ao tentar atuar e descrever os mundos sociais:

Creio que é nessa direção que a discussão de Straw nos provoca, apontando para a *dimensão construtiva* dos debates que reconhecem a centralidade da cultura, entendida como prática cotidiana e lugar de disputa. Nessa perspectiva, os grupamentos que chamamos de cenas musicais não se distinguem somente por produzirem ou consumirem sonoridades particulares, mas sim por evocarem universos distintos, povoados por um tipo de público, pelos locais que ocupam, por uma forma de fazer música, por sua vez relacionada a um tipo de escuta e fruição próprias que demarcam as fronteiras entre “nós” – os *insiders* – e “eles”, os *outsiders* – mas que ao mesmo tempo intersectam-se, modulam-se e comunicam-se mutuamente (SÁ, 2013, p. 158).

O que é bem perceptível é que a noção de cena quer, de certa maneira, abarcar tudo que seja cultura urbana – artística ou não-artística – a fim de entender a música em seus processos complexos de (re) territorialização e de camadas obscuras de relacionamentos. Em todos esses aspectos cena e movimento se confudem, a diferença se constitui muito mais na situação-momento em que as ideias foram empregadas e ambas absorvendo muito mais uma da outra do que procurando pontos de distinção. Cena e movimento são complementares. E a instabilidade em empregar os dois termos sempre será imprescindível. Pois podemos partir de unidades mínimas de análise (casas de show, manifestos, uma coletânea) a configurações abstrastas como os grandes gêneros agregadores (rock, jazz, samba etc.). Por isso que para os críticos dos conceitos lançados por Straw sobre cena, esta mesma flexibilidade transforma-se no maior obstáculo à utilização da noção:

[...] uma vez que a cena tanto pode ser usada para descrever uma unidade mínima de análise, como um bar e seus frequentadores, como referir-se a um cenário abstrato e global tal como a cena mundial de *heavy metal*, por exemplo. Buscando revisar e responder às críticas em seu segundo trabalho sobre o tema Straw (2006) assume esta possível fragilidade decorrente da elasticidade da noção; ao mesmo tempo em que nos dá pistas de que a dimensão espacial da metáfora é que pode, talvez, circunscrevê-la de maneira menos abstrata, reiterando que cenas

são espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais. Explorando esta dimensão espacial – que dialoga implicitamente com as noções de espaço, território e lugar também muito caras à discussão dos estudos culturais em tempos de globalização a noção pode ser útil para o pesquisador cartografar as sociabilidades e regiões de uma cidade, ao mesmo tempo em que suas interconexões, apontando para a organização das comunidades de gosto através dos espaços metropolitanos (SÁ, 2011, p. 155).

Nos movimentos musicais existem um grau de seriedade e formalidade que fogem às configurações de cena. São poucas as distinções entre as duas ideias. O mapeamento percorrido foi proposto para entendermos as manifestações musicais enquanto práticas de movimento e de cena e, assim, podemos notar que os conceitos se complementam com as dinâmicas e os processos desenvolvidos pela ondas musicais contemporâneas. A nível de ampliar ainda mais os modos como podemos observar as atividades em torno da música, outras nomenclaturas mais ligadas às práticas econômicas ou industriais também tentam dar conta das trocas musicais em rede. Micael Herschmann chama a atenção para os conceitos de cadeia produtiva e circuito e, faz uma distinção relevante entre eles confrontando com as noções de cena:

Nas pesquisas, foi possível constatar que o conceito de cadeia produtiva engessava boa parte dos casos analisados: não parecia estar dando conta do que está acontecendo em diferentes localidades do globo, tendo em vista especialmente as novas rotinas envolvendo os atores no universo independente da música. Assim, aproximou-se o conceito de *cena* ao de *círculo*, pois ambos sugeriam relações mais fluidas, marcadas por um cotidiano de informalidade, no qual o protagonismo é dos atores sociais: sugeriam um contexto em que os *laços* e *afetos* (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a *sustentabilidade*, tendo mais peso que os *contratos* e *formalidade* (HERSCHMANN, 2013, p. 45).

Essas ações diferenciadas de laços, afetos, gostos e prazeres no contexto produtivo influenciam desde a criação até a divulgação musical mediada pelas lógicas da indústria do entretenimento e dos nichos culturais de consumo. Um aspecto importante da contemporaneidade é perceber que além dos artistas como produtores e detentores exclusivos dos sentidos das obras ou dos produtos, existem outros envolvidos na produção cultural que têm tanta relevância quanto o próprio músico, são eles: produtores, empresários, agentes midiáticos, público consumidor, casas de show, DAWs, etc.

Aqueles cujos principais interesses são as dimensões lúdicas ou experimentais da cultura urbana se voltam para a *cena* como um conceito que expressa essas dimensões em termos flexíveis. Cenas não são simplesmente o nome que damos aos meios informais de organização do lazer, porém, como se fosse possível entrar numa cena a partir de uma esfera de trabalho ou de transações comerciais radicalmente opostas. As cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a busca de interesses, ou que fomenta a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades. O desafio para a pesquisa é aquele de reconhecer o caráter esquivo e efêmero das cenas, reconhecendo, ao mesmo tempo, o seu papel produtivo, e até mesmo funcional, na vida urbana. As cenas são esquivas mas podem ser consideradas, mais formalmente, como unidades de cultura urbana (como subculturas ou mundos de arte), como uma das estruturas do evento por meio das quais a vida cultural adquire a sua solidez. As cenas são uma da infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução (STRAW, 2013, p. 13).

Então, todos eles têm um papel determinante na construção do contexto simbólico das carreiras artísticas e no desenvolvimento das comunidades culturais, que podem ter a perspectiva de cena ou de movimento. Mesmo que um destes dois conceitos de coletividade musical tenha mais correspondência com a situação-momento não impede o acionamento do outro que esteja mais anacrônico no presente.

No caso específico das ondas sonoras do Recife Pós-Manguebit ora as características dos movimentos musicais são relevantes ora as noções de cenas culturais são fundamentais. Por isso que a estética relacional é ruidosa a fim de termos a pretendida liberdade criativa na obscuridade, tendo em vista um dissenso paradoxal que prescreve uma forte ligação de continuidade, de atravessamentos e de ruptura com os mangueboys, além das intenções vanguardistas como saídas convenientes para um momento fragmentado e multinuclear da música alternativa Pós-Mangue.

A visão pós-moderna associa-se a ideias do fim das ideologias. Na atualidade, não se fala mais em grandes movimentos. A revolução que está sendo travada é molecular. Os jovens de hoje não estão preocupados em partir para grandes projetos de transformação social. Abrem-se a toda espécie de rebeldia, sem um objetivo único (CARMO, 2001, p. 261).

No próximo capítulo, vamos acionar a atualização dos agentes contemporâneos através do indefinido e amplo momento Pós-Manguebit. Expressar a vontade de expandir os limites simbólicos restrito ao sucesso financeiro ou à exposição nas mídias massivas através das carreiras dos criadores/produtores culturais pernambucanos. Existem vidas em nichos

poucos explorados na cadeia da música local, muitas delas repartidas entre outros empregos e, essas carreiras desviantes – porém, cada vez mais predominantes na cena independente atual – desempenham uma atividade micropolítica de extrema potência criativa e de essencial ação transformadora cultural.

Por isso no segundo capítulo que segue sobre as ondas musicais do Pós-Manguebit que selecionarmos (Recife Lo-fi, TsuMangue e Cena Beto), a intenção é materializar o contexto com mais detalhes pois assim poderemos compreender as dinâmicas das trocas culturais da música pernambucana contemporânea. Seja dando mais enfoque ao caráter alternativo desses agrupamentos musicais seja trazendo referências do *pop* e da música regional para complementar esse cenário permeável. As sonoridades, as letras das canções, os grupos emblemáticos e a aderência ou não ao Pós-Mangue são alguns dos pontos-chave para empreendemos essa discussão – sem esquecer o que possa ser contínuo e descontínuo nesse processo de interligação com o Manguebit e com outras movimentações musicais pernambucanas ou mesmo com outros estilos linguagens nacionais ou globalizadas.

É um período carregado de atravessamentos, esse do momento Pós-Manguebit e, por essa e outras razões citadas, vamos selecionar alguns interlocutores e espaços a fim de exibir um panorama satisfatório e representativo do que vem sendo feito no território musical recifense desde o início do século XXI até os dias atuais. Essa seleção mostra que as leituras e as interpretações podem e devem ser ampliadas sem a pretensão de esgotamento da temática, até porque muitos agentes podem surgir pelas culatrás a qualquer momento querendo sua parcela representativa no ambiente musical Pós-Mangue.

3 AS ONDAS MUSICAIS DO PÓS-MANGUEBIT

O cenário musical pernambucano merece um tratamento um tanto quanto relativista, não no sentido niilista mas na noção metodológica da análise a respeito da constelação de conceitos e sentidos. Mas, por que incorporar o conceito de Pós-mangue? Porque essa situação-momento comprehende uma força simbólica significativa entranhada ainda no Manguebit ou Manguebeat que é bastante recorrente e, como vamos tratar de algumas ondas musicais desse contexto diverso, fica evidente também o recorte que estamos acionando e impulsiona outros desenhos sobre esse ambiente musical.

O Pós-mangue carrega muitas dúvidas ou mesmo uma paisagem cultural repleta de contingências, e isso se reflete em vários sentidos no cenário musical pernambucano. Pois, as eventualidades dão a tônica predominante à produção musical dos artistas recifenses, seja pelo amadorismo, seja pela não-continuidade, seja por estar fora do eixo produtivo, seja pela experimentação.

O estranhamento com o termo Pós-Mangue já é um forte indício do ambiente de contingências, assim como foi com o próprio Manguebit, mas que depois tomou a força representativa das manifestações culturais marcantes e a seriedade necessária para a profissionalização das carreiras: “Mangue era o nome das festas que a gente fazia...”, conta Hélder Aragão, o DJ Dolores⁹⁰, na série de matérias (intitulada: “Pós-Mangue: bandas atuais rejeitam a cultura regional”, 2006) para a revista Continente Multicultural: “Ninguém pensava em manifesto não – aquilo era só uma brincadeira que fizemos pra reunir mais gente nas festas!” (REVISTA CONTINENTE

⁹⁰ DJ Dolores, atua profissionalmente como músico e produtor desde 1997 tendo como álbuns de carreira, Contraditório (2000), Aparelhagem (2004) e 1 Real (2008). Também lançou Narradores de Javé, e A Máquina, resultantes de trilhas sonoras para o cinema, além do video Enjaulado, onde assina a maior parte dos temas musicais. Fundador da Orchestra Santa Massa, criou outros projetos como Aparelhagem ou o Blind Date, esse último com o percussionista Nana Vasconcelos. Com os dois primeiros grupos, assim como em carreira solo, fez grandes tournês pela Europa e America do Norte, tocando em festivais como Glastonbury, Womad, Copenhagen Jazz, Cactus, Art Rock, Sphinx, Montreal Jazz Festival, Paleo, Roskilde, entre outros. Desenvolveu também um show baseado em improviso com o guitarrista Robertinho de Recife. O trabalho mais recente é o Frevotron (2015), um projeto de repaginação do frevo com vários estilos da música eletrônica ao brega, que conta na formação com o Maestro Spok no sax e o multi-instrumentista Yuri Queiroga.

MULTICULTURAL, p. 79), desvenda o padrão de intenções descompromissado dos mangueboys, mas que não reduz o impacto da manifestação.

No momento Pós-Mangue, percebemos esse mesmo tipo de projeto casual e, por conta da fragmentação estética, da diversidade política e da polivalência produtiva, esse caráter ficou mais evidente. O jornalista Ronaldo Bressane acionando, mais uma vez, o Dj Dolores, agora, sobre o Pós-Mangue, em entrevista, nos relata de forma irônica o emprego do termo e aponta a continuidade das ações promovidas pelos mangueboys: “Se sou pós-mangue? Mas no Recife tudo é pós-mangue” (REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL, p. 79). E antes desse relato, a jornalista Simone Jubert que começa a série de matérias especiais feitas sobre o Pós-Mangue publicada na revista Continente questiona essa situação-momento.

“Pós-mangue?” Ao ser perguntado sobre o termo *pós-mangue*, para definir a atual cena musical recifense, o vocalista da Nação Zumbi, Jorge Du Peixe perguntou: “Pós? E não existe mais Mangue?”. A pergunta é pertinente. O termo pós nos oferece a ideia de um sepultamento ou, na melhor das hipóteses, algo que ficou para trás. E, na verdade, o que o *release* de Fred 04 – que acabou sendo tomado como Manifesto – sugeria desde sua primeira versão, como a diversidade de interesses e circulação de conceitos *pop*, talvez só esteja mesmo sendo posto em prática nos dias de hoje (REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL, 2006, p. 76).

Mais uma vez podemos perceber a reação de desconfiança e de desconhecimento nas palavras de Jorge Du Peixe com relação ao Pós-Mangue, além da tentativa paradoxal da jornalista em delinear um ambiente de recusa e de sucessão com os mangueboys. Essas interpretações que configuram o teor das ondas musicais do Pós-Manguebit.

Apesar dessa percepção da continuidade entre o Mangue e suas ondas posteriores, o contexto crítico do jornalismo local em 2006 está carregado de argumentos contra os mangueboys, principalmente pelas temáticas destacadas e topificadas no artigo de Jubert: “Overdose de Regional” e “institucionalização da ‘brodagem’”. Mas também de outras continuidades positivas, como os dois outros tópicos: “diversificando” e “contribuições” (p. 76-77-78) – onde a jornalista nos relata essa forte interligação: “demorou um pouco, mas, no começo dos 00, o Mangue começava a ser absorvido pela cidade da forma como havia sido concebido,

enaltecendo a ideia do “faça você mesmo” e apostando na diversificação de influências e realizações” (Idem, p. 77).

Por essas e outras razões que não é possível determinar distinções coerentes a partir desse recorte. E assim o momento Pós-Mangue perdura de maneira (des)contínua e contingente. E para protagonizar essas primeiras ondas do Pós-Mangue, é listada uma série de novos artistas e agentes musicais que foram contemplados, em 2006, como a nova geração musical do Recife, isto é, o Pós-Mangue; dentre eles, podemos citar a partir da matéria: os programas de rádio Pedreira, o Hora Jazz, o 2.0, o Baile Black e o Coquetel Molotov, o festival No Ar: Coquetel Molotov e bandas como Mombojó, Chambaril, Profiterolis, Embuás, Backin Ball Cats Barbis Vocals, Superoutro, Diversitrônica.

Com bastante entusiasmo, os jornalistas destacam o momento Pós-Manguebit de forma similar que fez o *release* do Mangue virar Manifesto, mas com resultados diferentes. Em determinado trecho da série de matérias especiais da revista Continente Multicultural, Simone Jubert percebe que há entre as bandas do Pós-Mangue “algum tipo de amadurecimento entre os músicos [...], pois eles deixariam de afirmar discursos para se concentrarem na consistência dos processos de criação em si mesmo” (Idem, p. 83). É como se essa suposta guinada do Manguebit ao Pós-Mangue propiciasse ao mesmo tempo mais liberdade criativa e autonomia produtiva, sem precisar de preceitos ou diretrizes ou dogmas culturais de uma manifestação com causas definidas.

E, curiosamente, é feita uma distinção entre cena e movimento sintonizando a “nova produção musical experimental [...] com as questões da contemporaneidade, como aterritorialidade e descentramento do sujeito” (Ibidem) como resultado de uma busca pela diferença geracional, “na lógica da geração que sempre nega a anterior para sentir que está fazendo algo novo” (Idem, p. 82); e essa distinção foi percebida da seguinte maneira pela jornalista Simone Jubert: “há 10 anos, dizia-se que o Recife vivia uma ‘cena musical’. Essa expressão não funciona para hoje, pois o que se vê são movimentos paralelos, cada um com seu próprio público. Novas bandas surgem todos os dias” (Idem, p. 83). Aproximando essa distinção proposta entre cena e movimento de nossa definição sobre manifestações musicais, o

que percebemos na contemporaneidade são agrupamentos formados por ondas diversas ou como definiu a jornalista, nesse trecho citado acima, por movimentos paralelos fugidios que não necessitam da unidade de uma matriz, mas que podem fazer uso da cena musical mapeada pelos mangueboys quando é conveniente.

Mesmo com todas essas contingências, o Pós-mangue ainda serve para entender melhor essa cena alternativa, do século XXI até hoje em dia, a partir de um conceito mais plausível com a realidade local, apesar da resistência que há com o termo, pois ele está vazio de conceitos e aberto às configurações fragmentadas e transitórias. E através disso, uma série de problemáticas podem surgir, como: só o mito do Manguebit - Chico Science - que conseguiu aglutinar com mais êxito os agentes locais entre o alternativo e o popular? O que veio com o Pós-mangue? Quais são suas referências, se for possível dizer isso? A banda Mombojó foi a referência direta a esse conceito, e talvez por esse isolamento não tenha sido possível o desenvolvimento de uma estética coletiva e de uma decorrente política cultural. Então, podemos creditar essa fragmentação estética ao Mombojó? Não seria justo nem viável com a realidade complexa dessas ondas musicais, pois os efeitos do Manguebit na geração seguinte não podem se restringir a um único exemplo de carreira, por mais que tenha sido uma das bem sucedidas dessa turma do Pós-mangue. O Pós-mangue também pode ser compreendido nas carreiras solos de músicos envolvidos direta e indiretamente com o Manguebit ou dos chamados de segunda fase do Mangue ou dos novos regionalitas, como de China, de Siba, de Otto, de Karina Buhr⁹¹, de Lirinha⁹², de Silvério Pessoa⁹³ e de Alessandra Leão⁹⁴. Ou seja, mais continuidade entre os momentos, as ondas e as gerações.

⁹¹ A cantora e compositora Karina Buhr começou na música em 1992 nos maracatus Piaba de Ouro e Estrela Brilhante do Recife. De lá pra cá integrou a banda Eddie, formou a banda Comadre Fulozinha, tocou e fez participações em discos do Mundo Livre S/A, DJ Dolores, Antônio Nóbrega, Erasto Vasconcelos, Mestre Ambrósio, Cidadão Instigado, Bonsucesso Samba Clube, Véio Mangaba e suas Pastoras Endiabradadas, bandinha de pífanos Zabumba Véia do Badalo, Bárbara Eugênia, Marina Lima, Anelis Assumpção e muitos outros. Foram inúmeras as participações em trilhas sonoras de filmes, peças de teatro e dança. No ano 2000 passa a integrar o Teatro Oficina, onde também foi atriz, a partir convite de Zé Celso Martinez pra fazer a peça Bacantes. Em 2010 lançou o primeiro disco solo “Eu Menti pra Você”. Eleita artista do ano, pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), figurou entre os “Top 10” disco e músicas, da revista Rolling Stone. Em novembro de 2011 veio o disco “Longe de Onde”, também recebido com grande entusiasmo por público e crítica. Foi

Pós-mangue, para mim, é termo criado por algum jornalista aqui de Recife para contextualizar a existência do Mombojó. Mas pouquíssimo usado ao longo da nossa carreira em matérias vinculadas fora de Recife. Acho que foi algo como um contexto cronológico (FELIPE S, em entrevista ao autor, 2015).

O que é percebido é a pulverização de uma certa euforia de diversidade carregada pelo Mangue em seus primórdios e no auge do movimento, pois essa repaginação enquanto proposta ainda é proporcionada através dos mesmos agentes, que, de certa forma, chegaram a ganhar *status* institucionais na cultura pernambucana. Não quer dizer que esses artistas que já carregam um nome e um público significativo – apesar de muitos deles morarem no Sudeste, há bastante tempo - perderam a criatividade ou o poder simbólico com suas obras, mas sim que houve uma concentração dessa força criativa nos descendentes do Manguebit e nos que portaram essa herança.

apresentada na MTV americana, como “uma Patti Smith com olhos pintados e um monte de cultura brasileira a seu dispor”. Pelo segundo ano consecutivo, entra nos “Top 10” discos lançados da revista Rolling Stone. Em 2015, lançou seu terceiro álbum intitulado *Selvática*.

⁹² O músico, escritor e compositor José Paes de Lira começou a carreira artística aos 12 anos de idade, como declamador de poesias em Arcos de Lira, sua cidade natal no sertão de Pernambuco. Em 1997, idealizou e construiu o espetáculo cênico musical *Cordel Do Fogo Encantado*. Com o grupo, lançou os discos: *Cordel do Fogo Encantado* (2000), *O Palhaço do Circo sem Futuro* (2002), *Transfiguração* (2006) e o DVD *MTV Apresenta: Cordel do Fogo Encantado*. Lançou dois livros: *O garoto cósmico* (2007) e *Mercadorias e futuro* (Ateliê Editorial, 2008). Em 2011 apresentou seu primeiro disco solo *LIRA* e em 2015 lança seu novo trabalho *O Labirinto e o Desmantelo*.

⁹³ Silvério Pessoa é de Carpina, Zona da Mata Norte de Pernambuco, a 47 km do Recife. Antes de ser músico, porém, Silvério seguiria o ofício de educador. Graduação e especialização sedimentariam a trajetória desse cidadão carpinense de olho no mundo, que, na metade dos anos 90, deixaria, de uma vez por todas, a música protagonizar os capítulos seguintes de sua história. mais à frente. De 1994 a 2000, um mergulho profundo no movimento Manguebit, em seu auge. Com a banda Cascabulho, Silvério Pessoa gravou o CD *Fome dá dor de Cabeça*, revisitando a obra do paraibano Jackson do Pandeiro. Ele mistura ciranda com baião, forró com maracatu, com referências e reverências a grandes artistas, como o alagoano Jacinto Silva e o seu coco de roda. Foram oito discos gravados desde o início da carreira solo.

⁹⁴ Em 1997, Alessandra Leão fundou o grupo Comadre Fulorzinha, lançando vários discos, entre solos do próprio grupo e participações especiais em projetos coletivos, entre os quais “Reginaldo Rossi” (tributo a Reginaldo Rossi - 1999); “Comadre Fulorzinha”; “Por pouco” (do grupo Mundo Livre S/A - integrando o Comadre Fulorzinha) e “Baião de Viramundo” (vários - 2000), permanecendo como percussionista e cantora do grupo até o ano 2000. Entre 1998 e 1999 fez parte, como percussionista, da banda de Antônio Nobrega, participando da turnê nacional “Pernambuco Falando Para o Mundo”. Em 1999 fez participação especial no disco “Loa do Boi da Meia-Noite”, do grupo Cão e Chinelo. Entre 1999 e 2004 integrou a banda de Silvério Pessoa fazendo shows por várias cidades do Brasil. Em 2006 lançou o primeiro disco solo intitulado “Brinquedo de tambor” com várias composições de sua autoria. O último trabalho lançado foi EP *Língua* de 2015. Participou, ao lado de Siba, Júnio Barreto, Lia de Itamaracá, Karina Buhr, Jorge Du Peixe, Canibal, Caçapa, Fábio Tummer, O Rocha, Pupillo e Dengue, entre outros, do “Projeto Era Iluminada - Mangue Beat”, do SESC Pompéia (SP).

O que fazer perante esse panorama? Quem será o novo guia ou o herói da música pernambucana Pós-mangue? Quais as aglomerações que surgiram? Essas perguntas não podem nem devem ser respondidas em um artigo ou manifesto, ou em alguma previsão ou aposta, ou em uma fórmula qualquer de produção ou de emancipação ou mesmo numa tese de doutorado, pois as soluções podem ser relativas e infundáveis: “sempre é bom lembrar que se torna precipitado arriscado e pouco recomendável teorizar sobre algo que ainda está acontecendo. Apenas os anos devem confirmar o que se sobressai ou não esteticamente” (REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL, 2006, p. 83).

Uma década depois da publicação da série de matérias sobre o Pós-Mangue na revista Continente Multicultural, podemos mapear as carreiras que continuaram ou não e, algumas das manifestações musicais que apareceram – mas não dá pra selecionarmos por critério de relevância estética desses projetos, o que nos parece deslocado e sem propósito para a situação-momento. Os fantamas transitam nas ondas do momento Pós-Mangue e a fragmentação estética marca as ações culturais acionando, simultaneamente, ambientes musicais subterrâneos e *pop*.

Na verdade, eu não sei da onde surgiu mas faz tempo que li esse termo em alguma matéria sobre nós. E também faz muito tempo que não ouço falar sobre esse termo. Acho que foi uma contextualização cronológica. Pós mangue é quem surgiu depois da morte de Chico. Pessoalmente acho muito vago (FELIPE S, em entrevista ao autor, 2015).

Esse diagnóstico seria por conta da diversidade de agrupamentos por parte dos músicos contemporâneos, que acreditam mais na autonomia criativa e na livre associação do que nas manifestações por uma causa comum? Ou a causa desse excesso de produção seria relacionado com a insuficiência de produtores para trabalhar com esse material desviante? Ou seriam os meios de comunicação atuais que contribuem mais para essa dispersão do material produzido em nichos? Ou o poder público que investe quase sempre em gêneros estabelecidos, como o frevo, o forró e mesmo aqueles descendentes do Manguebeat? Todas essas perguntas justificam a situação, mas não há só um problema ou uma solução.

O que fica no ar é se ainda é relevante a luta pelo novo ou pelo ovo ou mesmo pelo outro ou pelo ouro. A música contemporânea em seu potencial

estético pode até pulverizar a política mas, o embate não pode se limitar à destruição de uma cena para surgir outra nova. Os padrões de intenção das ondas do Pós-Mangue acionam a liberdade da repaginação da contemporaneidade que se faz mais do que necessária para a cultura pernambucana escutar, de fato, outras vozes e experimentar outros sentidos, ou seja, diversos agentes na música sem, necessariamente, precisar percorrer, partidariamente, pelos consensos da continuidade ou pelas novidades da ruptura.

3.1 Para além da sonoridade do Pós-mangue

Após contextualizar alguns dos significados e conceituar algumas das possíveis interpretações a cerca do signo do Pós-Mangue, a ideia, agora, é tirar um pouco a atenção dos agrupamentos musicais e da massa sonora da música para darmos ênfase nas letras de algumas dessas canções. Para isso, selecionamos alguns artistas pernambucanos no intuito de expandir um pouco mais a análise sobre as ondas musicais da situação-momento posterior ao Manguebit. O que isso pode nos revelar? Será que podemos perceber alguma ligação ou mesmo tendência entre alguns desses músicos? Procuramos responder sobre estas perguntas no decorrer deste subcapítulo. E para inciarmos o debate, vamos acionar mais um trecho da série de matérias especiais da revista Continente Multicultural em que os discursos desses grupos musicais são relatados pela jornalista Simone Jubert e associados através das letras das composições:

Pode parecer estranho que não toque tambores e nem trate do Brasil nas letras a única banda pernambucana em oito anos a assinar contrato com uma gravadora com estrutura de distribuição nacional. Mas a Mombojó, que também viajou para a Europa e entrou na programação do *Tim Festival*, é assim. De onde ela veio, existem mais. Por causa desses e de outros exemplos, a discussão sobre que música se sobressai no Recife depois do *manguebeat* se torna, no mínimo, legítima. O Recife sempre teve bandas com o perfil criativo da Mombojó, mas talvez o momento delas seja hoje. São músicos cuja experiência artística pessoal não envolve ligar seu nome explicitamente ao lugar onde vivem, ou mesmo que o façam sem discursos estéticos deliberados, e que não se prendem a gêneros de estilo, às vezes chegando a ser anárquicos. Também não necessariamente tratam do social em seus versos e demonstram pouco, com exceções, preocupação com a própria imagem na mídia. [...] É possível que estejam ampliando o debate sobre cultura, pois temas como a solidão e a busca por prazer são mais fortes em suas realidade

que as manifestações folclóricas (REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL, 2006, pp. 82-83).

É notável nesse diagnóstico apontado por Jubert a problemática local contra o regionalismo, além do engajamento social e político nas letras das canções e nas estéticas das bandas Pós-Mangue em prol de uma liberdade criativa que chega ao anarquismo. E para expressar essa resposta em oposição a “um ufanismo regionalista, distorcido e excludente em seus processos de afirmação cultural” (Idem, p. 82) foi cunhado o termo “bumba-meu-ovo” a fim de ironizar essa postura atribuída aos mangueboys, pois segundo o jornalista Julio Cavani ainda na mesma série de matérias especiais da revista Continente Multicultural: “quando o dinheiro e a política eleitoral entram no processo, o engessamento de ideias se torna inevitável, em um movimento que chegou perto de banalizar a própria bandeira do Estado de Pernambuco” (Ibidem). Uma dura crítica à institucionalização dos mangueboys, já no ano de 2006, e também uma referência indireta ao Carnaval Multicultural do Recife⁹⁵ que vem formatando a festa de Momo desde 2002 com o início da gestão do prefeito João Paulo do PT, além das linhas de financiamento público da cultura do Estado de Pernambuco formatadas no Funcultura⁹⁶ – fundo criado efetivamente em 2003 com o início do segundo mandato do governador Jarbas Vasconcelos do PMDB.

⁹⁵ “Percebemos discursos distintos comuns a certos grupos envolvidos com o carnaval do Recife. De maneira geral existem quatro posições discursivas centrais: 1) a valorização da festa por seu caráter diverso, plural e descentralizado; 2) a valorização do evento pelo favorecimento da dimensão econômica; 3) a crítica à diversificação excessiva do evento, apesar da valorização do caráter lúdico da festa; 4) a crítica ao uso do termo “multicultural”, apesar da valorização do formato da festa.” Disponível em: http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnEO/eneo_2014/2014_EnEO90.pdf. Acesso em: 14 nov. 2015.

⁹⁶ “O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). Implantado pelo Governo de Pernambuco, a partir do diálogo com a sociedade civil, o Funcultura permitiu um grande avanço na política cultural pernambucana, tornando-a mais democrática e plural. O fundo tem um modelo de gestão compartilhada, que envolve a Secretaria de Cultura de Pernambuco (Secult-PE), a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), instituições culturais e entidades da sociedade civil representativas da classe artística. Desde a sua criação em 2003, o Funcultura PE já destinou mais de R\$ 140 milhões à cultura pernambucana. Por meio de editais de seleção pública, lançados anualmente, o Funcultura possibilita que produtores e artistas recebam recursos diretamente do Governo do Estado para realizar projetos nas mais diversas linguagens artísticas e áreas culturais: Artesanato; Artes cênicas – Teatro, Dança, Circo, Ópera; Artes integradas; Artes plásticas, gráficas e congêneres; Audiovisual; Cultura popular; Fotografia; Formação; Gastronomia; Literatura; Música; Pesquisa cultural; e Patrimônio.” Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/introducao-ao-funcultura/>. Acesso em: 04 jul. 2016.

A festa do período carnavalesco na capital pernambucana vem disponibilizando, desde 2002, pólos com apresentações musicais dentro do Recife Antigo – ilha que carrega o marco zero da capital pernambucana onde portugueses e holandeses firmaram a primeira área urbana fundadora da cidade – e em vários outros bairros do subúrbio, como Várzea, Casa Amarela, Alto José do Pinho. E depois, foi até ampliado a expansão territorial do carnaval recifense com os chamados ‘polinhos’⁹⁷, ou seja, estruturas e atrações com menores orçamentos que ocorreram em várias localidades, por exemplo: Joana Bezerra, Coelhos, Barro, Mustardinha, etc. A ideia é descentralizar o carnaval tendo enquanto inspiração a diversidade apontada pelos mangueboys em seu manifesto, principalmente na primeira parte quando eles falam do 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 riqueza⁹⁸.

Atualmente, há uma crise desse modelo do Carnaval do Recife pois mesmo com a abertura proposta, houve a segregação, a criação de guetos e de barreiras sociais que ficam mais escancaradas quando as classes e as diferentes localidades da cidade se encontram num mesmo espaço público – aspectos que fogem às contingências das manifestações musicais, pois refletem as problemáticas sociais da capital pernambucana, mas que valem também para contextualizar os fenômenos culturais da localidade. Um caso emblemático aconteceu no Carnaval de 2016, quando Samarone Lima – fundador do bloco ‘Os Barba’ que desfila na semana pré-carnavalesca no

⁹⁷ Disponível em: http://www2.recife.pe.gov.br/sites/default/files/release_servicos_carnaval.pdf. Acesso em: 11 fev. 2016.

⁹⁸ Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html. Acesso em: 15 dez. 2015.

bairro do Poço da Panela, área nobre da cidade do Recife – fez um texto em seu *blog* pessoal intitulado ‘Estuário⁹⁹’, em que ele atesta esses padrões de intenção de exclusividade e de *apartheid*, reflexo das relações sociais da cidade.

Não sei exatamente o ano, mas em algum momento, “Os Barba” deixou de ser de um pequeno grupo de moradores do Poço e passou a figurar nas troças e blocos que são engolidos pela própria beleza. Começaram a chegar milhares de pessoas que não se importam sequer em ver uma orquestra de frevo. Querem apenas fazer parte de um cenário que ficou conhecido, um “point massa”, beber, cair e levantar, produzir seu lixo e depois sair para outro lugar. Assim acabam trocas, bares, espaços que são criados com carinho e amor, nesta cidade linda e exacerbada¹⁰⁰.

Um outro depoimento colhido nas redes sociais, também recentemente, critica as relações dissimuladas que o carnaval pernambucano usa como bandeiras da democracia e de aproximação com o outro, mas que na verdade esconde um discurso da ordem da segregação, do provincianismo, da riqueza e da grandeza de um povo que deseja a superioridade mas, que amarga nas quartas-feira de cinza a realidade de uma cidade construída com muita desigualdade social e pouca partilha, na prática – acarretando numa violência simbólica, física e em vários outros níveis que marcam a sobriedade dos citadinos da capital pernambucana.

A gente tem a ilusão de que no carnaval do Recife as barreiras sociais são suspensas porque “o povo todo vai para a rua, se mistura e brinca de graça”. Mas, para além dessa utopia, meio anárquica, comunista, vemos nos dias de momo inegavelmente a demarcação dos espaços das várias classes, tribos, grupinhos. Vemos também, o tempo inteiro, a exposição do desejo de ascensão social. Essa demonstração de superioridade vem de todos os lados, mesmo dos blocos populares e das mais genuínas expressões culturais. Vide aí os reis e rainhas dos maracatus e os brilhos e bordados dos blocos tradicionais, que remetem a muitas coisas, mas principalmente à riqueza. Se voltarmos no tempo, verificaremos que o nosso carnaval sempre foi marcado por disputas, ainda hoje presentes nos frevos mais tocados. Vamos ver também que a intromissão do poder público, sob o argumento de organizar o que era desorganizado, trouxe para si o condão dessa disputa. Foi nesse ponto, fortalecido na década de 1980, que as “brigas” deixaram de se concentrar em torno da escolha “da melhor música, do melhor desfile, do mais animado coro, da mais ornamentada fantasia” e passaram a envolver o debate sobre infraestrutura, programação, segurança, mobilidade, privatização, camarotização. Vem daí os louros colhidos com a super exposição da festa. Vem daí o empobrecimento da folia e o distanciamento cada vez maior de

⁹⁹ Disponível em:<http://www.estuario.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2015.

¹⁰⁰ Para ler o texto completo: <http://www.estuario.com.br/2016/02/02/pequena-reflexao-sobre-os-barba/>. Acesso em: 11 fev. 2016.

nossa utopia (Thalita Rampazzo¹⁰¹, Perfil do Facebook, 11 de fevereiro de 2016 às 13h¹⁰²).

Apesar das críticas contundentes às mazelas sociais do Recife e seu reflexo nos períodos carnavalescos, a festa é somente um dado sintomático sobre a dinâmica cultural pernambucana e não pode ser acionada como a culpada por tudo que tenha dado errado. Mas não há como negar que o Carnaval é um emblema significativo das manifestações musicais pernambucanas seja pelo frevo seja, mais recentemente, pelo Manguebeat com o intuito de difundir a pluralidade. E, realmente, foi usada pelos mangueboys e pelos seus descendentes, além das instituições públicas e privadas a fim de expandir as manifestações culturais pernambucanas embasadas pelos preceitos lançados pela ideologia Mangue – resumidos no conceito-síntese: multiculturalismo. Como ocorre com qualquer política cultural há margens para críticas negativas e também para apontamentos positivos sobre essas empreitadas provenientes, no caso desde 2002, do

101 Talita Rampazzo Diniz é Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) com a tese defendida em 2014 na linha de pesquisa Mídia, Linguagem e Processos Sociopolíticos. Concluiu o mestrado em 2009 e formou-se em jornalismo em 2006, ambos também pela UFPE. Desenvolve pesquisas relacionadas ao jornalismo e às transformações na comunicação. Possui experiência em docência no ensino superior da graduação e da pós-graduação.

102



Printscreen do Perfil de Talita Rampazzo. Disponível em: <https://www.facebook.com/talita.rampazzo/posts/1081964045201439?ref=nf&pnref=story>. Acesso em: 11 fev. 2016.

Carnaval da localidade. Nos interessa mais os procedimentos do que os possíveis julgamentos, mas mesmo assim não podemos esquecer de acioná-los quando for apropriado para tal.

Outro ponto destacado acima pelos jornalistas da Revista Continente Multicultural sobre a identidade pernambucana de um modo generalista é o caráter marcante do provianismo que acaba, muitas vezes, interditando qualquer renovação sustentável em prol da tradição. Por essa e outras razões que há uma necessidade de desterritorialização por parte dos músicos das ondas do Pós-Mangue, assim como também ocorreu com os mangueboys, apesar de paradoxalmente a localidade ser muito presente também nesses discursos – fato que pode ser percebido nas matérias de 2006 da revista Continente Multicultural e essa sensação perdura até hoje em dia. A intenção dos dois momentos é a mesma de reterritorializar os sentidos do lugar. Com o Manguebit houve uma busca pelas raízes locais e por questões líricas e poéticas encruadas nos signos particulares do espaço cultural pernambucano, além da ligação com linguagens musicais globais, como o *rock* e o *hip hop*.

Mas o que aflinge as ondas do Pós-Mangue é essa carga simbólica de um possível regionalismo provinciano, que inibe os experimentalismos da cidade do Recife desde sempre, como por exemplo aconteceu com o movimento de Música Armorial e com o próprio Alceu Valença no decorrer de sua carreira. Em meio a um eterno retorno entre tendências desviantes e estabelecidas, a música alternativa e cosmopolita do Estado vive temendo às predisposições regionais massificantes da música pernambucana, além de sofrer com a falta de um circuito de pequeno e médio porte sustentável e mais regular no Estado.

Então, transitando pela tradição e pelo experimental, o momento Pós-Mangue consegue partilhar sentidos em movimentos ondulatórios que vão além de qualquer simples dualidade, pois as penetrações são constantes e elas estabelecem um ambiente cultural híbrido de dissensos e consensos estéticos e políticos. Até porque não só esses dois pólos que colorem as sonoridades da música Pós-Mangue do Recife, o *rock* e o *pop* com suas possibilidades de abertura e de padronização comercial também imprimem uma série de interligações com esse momento anárquico ou fragmentado,

além de outros gêneros que podem ser enunciados por algum projeto em particular.

Depois de apresentar esse recorte contextual necessário sobre a cultura da localidade, realmente, a primeira questão que nos vem ao observar as letras da maioria dos artistas selecionados¹⁰³ é sobre a perda da necessidade de um vínculo direto com a cidade. Não que tenha-se perdido a criticidade, mas não há uma relação espacial tão explícita nas letras como foi com as bandas provenientes do Manguebit, que realmente tinham um forte conceito aglutinador e crítico da urbanidade. Isso também não quer dizer que esses músicos não estejam ligados com as questões sociais e culturais da localidade, porém as letras das canções remetem a outras tentativas de explorar a poeticidade literária, além do próprio vínculo citadino ou das manifestações regionais.

Enfim, o contexto é outro e múltiplo – apesar das continuidades, dos atravessamentos e, também das rupturas – e, esses artistas, na tentativa de repaginar a música pernambucana, usam a força das letras das canções com outros engajamentos, assim como destacou a jornalista Simone Jubert na Revista Continente Multicultural: "é possível que estejam ampliando o debate sobre cultura, pois temas como a solidão e a busca por prazer são mais fortes em suas realidade que as manifestações folclóricas". Nesse trecho é notável uma rica forte no discurso construído pela jornalista com os mangueboys. Jubert busca, dessa maneira, destacar os padrões de intenção em prol da liberdade criativa e de produção tão contemplada pelo Manguebit e, fortemente partilhada pelo músicos do momento Pós-Mangue, desde então em vez das tradições englobantes características dos artistas pernambucanos estabelecidos pelo provincialismo cultural. Por isso, a jornalista prioriza elencar questões poéticas com teor mais gerais como a solidão e a procura pelos prazeres comuns a todos os seres humanos, que são independente do seu contexto territorial a fim de enfatizar o ar de cosmopolitismo do Pós-Mangue. Para tal, ela pondera sobre a maior relevância dada ao caráter regional pelos mangueboys em detrimento aos

¹⁰³ Vou aproveitar os que já analisei em 2012 e acrescentar mais detalhes sobre essas carreiras: Glauco & O trem, Rua, Feiticeiro Julião, Nuda, Matheus Motta, D Mingus, Johnny Hooker, Ex-exus e Tagore; além de adicionar mais dois músicos: Graxa e Juvenil Silva.

apontamentos multiculturais e diversos, tudo isso com o intuito de enfatizar o provincianismo assumido, segundo o texto, até pelos bastiões do Manguebit.

Os mangueboys tiveram o espaço urbano da Região Metropolitana do Recife como o principal elemento do conceito que uniu estes artistas da época em torno da manifestação cultural do Manguebit, nos anos 1990. Os músicos do Pós-mangue fragmentaram qualquer proposta de união em forma de nichos de potência. E nas letras é possível constatar essa tendência. Por conta dessa pulverização estética e política, existe um certo grau de isolamento que dificulta tanto o diagnóstico quanto a força representativa de uma cena alternativa emergente. Para visualizarmos melhor toda esta conceitualização, vamos, a partir de agora, analisar alguns trechos de canções destes músicos pernambucanos citados acima, com o intuito de mostrar tanto essa fragmentação das ondas musicais do Pós-Mangue quanto os valores destas composições literárias sonoras.

Foto 5 – Johnny Hooker.



Fonte: <https://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/2016/05/johnny-hooker-david-ferreira-santos.jpg>. Acesso em: 15 jul. 2016.

Começamos com artistas que contrariam, em certo nível, o que colocamos sobre a falta de ligação com a cidade. Johnny Hooker (Foto 5) &

Candeias Rock City com a canção homônima *Candeias Rock City* tenta criar um elo com um bairro emblemático do litoral de Jaboatão dos Guararapes - local onde Lula Côrtes, ícone do udigrudi pernambucano, se estabeleceu e virou referência do lugar. Johnny tenta personificar o bairro de Candeias a partir de uma postura rebelde contra um imaginário rival – que pode ser interpretado de diversos modos, como a luta do novo contra o velho ou do *outsider* contra o estabelecido -, como é proclamado no refrão de uma maneira vingativa: “Estamos indo atrás de você/ Candeias rock city”. Em uma letra mais recente da carreira solo de Johnny Hooker¹⁰⁴ da canção Volta, ele cita a Rua da Aurora, localizada no centro do Recife a fim de referenciar o local onde ele veio: “Então procurei/ Nos bailes da Aurora me lamentei/ E confesso que talvez joguei/ Tuas fotos e disco no mar”.

A sonoridade de Johnny passou do *hard rock* do Candeias Rock City para uma carreira solo em que o brega e a mpb transitam com uma pegada na linha do BRock, tendo como principal referência dessa linhagem Cazuza. Apesar dessa localização a partir do território nas canções de Johnny Hooker, o ambiente funciona mais como pano de fundo para o mesmo atuar enquanto agente crítico das contingências culturais. Mesmo dando uma guinada no alcance do material musical de Johnny do *underground* aos palcos e mídias com mais visibilidade do país e, mesmo não tendo a crítica sobre as mazelas sociais tão contundente em suas letras como Chico Science, ele desempenha um papel significativo perante às lutas de gênero em que a estética musical pode acionar enquanto mudanças comportamentais, vide Ney Matogrosso e David Bowie.

¹⁰⁴ É preciso contextualizar a atual carreira de Johnny Hooker que deu uma guinada significativa de um artista alternativo para o *mainstream*, após conseguir emplacar músicas em trilhas musicais de filmes e novelas da Rede Globo, como "Volta" (trilha do filme *Tatuagem*), "Amor Marginal" (trilha da novela *Babilônia*) e "Alma Sebosa" (Trilha da novella *Geração Brasil*, na qual Johnny interpretou o personagem Thales Salgado). Seu primeiro disco solo, o aclamado "Eu Vou Fazer Uma Macumba pra Te Amarrar, Maldito!" (2015) alcançou primeiro lugar na plataforma de streaming *Deezer* e foi também número 1 no chart MPB do Itunes Brasil. Muita coisa mudou desde a época do Candeias Rock City com uma pegada mais *hard rock* e *glam rock* para o *rock brega pop* contemporâneo do atual disco.

Foto 6: Nuda.



Fonte: <http://www.cenalowfi.com.br/wp-content/uploads/2012/02/nuda-640x426.jpg>. Acesso em 13 jul. 2016.

Na canção da banda Nuda (Foto 6), *Maruimstad*, a relação com a cidade também é evidente. Mas diferentemente de Johnny, há uma crítica mais contundente sobre a realidade urbana, como é possível perceber neste trecho da letra: “Não se faz cartão postal no Córrego do Maruim/ Lá corre o boato que construíram um tribunal lado a lado do Coque e o mote do roque é:/ Viaduto separa qualquer luxo de coqueluche”. A letra faz referência direta a lugares pobres da cidade do Recife como as favelas do Coque e do Córrego do Maruim que convivem em desigualdade de investimentos públicos, como ocorreu com a construção do prédio do Fórum Desembargador Rodolfo Aureliano no bairro de Joana Bezerra – obra polêmica com fortes suspeitas de superfaturamento, mas que nunca foram devidamente apuradas. A temática é a disparidade de renda e a prioridade de gasto dos recursos públicos num território onde encontramos pessoas vivendo praticamente na miséria e outras poucas privilegiadas pelo poder político e pela concentração de capital que vivem num luxo descabido em comparação com a realidade da maioria da população. Dessa maneira, a Nuda faz uma crítica trazendo como referência a própria sonoridade abrasileirada de uma mpb mais refinada como temos em artistas como Chico

Buarque e Milton Nascimento, e dessa maneira conecta-se de modo mais relacional aos mangueboys.

O músico Graxa tão ácido quanto a Nuda lança várias críticas às instituições públicas pernambucanas. Em seu segundo disco intitulado Aquele Disco Massa (2015), Ângelo Souza repagina questões ligadas às carreiras dos músicos e dos críticos culturais, como na música Pesquisa Institucional de Mercado¹⁰⁵, além de problemáticas relativas à politicagem local sobre aspectos que envolvem a arte e a cultura, como é possível constatar na letra da canção Soul Socialista:

Sou eu/ Quem constrói os estádios/ E os arranha céus/ Sou tão bem articulado/ O melhor amigo de dona Dora do B/ Convido os cineastas/ Pra um saboroso jantar/ Comigo é assim desse jeito/ Sou socialista e alimento a cultura/ Isso não se pode negar/ Se não fosse eu /Não teria graxa no palco/ Sou eu/ Quem reforma a avenida/ E mando aterrarr a praia/ Desenvolvimento/ Ambientalista/ E me parte o pancreas/ Se despejam a favela/ Isso não se pode negar/ Que culpa tenho eu/ Se no mangue cabe um shopping?/ Soul socialista!

Nessa letra, Graxa escancara no formato de crônica várias práticas entre políticos e artistas locais, focalizando a crítica na figura e na gestão do ex-governador do PSB, Eduardo Campos. Assim como nos relata o jornalista Paulo Floro para a revista O Grito¹⁰⁶ sobre o padrão de intenções do artista: "se tem um músico que reflete em seu som o caos que Recife é hoje, essa pessoa é Graxa". Pois parafrasenado a matéria, o projeto musical de Angelo Souza traz de volta todo o território simbólico de dissenso político do momento Pós-Mangue, assim como aciona os mangueboys mais críticos como Chico Science e Fred 04, com "todo o inconformismo, instiga, revolta", mas também com "novas experiências, coletivismos, ativismo, sexo, diversão

¹⁰⁵ De cada nove pessoas aqui do recinto/ Vinte são músicos ou jornalistas/ Gente que pergunta e já elabora resposta/ Sempre deixando entender/ Que é um sindicato estando liso/ Mas com dinheiro vira a mesa/ É, Mas só quem tem contato funciona pra valer/ E eu um maloqueiro pedindo a prefeitura/ Que nego tolo fui eu/ Que nego otário fui eu/ Que nego besta fui eu.

¹⁰⁶ "A Revista O Grito! é referência nacional na cobertura de cultura pop e cena independente com sede no Recife. Fundada em 2007, o site cobre diversas áreas da cultura, como música, quadrinhos, artes plásticas, cinema e literatura com interesse em novos artistas e foco em inovação. Atualizamos o site diariamente com notícias, entrevistas, vídeos, críticas de disco, filmes e quadrinhos, além de reportagens e especiais. Fazemos um jornalismo independente, com forte espírito crítico e bem pessoal." Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/quem-somos/>. Acesso em: 04 jul. 2016.

e devolve tudo em forma de um som que é impossível de se enquadrar¹⁰⁷. Então, a crítica não está morta no momento Pós-Mangue. O que acontece, realmente, é a falta de unidade dos discursos em favor de uma cena ou de um movimento cultural. E esse é um aspecto que, de certa forma, transcende às relações literárias entre as canções locais, pois depende mais da articulação comunicacional dos agrupamentos musicais do que das tendências revolucionárias das letras das músicas. A poética da música de Graxa pode ser amplificada quando pensada na junção entre *Kinks*, *Stooges*, Sérgio Sampaio, Itamar Assunção, Arnaud Rodrigues e o Udigrudi – só para citar alguns – como um corte e um ataque estético à solidificação do Mangue enquanto *beat*. Assim, Graxa aciona no *rock* e em suas vertentes mais alternativas como principal referência de desterritorialização e reterritorialização do capital simbólico recifense e suas tendências ao estabelecimento da cultura em tradições, além de compositores brasileiros ‘malditos’.

Foto 7: The New Folks.



Fonte: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/wp-content/uploads/2011/04/The-New-Folks-dupla-formada-por-Tagore-Suassuna-e-Bruno-Souto.jpg>. Acesso em: 13 jul. 2016.

¹⁰⁷ Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2015/06/29/faixa-a-faixa-graxa-comenta-o-novo-aquele-disco-massa/>. Acesso em: 08 out. 2015.

Há também tentativas críticas mais diretas na perspectiva de uma nova cena musical contra a antiga, como é possível perceber na parceria entre Bruno Souto (Volver) e Tagore Suassuna (Tagore) no projeto *The New Folks* (Foto 7), com a música: *Mangue Beatle*. A letra inteira trata deste embate estético, temporal e até de classe social com o Manguebit: “Sou playboy tipo burguês/ Fui pra Londres canto em inglês, então/ Teu desprezo é maior/ E eu vou na contramão/ E essa lama nos teus dedos/ Não traduz o meu desejo, em vão/ Meu vício é bem maior/ Na minha solidão”. Numa tentativa de diferenciação em relação ao momento anterior, os autores demarcam o território com outras perspectivas estéticas e políticas da localidade. A ideia é incutir uma nova cena em que a busca pelo prazer e por temas como a solidão são mais relevantes do que as temáticas sociais e as manifestações regionais, assim como pontuou a jornalista Simone Jubert, anteriormente – e, essa característica fica bem evidente na letra de *Mangue Beatle*. O embate sonoro se dá no acionamento do *rock* e do *folk* inglês e norte-americano de bandas como Beatles, Oasis, The Strokes e também da banda brasileira Los Hermanos. São afrontas às tradições musicais pernambucanas ligadas aos estilos regionais.

Foto 8: Matheus Mota.



Fonte: <http://namiradogroove.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/03/Matheus-Mota.jpg>.
Acesso em: 13 jul. 2016.

Um outro exemplo que selecionamos nos remete a uma realidade ficcionada, como é possível perceber no trabalho de Matheus Mota (Foto 8). Nas letras deste artista, os universos dos quadrinhos e até da linguagem

publicitária são bastante recorrentes, assim como a crônica das ruas de maneira mais contemplativa e menos ácida do cotidiano em comparação com Graxa. Em *Madame na Avenida*, ele cria um clima lúdico, surrealmente saudoso e romântico a partir do dia-a-dia do flanelinha, como é perceptível no refrão da canção: “Ele guardou o meu carro com carinho e apreço/ Um dia ele tem saudades e vai partir/ Espera, ela vem roubar o seu coração/ Não, não”.

Entre o tédio de ser humano/urbano e o medo de estar na cidade, Matheus gera um universo próprio no ambiente musical do Pós-Mangue – uma parcela dessa pluralização estética e, que representa bem o espírito desgarrado desse momento fragmentado seja pelas temáticas livres das letras das canções seja pelo descompromisso estético e político com alguma corrente aglutinadora.

Em *Super-herói* (“Amanhã voltamos com um novo episódio/ No mesmo canal e no mesmo horário/ Não vá perder) e *Eu vou Baixar* (Ouvi então seu soundcloud/ Dizendo que quando chegar em casa/ Eu vou baixar as músicas desse cara”) as relações midiáticas são escanadas – a abertura do disco Almejão (2014) também aponta para essa agregação do discurso da comunicação, lá Matheus Mota *sampleou* e editou alguns áudios do apresentador da Globo Faustão anunciando seu nome na introdução do álbum; o Almejão é cheio de trechos de programas televisivos, principalmente. Matheus faz o uso de estilos incomuns na produção musical pernambucana, como encontramos em Arrigo Barnabé e n’Os Mulheres Negras. A sonoridade apresenta formas de composição mais ousadas como encontramos no dodecafônismo, no serialismo e no atonalismo acompanhadas de estruturas de jingles e de publicidade musical. São musicalidades que desafiam as ondas musicais do Pós-Mangue com outras propostas poéticas.

Foto 9: Rua.



Fonte: <https://ruadoabsurdo.files.wordpress.com/2012/05/rua-3x4-foto-de-flora-pimentel.jpg>.
Acesso em: 13 jul. 2016.

Já nas canções de D Mingus, de Glauco & O trem e da Rua (Foto 9) é bem latente a verve existencial e surrealista na poética. Em “Jardim Suburbano” de D Mingus é evidente essa tendência existencialista em tom melancólico e clima surreal. O trecho inicial da canção é bem ilustrativo: “Recortes de um álbum etéreo/ Pedaços da minha alegria/ Pelas ruas vazias/ Vias respiratórias congestionadas pelo mofo da nostalgia”. Sinestesia e metáforas empregadas a fim de lançar o ouvinte numa atmosfera psicodélica. Na canção *Jovem Vampiro* do disco *Saturno Retrógrado* (2015), D Mingus mescla questões existenciais com a vida noturna da cidade do Recife, além de apresentar tudo isso através do universo fantástico do vampiro: “Sangue novo me refez/ Um jovem vampiro em sua embriaguês/ E agora, já passam das três/ Espero o Bacurau mais uma vez”. D Mingus é bastante versátil transitando em sonoridades mais alternativas encontradas no pós-punk, no *krautrock* e no *folk*, por exemplo. Em nível nacional, podemos perceber referências aos mineiros do Clube da Esquina e até de novos regionalistas como o Quinteto Violado, principalmente no disco *Canções do Quarto de Trás*. Num mesmo músico, é possível perceber continuidades e atravessamentos sonoros além de rupturas à estética musical da localidade.

Foto 10: Glauco.



FONTE:

http://static.wixstatic.com/media/b1bfe2_ffdc2ef01ab545149b6aa52b04074c04.jpg_srz_623_779_85_22_0.50_1.20_0.00.jpg_srz. Acesso em: 13 jul. 2016.

Glauco & o Trem retrata a perspectiva existencial a partir frustrações de ser *outsider*, como podemos conferir em *Notícia popular*, onde a falta de reconhecimento no cenário musical é estampada na frase: "não saiu no jornal", ou mesmo através das crises existenciais do compositor em *Medo-me*: "Tenho mãos estranhas, braços finos, um tremor nas pernas um olhar desconfiado/ Uma língua afiada, mas com medo de cantar". Glauco César Segundo (Foto 10) foi membro da banda A Comuna – projeto em que também fiz parte. Ele tem uma formação erudita de piano e sua música reflete essa interligação do popular com a formação da música clássica.

Em seu projeto mais recente intitulado *Bakery People* (2015), ele reflete essa tendência do momento Pós-Mangue às questões íntimas, da esfera privada que refletem de forma indireta nas questões sociais, como podemos perceber na canção *Cadeira Vermelha*, que abre o álbum: "Meu pente tenta me deixar mais belo/ Este é o elo/ Que falta para que meu feio desejo possa /Se manifestar com roupar caras/ Cheio de amigos mais

queridos /E o meu sapato novo e no fim /De semana um bolso generoso/ Um banho quentinho/ Um sonho mesquinho/ Riquinho/ Riquinho/ Riquinho". A poética de Glauco carrega uma tônica existencialista e surreal assim como D Mingus, cada um ao seu modo. Sonoramente falando, Glauco assemelha-se a músicos que mesclam o erudito com o popular como Egberto Gismonti, apesar de buscar também referências mais *pop* em outros brasileiros como Caetano Veloso e mais experimentais em nomes como Tom Zé. Padrão de intenções que destoa também do mais tradicional ao alternativo pernambucano, mostrando mais uma vez como a musicalidade apresenta elementos importantes na contrução poética das carreiras e também como elas representam a hipótese de fragmentação estética do momento Pós-Manguebit.

Nas letras da Rua, o tom surrealista é mais escancarado do que nos outros dois artistas. Um bom exemplo é esse trecho da canção *Ecorrego*: "Escorreu/ A gota salgou/ Os lábios de um deus/ Fez este mim cão/ Que pisa as horas em bemol". O jogo de palavras é o artifício necessário para embaralhar os sentidos, criando um desapego espacial. São questões filosóficas como podemos notar na música *Programa* "Nada em mim é Eterno/ Desde que sou imagem/ Nada em mim é Eterno/ Eis do que sou imagem" ou em *Caverna* também do disco *Limbo* (2014): O sol explode na cidade/ A máquina sonha/ O pensamento é o assombro/ O espaço é tudo o que precisa/ Uma vida transtorna o sentido/ A imagem é filha do caos/ Os deuses erguem-se do chão/ Os deuses são animais". Com a banda Rua, o distanciamento com a localidade é mais evidente do que nos outros projetos apresentados, a desterritorialização é a tônica central das letras das canções do grupo. A Rua com sua referência ao *Trip Hop*, ao Radiohead e ao Sigur Rós, principalmente, acaba por 'desolarizar' a imagem do cartão-postal Mangue e do Frevo e também em confundir qualquer referência possível ao território musical da localidade.

Com relação às referências diretamente linguísticas, podemos encontrar casos mais extremos em que a desterritorialização emerge através do uso de outras línguas. Mais comum com a utilização do inglês, como em

bandas como Mellotrons¹⁰⁸ e Sweet Fanny Adams¹⁰⁹ - referências de bandas *indies* recifenses Pós-Mangue – e, menos provável na apropriação do francês como na Bande Dessinée¹¹⁰.

¹⁰⁸ O Mellotrons foi formado em 1997 em Recife, Pernambuco. Em julho de 2006 a banda tocou no Festival de Inverno de Garanhuns, e foi um dos destaques do Palco Pop. Participou do festival No Ar: Coquetel Molotov, em agosto de 2005, que teve a participação de bandas como a inglesa The Kills. Também se apresentou em outros eventos importantes, como o Festival de Verão do Recife de 2005 e o Especial de Fim de Ano da TV Jornal. Em 2004, o quarteto obteve a segunda colocação no festival Microfonia, promovido pela faculdade Aeso, que contou com quase 400 bandas inscritas. O grupo foi eleito pelos leitores do site Recife Rock para os prêmios de Melhor EP do Ano (Horizon) e Melhor Música do Ano (Evening) em 2004. O nome da banda vem do “Mellotron”, um teclado analógico dos anos 60, utilizado por bandas como Beatles, Kraftwerk e, mais recentemente, Radiohead.

¹⁰⁹ Eles são jovens, tocam um rock'n'roll honesto e querem, pelo menos, estar em um *mixtape* legal que as pessoas possam ouvir e gostar. Só que esta não é uma sinopse de filme da Sessão da Tarde. É basicamente o que representa em poucas palavras o espírito desta banda chamada **Sweet Fanny Adams**. Ou traduzindo... “nothing at all”, ou “absolutamente nada”. Como se um nome legal como este precisasse de alguma tradução ou significado profundo. Mas é com um espírito de fazer rock divertido e dançante sem precisar ser engraçadinho que a Sweet Fanny Adams de **Diego Araújo, Leo Gesteira, Hélder Bezerra e Rafael Borges** tem conseguido envolver o público e conquistar mais fãs em shows ao vivo. Até porque é ao vivo que eles mostram porque não estão para brincadeira. Seja pulando, dançando ou simplesmente batendo o pé para acompanhar os *riffs* e refrões. Não foi à toa que conseguiram em pouco tempo de banda tocar em festivais pelo país como o Bananada (GO), Se Rasgum no Rock (PA), Nordeste Independente (PE), Festival Calango (MT) ou Abril Pro Rock (PE). Disponível em: <http://mmrecords.com.br/sweet-fanny-adams/>. Acesso em 04 de julho de 2016.

¹¹⁰ Com uma proposta dançante e um som cheio de balanço, a Bande Dessinée surgiu no Recife, em 2007, inspirada em várias tendências globais, entre elas a música pop francesa dos anos 1960 e 1970. Tocou nas principais capitais do Brasil e em importantes festivais como Rec-Beat (2008), Mada (2011) e Abril Pro Rock (2012). O repertório da Bande Dessinée — que significa história em quadrinhos — é composto por músicas autorais em português, italiano e francês, criadas por Filipe Barros, guitarrista e cantor da banda, em parceria com outros artistas de sua geração como Zé Cafofinho e Jr. Black. A banda está preparando o segundo CD.

Foto 11: Feiticeiro Julião.



Fonte:

https://farm4.staticflickr.com/3550/5806827330_8aea4c7c3e_b.jpg. Acesso em: 13 jul. 2016.

Analisando as letras das músicas dos Ex-exus (banda que faço parte) e do Feiticeiro Julião (Foto 11), além do caráter místico, é perceptível uma tentativa de rupturas em relação aos comportamentos padrões, seja do universo do homem macho contemporâneo ou do cidadão que busca novos espaços de liberdade dentro da sociedade. *Carne Humana* dos Ex-exus escancara essa condição masculina: “Você não vai querer morrer nos meus braços/ Eu como carne humana/ Há muito já perdeu o nexo/ Repete que me ama/ Repete que me ama/ Queria ser só mais um/ Mas te animei/ Queria ser só mais um/ Mas eu fiz bem/ Fiz bem”. A transgressão é a tônica, ou mesmo o desbunde cultural, assim como no título-refrão *Vou tirar você da cara* da canção interpretada pelo Feiticeiro Julião e composta por Juvenil Silva. Nela é possível perceber de forma lúdica a busca por uma condição mais livre de repressões sob o indivíduo na sociedade contemporânea: “Grudou em mim, maquiagem/ Melada de se divertir/ Baby/ Nada do seu crí-crí-crí (de cara)/ Eu vou tirar você da cara”. As referências sonoras ao Tropicalismo e aos Novos Baianos são importantes para destacarmos as propostas musicais do Feiticeiro Julião e, mais uma vez ao Udigrudi pernambucano, principalmente

à banda Ave Sangria. Os estilos, muitas vezes, se cruzam e isso permite a associação de tendências e a combinação de agendas produtivas dessas carreiras fragmentadas.

Foto 12: Ex-exus.



Fonte:

<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/wp-content/uploads/2013/08/exexus.jpg>. Acesso em: 13 jul. 2016.

Questões sobre o sincretismo religioso brasileiro, da fé e das espiritualidades também são abordadas como na letra da canção *Tubo de Despacho* dos Ex-exus (Foto 12): “A mulata passa desafiando as fantasias/ Com suas galaxias num esforço bacanal/ Bebo sempre o tubo todo do despacho/ Sem medo de qualquer santo cai sentado” ou da música *Gangrena* do Feiticeiro Julião: “Sobre a fé quem foi que disse ao passar/ Não deves seguir outrem, mas perceber”. Os Ex-exus também trazem intenções tropicalistas, da Vanguarda Paulista e de sons mais pesados ou *beatniiks* como Sepultura e Tom Waits. O que nos remete mais uma vez à proliferação

de agentes estéticos independentes, que se cruzam em oportunidades circunstanciais de uma produção não-organizada.

Juvenil Silva transita pelo mundo dos prazeres seja a partir das relações entre duas pessoas, como acontece em *Desapego*: “Quando eu me afastar, entenda/ Não será por ser medroso/ Oito ou oitenta, nem me queira ver nervoso/ Quando eu me afastar, relaxe/ Ache seu olhar perdido/ E talvez mais tarde, se me der vontade, eu ligo/ Largo, mas eu não desisto”, seja na busca pela tríade sexo, drogas e rock n’ roll, como percebemos nesse techo de *Bodeado*: “Eu quero dançar até o sol raiar/ Quero acompanhar amigos de copo/ Eu quero dançar ao som do rock n’ roll/ Sem me preocupar com todo esse sono” seja retratando o cotidiano menos glamouroso da rotina de trabalhos indesejáveis perceptível na letra de *Dia de Folga*: “Eu dou duro todo dia/ Porém quando eu chego, já vou me deitar/ Pior que no outro dia logo cedo eu tenho que voltar/ Mas hoje eu deixo pra lá/ E viro o disco, porque hoje é meu dia de folga/ Mas hoje eu deixo sangrar/ E me divirto porque hoje é o meu dia de folga”. O autor nos apresenta com esses trechos elencados anteriormente um território em que as questões sociais são dissolvidas nas práticas individuais. Pois, a busca pelos prazeres é mais relevante do que qualquer manifestação regional. Uma característica do momento Pós-Mangue que está presente na poética de Juvenil Silva – apontada pela jornalista Simone Jubert na Revista Continente Multicultural.

De Raul Seixas a Bob Dylan, de Lula Côrtes a Belchior, Juvenil percorre uma caminho sonoro do *rock* ao *folk*, dos desbundes aos tropicalismos regionais. Aproximando-o, musicalmente, com os músicos da Cena Beto por afinidade de estilos e referências comuns e, cada vez mais, distanciando-se das batidas marcantes do Manguebeat. Feiticeiro Julião e Juvenil, ao acionarem o desbunde psicodélico agenciam seus trânsitos por lugares que foram obliterados pela poética Mangue, mas que são parte constituinte do imaginário e da memória sonora dos arrecifes, principalmente quando pensamos no Udigrudi pernambucano. Assim como o acionamento do tropicalismo pela proximidade entre Jomard Muniz de Britto e os Ex-Exus através da banda A Comuna.

Os embates são travados em vários níveis e essas canções nos mostram um pouco mais as possibilidades da fragmentação discursiva de

alguns agentes relevantes das ondas do Pós-Mangue da cidade do Recife. Os conceitos apresentados servem para nortear a análise com alguns padrões de intenções, mas é preciso dizer que estes artistas se tocam e se misturam em vários destes pontos levantados, indo além destas concepções, às vezes. Enfim, com todos esses exemplos é possível constatar que a cidade e a urbanidade estão presentes nos discursos destes músicos, mas de uma forma diferente em relação ao momento Manguebit e, não sendo uma prerrogativa necessária enquanto tendência de uma movimentação cultural centralizadora.

3.2 Um passeio pela sonoridade Pós-mangue

“Uma luta se anuncia, e ela avança na maior desordem de enunciados erráticos, de paródias, gritos, palavras de ordem, crenças desordenadas, tudo o que constitui uma enunciação coletiva [...] Porque se uma luta fala, ela não diz jamais eu”. Essa noção da luta por Serge Daney – trecho extraído do livro *A Rampa* em que o crítico faz uma análise contundente sobre o *Cahiers du Cinéma* (1970-1982) –, vem a calhar muito bem quando estamos tratando de manifestações culturais. Pois, há um misto de enunciados erráticos, gritos, paródias, crenças desordenadas e palavras de ordem. Quando aproximamos essa ideia sobre luta com as ondas do Pós-Mangue, percebemos que nunca um mapeamento deve procurar personagens singulares – ou como diz Daney que uma luta “não diz jamais eu” –, pois o que acontece, de fato, é a proliferação de núcleos ou seja há uma desordem de tal maneira que ela faz com que nenhuma enunciação coletiva consiga suplantar a liberdade criativa de cada artista – até porque as convenções midiáticas e de produção musical não fazem parte dos padrões de intenções desses artistas da música contemporânea do Recife.

Por isso, encontramos um ambiente sonoro em movimento frenético – o que não compremete as continuidades nem privilegia as ruptura e os desgarramentos. O Pós-Mangue não é uma fragmentação só de agora, da atualidade, do presente, ele vem se prolongando e se acumulando no cenário musical pernambucano, desde o começo dos anos 2000. O que torna a conceituação cada vez mais complexa. Como colocar num mesmo saco conceitual, só pra citar alguns exemplos bem distintos: Originais do Sample,

Re:combo, Mombojó, Songo, Mellotrons, Volver, Johnny Hooker, Fiddy, D Mingus, AMP, Desalma, Team.Radio, Ex-exus, Matheus Mota, Profiterolis, Ahlev de Bossa, A Comuna, Tagore, Feiticeiro Julião, Bande Dessinée, Novanguarda, German Ra, Canivetes, Os Insights, A rua, Glauco e o Trem, Marditu Soundz, Nuda, Julia Says, Sem Perneira Pra Suco Sujo, Juvenil Silva, Graxa, Aninha Martins (Foto 13)?

Foto 13: Aninha Martins.



Fonte:

http://www.abrilprorock.com.br/wp-content/uploads/2016/03/AninhaMartins_RenataPires.jpg.

Acesso em: 10 jun. 2016.

Qualquer tentativa de enquadramento será frágil perante este *corpus* de análise. Mas, mesmo assim, é por esse terreno escorregadio e movediço que a pesquisa crítica deve instigar sua abordagem, para colaborar com a compreensão deste momento da música alternativa do estado: o que veio depois do Manguebeat? É o que estamos tentando mapear ao longo do texto. Alguns nomes foram selecionados para a pesquisa a fim de apresentar uma parcela significativa desse enquadramento teórico-conceitual, assim como foi feito no subcapítulo anterior.

Para tal, será através da sonoridade, agora, que pretendemos discorrer a respeito neste ponto da análise. Como dar conta de um panorama tão plural? É possível sintetizar? Quando você pensa sobre o Manguebit é possível visualizar algumas linhas estilísticas, apesar de saber que houve

muitas extrações também. Quando você se debruça sobre o Pós-mangue na tentativa de perceber tendências de estilo, é evidente que a fragmentação está gradativamente mais aguda. Mas, não é nada que impeça esta pesquisa crítica e, também outras reflexões que surjam, de expandir ainda mais a explanação deste longo momento multifacetado.

Geralmente esses agrupamentos são baseados nos círculos de amizade. São vertentes estéticas bastante variadas e algumas pessoas acabam se conhecendo através desses círculos e isso gera uma troca interessante. Mas não vejo uma linha estética muito bem definida do “som de Recife” atualmente, talvez por estar muito inserido na lógica da cidade e não ver “de fora”, mas claro que tem essa linha crescente meio que um revival dos anos 70, mas nada que marque como decisivo o som do Recife como algo esteticamente sólido (ZECA VIANA, em entrevista ao autor, 2016).

É possível verificar que, nesse contexto Pós-mangue, uma forte movimentação *indierock* tomou força, em Recife, além dos remanecentes e dos repaginadores do Mangue - que, talvez, tenham tido na tendência Olinda Original Style¹¹¹, lançada pela banda Eddie, a linha estética mais significativa -, e também do legado *rocker* e psicodélico deixado por Lula Cortês em Jaboatão dos Guararapes e na Zona Oeste do Recife. Há ainda os que estiveram transitando por mais de uma tendência dessas ou aqueles que, de certa forma, vêm procurando estar por fora disso tudo – por exemplo, os adeptos da música experimental que é uma nomenclatura abrangente, mas não incomoda aos seus integrantes ou agregados e não gera conflitos ideológicos entre seus membros – até porque não há uma bandeira a ser

¹¹¹ “A música produzida em Olinda tem um quê de regional, mas as raízes antenadas com o mundo. Reggae, frevo, MPB, jazz, tudo aqui ganha um tempero especial. Talvez pela influência das orquestras de carnaval, Olinda é uma cidade repleta de músicos jovens, que começam a aprender a tocar um instrumento pela sensação de serem os regentes da folia. O começo pode ser assim, mas a aura boêmia que a cidade tem é motivo de inspiração para o surgimento de bandas que traduzem o espírito olindense de ser. Entre estes ícones está a Banda Eddie. Uma das bandas pioneiras do movimento mangue beat, ao lado de Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A, a Eddie trilhou um caminho mais tortuoso. O sucesso demorou a chegar e só aconteceu pra todo o Brasil com gravação da música “Quando a Maré Encher”, por Cássia Eller. “A força que a Cássia nos deu representa uma conquista do nosso trabalho e muita sorte também. Acho que tudo no meio do mercado musical tem um monte de sorte envolvida. Tem uma frase que gosto: “quanto mais trabalho, mais sorte tenho”, atesta Fábio Trummer, vocalista da banda.” Disponível em: <https://olindaoriginalstyle.wordpress.com/2009/05/29/a-nova-cena-musical-de-olinda/>. Acesso em: 05 jul. 2016.

partilhada e defendida, pois o que esses artistas querem é liberdade criativa e de produção quando assumem esse gênero musical como referência para os seus projetos.

A grosso modo, esse seria o panorama dos principais segmentos musicais da Região Metropolitana do Recife, do início dos anos 2000 até hoje. E a partir deles podemos ter vários desdobramentos, como vamos perceber ao longo do texto que segue. É preciso reconhecer que há outros gêneros da música alternativa, mas eles são mais contínuos e seguem as rotulações sem grandes problemas, como o *heavy metal*, o *hard core* e o *punk rock* – são guardas-chuva amplos que abrigam várias tendências, sem grandes batalhas conceituais que tenham a finalidade de criar um enunciado coletivo, pois eles já foram criados e as repaginações são resolvidas internamente com consensos e dissensos. Porém, o que interessa à pesquisa são aqueles artistas que são arredios às aglotações culturais e, não esses citados enquanto agentes satisfeitos com os gêneros pois, esses buscam as tendências de enquadramentos que a música pode acionar. Todavia, faz-se necessário salientar que há mais uma procura por um estilo de vida do que o simples consumo agregado às práticas da indústria musical e das mídias.

A tendência *indierock*, em Recife, tem sido uma das mais representativas no cenário musical enquanto contraponto ao Manguebit. Principalmente, por conta da mídia e dos festivais gerados pelo seu principal agente: o Coquetel Molotov. Não dá para esquecer que o website Reciferock e o concurso Microfonia financiado pelas Faculdades Barros Melo-Aeso de Olinda também foram importantes atores para a promoção da estética *indie*. Esse perfil sempre foi marcado pela predominância das classes média e alta recifense enquanto principais agentes culturais dessa movimentação. Grupos foram formados querendo mostrar a autosuficiência e a capacidade que cada um teria em gerir sua carreira, sem precisar se misturar e, tendo as mídias alternativas da *web* e os processos de digitalização do som como trunfo para essa independência e fragmentação estética e política. Na verdade, essa vertente *indie* surgiu concomitante com o Manguebit, com bandas como Supersonics, River Raid, Amps & Lina e também com a paulistana Stela Campos – que morou na capital pernambucana, durante quase toda a

década 1990, na esfera do movimento Mangue -, mas essa tendência sonora só tomou força e corpo, realmente, no início do século XXI.

Foto 14: D Mingus.



Fonte: http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/wp-content/uploads/2013/05/dmingus_juvenil.jpg. Acesso em: 10 jun. 2016.

Sobre essa relação entre o *indie* pernambucano e o Pós-Mangue, D Mingus (Foto 14) em entrevista à revista Mi¹¹² desenvolve bem sobre o contexto mencionado:

São dois termos que meio que surgiram concomitantemente, pelo menos na imprensa, quando eu via as referências ao pós-mangue era muito vezes se referindo a bandas que eram consideradas indies. Acho que o indie ficou muito associado ao Coquetel Molotov e o pós-mangue seria um termo geral, que engloba uma maior quantidade de bandas, inclui também a geração seguinte que não teriam a estética do mangue. Acho que as próprias bandas indies não fazem ou não faziam alguma contestação, fazer algo contra o mangue ou tentar insurgir contra a geração anterior. Acho que pela própria liberdade pregada na geração mangue de não existir apenas um estilo de música que representasse a cena, mas que fosse o mais diverso possível. Não vejo algo tipo, que algumas pessoas viajam, de que o que venha pós-mangue seja contrária à geração anterior, algo contra a cultura pernambucana. Na verdade, eu não gosto muito de rótulos, mas ao mesmo tempo a imprensa tem que chamar de

¹¹² Disponível em: <http://pe.mionline.com.br/off-mi-d-mingus/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2016.

alguma forma essa leva de bandas que surge após o mangue. Não conseguiria enquadrar meu trabalho como pós-mangue, até porque eu comecei a compor na mesma época que essa galera do mangue estava se articulando.

Os atravessamentos estão implícitos na fala de D Mingus. A sonoridade dos *indierockers* é tão ampla quanto o conceito Pós-mangue. Volver, Mellotrons, Rádio de Outono, Team.Radio, The Dead Superstars, Os Retrôvisores, Sweet Fanny Adams, Lulina, A Banda de Joseph Tourton, Cosmo Grão são algumas referências de artistas *indie* recifense. A maioria dos projetos citados não permanece mais em atuação, alguns dos músicos envolvidos nesses grupos ou montaram outras bandas (Bruno Souto da Volver desenvolve uma carreira solo, atualmente, Enio Damasceno do Mellotrons e Hélder Bezerra do Sweet Fanny Adams lançaram, recentemente, um duo chamado (Foto 15) Phalanx Formation¹¹³) ou pararam as carreiras, mas não será possível decretar sobre o término ou sobre uma possível volta (The Dead Superstars, Team.Radio, Os Retrôvisores, Rádio de Outono, Mellotrons, Sweet Fanny Adams) ou trabalham em outros segmentos da produção musical (os guitarristas da Banda de Joseph Tourton trabalham como técnicos de som de diversas bandas, como Mombojó e Nação Zumbi, Rafael Borges da Sweet Fanny Adams trabalha como técnico de som em estúdios e em apresentações ao vivo, dentre outros exemplos).

Foto 15: Phalanx Formation.



Fonte: <http://imagens4.ne10.uol.com.br/blogsne10/social1/uploads/2016/07/electronica-748x410.jpg>. Acesso em: 19 jul. 2016.

¹¹³ Disponível em: <http://www.phalanxformation.com/>. Acesso em 05 de julho de 2016.

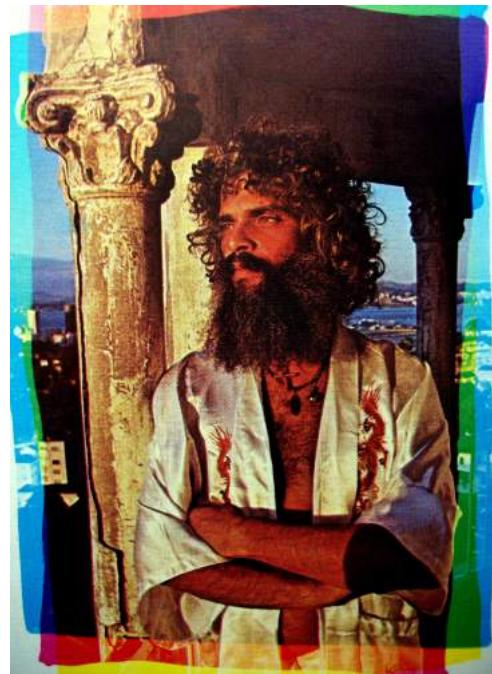
Apesar da disparidade de propostas em que pontos os *indies* recifenses se tocam sonoramente falando? A principal linha norteadora seria o desapego com qualquer enraizamento que seja da cultura local. E não é uma proposta que surgiu do nada nos 2000, bandas como The River Raid e Supersoniques já vinham trabalhando com esse amplo gênero desde os anos 1990. Mas, realmente, essa não era a principal tendência do momento Mangue como foi no início do século XXI. Num tempo em que a novidade virou uma falácia, as propostas de mistura lançadas pelo Manguebit foram confrontadas por uma sonoridade sem cacoetes regionais e com fortes desapegos territoriais.

O rock alternativo americano e britânico são as principais fontes de inspiração da turma *indie*, principalmente no que diz respeito ao som. A timbragem é diversa, pois passeia pelo pós-punk dos anos 1970, pelo new wave dos anos 1980, pelo shoegaze dos anos 1990 até a repaginação rocker proposta dos anos 2000, com projetos diversos como Queens of the Stone Age, Jack White, The Strokes, Kaiser Chiefs, Franz Ferdinand, Arctic Monkeys etc. Mas, o que há, de fato, em meio a toda esse panorama amplo, é o desprendimento partilhado por um compromisso de resgatar ou mesmo de repaginar as referências culturais tradicionais/populares do estado. Não que essa internacionalização ou desterritorialização resuma a atuação sonora destes grupos, pois influências como Roberto Carlos, Mutantes e Clube da Esquina, também refletem algumas das nuances destas bandas *indies*. O fato é não dá para negar que essa referência ao rock alternativo internacional deu a tônica mais forte na sonoridade *indie* recifense, aliada ao desligamento de voltar-se aos sons regionais.

Por outro lado, o legado do Manguebit foi passado a grupos que imprimiram, aos seus modos, a resignificação desses conceitos. Mombojó, Re:combo, Originais do Sample, Orquestra Contemporânea de Olinda, Academia da Berlinda, Bonsucesso Samba Clube, Alessandra Leão, Dona Margarida Pereira & os Fulanos Silvério Pessoa, Otto, Songo, Zé Cafofinho e Suas Correntes, são alguns dos projetos que, talvez, possam carregar com mais propriedade o real sentido do termo Pós-mangue, pois, neles é mais notável a repaginação da tendência conceitual proposta pelos mangueboys.

A mistura entre os regionalismos e a música *pop* global, através dos preceitos lançados por Chico Science & Cia, deram e continuam a dar muito pano pra manga na música alternativa pernambucana e, não é possível mensurar até quando. A abertura é o grande trunfo deixado pelo Mangue, pois é possível retomar o fôlego a partir de sonoridades mais contemporâneas – da música eletrônica (DJ Shadow, Daft Punk etc.) ou da música alternativa mundial (Stereolab, Beck etc.) –, ou mesmo através de novas tensões com a música caribenha, com a bossa nova, com o frevo, com o jazz, com o samba-rock, com o hip-hop, etc. Enfim, há uma linha estilística que aproximam, de certa forma, estes artistas tão díspares, que é a repaginação do legado deixado pelo Manguebit.

Foto 16: Lula Côrtes.



Fonte: https://sinistersaladmusikal.files.wordpress.com/2013/08/100_7800.jpg. Acesso em:
13 jul. 2016.

Os descendentes da fase *rocker* e psicodélica de Lula Côrtes (Foto 16) e do Udigrudi pernambucano dos anos 1970 se espalharam geograficamente, de modo geral, por Jaboatão dos Guararapes (Johnny Hooker, Monomotores, Quarto Astral), pela Zona Oeste do Recife (Canivetes, Os Insights, Jean

Nicholas, Juvenil Silva, Graxa) e por outros espaços da cidade do Recife (Anjo Gabriel, Morcegão, Serrapilheira). Além da referência ao músico pernambucano, o The Stooges, talvez, seja uma aproximação analítica interessante para confrontar com as posturas destas bandas. Pois, é no encontro do rock com o punk, no chamado pré ou proto-punk, que as sonoridades destes grupos se encontram. Pelo excessos da tríade sexo, drogas e *rock n' roll*, além das ideias lançadas pelo *Please, Kill Me* e pelo DIY dos *punkrockers*. O psicodelismo de projetos como The Who, Jimi Hendrix, Pink Floyd e Frank Zappa também dizem muito a respeito desses grupos e, é óbvio que existem muitos mais apontamentos referenciais – como: Sérgio Sampaio, Raul Seixas, Bob Dylan, David Bowie, etc. –, e muitos outros que possam surgir.

Não há uma necessidade em reprocessar a música tradicional do estado com outras vertentes da música *pop* ou alternativa internacional, mas, ao mesmo tempo, não é expresso diretamente o desapego com os preceitos do Manguebit. E isso também não significa que eles estejam num meio termo ou em cima do muro entre essas duas tendências. É possível perceber, de fato, posturas às margens da música alternativa do estado – no sentido de terem pontos semelhantes com os dois primeiros grupos estéticos do Pós-Mangue, mas eles não se posicionam nem contra nem a favor, mesmo tendo um conjunto conceitual comum que tocam as bandas desta terceira vertente de uma forma peculiar. É isso que as lançam num entrelugar – tocando nesses dois eixos pelas bordas e proondo, dessa maneira, outras sonoridades. E os artistas citados como referências sonoras reforçam a tomada de postura estética destes músicos pernambucanos, que optaram – pegando o gancho do nome do principal festival desta terceira categoria do Pós-mangue –, por um certo “Desbunde Elétrico”.

Há ainda uma quarta movimentação neste panorama diversificado, que seriam os que estão fora e ao mesmo tempo circulando, muitas vezes, em mais de um segmento destes apresentados. Nuda, Ex-exus, D Mingus, Matheus Mota, A rua, Muta, Aninha Martins, Isadora Melo, Zé Manoel, Feiticeiro Julião, Bande Dessinée, Marsa, Paes, não são diretamente associados a uma das três tendências. Também não é uma novidade no cenário musical recifense, pois projetos como Paulo Francis Vai Pro Céu,

Textículos de Mary e o projeto sonoro Pajé Limpeza do Moluscos Lama, por exemplo, já acionavam esses tipos de estranhamentos entre os agrupamentos musicais.

Como o caráter é mais híbrido e, às vezes, obscuro, esses projetos radicalizam ainda mais, de certa forma, com a fragmentação do cenário musical pernambucana. O que dificulta a tarefa de análise em sintetizar algumas tendências deste grupo, em especial, pois ele consegue ser mais plural do que os três segmentos anteriores. Da tropicalismo ao vanguardismo paulista, do psicodelismo à música francesa, da música eletrônica ao krautrock, da MPB a novas bandas experimentais do *pop* e do *rock*, como Animal Collective e TV on the Radio, e por aí vão as referências sem amarrar qualquer conceito.

É na liquidez que esse grupo tem sentido. Não existem blocos conceituais comuns, cada grupo, praticamente, ou se envolve em uma movimentação própria, singular e autônoma ou se mistura por dentro e por fora destas outras categorias, de forma peculiar. E extrapolando ainda mais essas tendências, ainda existem os metaleiros (Desalma, Cangaço), os *stone rockers* (Casillero, Mondo Bizarro), os experimentais (Monstro Amor, Mabombe, os projetos de Thelmo Critovam, Marcelo Campello, Lucas Allencar e Henrique Vaz) e os *rappers* (Sem Peneira Pra Suco Sujo, Herbert & Mazili Beats).

O que veio depois do Manguebit, a partir dos anos 2000, foi uma fragmentação devastadora, e as sonoridades das bandas de música alternativa do estado - apesar de grosseiramente enquadradas, por mim, em algumas categorias – refletem também essa pluralidade estética e política, de forma decisiva. Essa análise não quer incitar rixas ou facções, mas sim estimular o debate de um contexto, que já tem mais de 10 anos, e que vem sendo pouco agregado e discutido. A dificuldade da leitura vem talvez pela proximidade com o presente/contemporâneo ou pela volatilidade dessas ondas musicais, mas isso não impede nossa reflexão a respeito do Pós-Manguebit. E que venham as futuras reflexões e os distintos apontamentos para enriquecer ainda mais a compreensão e o mapeamento sobre o momento Pós-mangue e suas sonoridades tão diversas.

3.3 Agrupamentos musicais do momento Pós-Manguebit

Algumas linhas e marcas de algotinação podem ser encontradas nesse contexto fragmentado, arredio e duradouro do Pós-Mangue. Vou destacar, a partir de agora, alguns agrupamentos para depois contextualizar e justificar suas presenças, são eles: Recife Lo-fi, TsuMangue e a Cena Beto. Outras formatações importantes poderiam ser acionadas como o Festival No Ar:Coquetel Molotov, o projeto Observa e Toca e o Pernambuco Contemporâneo¹¹⁴, a Revista Mi – Música Independente e os websites de música RecifeRock¹¹⁵, Outros Críticos¹¹⁶ e Hominis Canidae¹¹⁷, dentre outros exemplos, mas como todos são projetos com os padrões de intenções bem definidos e formalizados enquanto uma mídia ou um evento por seus realizadores não contemplam o foco dessa pesquisa, pois nosso interesse é por aqueles grupos formados espontaneamente pelos próprios músicos.

¹¹⁴ “Pernambuco Contemporâneo é um projeto com patrocínio do Banco do Brasil e produção da Sambada Comunicação e Cultura, que difunde a produção musical do Estado, através de uma série de shows no CCBRJ, logo após o Carnaval, apresentando seis grupos pernambucanos. Abrindo o evento, a música minimalista do grupo Rua traz, do Recife para a Cidade Maravilhosa, samba, jazz e trip hop. Hugo Linns, em seguida, vem com sua música instrumental de viola cabocla e suas melodias sofisticadas. Esticando o Carnaval, o samba pernambucano do Pouca Chintra toma conta do espaço com malícia e poesia, seguido pelo power trio Wassab, tocando jazz rock instrumental, processando diversas influências de seus integrantes. Apontada como uma das melhores bandas instrumentais do Brasil, A Banda de Joseph Tourton apresenta sua mistura de dub, psicodelia e rock, anunciando a Bande Dessinée, que encerra o Projeto com sua chanson tropical e seu frevo francês. Diversidade e contemporaneidade são as palavras que norteiam este panorama contemporâneo da música produzida em Pernambuco.” Disponível em: <https://www.facebook.com/Pernambuco-Contempor%C3%A2neo-498225390216282/?fref=ts>. Acesso em 05 de julho de 2016.

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.reciferock.com/>. Acesso em 05 de julho de 2016.

¹¹⁶ Disponível em: <http://outroscriticos.com/>. Acesso em 05 de julho de 2016.

¹¹⁷ Disponível em: <http://www.hominiscanidae.org/>. Acesso em 05 de julho de 2016.

Foto 17: Zeca Viana.



Fonte: <http://g1.globo.com/pernambuco/musica/noticia/2015/07/zeca-viana-lanca-album-estancia-em-show-homenageando-bairro-do-recife.html>. Acesso em: 13 jul. 2016.

O projeto Recife Lo-fi¹¹⁸ foi criado pelo músico Zeca Viana (Foto 17) com o intuito de compilar em uma coletânea virtual artistas através do viés da produção de baixa fidelidade – em sua maioria, em estúdios caseiros. Zeca estava morando em São Paulo, na época, em processo de saída da bateria da Volver e de lá foi entrando em contato através da *web* com os músicos que compuseram o Volume I¹¹⁹, que foi lançado em 2010 – um ano depois ano que ele lançou seu primeiro disco solo: Seres Invisíveis – com o apoio do Recife Rock, do Coquetel Molotov, da TramaVirtual, da Revista O Grito e da Agência Alavanca além dos próprios artistas participantes. Segue um trecho

¹¹⁸ Para escutar todas as coletâneas do Recife Lo-fi: <https://soundcloud.com/recifelofi>. Acesso em: 06 jul. 2016.

¹¹⁹ **Coletânea Recife Lo-Fi Volume 1: Ficha Técnica:** 1. Gigantesco Narval Elétrico | Despenugem 2. Jean Nicholas | O Que o Vento Sopra 3. Johnny Hooker & CRC | Johnny Hooker 4. Jalu Maranhão | Só Nietzsche Explica (acadêmico frustrado) 5. Victor Toscano | Não Te Vejo em Meus Discos 6. Matheus Mota | Do Outro Lado do Lodo 7. Lina Jamir | Terra Gira 8. Canivetes | Se o Meu Legal Te Faz Mal 9. Geladeira Metal |Desliguei o Computador 10. Julia Says | Intro Mental 11. Zeca Viana | Pra Lá de Marrakesh12. D Mingus | Flores do Teu Mal 13. Lulina | Birigui 14. Milla Bigio | Tem Dudu de Que 15. Tagore Suassuna | Crença 16. Bruno Souto | Próxima Estação (DEMO) 17. Rama | Novo Horizonte 18. Mantra X | Verdades em Flores 19. Ex-Exus | A Culpa é Minha e Boto em Quem Eu Quiser 20. Gleisson Jones | Joinha, Joinha 21. Allen Jerônimo & A Rave de Raiz | Positivo e Negativo.

do release do Recife Lo-fi Volume I lançado no RecifeRock, em 05 de fevereiro de 2010, para sentirmos a atmosfera do contexto e os sentidos que os realizadores queriam transmitir com a coletânea:

Esta é uma coletânea virtual que reúne o trabalho de músicos recifenses que realizam suas gravações de forma caseira, no quarto, em home studios de amigos (por preços módicos), e muitas vezes com equipamento improvisado. Sem dinheiro suficiente para gravar em estúdios profissionais, a decisão de gravar em casa abre possibilidades para uma sonoridade própria e uma liberdade que vem determinando uma nova forma de ouvir música; desde sua captação, passando pela produção, mixagem e finalização, criando um charme musical que apenas a “produção” lo-fi proporciona. A Coletânea Recife Lo-fi Volume I trás 21 nomes da cena recifense que se renova a cada dia, caminhando por várias vertentes, tendo em comum o inconfundível sotaque musical, nas letras e nas melodias. Se por um lado esta cena se distancia temporalmente do Manifesto Mangue, por outro se cruzam intimamente através da geografia própria da cidade. Ideologicamente Recife pode ser ao mesmo tempo, o combustível e a mira destas canções através das relações humanas e culturais que se dão na cidade. De uma forma ou de outra elas pulsam o calor sonoro e imagético que apenas essa tradição musical pode proporcionar. Recife é a terra dos altos coqueiros, do “udigrudi”, da Rozenblit e do “faça você mesmo”. Assim, todos os artistas envolvidos participam de uma difusão cultural virtual e global, muito próxima de “uma antena parabólica enfiada na lama”. Não existe pós-mangue, deixemos isso aos desavisados, o que existe – e sempre existiu – é a música pernambucana em todas as suas variações. Esta coletânea é apenas um breve apanhado dessa produção, e fica longe de criar um plano preciso de tudo que aconteceu na cidade nesta última década. Por isso esse fica sendo o Volume I, o que abre possibilidades para edições futuras. Esperamos que, ao fazer download desta coletânea, o ouvinte tenha acesso ao que de mais interessante vem sendo produzido dentro dos quartos e home studios de Recife.¹²⁰

É interessante destacarmos alguns apontamentos encontrados nesse manifesto do Recife Lo-fi. Primeiro, a tendência em enfatizar a produção com baixo orçamento em estúdios caseiro com resultados de baixa fidelidade de áudio. Esse é um ponto crucial na narrativa construída no discurso do projeto. Em seguida, temos o recorte do território cultural da cidade do Recife com a referência ao Manguebit, ao Udigrudi, à fábrica de discos Rozenblit, ao *Do it yourself* do punk rock e aos altos coqueiros do Hino Oficial do Estado de Pernambuco. Esse passeio pelas referências é necessário para contextualizar o lugar de onde o projeto quer se situar, pois utiliza a geografia

¹²⁰ Disponível em: <http://www.reciferock.com/2010/02/05/baixe-a-coletanea-recife-lo-fi-volume-i/>. Acesso em: 21 out. 2015.

cultural do espaço como valor estético. E por fim, o texto nos informa que não existe o Pós-Mangue defendendo a pluralidade estética – da “música pernambucana em todas suas variações” – e destacando as limitações de representação da primeira coletânea de artistas. Mais uma vez, percebemos o incômodo com os sentidos que carrega o termo Pós-Mangue e também a fragmentação de estilos, além do ponderamento político, muito mais do que um improvável esvaziamento, pois o ambiente musical contemporâneo não adere ao projeto moderno de ruptura para destacar uma novidade qualquer – o que apontaram as vanguardas estéticas, em certo sentido.

Houve duas fotos registradas no Parque do Derby, no centro do Recife, que foram bastante divulgadas e são bastante emblemáticas deste primeiro momento do Recife Lo-fi, pois essa foi a única compilação do projeto que foi exclusivamente formada por música pernambucanos. Houve um encontro combinado com todos os músicos que participaram da primeira coletânea a fim de registrar para as mídias aquele momento, mas nem todos estiveram presentes. Seguem abaixo as imagens (Fotos 18 e 19):

Foto 18: Recife Lo-fi Volume I – Praça do Derby – 2010.



Fonte: Bruna Rafaella.

Foto 19: Recife Lo-fi Volume I – Praça do Derby – 2010.



Fonte: Bruna Rafaella.

Tantas as fotografias quanto o *release-manifesto* assim como a própria coletânea são dispositivos usados enquanto artifícios de mapeamento da produção local. E procuraram imprimir no ambiente musical recifense a realização conjunta de novos agentes também no sentido geracional a partir da poética da produção da baixa fidelidade enquanto vetor relacional. Depois desse primeiro volume houve mais outros três. Os Volumes II e III foram lançados ao mesmo tempo, em 2012. Em vez do próprio Zeca Viana pedir o material aos artistas que ele conhecia e selecionou como ocorreu com a primeira edição do Recife Lo-fi, para a segunda e a terceira coletânea, ele passou a receber o material fonográfica via *e-mail*. Foram 42 artistas selecionados para estas duas compilações. Segundo Zeca, esse número foi devido ao grande quantidade de inscritos e da qualidade do material, que foi mais uma vez escolhido somente por ele. À partir da última edição foi aberta curadoria para todo o Brasil (além de outros países) e, contou com a colaboração de Renato L., agente das origens da Manguebit – para constatarmos mais uma vez os atravessamentos entre as gerações. No Volume IV foram quase 400 artistas que se inscreveram. Foram lançados na coletânea projetos de Pernambuco, Paraná, Bahia, São Paulo e Sergipe, além de outros países como EUA, Portugal e França. E foram também

publicadas no blog da coletânea (<http://www.recifelofi.blogspot.com.br/>) entrevistas com alguns dos participantes da quarta edição do projeto.

Recife Lo-fi é uma coletânea virtual que criei em 2010 para mapear gravações caseiras produzidas na cidade do Recife. Hoje a coletânea já chegou no quinto volume¹²¹ com contribuições de artistas nacionais e internacionais. Muitos nomes foram apresentados pela primeira vez através da coletânea, é um garimpo do que vem rolando nos home studios da cidade, fomentando intercâmbio com outros lugares. Hoje em dia já temos material suficiente para lançar o sexto volume e inclusive uma rádio da Califórnia está em parceria conosco para tocar os artistas na rádio de lá, já que não são tocados na própria cidade. O projeto também virou uma oficina de gravação caseira que ministrei no Festival de Inverno de Garanhuns e no Coquetel Molotov em Belo Jardim. A ideia é continuar a coletânea todos os anos, até por que ela inspirou muitas outras coletâneas virtuais na cidade. É um trabalho contínuo e que farei ainda durante algum tempo (ZECA VIANA, em entrevista ao autor, 2016).

Foto 20: Recife Lo-fi Volume I.



Fonte: <http://recifelofi.blogspot.com.br/p/volume-i.html>. Acesso em: 20 jun. 2016.

A cada lançamento foi feita uma festa para reunir artistas e público apresentando, dessa maneira, projetos em formato intimista (*pocket shows*) que, na maioria das vezes, nunca tinham sido apresentados ao vivo como

¹²¹ Apesar de Zeca Viana ter anunciado na entrevista que a quinta coletânea tinha sido lançada, até o presente momento de 05 de julho de 2016, o projeto Recife Lo-fi V não foi realmente lançado.

Aninha Martins, Graxa, entre outros estreantes através dos eventos do projeto. A festa do Volume I (Foto 20) foi no extinto Quintal do Lima (Rua do Lima, Santo Amaro), no dia 05 de fevereiro de 2010, com apresentações de Zeca Viana & O Conjunto Imaginário (composto por Gleisson Jones na bateria, Fernando Barreto no baixo, Zé Mário na guitarra e D Mingus na flauta e efeitos), Ex-Exus, Gleisson Jones e Julia Says. A discotecagem ficou por conta de D Mingus, Vivi Menezes, Mucuri e Jamerson de Lima.

Foto 21: Recife Lo-fi Volumes II e III.



Fonte: <http://4.bp.blogspot.com/gjzRStNvavI/T8DMY4ypV3I/AAAAAAAAGdE/YrSHdVgGLsE/s1600/RECIFE+LO-FI.jpg>. Acesso em: 13 jul. 2016.

A festa de lançamento dos Volumes II e III aconteceu na Casa Mecane (Avenida Visconde de Suassuna, Santo Amaro), no dia 01 de junho de 2012 (Foto 21). Com o que Zeca Viana intitulou de *OPEN STAGE*, um palco aberto para apresentações em formato intimista de: Juvenil Silva, Cassio Sette, Dani Carmesim, HVB & Só Jesus Samba, Enio OhomemBorba, Diaton, Jalu Maranhão, Ana Ghandra, Babi Jaques e os Sicilianos. Na quarta compilação do projeto Recife Lo-fi (Foto 22), houve uma festa de lançamento de audição da coletânea no Iraq (Rua do Sossego, Boa Vista), com shows da banda Coxas D'Amélia e discotecagem de Evandro Q e Lu Medeiros, no dia 12 de dezembro de 2014. Com essas ações expostas do projeto Recife Lo-fi é interessante perceber o padrão de intenções próprio dos aglomerados musicais, daqueles que procuram deixar marcas no território.

Foto 22: Recife Lo-fi Volumes IV.



Fonte: <http://recifelofi.blogspot.com.br/>. Acesso em: 13 jul. 2016.

Diferentemente do Recife Lo-fi, o TsuMangue foi uma retomada do Manguebit de forma direta, em 2011, mesclando nomes conhecidos (Mundo

Livre S/A, Nação Zumbi, Eddie) com novas carreiras de artistas remanescentes da movimentação dos mangueboys (Lira, Karina Buhr, Siba, Combo X, Café Preto) e com novos nomes das ondas musicais do Pós-Mangue (Tibério Azul, Bande Dessinée, Saracotia, Gustavo Pontual) – tendo como base de referências, as coletâneas que o Dj Bruno Pedrosa fez em quatro volumes na web, compilando esses nomes com o título de TsuMangue Podcast¹²². Simbolicamente é uma combinação entre a violência do fenômeno natural do Tsunami (tragédia que ocorreu nos mares japoneses, no mesmo ano, e foi noticiada pelas mídias tradicional e alternativa, além das próprias vítimas da tragédia com seus dispositivos móveis) e a retomada da alegoria do Manguebit; trazendo à tona características geográficas marcantes na cidade do Recife: o mar, as águas, o mangue, além da diversidade musical – tudo combinado pelo projeto.

Foto 23: Karina Buhr.



Fonte:

http://www.embaixadadeportugal.org.br/images_upl/20150328053258_KARINA_BUHR.jpg.
Acesso em: 13 jul. 2016.

¹²² Disponível em: Volume 1 - <https://soundcloud.com/pedrosadeejay/tsumangue-podcast-vol-1>; Volume 2 - <https://www.mixcloud.com/pedrosa/tsumangue-podcast-vol-2-editado-por-pedrosa-dj/>; Volume 3 - <https://www.mixcloud.com/pedrosa/tsumangue-podcast-vol-3-editado-por-pedrosa-dj/>; Volume 4 - <https://www.mixcloud.com/pedrosa/tsumangue-podcast-vol-4-editado-por-pedrosa-dj/>. Acesso em: 20 nov. 2015.

Foto 24: China.



Fonte: <http://www.bahianoticias.com.br/ckfinder/userfiles/images/China3.jpg>. Acesso em: 13 jul. 2016.

FIGURA 2: Tibério Azul.



Fonte: http://www.alagou.com.br/wp-content/uploads/2013/12/alagou_tiberio_azul_convida_maceio_alagoas_capa.jpg. Acesso em: 13 jul. 2016.

Os músicos Karina Buhr (Foto 23), China (Foto 24) e Tibério Azul (Foto 25) deram uma entrevista ao programa Metrópolis da TV Cultura tendo o TsuMangue¹²³ como temática, no dia 24 de outubro de 2011. O apresentador introduz o bloco falando que o cantor Junio Barreto (Foto 26) havia concedido na semana anterior uma entrevista a ele no mesmo programa e, tinha comentado que “um fenômeno cultural estava surgindo e chamava-se TsuMangue, uma invasão musical pernambucana como nunca se viu”.

Foto 26: Junio Barreto.



Fonte: http://www.suasletras.com/fotos_artista/a7539199ed7c9854a7151893a010143f.jpg.
Acesso em: 13 jul. 2016.

A partir deste momento foram elencados 15 artistas como destaques dessa movimentação musical. Nove com álbuns lançados recentemente no período do programa: 1) Caçapa – Elefantes na Rua Nova, 2) Geraldo Maia – Ladrão de Purezas, 3) Lira – Lira, 4) Junio Barreto – Setembro, 5) Mundo Livre S/A – Novas Lendas da Enia Toshi Babaa, 6) Lenine – Chão, 7) Karina Buhr – Longe de onde, 8) China – Moto Contínuo e 9) Tibério Azul – Bandarra. E mais seis nomes que foram anunciados por suas futuras produções: Siba, Eddie, Lula Queiroga, Julia Says, Mombojó e Nação Zumbi.

¹²³ Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/xiddtuwnvlqs/metropolis--entrevista-karina-buhr-china-e-tiberio-azul-04020D1C3968C4912326?types=A&>. Acesso em: 26 nov. 2015.

Com essa lista exposta no programa da TV Cultura é possível perceber as intenções de apresentar o território musical do Recife Pós-Mangue com toda a pluralidade das novas e antigas gerações, como forma de agregar valor ao agrupamento – que não teve manifesto, mas sim o aporte da mídia televisiva e das coletâneas na *internet*.

O apresentador do Metrópolis – o jornalista Cadão Volpato, na ocasião – abordou os três entrevistados sobre a diversidade musical da cena recifense e também a respeito do TsuMangue. Todos eles tentaram replicar essa questão. Para começarmos a perceber o padrão de intenções do grupo, vamos acionar o que Karina Buhr respondeu: “Acho que todo lugar é assim. Essa coisa de agrupar as pessoas em movimentos ou por cidade ou geração. Isso é uma das provas de que não é verdade, né?! Acho que a música está espalhada e ela acontece de várias maneiras, não dá para dividir em geração ou movimento ou por cidade”. Ela enxerga que qualquer tentativa de agrupar um território musical vai excluir muitos outros projetos que existem e, questiona o recorte geracional como uma falácia também. Quando o apresentador passa a mesma questão para China pede para o músico mencionar sobre uma ‘teoria’ que ele tem sobre o contexto musical da cidade do Recife:

Cara, em Recife é tudo tão difícil, tá ligado?! Que se pintar uma banda parecida com Skank ou com Jota Quest não ia rolar, porque já tem essas bandas por aqui. É mais fácil trazer os caras de Belo Horizonte para cá. Então, a gente tenta ser o mais original possível no que a gente faz. Por isso que eu acho que cada disco sai com uma característica própria assim, e isso é muito bacana para a cena, porque a gente tem sempre uma cena se renovando e novos artistas aparecendo.

China enaltece a originalidade das bandas locais como marca principal da busca constante dos músicos da ambiente sonoro do Recife, pela diferença entre os diversos projetos que existem no território musical da cidade. E também destaca a renovação contínua da cena da música recifense a partir da fragmentação estética e da inquietação com os rótulos dos grupos e dos gêneros. Tibério Azul também traz sua visão sobre a questão das particularidades culturais do Recife, da tendência à diversidade de estilos e dos músicos que compõem o chamado TsuMangue. Opinião

muito similar com a de China, afirmando que a procura pela distinção é a grande influência recifense na música:

Voltando a coisa do Recife. Falando um pouco a minha opinião. Uma coisa que eu acho é que tem uma sensação em Recife que a gente carrega de que a gente não parecer, como China falou. Só que tem outras cidades que as pessoas gostam de ficar parecendo, geralmente, quando surge uma banda, as pessoas gostam de fazer igual e tal. E aí, eu acho que cai muito essa coisa da diferença. E a gente tem esse instinto de... Eu acho que essa é uma grande influência recifense. A influência de um não ficar igual ao outro assim. Então, todo mundo está tentando mostrar uma coisa diferente, né?! E eu não sei porquê isso nasceu e não sei se é tão racional assim. E eu acho que é uma coisa que brotou da praia, da água que a gente bebe. É uma coisa que eu costumo dizer que deve ter uma árvore na (Avenida) Agamemnon (Magalhães) que tem frutos que dá, que quando você come dá uma coisa parecida.

A tendência mais ao alternativo do que ao *pop* é uma tônica própria da música recifense defendida por Tibério e por China. E quando perguntados sobre as influências musicais de cada um, eles endossam ainda mais essa heterogeneidade da música recifense acionando o Carnaval pernambucano como principal referência para a cena local. Karina Buhr nos diz: “Sobre influência, eu sempre falo que é o Carnaval. Mesmo tendo o *rock n' roll*. Carnaval de Recife, de Olinda, porque é tudo misturado. Tem Frevo. Tem Maracatu. Tem Caboclinho. Tem Rock n' Roll. Tem o mundo inteiro”. China completa a fala dela: “É o grande tempero, é o grande caldo”, e Tibério finaliza com: “O Carnaval simboliza muito”.

O TsuMangue foi uma forma desses artistas agregarem valor ao seus projetos, pois os agrupamentos conseguem alavancar carreiras inciantes e outras estabelecidas com a suposta unidade do ambiente musical seja pelo território seja por estilos. Mas, a manifestação cultural em questão nunca mais foi acionada em outras mídias ou em projetos conjuntos entre esses músicos citados, o que nos chama atenção, mais uma vez, para a efemeridade dessas ondas musicais e também para a fragmentação estética do momento Pós-Mangue. O músico China quando perguntado sobre o TsuMangue, recentemente, respondeu: “Não faço ideia do que seja isso. nunca ouvi falar nessa expressão” e complementou quando reapresentado pelo pesquisador ao contexto televisivo citado anteriormente no texto: “Essa expressão “Tsumangue” não foi lançada para soar como um movimento... Acho que o jornalista se referia a quantidade de discos lançados naquele

ano" (CHINA, em entrevista ao autor, 2015). O que demonstra a falta de compromisso ou engajamento em prol de uma participação política comum no território. Nesse caso, os eventos midiáticos e as carreiras individuais acabaram tendo mais importância do que qualquer articulação cultural organizada com a formatação de cena ou de movimento.

Na tentativa de entender essa dinâmica estética e política peculiar de agentes que tendem mais ao *underground*, ao dissenso e ao alternativo. E por mais que estejamos falando de uma música alternativa pernambucana ou mesmo *rocker* – no caso, o momento Pós-Manguebit e afunilando mais ainda até o Recife Lo-fi, o TsuMangue e a Cena Beto –, isso é uma particularidade da cena *outsider* da Região Metropolitana do Recife. Assim como nos diz Jeder Janotti Jr. sobre a 'Cena Musical do Recife' no texto Morte e Vida Cena Beto¹²⁴ publicado no site Outros Críticos, em 11 de fevereiro de 2014: "é uma batalha permanente entre um falso multiculturalismo *includente* e a disputa ferrenha por afirmações singulares".

Foto 27: Foto de divulgação da Orquestra Betodélica.



Fonte:

<http://jconlineimagem.ne10.uol.com.br/imagem/noticia/2014/04/20/normal/91de98b227279e59090bd963c63dad71.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Vamos agora nos debruçar sobre a Cena Beto, o nosso último agrupamento elencado na pesquisa. Ela foi formada essencialmente por músicos locais com o intuito de realizar eventos coletivos e produtos

¹²⁴ Disponível em: <http://outroscriticos.com/morte-e-vida-cena-beto/>. Acesso em: 26 nov. 2015.

compartilhados entre os artistas envolvidos: Juvenil Silva, Graxa, Jean Nicholas, Aninha Martins, Matheus Mota, D Mingus, German Ra, Dunas do Barato, Ex-exus, dentre outros (Foto 27). O título do agrupamento veio do *nonsense* e da efemeridade em promover algum herói ou algum nome-síntese para falar daquele grupo de músicos. Como não havia ninguém no agrupamento com o apelido Beto, ele foi escolhido num momento de *brainstorm* pelos músicos envolvidos e levado como piada interna que tomou proporções de promoção do grupo, posteriormente. E também através de uma poética contracultural semelhante ao *no wave*, mas sem a referência direta, seria uma tentativa de ir além; isto é, diferentemente de outras nomenclaturas como o TsuMangue, por exemplo, essa foi uma forma de sair do guarda-chuva largo e permanente do Pós-Mangue pernambucano, assim como foi o Recife Lo-fi, de certa maneira.

A cineasta norte-americana Bette Gordon fala sobre o ambiente cultural do *No Wave* e interessante para vermos as similaridades e também as distinções com as ondas musicais do Pós-Mangue:

Não nos víamos como um movimento, isso só foi percebido depois. Eu me mudei para Nova York em 1980. Era um tempo muito interessante. O grafite surgia nos metrôs, a música estava mudando, o punk sugeriu uma nova contracultura, as pessoas entravam para as bandas mesmo sem saber tocar, os artistas moravam juntos em apartamento abandonados. Havia um caos criativo¹²⁵.

O jornalista André Miranda na mesma matéria feita sobre o movimento *No Wave* completa o raciocínio de Bette Gordon: “E como era de se esperar de um grupo em que ninguém seguia regras, o movimento foi se esvaziando, com cada artista seguindo caminhos independentes”. Os padrões de intenções são bem semelhantes entre o *No Wave* e o momento Pós-Mangue, e mais ainda com a Cena que como forma de negar o legado do Manguebit – assim como fez o *No Wave* com o *New Wave* dos anos 1980 – faz questão de acionar através da ironia o seu rival ou antecessor.

¹²⁵ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/o-no-wave-movimento-nova-iorguino-que-influenciou-as-artes-independentes-americanas-tema-de-mostra-com-42-filmes-no-rio-14840959>. Acesso em: 26 nov. 2015.

Foto 28: Graxa.



Fonte:

http://s2.glbimg.com/pUZqYXuOvGwYdgerqyt_7lgNhPI=/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2014/10/02/graxa.jpg. Acesso em: 20 jun. 2016.

A fim de contextualizarmos mais sobre essa característica que a Cena Beto tem em comum com o *No Wave*, vamos acompanhar o que o músico Graxa (Foto 28) nos contou em entrevista sobre as intenções do agrupamento musical, além de uma leitura pertinente sobre o ambiente compartilhado pelos agentes envolvidos e o mapeamento de algumas ações marcantes:

É a inclusão através do não semelhante – uau! É algo que foi criado para não existir. Um conjunto de disparidades totais. E tem a presença do Mito, né, o mártir que é o Beto, que não é absolutamente ninguém, mas tem aquele “Q” de curiosidade da geral de saber quem é essa entidade! Qual o significado atual? Rapaz, eu realmente não sei, tá ligado. Não sei também se o significado da movimentação já pode ser incluso em um período diferente que não seja atual – acho que foi em 2014 que esse termo começou a zanzar – aí como estamos em 2015 acho que ainda seja atual. Mas se for o caso de nesse momento para o começo – mesmo sendo em um ano apenas – como está acontecendo hoje, nesse momento, então é o seguinte. Acho que no primeiro ano – que podemos considerar o lançamento da ONI

e tal – tínhamos uma empolgação maior, nas ideias, mas na hora das ações, eu sentia que uns se empenhavam mais que os outros, mas todos queriam estar ali, envolvidos, saca, no meio desse momento cultural. Sendo que a cena Betty era, querendo ou não, em sua maioria, um conjunto de personagens semelhantes ao da primeira pergunta. Aí, devido a essas condições, ficava muito chato você sentir no ar um esforço maior de uns que os outros e, para mim, foi que o lance começou a azedar, de um ou dois anos pra trás – é foda a gente conversar como se fosse um tempão que isso tenha acontecido, mas se você olhar direitinho, foi no máximo dois anos atrás, muito recente. Todos sabem das obrigações alheias, mas tem gente, por exemplo que está nesse lance de música por puro *hobby* e o foco deles é outro, não a música. Tem gente que é escorão mesmo, tem gente que se acha o foda e fica puto por não estar à frente de tudo. Tem gente que acha que é genial e que o mundo é uma merda por não estar recebendo a atenção merecida! E por aí vai. Aí daí tu pensa: imagina um monte de porra dessa junta querendo fazer a cidade se movimentar. Tem que ter muita paciência, né? No meu caso, eu já tenho muita paciência com um monte de coisa já, saca? Então, para mim, foi melhor ser mais prático e voltado às ações mais diretas, que envolvam menos personagens, para fazer a cidade se movimentar (essa frase é muito boa, né não: fazer a cidade se mexer! Vou usar em apresentações) (GRAXA, em entrevista ao autor, 2015).

Para entendermos ainda mais sobre a Cena Beto, é preciso pontuar que ela teve o início consolidado pelo lançamento da coletânea O.N.I.¹²⁶, no dia 18 de agosto de 2013, com shows de Jazzy Grind, Dunas do Barato, Matheus Mota, Jean Nicholas e Ex-Exus e discotecagem de Claudio N, n'A Casa do Cachorro Preto em Olinda. Fizeram parte da compilação, além dos cinco projetos que se apresentaram no evento de lançamentos, mais oito artistas: D Mingus, Marditu Soundz, Zeca Viana, German Ra, Enio HomemBorba, Juvenil Silva, Graxa e Aninha Martins.

¹²⁶ “Mais uma prova de que a cena independente pernambucana sabe utilizar com inteligência soluções baseadas no “do it yourself” é a coletânea O.N.I. (*Objeto Não Identificado*), que será lançada neste domingo na’ A Casa do Cachorro Preto, em Olinda, a partir das 17h. Cinco bandas presentes no projeto irão se apresentar: Jazzy Grind, Dunas do Barato, Matheus Mota, Jean Nicholas e Ex-Exus. Também presente na O.N.I., Claudio N. será o responsável pela discotecagem da festa (set autoral), que ainda contará com Evandro Q? apresentando as bandas. A entrada é gratuita. A curadoria das faixas foi feita pelos próprios músicos, que também fizeram a produção do disco e do evento deste domingo. Completam o time de artistas presentes na coletânea, os músicos D Mingus, Marditu Soundz, Zeca Viana, German Ra, Enio HomemBorba, JuveNil Silva, Graxa e Aninha Martins. Além das bandas, a coletânea também contou com a colaboração de José Juva (texto de apresentação), Fernanda Maia (projeto gráfico), Estúdio Base (masterização) e com o apoio d’A Casa do Cachorro Preto e da Rec-Beat Produções.” Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/08/17/coletanea-o-n-i-revela-nova-cena-local-do-recife/>. Acesso em: 26 nov. 2015.

Foto 29: Juvenil Silva.



Fonte: http://media.festivaldosol.com.br/uploads/band/image_url/380/slides_festivaldosol.png.
Acesso em: 20 mai. 2016.

Juvenil Silva (Foto 29) destaca – também em entrevista concedida ao pesquisador – que o grupo ajudou a impulsionar a carreira de muitos dos envolvidos na Cena Beto:

A Cena beto é como se fosse uma cerveja artesanal que a gente se junta faz e bebe e vende e geral fica legal! E acredito que foi importante sim no papel de destacar um pessoal que estava e continua divulgando e produzindo seus trabalhos. Muito do que se conhece hoje em dia deve-se àquela movimentação de anos atrás que instigou e impulsionou pra que a gente pudesse seguir (JUVENIL SILVA, em entrevista ao autor, 2015).

Outros eventos foram realizados para consolidar a cena e seus agentes, como podemos destacar: A Temporada Beto no Bar Boratcho¹²⁷, em novembro de 2013, a Barraca do Beto no Festival NoAr: Coquetel Molotov em 2013 e 2014 – onde foram vendidos produtos dos envolvidos no agrupamentos assim como outros artistas locais que se interessaram pelo projeto – e a Orquestra Betodélica que se apresentou no Festival Abril Pro Rock de 2014: banda que reuniu os principais nomes da Cena Beto para

¹²⁷ Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/10/30/a-nova-cena-independente-do-recife-inicia-temporada-de-shows/>. Acesso em: 26 nov. 2015.

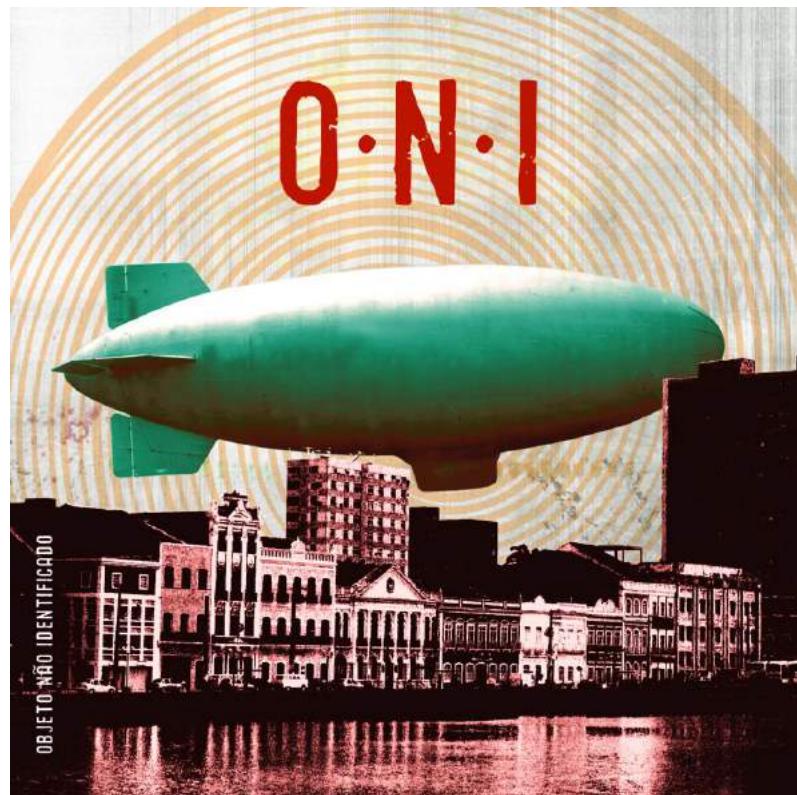
tocar algumas de suas músicas em conjunto, de maneira semelhante que fez a Nação Zumbi e o Mundo Livre S/A com a Orquestra Manguefônica. Em um curto espaço de tempo, muitas atividades aconteceram além das citadas e, realmente, a visibilidade e as produções – individuais, em conjunto e parcerias – foram numa crescente.

E para consolidar a Cena Beto com as formalizações próprias dos agrupamentos musicais, é preciso destacar que junto com a coletânea O.N.I também foi divulgado um manifesto elaborado pelo poeta recifense José Juva, intitulado ‘Abdução & Improviso’:

Procedimentos físicos e psicológicos de complexidade não compreendida, fluorescências, memórias espalhadas pela chuva. O caminho do xamã é o caminho do coração. Muitas mamíferas & mamíferos deixam a visão chegar, apuram os ouvidos e amparam os corações lisérgicos do tempo, com sensibilidade paleolítica. Há várias músicas penduradas no varal, canções que se infiltram no tutano dos seres invisíveis. Há feitiços, deuses solares, lunáticos e mecânicos cobertos de graxa e bêncãos. Sons em espirais, miragens, dunas. Exu comunicando a sabedoria infantil dos grilos, num domingo aconchegante. Um trem de doido carregando sonhos. Narrativas oníricas costuradas entre o lugar e os corpos. Grande parte dos rizomas da música contemporânea feita em Pernambuco é de objetos não-identificados: passam ao largo do radar das multidões, mas permanecem cavando territórios. Espécie de animal coletivo, você encontra esta música na vida: numa esquina, num banco de praça, num quarto de um edifício próximo da maresia, numa fila da padaria, conversando com um vendedor de picolé. As mãos do mercado/governo não costumam ousar no olho do furacão, no calor do processo, deitar atenção sobre som de vivos que ultrapassam as definições ligeiras e desorientam os costumes, os hábitos. Daí a importância e a vitalidade de deixar escapulir, num movimento de reunião e compartilhamento, as criações que a gente, quase sempre, encontra e descobre por acaso. As canções presentes neste disco são registros de abduzidos, improvisos de filhos e filhas do rio da vida, grãos do abismo. Carregam a paisagem da aldeia da subjetividade e o ambiente ao redor. Debruçadas num mapa sideral, estas crianças desenham cenários e rotas insuspeitas, trilhas e sendas de iluminação e caos. Ouvindo estas músicas conheceremos um pouco mais do mar, do ar, do ventre, do vento, um pouco mais do tempo & espaço em que nos movemos; conheceremos um tiquinho das figuras envolvidas ao mesmo tempo em que aprenderemos outro tiquinho sobre nós mesmos: energia curativa da arte¹²⁸.

¹²⁸ Disponível em: <http://outroscriticos.com/lancamento-da-coletanea-o-n-i-objeto-nao-identificado-na-casa-do-cachorro-preto/>. Acesso em: 26 nov. 2015.

Foto 30 – Coletânea O.N.I – 2013.



Fonte: Fernanda Maia.

O texto transborda poeticidade transcendental num clima extraterrestre e de invasores que intencionava o nome da coletânea e a capa produzida por Fernanda Maia (Foto 30), que junto com Carlos Gomes são os responsáveis pelo já citado website de crítica cultural: Outros Críticos. A ideia poética geral é de que o caótico ambiente musical do Recife está sendo invadido por outras sonoridades que, paradoxalmente, compartilham subjetividades e o lugar ao redor, e para tal são acionados os objetos não-identificados, os perdidos no território.

Como é possível ver na imagem a cidade é reportada pela Rua da Aurora, um dos cartões-postais do Recife, e também pela referência histórica ao Zeppelin alemão que sobrevôou a capital pernambucana, em 22 de maior

de 1930¹²⁹. São formas de situar sobre o território que o aglomerado musical é construído, além de ser também uma maneira de problematizar a respeito da localidade.

A fim de questionarmos mais ainda a Cena Beto, vamos acionar dois textos de crítica musical produzidos por Jeder Janotti Jr. e publicados no site Outros Críticos, um já citado acima: ‘Morte e Vida Cena Beto’, e outro, publicado no dia 28 de julho de 2013, intitulado: ‘A Cena dos Sem Cena ou Cena Beto é Rock?’¹³⁰. Nesse último texto mencionado, Jeder apresenta a Cena Beto da seguinte maneira:

Um nome é como um rótulo, serve para pensar quem somos ou quem não somos. Uma definição mínima de identidade é “noção de si”. Já uma cena musical é um grupo de músicos, fãs, produtores e críticos que se jogam em cena, dramatizam, teatralizam esse agir comum. Não por acaso, músicos de uma cena sem nome, talvez do movimento dos sem cena, buscavam sua autorreferência. Foi com esse propósito, que em torno de uma brincadeira do músico Graxa, que Aninha Martins, D Mingus, Ex-Exus, o próprio Graxa, Jean Nicholas, Juvenil Silva, Matheus Mota e Zeca Viana, entre outros, acabaram se autonomeando Cena Beto. Mas o que o pobre do Beto (poderia ser Alberto Roberto, Raimundo Nonato) tem em comum com sonoridades que ora são psicodélicos, ora tecnobetos, ora ex tudo? Eu, sinceramente, não gosto do nome, mas ele tem funcionado para tensionar o que antes ficava como pressuposto, ou seja, tem música de fôlego no Recife novo e antigo, tem gente comendo pelas beiradas a “maldição mangue”. Afinal, como se sabe, caranguejo anda de lado, mas na sabedoria popular, aquela que importa, ele anda pra trás, buscando uma zona de conforto que marca os “descolados” cults estabelecidos.

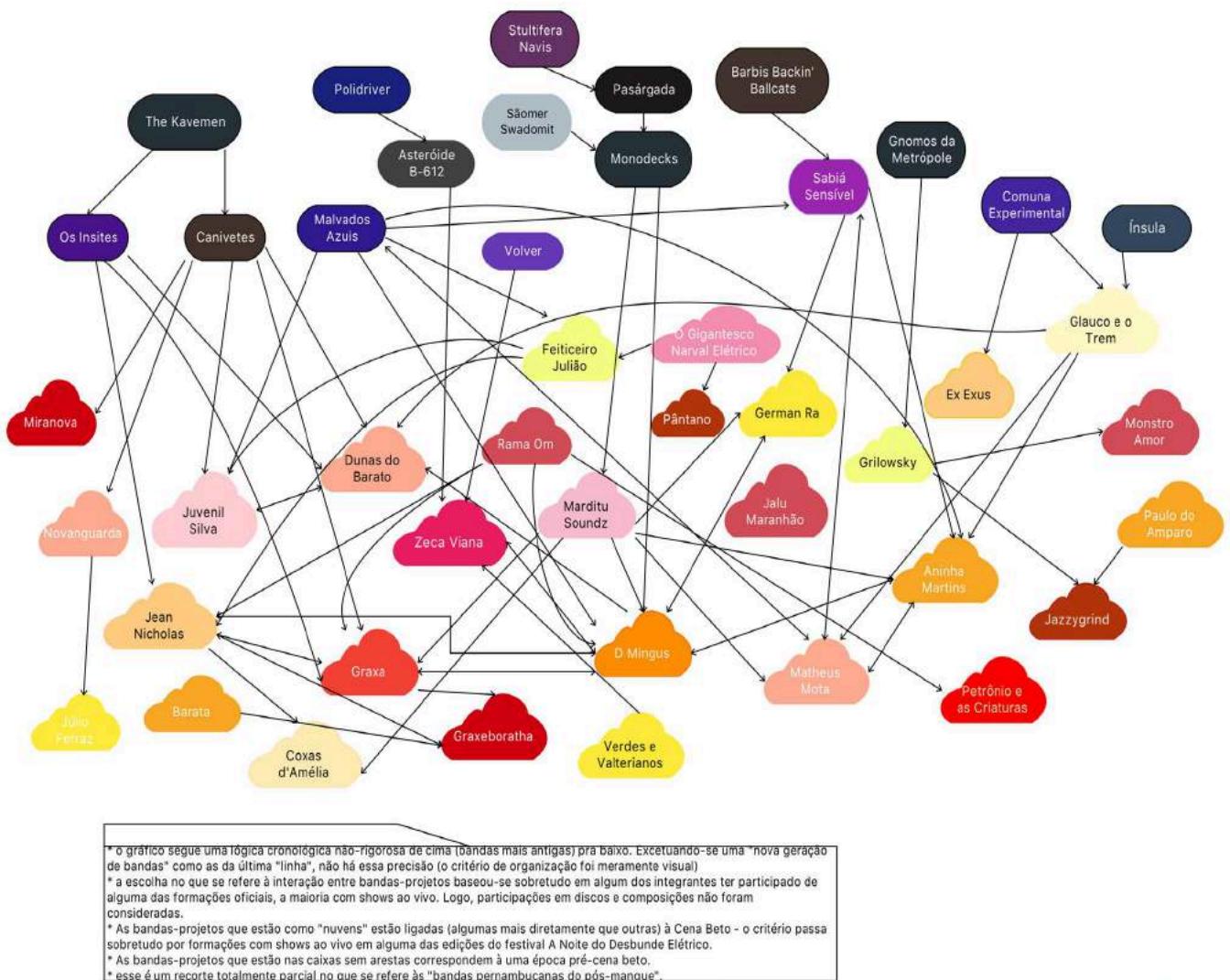
Para termos uma ideia mais ampla sobre a rede de artistas que deram origem, de certa forma, à Cena Beto – que segundo Janotti Jr., vieram de uma Cena dos Sem Cena – é interessante observarmos o infográfico que segue abaixo (Foto 31) elaborado pelo músico D Mingus, no seu perfil do

¹²⁹ “Há exatamente 85 anos, em 22 de maio de 1930, o dirigível Graf Zeppelin fazia sua primeira viagem ao Recife, sendo também o primeiro veículo aéreo a cruzar o Oceano Atlântico, vindo da Europa para a América Latina. [...] O Graf Zeppelin tinha 236 metros de comprimento e realizou grandes viagens no início do século 20. No Recife, a tripulação e os passageiros do dirigível desembarcavam e ele era reabastecido com gás e suprimentos. Para receber a primeira visita do Zeppelin, o Recife passou meses se preparando: o prefeito à época, Francisco da Costa Maia, chegou a decretar feriado municipal. Cerca de 15 mil pessoas foram até o Jiquié acompanhar a chegada do dirigível, de acordo com registros de jornais da época.” Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2015/05/recife-comemora-85-anos-de-viagem-do-zeppelin-com-lancamentos.html>. Acesso em: 26 nov. 2015.

¹³⁰ Disponível em: <http://outroscriticos.com/a-cena-dos-sem-cena-ou-cena-beto-e-rock/>. Acesso em: 26 nov. 2015.

Facebook em 26 de maio de 2016, com a finalidade de mapear esses agentes.

Foto 31 – Infográfica da Cena Beto.



Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=483658055160447&set=a.218516248341297.1073741828.100005487700999&type=3&theater>. Acesso em: 13 jul. 2016.

São muitos projetos e muitos deles interligados de alguma maneira. O que só reforça a complexidade que é rastrear os agrupamentos musicais por parte dos artistas, imagine se ampliarmos esse mapeamento para os outros

agentes, como: público, crítica, produtores etc. Por essa e outras razões que é oportuno quando Janotti Jr. analisa a partir da configuração da Cena Beto a busca por autoreferência de um suposto movimento dos músicos sem cena. Para ele, esse seria o propósito dos ‘betos’. Depois dessa introdução, Janotti Jr. vai mais além sobre aqueles que ele chama de donos do discurso ou dos estabelecidos da cultura local, o que ele chama de ‘maldição mangue’, e também daqueles outros que transgridem as zonas de conforto dos artistas estabelecidos – que ele conceitua como *rock*.

Independentemente de Beto pegar ou não (quem sabe, afinal, o pior nome de banda de todos os tempos, Paralamas do Sucesso, pegou!!!), a cena dos sem cena tem algo em comum, ela é *rock*. E não é pela sonoridade, não é pelo ritmo, é pela única coisa que mantém a ideia do *rock* viva: o desconforto com as zonas de conforto. É uma turma do Lo-Fi sem fidelidades fáceis ou de desbundados em uma época que os pop cults descolados parecem dividir a mesma droga com políticos estabelecidos, e vivem sob o medo de que as babás façam a revolta contra os pais bilu-bilu. Se gerou filho, tem que criar, enfrentar o mundo. Se não for assim é só fazer canções fáceis, curadorias óbvias, discursos chauvinistas e crítica de mais do mesmo. Isso não é *rock*. A sacrificalização do crítico, do músico, do mangue, da manga amarela, é um afastamento do humano. Profanar os mitos e os donos dos discursos é torná-los humanos, da ordem do erro. A cena dos sem cena é cosmopolita, não porque afunda antenas nas lamas ou renova mitos, e sim, porque questiona a cidade de um só movimento, de um só crítico e de um só circuito cultural. Beto, ou seja lá quem for esse comum, (qualquer um) aparece, faz cenas, músicos, críticos, públicos e reivindica a volta do ser *rock*: antídoto contra zonas de conforto das sonoridades recifenses.

As aproximações com a noção da Cena dos Sem Cena e com o ser *rock* são interessantes para pensarmos, assim como fez Jeder Janotti Jr., a postura arredia de alguns agrupamentos Pós-Mangue e, principalmente, a Cena Beto, com relação ao compolitismo ‘perdido’ pelos mangueboys – mais uma vez o embate local entre o provinciano e o cosmopolita. Um outro sintoma interessante sobre esse caráter fugidio é relatado por Janotti Jr. no artigo feito depois do ‘A Cena dos Sem Cena ou Cena Beto é Rock?’ em que ele analisa a morte e a vida dos agrupamentos musicais tendo como ponto de referência a Cena Beto, mais uma vez, só que agora no momento em que alguns críticos – tendo como base referencial o texto de Rodrido Édipo para o Outros Críticos, intitulado: ‘Morte e Vida, Sexta-feira’¹³¹, sobre as

¹³¹ Disponível em: <http://outroscriticos.com/morte-e-vida-sexta-feira/>. Acesso em: 26 nov. 2015.

apresentações dos Ex-exus e de Aninha Martins – e outros artistas que ficaram fora dessa aglomeração tentaram decretar o fim da Cena Beto por uma necessidade de novidade constante ou pela ressaca ou para abrir novos espaços ou mesmo a fim de sacralizar os agentes estabelecidos.

Vivemos tempos fugazes em que modismos cults e tendências udigrudis não duram o tempo de um trago. Beto, aquele, ser abjeto e esquivo, que ousou rondar as vidinhas insônes das culturas musicais dos arrecifes foi decretado como desaparecido justamente quando é reconhecido pelas decadentes linhas dos jornais locais e nossos maravilhosos festivais. Não me venham com obituários, pois desaparecido não é morto. É desabitado. O esfriamento das discussões em torno da tal cena, a dos Betos, a prometida coletânea-tributo (a este sim morto de fato, Arnaud Rodrigues) parece que será transfigurado em Tributo ao Beto. Será que como o “imorrível” Di Melo, o Beto se “invisibilizou”, ficou com medo dos cafés pretos e *pretensiosidades* que nos assolam a cada semana? Depois que Aninha Martins, Graxa e Juvenil Silva atravessaram o crivo de jornalistas e curadores, parece-nos que resta a ressaca. Então que venham os anti-ácidos, pois agora é que o negócio grudou. Sabe-se que é meio pop-cult-descolado ter segredos só nossos, não acessível aos não iniciados. Parece chato viver no “desexotérico”. Passou-se, de modo fugidio como os modismos atuais, o tempo em que jocosamente ouvíamos: “Que cena? Que Beto?”. Hoje, tá na capa dos jornais (locais). É pouco? Certamente. Mas muito para quem nascia há menos de um ano.

Foto 32 – Foto do jornal sobre a Cena Beto – 2014.



FONTE: Folha de Pernambuco.

Essa foto acima (Foto 32) foi acompanhada da seguinte legenda postada no perfil do Facebook de Leonardo Vila Nova – percusionista integrante de vários projetos da Cena Beto, como: Graxa, Juvenil Silva e Dunas do Barato – e referenciada no mesmo texto mensinado anteriormente de Janotti Jr.: “Ok, ok.. Já que têm uns e outros por aí que insistem em matar a Cena Beto, segue matéria do caderno Programa (Folha de Pernambuco) de hoje sobre o defunto! Dedicado especialmente aos coveiros culturais dessa cidade!”. É um ambiente de disputa como podemos constatar com esses relatos.

Além disso, Janotti Jr. nos informa sobre uma importante caracterísitca do comportamento contemporâneo dos agrupamentos culturais em descartar as tendências ou as cenas ou movimentos assim que seus agentes, eventos e projetos entram no circuito comercial ou nas graças das mídias especializadas. Mais uma vez, mostrando o caráter provinciano, excludente e exclusivista da cena alternativa local que convive de forma paradoxal ao cosmopolitismo intencionado por esses mesmos artistas e críticos. Janotti Jr. continua o texto nos relatando mais sobre esse contexto que ele vem acompanhando muito próximo do momento e com bastante conhecimento dos agentes culturais que ele cita:

Se as primeiras apostas em D Mingus e Matheus Mota parecem ter perdido o prumo no dia de hoje (mas e amanhã?). Se um deslize dos Ex-Exus acaba o derrocado sábado de um crítico ou se Jean Nicholas parece ter sido esquecido por ter lançado seu álbum por último; isso não quer dizer nada. É muito pouco. Pouco tempo, poucos shows, pouca estrada para além da ponte Areias-Derby-Encruzilhada (roteiro improvável dos primeiros passos Betos). Vivo como um verme que se alimenta das próprias entranhas, Beto sobrevive. Cena não é só partilha, também é violência. Imposição como toda comunicação. É apontar para um mapa (e seus roteiros) que realçam referências e ignoram coisas que não interessam. Não há a tal essência do qual muitos parecem se lamentar. Autodenominar-se Betos foi uma embalagem estética e comercial como toda cena. Forjada num jogo de *insights* e vivências, como o deve ser. Essa história de ação a pureza mangue, que nasce na lama, ou da suposta autenticidade de Seattle são construções depois do cortejo fúnebre. Temos a estranha mania de adulgar mesmo o mais filho da puta dos mortos. Obituário e incensório parecem sinônimos. Cu de morto, mesmo que sirva de comida para os vermes, estranhamente é sempre vendido como limpo. Convenhamos, se produzo merda é porque ainda vivo! Mas esse Beto é quase Exu, um traquina. Um Rec-Beat é muito pouco. Querem matar de

causas naturais uma criança recém parida. Nasceu desnutrida? Não acho. Como disse um comum a todos os Betos, Jimmi Hendrix: “Nesse negócio de música, quando se morre, pode-se dizer que se está feito para o resto da vida”.

Nessa análise feita por Janotti Jr. é possível encontrar rastros fortes do conceito punk do *Please, Kill me*, que anseia dois sentidos ao mesmo tempo: o da brevidade dos instantes e o da sobrevida dos mortos. Desmitificando qualquer sentido de essência que possa ter um agrupamento musical e acionando a imposição e a violência como forma de comunicação nas construções do sensível – além da partilha –, Janotti Jr. escancara as tramas do jogo de encenação dos territórios sonoros, onde mesmo ‘morta’ uma cena continua reverberando na localidade, seja por seus agentes seja por outros – falando bem ou mal. A Cena Beto carrega essa perspectiva citada com mais propriedade, apesar de ser tão recente – assim como acontece ainda com o Manguebit. Já o TsuMangue assim como o Pós-Mangue se ligam ao passado demonstrando, de forma direta, as continuidades no ambiente musical. E o Recife Lo-fi trilha mais no sentido do DIY, ou seja, sobre como as produções de baixa fidelidade podem agregar enquanto poética.

Outro ponto importante que deve-se destacar nesse mapeamento é que o uso do território recifense também é feito de uma forma plural. Os lugares não são fixos nem as áreas de atuação da música local são as mesmas. As ondas do Pós-Mangue ocupam várias localidades da Região Metropolitana do Recife (RMR), como podemos notar, por exemplo, em eventos como o Coquetel Molotov que já circulou em vários pontos da cidade como o Teatro da Universidade Federal de Pernambuco na Cidade Universitária, o Teatro do Centro de Convenções em Olinda e, atualmente, na Coudelaria Souza Leão na Várzea, além de ter descentralizado o evento em vários espaços da cidade (Edf. Texas – Pátio de Sta. Cruz, Cinema do Museu – FUNDAJ – Casa Forte, Profana Pub – Rua Tomazina – Recife Antigo, Estrelita – Av. Saturnino de Brito, 385 – Cabanga, etc.) e em cidades do interior como Belo Jardim e Fernando de Noronha. Esse é um exemplo pontual dentre tantos outros em que podemos constatar que a cidade é utilizada de forma ampla ocupando, dessa forma, várias áreas de seu território musical.

Além dessa tendência em ocupar os diversos espaços da RMR, as ondas do Pós-Manguebit não param de se proliferar e de tentar emplacar novas manifestações musicais fugidias. Um fato sintomático sobre esse dado pode ser percebido na publicação de uma matéria no dia 04 de julho de 2016 no jornal recifense Diario de Pernambuco com o título: “Nova safra de música fomenta cena eletrônica”¹³², em que o jornalista Breno Pessoa indicam novos agentes no ambiente musical do Recife fazendo, mais uma vez, uma extensão com o Mangue: “Se nos anos 1990 o manguebeat deu certo espaço para a música eletrônica como ingrediente no caldeirão de ritmos e influências do movimento, hoje o eletrônico passa por uma fase de maior protagonismo na cena local. Mais do que acessório, é o foco do trabalho autoral de uma nova safra de DJs e bandas”.

Foto 33 – Radiola Serra Alta.



Fonte: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/wp-content/uploads/2015/07/radiola.jpg>.
Acesso em: 20 jul. 2016.

E a partir dessa premissa, o jornalista vai destacando novos artistas e outros que continuam produzindo dos tempos dos mangueboys ou das

¹³²

Disponível

em:

http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/07/04/internas_viver,653469/nova-safra-de-musicos-fomenta-cena-eletronica.shtml. Acesso em: 07 jul. 2016.

primeiras ondas musicais do Pós-Mangue, são eles: Phalanx Formation¹³³, Raoni Santos¹³⁴, Dj Dolores¹³⁵, Claudio N do Chambaril¹³⁶ e Radiola Serra Alta¹³⁷ (Foto 33), além de outros projetos que não atuam mais como Leo D e William P (“são outros artistas que já tiveram projetos de música eletrônica autoral, como a dupla Mad Mud e o grupo Diversitrônica”), outros mais que não têm uma ligação direta com nenhuma dessas movimentações como Soundpack (dupla formada por Pedro de Renor e Henrique Xavier) e Leo B e Bruno V que segundo, Breno Pessoa “são outros dos representantes dessa

¹³³ “Uma das recentes adições ao cenário é a Phalanx Formation, que vai lançar neste mês o primeiro álbum. Hélder Bezerra, um dos integrantes do duo, não enxerga distinção entre o eletrônico e outras vertentes e, por isso mesmo, considera a escolha pelo gênero como algo natural. “A música eletrônica é algo já demasiado antigo, tendo suas raízes no início do século 20”, destaca o músico, que divide o trabalho com Enio Damasceno. “Antes de termos esta banda, tocamos juntos na formação final do Sweet Fanny Adams, que era basicamente música eletrônica.” Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/07/04/internas_viver,653469/nova-safra-de-musicos-fomenta-cena-eletronica.shtml. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹³⁴ “Para Raoni Santos, do projeto musical Mind Movies, o fator decisivo é a liberdade criativa e ampla gama de possibilidades na produção do som. “São vários instrumentos que se pode ter e muitos sons possíveis, indo além do que uma guitarra oferece”, enfatiza. “É fantástico abrir um programa e ter praticamente tudo, na hora que quiser, e, muitas vezes, gratuitamente, já que existem muitos bancos de sons e instrumentos virtuais gratuitos na internet”, completa. Santos, que teve os contatos iniciais com música eletrônica a partir do primeiro disco de Otto, Samba pra burro, e de alguns remixes do disco CSNZ (1998), da Nação Zumbi, também destaca a popularização das ferramentas de produção, como softwares e bancos de som, e a existência de tutoriais no YouTube, cursos online e fóruns de discussão em redes sociais.” Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/07/04/internas_viver,653469/nova-safra-de-musicos-fomenta-cena-eletronica.shtml. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹³⁵ “Coco, frevo, maracatu e outros ritmos tradicionais podem casar bem com o eletrônico. Dj Dolores é um dos que conseguem aliar elementos tradicionais da música local e dar uma identidade nova para composições difíceis de serem classificadas. Em 2015, ele se juntou a Yuri Queiroga e Maestro Spok no projeto Frevoton, que ainda tem influências de ritmos caribenhos, rock e outros sons.” Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/07/04/internas_viver,653469/nova-safra-de-musicos-fomenta-cena-eletronica.shtml. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹³⁶ “A possibilidade de produzir dentro de casa foi um dos atrativos para Cláudio N, da Chambaril. “Era mais prático de ensaiar na casa dos membros da banda”, diz o artista sobre a escolha do uso das batidas eletrônicas e samplers. “Chegamos a experimentar ter um baterista, mas queríamos soar mais próximo dos discos”, explica o compositor, que mistura rock, música latina, funk carioca, brega e carimbó em suas obras.” Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/07/04/internas_viver,653469/nova-safra-de-musicos-fomenta-cena-eletronica.shtml. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹³⁷ “Essa combinação com elementos regionais é justamente o mote do trabalho da Radiola Serra Alta, dupla de Triunfo que mescla a sonoridade da música popular nordestina com o eletrônico e também outras vertentes, como rock e rap. A inspiração no regional está até na caracterização dos músicos, que usam os pseudônimos Veinha e Careta e escondem a identidade vestindo máscaras de caboclos. Prova do potencial alcance dessa fusão de ritmos está na participação do Radiola Serra Alta no Glastonbury, em junho passado, na Inglaterra, considerado o maior festival de música do mundo.” Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/07/04/internas_viver,653469/nova-safra-de-musicos-fomenta-cena-eletronica.shtml. Acesso em: 07 jul. 2016.

vertente mais baladeira. Este último participou, em 2015, do festival Tomorrowland, ao lado de José Pinteiro, com quem formou o Duoprop” e, por fim, uma linha da música eletrônica local “mais conceitual e menos dançante, Yuri Bruscky, e grassmass são outros representantes dessa categoria”. A partir dessa crítica jornalística é possível constatar o caráter cíclico e transitório das ondas musicais do Pós-Mangue e também que o ambiente sonoro recifense está sujeito a outras manifestações a qualquer momento, seja pela ruptura seja continuidade ou mesmo pela mistura desses sentidos em combinações inusitadas.

É nesse panorama musical contraditório e paradoxal que os agentes das ondas do Pós-Mangue sobrevivem, morrem, ressuscitam e carregam as heranças e as errâncias do Manguebit, simultaneamente, enquanto fardo ou negação ou como potência criativa e de produção. O projeto Recife Lo-fi, o TsuMangue e a Cena Beto são alguns exemplos de como o cenário da música recifense Pós-Manguebit age através das formatações dos agrupamentos musicais contemporâneos.

3.4 Pós-mangue: to be or not to be?!

Na verdade, o Pós-mangue é uma falácia, assim como todas as tentativas de rótulo sobre movimentações culturais, que são sempre frágeis e não dão conta da complexidade de uma contingência e de uma situação-momento qualquer. E se este está atrelado diretamente a um conceito pretérito, essa incapacidade se torna mais aguda. Apesar dessa constatação, a crítica e muitos artistas não deixam de tentar emplacar um direcionamento que busca definir o modo operante de um grupo ou mesmo o espírito de uma época, por várias motivações, como podemos constatar anteriormente. Quando a pluralidade é a tônica do instante, o melhor caminho é o pós ou o neo? Ou é a preguiça ou é a falta de criatividade que não deixam uma outra ideia triunfar em relação a outra? Ou porque as continuidades são da mesma relevância que as rupturas? Ou porque estamos falando de uma estética fragmentada em ondas musicais efêmeras? Ou não sabemos mesmo é lidar com o caos e precisamos nos escorar sempre em pilares conceituais? Todas essas questões já são praticamente as próprias respostas.

Mas, é fato que o peso representativo do Manguebit caiu mais do que bem nos artistas que estavam envolvidos nessa tendência pós de seguimento. E é também muito claro que o Pós-mangue não despontou por não ter essa representatividade inovadora – somente a de renovação – nem o poder de aglutinação. Por isso, ele precisa ser tratado apenas como uma denominação de um momento depois do Mangue e através da compreensão da brevidade e da interligação de suas ondas. Neste contexto hiper-fragmentado e supersaturado pelo centro e pelas beiradas em que cada um agente tem a potência de ser capaz de tornar-se instituição, os artistas não se sentem atraídos pelos agrupamentos musicais com formatações de cena e de movimento nem querem ser referenciados por tais.

Pode haver, realmente, esse impulsionamento para a autossuficiência completa (principalmente, através da digitalização da informação, do barateamento dos equipamentos de áudio e da divulgação e distribuição via web), porém ainda há muitos entraves externos e internos para essa realidade ser concretizada; se de fato ela for viável – o que duvido muito –, pois a prática musical supõe uma comunidade de afeto, até então.

Faço a análise sobre a temática proposta na tentativa de refletir sobre o contexto em que me insiro diretamente, mesmo sabendo que o conceito Pós-mangue não daria conta desse panorama nem representaria, de fato, o ambiente musical contemporâneo da música alternativa do Recife. Os meus argumentos têm a pretensão de compreender e de, principalmente, problematizar e, não de delimitar ou de definir uma leitura final sobre o tema. Primeiramente, o que me moveu a escrever foi a falta de críticas que procurassem, mesmo generalizando, entender este momento Pós-mangue, que se arrasta desde o começo dos anos 2000. O segundo motivo foi por estar envolvido e atuando neste contexto. E o terceiro, por toda essa fragmentação que me instigou a pensar a respeito e tentar achar algumas linhas conceituais através deste recorte analítico.

Seria a marca da atualidade da música alternativa pernambucana: não estar a procura de uma linha norteadora? Bem, até hoje, não existe um conceito-chave e sim ideias oscilando entre várias combinações possíveis. Os artistas do Pós-mangue não despontam aos holofotes da indústria cultural como acontecia em outrora, isto é, um músico, um grupo ou uma

movimentação que represente, mesmo que genericamente, todo um contexto. Talvez, futuramente, esse caos seja catalisado e convertido em um emblema representativo, que tenha a força de abarcar também a contemporaneidade do porvir.

Será que esta geração beira ao caos e está, simplesmente, preparando o terreno para uma cena futura mais esclarecida? Fracasso da indústria? Mas e o sucesso dos nichos? É aquela história: o que é dar certo na “sociedade pós-massiva” (André Lemos) que a gente está vivendo? Não dá pra trabalhar com previsões nem é possível resumir a importância de uma época ao ostracismo ou ao suposto sucesso comercial nível *mainstream*, pelo simples fato de ela não emplacar um *hit* ou uma movimentação conceitual. O que podemos constatar é que o ambiente musical contemporâneo não está morto, ao contrário, ele está renascendo constantemente em busca de outras possibilidades. Assim, a perspectiva é de que o viés da qualidade por nichos e da quantidade excessiva de produção seja tão importante quanto o sucesso de público atrelado à representatividade da mídia massiva nacional e internacional.

Essa noção do pós é sempre um incômodo e dá uma certa sensação de instabilidade, pois, mesmos os movimentos que encontraram uma base conceitual consistente, como o Tropicalismo e o Manguebit, e que tiveram na polivalência uma das mais fortes diretrizes de suas intenções de manifesto, não encontraram um cenário tão fragmentado e individualista – em quantidade de projetos e diversidade estética – como esse do Pós-mangue. Apesar dessas marcas terem permanecido, o que elas conseguiram foi forjar uma cena em torno de uma conceituação que, primeiramente, favorecem seus criadores e outros que são abarcados ao redor deles. E, por último, de tão repetidas essas marcas são tomadas como a identidade plausível de um momento cultural e acabam sendo, muitas vezes a única interpretação de um contexto e, consequentemente, uma tendência da situação-momento e de uma época. Assim, as manifestações culturais podem tornar-se institucionalizadas. Mas, talvez, o caminho para a representatividade necessária da atualidade não seja só esse de emplacar midiaticamente, institucionalmente e historicamente uma cena ou movimento musical. Na realidade, a ideia de sucesso tomou outros contornos na contemporaneidade,

ou seja, as pequenas realizações tornam-se, muitas vezes, mais valiosas do que as grandes fortunas no ambiente cultural a partir dos nichos e das ocupações culturais.

A farsa Pós-mangue não alcançou um *status representativo* e algotinador e, talvez, a principal razão de seu descaso seja a postura descompromissada assumida pelos artistas e pelos críticos; será que procuraram trilhar pelo individualismo em vez de somar e de dar força ao poder cultural de pressão coletiva? A potência proclamada de que cada “indivíduo pode ser uma instituição” (como bem observou Rodrigo Édipo na coluna da Mi+ #1) – por conta da liberdade criativa propiciada pelo caos encontrado após a falência do controle da indústria fonográfica e potencializado pelo barateamento da tecnologia de gravação e pela possibilidade de distribuição através da internet – é de extrema valia para entendermos o comportamento das ondas musicais através do padrão de intenções de seus agentes. E também trouxe um novo estágio em que o artista precisa ainda aprender como lidar com todas as suas fases de produção para poder gerir, de fato, sua carreira e, por fim, conseguir aliar de forma crítico-criativa as novas tecnologias com outras formas de política e de estética. Ou faz isso ou como disse H.D. Mabuse, em entrevista para a Mi #2: “pega um empréstimo de 200 mil e paga jabá! Ou faz *crowdfunding* para isso!”.

Essas questões parecem que vão ficando mais complexas. E em meio ao contexto Pós-mangue, esses problemas estão longe de serem solucionados. Acho que eles nunca chegarão a um fim, de fato. Mas, agindo de forma mais consciente é viável que carreiras sejam sustentáveis, mesmo sem engatar uma cena ou um movimento duradouros. Será que essa razão midiática por uma marca ainda é necessária ou o ambiente musical por si só já é representativo no cenário de atuação através de seus múltiplos agentes? Pelo menos, até esse momento, o que prevalecem são os microorganismos informacionais de ação musical espalhados pelo território do Recife, em que o elo desses agentes aciona uma mistura de épocas, de gêneros e de pensamentos heterogêneos, chegando até às zonas de conforto, se for o caso.

4 CARREIRAS NAS ONDAS DO PÓS-MANGUE

Neste momento da análise teremos como principal base teórica-conceitual um dos capítulos do livro *Outsiders: Estudos de Sociologia do desvio* de Howard S. Becker, intitulado “Carreiras num grupo ocupacional desviante: o músico de casa noturna”. Tendo consciência do contexto que o pesquisador norte-americano escreveu: especificamente, o ambiente do músico de jazz nos anos 1960. O que também não tira o crédito dos questionamentos levantados por Becker em *Outsiders*.

Vamos, primeiramente, considerar o que ele pontuou como carreira desviante, “isto é, o desenvolvimento de um padrão de comportamento desviante” (BECKER, 2008, p. 111), para pensarmos o conceito de carreira para os músicos, que segundo ele seria “um grupo de ‘outsiders’ que se considera ‘diferente’, e é assim considerado pelos outros” (Idem). O estilo de vida dos indivíduos envolve a escolha profissional do ofício enquanto identidade e, na vivência dos músicos, esse aspecto transparece a distinção da carreira num nível mais abrangente que vai do comportamento à ideologia, da visão de mundo à estrutura de sentimento, do pensamento ao compartilhamento. São carreiras que permitem ações excêntricas em territórios boêmios através das livres trocas.

Mesmo assim, podemos questionar: e por que usar o conceito de carreira para entender as ondas do Pós-Manguebit? Porque ele é interessante “para estudar o destino do indivíduo dentro de organizações ocupacionais”, além de nos permitir mensurar melhor os padrões de intenções desse tipo peculiar de atividade artística em um território musical com muitas peculiaridades como é o do Recife.

Hughes definiu-a (carreira) como: “Objetivamente,... uma série de status e funções claramente definidos... sequências típicas de posição, realização, responsabilidade e até de aventura,... Subjetivamente, uma carreira é uma perspectiva móvel em que uma pessoa vê sua vida como um todo e interpreta o significado de seus vários atributos, ações e as coisas que lhe acontecem”. [...] Hall concetra-se mais especificamente na carreira como uma série de ajustamento à “rede de instituições, organizações formais e relações informais” em que a profissão é praticada. Os perfis de carreiras característicos de uma ocupação ganham sua forma a partir dos problemas peculiares a ela. Estes, por sua vez, são uma função da posição da ocupação vis-à-vis outros grupos na sociedade (Idibem).

Profissão, ocupação, *status*, função, posição, responsabilidade, realização, atributos, ações, há até espaço para a aventura na definição instável de carreira – mas, é no contrato social moderno do ajustamento que envolve o trabalho em uma série de rede de instituições, organizações formais e relações informais, que os grupos compartilham as principais contingências. Mesmo nas profissões tão engajadas na liberdade como a dos músicos existem adequações sociais, pois o que está em jogo é a integração na sociedade. Levando essa perspectiva para a carreira dos músicos, Becker nos indica, primeiramente, que os problemas de destaque dos músicos “giram em torno da manutenção de sua liberdade diante do controle sobre seu comportamento artístico” (BECKER, 2008, pp. 111-112). Podemos pensar mais junto com Becker sobre como é que acontece o controle do comportamento dos músicos:

O controle é exercido pelos outsiders para quem o músico trabalha, que usualmente julgam seu desempenho e reagem a ele com base em padrões muito diferentes. A relação antagônica entre músicos e outsiders molda a cultura do músico e produz também as principais contingências e os pontos de crise em sua carreira (Idem, p. 112).

E quem são esses *outsiders* para os músicos? Segundo Becker, os não-músicos: o público, os produtores, os empresários, a família do músico, além de outras profissões fora da classe artística, enfim, todos aqueles que compartilham indiretamente da carreira do músico, mas que são “vistos como pessoas que não dispõem da compreensão e da apreciação dos misteriosos dons artísticos” (Idem, p. 117) nos relata ironicamente Becker. Não é só a falta das habilidades musicais que incomoda os músicos em relação a esses não-músicos, mas também o desentendimento proveniente ao estilo de vida, que envolve excentricidades comportamentais – muitas vezes – além de turnês, jornadas de trabalho noturnas e expedientes mais frequentes nos fins de semana – ponto que traz conflitos constantes com a família do músico.

Por isso, a problemática da liberdade artística em face ao controle externo é fundamental para pensarmos sobre as ocupações musicais, pois as “incompreensões e divergências que surgem frequentemente alteram a direção da carreira de um músico e, em alguns casos, provocam seu encerramento”. Mas, apesar desses fatores criarem certas contingências no percurso, “a história da carreira do músico não se resume a isso”, até porque

o sucesso ocupacional – assim como acontece com outras carreiras – depende muito mais no que diz respeito à “integração bem-sucedida na organização da profissão de músico” que envolve os grupos que controlam o fluxo das recompensas dentro da ocupação – esses desempenham “um grande papel na decisão do resultado da carreira de qualquer indivíduo” (BECKER, 2008, p. 112). O nosso foco é entender como os agrupamentos musicais são definidos tendo em mente o conceito de carreira enquanto fator decisivo nos padrões de intenções dos músicos, além das relações informais e formais que estabelecem os agentes das ondas do Pós-Mangue na organização das carreiras e no fluxo dos trabalhos. O diferencial são as particularidades dos sujeitos e dos objetos selecionados para o estudo.

E para empreendermos essa análise, vamos partir desses grupos de colegas que compartilham da mesma ocupação e que são decisivos sobre o desenvolvimento das carreiras. Por isso pretendemos agora abrir um tópico para aproximar o que Becker chamou de Panelinhas com o conceito de *Brodagem*, gíria tão usada nas produções artísticas recifenses e definida pela pesquisadora Amanda Mansur Custódio Nogueira, a partir da tese intitulada: *A Brodagem no Cinema em Pernambuco* (2014). As duas perspectivas aliadas ao contexto do Pós-Manguebit são essenciais para analisarmos a dinâmica das redes de partilha e de violência material, simbólica e espiritual do mundo da música.

4.1 Panelinhas e *Brodagem*

Segundo Becker, as panelinhas são formadas, essencialmente, pelos colegas de trabalho que podem proporcionar às carreiras uma rede de contatos para os profissionais gozarem da segurança de empregos estáveis. E essas trocas são feitas através da recomendação desses trabalhos enquanto parcerias, o que implica no pertencimento dessas carreiras nos grupos de negociação – que não necessariamente têm relação com as cenas e os movimentos musicais. Essa é uma realidade não só dos músicos, mas de diversas outras carreiras, assim como as dos médicos, exemplo citado pelo próprio Becker no capítulo em questão – mas, cada qual com suas particularidades, apesar desses contornos gerais nos padrões de intenções das carreiras. “Além de um grau de garantia de trabalho para seus

integrantes, as ‘panelinhas’ fornecem ainda rotas pelas quais uma pessoa pode se deslocar ao longo dos níveis de empregos” (BECKER, 2008, p. 115). É fundamentalmente um mapeamento das carreiras. E é importante frisar também que há uma cooperação entre diversos agentes de vários níveis de envolvimento com as atividades musicais que estabelece a realização, o acontecimento e a continuidade das obras ou dos produtos artísticos. Formando, dessa maneira, redes cooperativas a partir de padronizações de propósitos dessas carreiras partilhadas, assim como observou Becker em seu outro livro, intitulado Mundos da Arte:

Todo o trabalho artístico, tal como toda a actividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente muito grande, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efémeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de actividade colectiva aos quais podemos chamar mundo da arte. A existência de mundos da arte, bem como o facto de afectarem tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem sociológica das artes. Não se trata de uma abordagem cuja finalidade seja a de produzir juízos estéticos, embora muitos sociólogos da arte se tenham entregue a essa tarefa. Pelo contrário, ela possibilita uma melhor apreensão da complexidade das redes cooperativas que geram a arte, [...] enfim de todas as redes e fenómenos análogos envolvidos em todas as artes (BECKER, 2010, p. 27-28).

Além das cadeias cooperativas que colocam os artistas no centro “de uma rede de cooperação onde todos os intervenientes realizam um trabalho indispensável à consumação da obra” (Idem, p. 46), também existem nos mundos da arte as convenções que “abrangem todas as decisões que se tomam para produzir uma obra, embora qualquer convenção possa ser revista, tendo em conta a necessidade de se satisfazer especificamente um determinado trabalho” (Idem, p. 49). Então para além dos juízos estéticos, as carreiras dos músicos estão imbricadas entre esses vários aspectos comuns e distintos dessa atividade ocupacional e, essas inter-relações entre artistas e não-artistas são imprescindíveis para analisarmos as panelinhas e suas atribuições para o desenvolvimento dos agrupamentos musicais e das carreiras dos músicos.

A partir da noção inicial a respeito da formatação das panelinhas, Becker vai nivelando esses empregos na perspectiva dos músicos norte-

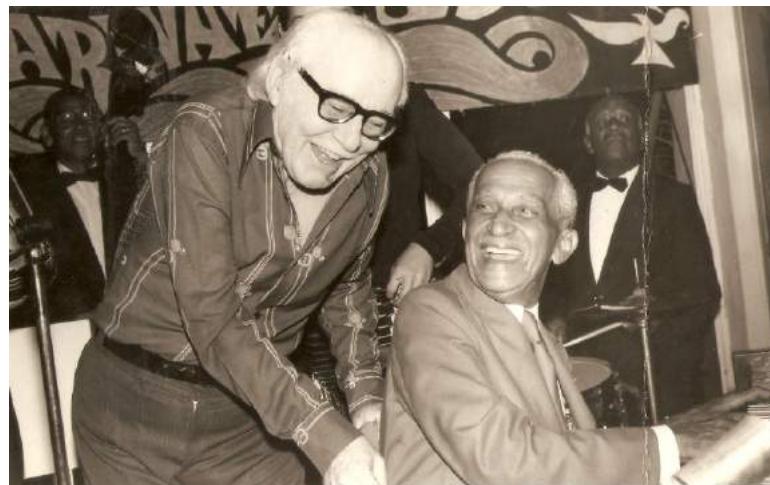
americanos da década de 1960 e, é relevante citarmos as modalidades citadas por ele para percebermos as similaridades e as diferenças entre a leitura sobre os músicos norte-americanos e o que estamos tentando analisar sobre as ondas do Pós-Manguebit – “levando em conta a renda envolvida, as horas de trabalho e o grau percebido de reconhecimento da realização pela comunidade” (BECKER, 2008, p. 113):

No nível mais baixo dessa escala está o homem que toca esporadicamente em pequenos bailes, recepções de casamento e atividades semelhantes, e tem sorte quando recebe pela tabela do sindicato. No nível seguinte estão aqueles homens que têm empregos estáveis em “espeluncas” – bares e boates de classe inferior, pequenos cabarés etc. – onde a remuneração é baixa e o reconhecimento da comunidade é ainda mais baixo. O nível seguinte é compreendido por aqueles homens que têm empregos estáveis em bandas locais de salões de baile de bairro e pequenas boates e salões de coquetel “respetáveis” em áreas melhores da cidade. Esse lugares pagam mais que as espeluncas, e quem trabalha neles pode esperar ser reconhecido como bem-sucedido em sua comunidade. Aproximadamente equivalentes a estes são aqueles que trabalham nas chamadas “orquestras famosas de classe B”, a segunda classe de orquestras de dança nacionalmente conhecidas. O nível seguinte consiste em homens que trabalham em bandas “famosas de classe A” e em orquestras locais que tocam nas melhores boates, hotéis, grandes convenções etc. Os salários são bons, os horários são leves, e os homens esperam ser reconhecidos como bem-sucedidos dentro e fora da profissão. As posições mais altas nessa escala são ocupadas por homens que pertencem ao staff de estações de rádio, televisão e teatros. Os salários são altos, os horários folgados, e os empregos são reconhecidos como o epítome da realização no mundo da música local e como atividades de alto nível de respeitabilidade por parte dos outsiders (BECKER, 2008, p. 113).

Essas diferenças detalhadas entre carreiras e envolvimentos com a música demonstram a pluralidade das atividades desempenhadas pelos agentes culturais e, isso é essencial para entendermos suas ações distintas. Existe uma gama de posições na escalada dos empregos, Becker categorizou os músicos instrumentistas, mas fora esse tipo de carreira, há, atualmente, os músicos que trabalham como técnicos de som seja em estúdios seja nos palcos e também os músicos artistas ou compositores que encontram um horizonte restrito se forem optar exclusivamente pelo trabalho autoral, em vez de combinar a carreira com projetos mais comerciais. Em Recife, existe essas configurações de empregos também, mas as aparelhagens de mídia são poucas e limitadas, em comparação com o eixo Rio-São Paulo, e também os circuitos sutentáveis são sazonais tendo a

instituição do Estado como principal produtor desses projetos, são eles: Carnaval e Funcultura, principalmente. Esses são alguns aspectos contextuais que caracterizam o ambiente musical recifense.

Foto 34 – Capiba e Nelson Ferreira.



Fonte:

<http://www.onordeste.com/administrador/personalidades/imagemPersonalidade/607f48614f2556e0ef32dbff07fb4cf011.jpg>. Acesso em: 07 jul. 2016.

Podemos observar essa relação entre as oportunidades de emprego e as posições alcançadas também, por exemplo, em diferentes profissionais da música que têm o campo de atuação como único ofício e em outros casos quando os músicos dividem a carreira com outra profissão. Um caso clássico no contexto local é o de Nelson Ferreira¹³⁸ e Capiba¹³⁹ (Foto 34) – principais

¹³⁸ “Nelson Ferreira (1902-1976) foi músico brasileiro. Compôs músicas de carnaval, valsas, foxes e canções diversas. Criou a orquestra Nelson Ferreira, que era famosa no Recife e nos Estados vizinhos. Nelson Ferreira (1902-1976) nasceu em Bonito, Pernambuco, no dia 9 de dezembro de 1902. Sua composição de maior destaque foi "Evocação número 1", a primeira de 7 Evocações, compostas por ele, que fez sucesso, em 1957, no Rio de Janeiro, gravada pelo Bloco Batutas de São José, em ritmo de marcha. Nelson Ferreira teve suas valsas reunidas em LP, em 1958, pela Fábrica Rozemblit. Em 1988, a Fundação Joaquim Nabuco reuniu numerosas de suas valsa, algumas inéditas, em LP da série Compositores Pernambucanos. Nelson Ferreira é autor do hino do bloco Timbu Coroado, que reúne torcedores do Clube Náutico Capibaribe, da cidade do Recife. Em 1955, compôs o frevo-canção Cazá-Cazá, o grito de guerra da torcida do Sport Clube do Recife”. Disponível em: http://www.e-biografias.net/nelson_ferreira/. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹³⁹ “Capiba (1904-1997) foi um músico brasileiro. Autor de "Maria Betânia", lançada por Nelson Gonçalves. Escreveu mais de duzentas canções, das quais mais de cem frevos. Criou sambas, maracatus, valsas, canções e até músicas eruditas. Capiba nasceu em Surubim, Pernambuco, no dia 28 de outubro de 1904. Capiba musicou poemas de Castro Alves, Ariano Suassuna, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Carlos Drumond de Andrade, Ascenso Ferreira, Mauro Mota, Alphonsus de Guimarães, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Carlos Pena Filho e Ferreyra dos Santos, com quem compôs a "Valsa Verde",

referências do Frevo de Pernambuco –, o primeiro foi funcionário da gravadora pernambucana Rozenblit e o último era concursado pelo Banco do Brasil. Esse dado sintomático demonstra a gradação de envolvimentos na carreira musical, o que não significa mais ou menos qualidade das obras e, sim um fator de dedicação profissional exclusiva. Ambos ficaram em Recife e não foram procurar empregos nos principais pólos culturais do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, esse fator também diz bastante sobre o alcance regional de suas carreiras e, consequentemente, do frevo, de certa forma.

Mudar de cidade é um assunto ainda recorrente na escalada do sucesso ocupacional dos músicos recifenses. Pois, quem fica na expectativa de mudar a cidade em relação à sustentabilidade precária limita as possibilidades de recomendações aos empregos mais altos e, restringe a abrangência midiática de suas carreiras por conta dos obstáculos territoriais por estar fora do eixo de produção nacional. Apesar do estreitamento geográfico proporcionado pela web e do barateamento proveniente da produção digital – na contemporaneidade, o global se confunde com o que é próprio das localidades – (mesmo vislumbrando esse horizonte) ainda existem as fronteiras territoriais no contexto multifacetado do Pós-Mangue.

Um caso emblemático dessa limitação regional pernambucana podemos perceber na matéria do jornalista Sílvio Essinger publicada no Jornal O Globo¹⁴⁰, em 25/03/2013, intitulada: “Recife revela cena musical da periferia: Na capital pernambucana, músicos como JuveNil Silva misturam influências e produzem a si mesmos”, em que foi preciso um agente midiático de dentro do eixo de produção nacional para legitimar um grupo de músicos que vinham procurando espaço no cenário local, há muitos anos, principalmente com a produção do evento A Noite do Desbunde Elétrico, que acontece anualmente desde 2006. Posteriormente à publicação da matéria, esse núcleo de artistas referenciado por Essinger viraram os membros fundadores da Cena Beto. Por isso podemos perceber nos depoimentos de JuveNil Silva, Jean Nicholas, Matheus Mota e Germano Rabelo ainda nesta matéria, o clamor pela independência produtiva e também a falta de

que fez grande sucesso”. Disponível em: <http://www.e-biografias.net/capiba/>. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹⁴⁰ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/recife-revela-cena-musical-da-periferia-7934282>. Acesso em: 10 dez. 2015.

identificação com os mangueboys e com outras onda do Pós-Mangue como os *indierockers*:

A nossa proposta musical era a diversidade. Por causa do mangue bit, chegou uma época aqui em Recife em que toda banda tinha que ter alfaia (*um dos tambores do maracatu*). Acabou rolando uma ressaca. Depois, veio aquele monte de bandas querendo soar como os Strokes — conta Jean. — Mas esse pessoal *indie* era mais classe média alta. E nós, da periferia, do rock. [...] — Todo mundo aqui é amigo, o pessoal meio que se ajuda — reconhece Matheus, que prepara um novo disco mais ou menos nos mesmos moldes de “Desenho”, para lançar ainda em 2013. — Só não sei se o povão que pula no Carnaval ouvindo Chico Science vai curtir muito as minhas músicas [...] — O que liga realmente a galera é a vontade de experimentar, de fazer som autoral — analisa Germano Rabelo.

Há um perceptível abismo geracional nos discursos citados anteriormente que acarreta em faltas de elos entre as panelinhas e, isso resulta em um certo desgarramento entre os agrupamentos musicais no território pernambucano. Esse fato de desunião entre as gerações da música recifense pode ser desmentido nas palavras de Graxa e de Felipe S:

Rapaz, eu mal conheço a galera — se for esse o sentido da pergunta. Recentemente eu conversei com Felipe S. da Mombojó e ele disse que achava meu som legal. Fiz uma sequência de shows que em dois deles Fred 04 estava lá. Renato L também curte muito. DJ Dolores também parece gostar, não sei. Só sei que ele comprou um vinil meu. Não conheço mais ninguém. Musicalmente, eu tenho uma admiração pelo trampo de Siba, saca? Acho que esse negócio dele do disco Avante foi muito bom. De se modificar voltando às bases dele na guitarra e dando continuidade ao que ele absorveu com os mestres e como um mestre de maracatu. Karina Buhr também tem altas paradas demais. É isso. Não sei. Eles todos parecem ser ótimas pessoas (GRAXA, em entrevista ao autor, 2015).

Essa distância é natural. Cada músico inventa seu jeito de se aproximar de quem admira e nem sempre se consegue daí volta o que já falei antes que em Recife as pessoas só se juntam com quem realmente se admira e acho até que se misturamos muito mais hoje em dia, sinto essa distância diminuindo. Admiro muito os nomes da geração mangue até hoje vou pra show da Nação Zumbi, Devotos, Mundo Livre S/A e Eddie. Além de ver outros artistas se re-significando com muita força como Siba e Karina Buhr de lá pra cá. E ao mesmo tempo sempre gosto de ver coisas que ainda não vi. Ontem assisti um belo show do Sabiá Sensível, essa semana gravei umas coisas para Juvenil Silva. Tem música minha no disco de estréia da Sofia Freire que é uma das artistas mais talentosas da nova geração na minha opinião (FELIPE S, em entrevista ao autor, 2015).

Não há unanimidade com relação a essa questão do distanciamento ou da proximidade dos grupos e das gerações culturais, pois os sentidos

podem ser alterados dependendo do discurso que está sendo acionado, do momento em questão e do agente questionado. Voltando à escalada profissional desenhada por Becker, vamos comparar o que ele pontuou com os padrões de intenções dos músicos que vieram em ondas após o Manguebit. É interessante perceber que a maioria deles anseia as posições mais altas – daquelas elencadas por Becker, a de estar nas mídias – por abdicarem dos condicionamentos de serem músicos instrumentistas contratados ou por não terem a capacidade técnica necessária ou o juízo estético padrão para estarem num circuito mais comercial. Como isso é possível? Pela liberdade produtiva e independência artística, esses músicos do Pós-Mangue pretendem a partir da distinção estética da carreira e do estilo de vida alcançarem os holofotes midiáticos e a crítica especializada, como aconteceu com alguns dos membros do Manguebit.

Assim podemos perceber que as ondas do Pós-Mangue querem manter essa ligação com o Manguebit em busca de estabilidade nas carreiras combinada com a liberdade estética e a diversidade política. Entre o prestígio da comunidade, a renda, a dedicação exclusiva à carreira musical e a independência artística que estão os dilemas ocupacionais dos músicos do momento Pós-Mangue, pois é como setenciou Becker analisando o caso dos artistas autorais do *jazz* norte-americano: “as panelinhas compostas por jazzmen não oferecem nada a seus integrantes além do prestígio de manter a integridade artística; as “panelas” comerciais fornecem segurança, mobilidade, renda e prestígio social” (BECKER, 2008, p. 119). As panelinhas do *jazz* identificada por Becker são relatadas como aqueles agrupamentos que defendem a livre troca dos mundos da Arte perante as investidas limitadores que ocorrem através dos padrões comerciais da indústria cultural. E segundo os relatos encontrados no texto é impossível aliar os interesses do mercado e dos não-músicos com as intenções verdadeiramente artísticas dos músicos. Indo além dessa polaridade estanque, podemos perceber em movimentos como o Tropicalismo e o Manguebit os projetos de permeabilidade entre vários extremos, por exemplo: alta cultura e baixa cultura, indústria cultural e integridade artística, experimentalismo e pop, amadorismo e profissionalismo, etc.

Por isso que há o atrelamento ao Mangue, pois o padrão de intenções das ondas do Pós-Mangue aponta para uma conjunção complicada entre liberdade artística e viabilidade comercial. E essa associação não acontece só por parte dos músicos, mas também das mídias, dos produtores, do público, de todos envolvidos nos agrupamentos musicais: “A carreira bem-sucedida pode ser vista como uma série desses passos, cada qual uma sequência de apadrinhamento, desempenho satisfatório e estabelecimento de relações a cada novo nível” (Idem, p. 117). Mesmo dispensando alguns níveis de emprego para os músicos instrumentistas, os artistas também precisam seguir uma sequência de apadrinhamentos a fim de serem legitimados na comunidade musical. E os agentes das ondas do Pós-Mangue não atuam somente na perspectiva de um projeto autoral – apesar de ser a pretensão da maioria –, eles acionam também essas carreiras no mundo da música seja como produtor fonográfico seja como técnico de som de palco seja como músico instrumentista contratados por artistas que estejam no circuito comercial de alguma forma – no mainstream ou no *underground* – seja por qualquer outro segmento da cadeira produtiva da música.

Esse impasse entre liberdade estética e êxito comercial permeia a carreira dos músicos, desde o estabelecimento da indústria musical com todos seus aparatos midiáticos de divulgação e de comercialização através das tecnologias de distribuição. E se observamos essas dinâmicas através dos agrupamentos culturais, podemos perceber que os movimentos musicais contraculturais e as cenas artísticas transitam por uma dinâmica sociológica desviante, a partir de profissões que são carentes do reconhecimento social, diferentemente, dos empregos ‘sérios’ com a devida maturidade organizacional esperada pela sociedade fundada no trabalho – pois, além de não almejarem o sucesso mercadológico, muitas vezes, são carreiras *outsiders* que não têm a intenção de continuidade: um exemplo pontual é o Hardcore norte-americano dos anos 1980 e sua posição contra tudo que fosse parte do senso comum¹⁴¹.

Vários são os exemplos de músicos que só tiveram suas carreiras continuadas, de certa maneira, por conta do mercado fonográfico que

¹⁴¹ Para saber mais sobre, assista: American Hardcore – <https://www.youtube.com/watch?v=WHynnXO6ldQ>. Acesso em: 11 dez. 2015.

apostou altas fichas em seus projetos nos momentos oportunos para isso – como aconteceu com artistas que tiveram a chance de alcançar uma base de fã expressiva quando ainda eram bastante jovens: *The Rolling Stones*, *Pearl Jam*, Chico Buarque, etc. (claro que isso não é um fator determinante no seguimento dessas carreiras, mas com certeza contribuiu bastante para tal) – e, poucos são os que persistem até conseguir uma manutenção financeira efetiva, como foi o caso do músico pernambucano, Lenine¹⁴² (Foto 35).

Foto 35 – Lenine.



¹⁴² “Integrante da turma de roqueiros que tomavam as ruas da capital pernambucana nos anos 70 (de bandas como Ave Sangria e músicos como o guitarrista Robertinho do Recife), Lenine foi, assim como muitos de seus amigos, se interessando aos poucos pela MPB – em especial, aquela de cheia de sofisticação e energia, de Gilberto Gil e Milton Nascimento. Em 1981, já morando no Rio de Janeiro, ele deu o primeiro passo de maior importância em sua carreira participando do festival MPB 81, da TV Globo, com a composição “Prova de Fogo”. No ano seguinte, lançou o seu primeiro LP, Baque Solto, gravado em parceria com o conterrâneo Lula Queiroga – mas infelizmente o disco não teve grande repercussão na época, apesar da força de músicas como a “Prova de Fogo” e “Trem Fantasma”. Após uma participação também não muito bem-sucedida na banda de rock Xarada (que teve a música “Mal Necessário” incluída na trilha do filme Rock Estrela, de 1985), Lenine se retirou da mídia, só voltando em 1993, com o disco Olho de Peixe, dividido com o percussionista Marcos Suzano. Graças a esse álbum e ao fato de algumas músicas suas terem sido gravadas por Elba Ramalho (“Feitiço”), Margareth Menezes (“Nas Terras de Cabral”), Fernanda Abreu (“Jack Soul Brasileiro”), Badi Assad (“A Gandaia das Ondas”) e Sergio Mendes (“Maracatudo”), o cantor, violonista e compositor acabou se destacando em meados da década de 90 como uma das promessas da nova MPB e chegou enfim ao seu primeiro disco solo em 1997: O Dia em que Faremos Contato, no qual misturou música eletrônica, samba e ritmos nordestinos e com o qual conseguiu seu primeiro grande sucesso sozinho, “Hoje Eu Quero Sair Só”, embora músicas como “A Ponte”, “Balada do Cachorro Louco” e “Dois Olhos Negros” também tenham ficado bastante conhecidas por causa dos shows”. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/lenine/biografia/>. Acesso em: 07 jul. 2016.

Fonte:
http://www.territoriодamusica.com/_fotos/galeria/2013/01/665_9654_260113_1410.jpg.
Acesso em: 13 jul. 2016.

Talvez, ainda veremos algumas das carreiras projetadas pelas ondas do Pós-Mangue saindo do ostracismo e do amadorismo para os altos circuitos da cadeia produtiva da música, ou quem sabe do *underground* nunca sairão. O prestígio social é relativo nas carreiras musicais da atualidade e as disputas entre a localidade e o global também perdem seus sentidos puros de cosmopolitismo e provinciano por conta da força e da aparelhagem técnica e tecnológica das periferias e dos micropoderes – o que significa que o poder simbólico é, muitas vezes, mais importante do que o poder do capital para esses projetos musicais.

Mas, é partir dessas questões sobre as carreiras que vem o dilema do artista com o mercado, entre os que querem criar uma marca e tirar proveito comercial do *copyright* e dos *royalties* – leia-se: proteger o direito autoral e negociar condições gerais de contrato – e os que querem a liberdade acima de qualquer forma de negociação ou ainda aqueles que percebem na coletividade a grande potência das correntes artísticas, pois, para eles, o volume de vendagem não é comparável ao tamanho do potencial simbólico gerado enquanto fator de transformação social e de mudanças culturais. E a partir desse ponto algumas questões podem surgir: ser estabelecido ou ser *outsider*? Ser livre ou ser engajado ou ser comerciável? São proposições que permeiam algumas práticas culturais e que, muitas vezes, definem a personalidade dos agrupamentos musicais e de carreiras. O contexto atual dos mundos da arte e da economia criativa ou indústria cultural permite mutações de posicionamentos, por isso é complicado estabelecer limites a partir dessas posições aparentemente opostas.

Como é difícil (se não impossível) alcançar a liberdade desejada, a maioria dos homens considera necessário sacrificar os padrões de sua profissão em algum grau, de modo a satisfazer as demandas de públicos e daqueles que controlam as oportunidades de emprego. Isso cria uma outra dimensão de prestígio profissional, baseada no grau em que uma pessoa se recusa a modificar seu desempenho em deferência a demandas externas – de um extremo, de “tocar o que você sente”, ao outro de “tocar o que as pessoas querem ouvir”. O *jazzman* toca o que sente, enquanto o músico comercial atende ao gosto do público (BECKER, 2008, p. 117).

Essa situação relatada por Becker não tem mais o mesmo impacto que tinha, pois podemos observar várias carreiras que comungam a liberdade artística com a comercialização em vários níveis, cada qual ao seu estilo de vida e com diferentes equalizações entre esses extremos. Talvez, o maior desafio da atualidade não seja manter-se livre mas sim alcançar um circuito de sustentabilidade através das carreiras musicais que configuram-se sem as amarras dos contratos de produção, do processo criativo, dos intermediários de divulgação e de distribuição.

Não que os circuitos mais comerciais não existam, claro que eles permanecem na economia criativa, até porque “as ‘panelas’ cujo acesso uma pessoa deve conquistar para alcançar sucesso e segurança são compostas por homens indiscutivelmente comerciais em sua orientação”, mas não dá pra resumir esses impasses entre independência artística e prestígio em termos profissionais numa mobilidade através de extremidades estanques, pois “poucas pessoas estão dispostas a adotar uma posição tão extrema ou são capazes disso; a maioria transige em algum grau” (BECKER, 2008, pp. 118-119). Mesmo com essa mutabilidade podemos constatar que uma resposta ainda viável para esse dilema “é evitá-lo, abandonando a profissão. Incapaz de encontrar uma solução satisfatória para o problema, o indivíduo interrompe sua carreira” (Idem, p. 119).

Nas ondas do Pós-Mangue, muitos músicos interromperam as carreiras por motivos diversos – apesar de que muitos permanecerem com uma dupla carreira, fazendo trabalhos esporádicos na música, possível pelas facilidades da digitalização e da web –, podemos deduzir os principais motivos: por não querer assumir o estilo de vida mambembe do músico, por optar por uma profissão com uma renda estável e prestígio social de mais destaque na comunidade e por não quererem perder a liberdade artística a nenhum custo. Ou talvez, esteja mais próximo do que Becker analisou como autofinanciamento nos mundos da Arte:

Em muitos mundos da arte, nomeadamente na poesia e na fotografia contemporâneas, os lucros do trabalho artístico são tão diminutos que a maioria dos praticantes recorre ao sistema de autofinanciamento. Os artistas com menores recursos financeiros não podem realizar um trabalho que exija equipamento, material, pessoal ou espaços excessivamente onerosos. Disciplinas artísticas como a poesia e a fotografia, que não exigem senão um

investimento relativamente baixo, atraem muitos praticantes. Ora, quanto maior for o número de praticantes, maiores são as dificuldades com que se deparam para financiar sua actividade artística a tempo inteiro através dos ganhos realizados com a venda das suas obras. A maioria dos artistas que escolhem essas disciplinas procura meios de subsistência periféricos ou alheios à criação artística propriamente dita. Algunas partilham a sua vida com alguém que ganha dinheiro suficiente ou é possuidor de uma fortuna capaz de colmatar as necessidades de sobrevivência. Outros herdaram ou ganharam dinheiro suficiente que lhes permite dedicarem-se livremente à sua arte. Outros ainda conseguem um emprego graças à posição social ou ao grau de formação. [...] Os artistas também podem ter um ofício de subsistência no próprio mundo da arte. Os pintores podem ser fabricantes de telas, os compositores podem fazer orquestrações e os escritores e poetas podem ser editores. Habitualmente, lecionam a sua arte numa escola, universidade, instituto ou dão aulas particulares. [...] Os artistas podem preferir trabalhar como professores ou exercer uma profissão liberal, porque isso permite-lhe gerir melhor o seu tempo. Também podem optar por exercer actividades de menor prestígio e intelectualmente menos exigentes, ainda que lhes deixem tempo livre e sejam fisicamente mais penosas (BECKER, 2010. pp. 101-102).

E, realmente, o que percebemos nas ondas musicais do Pós-Mangue é que com as facilidades de produção fonográfica em estúdios caseiros e de divulgação/distribuição na web, mesmo optando por outras carreiras em primeiro plano, os músicos não deixam a atividade plenamente. Podemos exemplificar isso com vários agentes locais, como: Igor Gazatti¹⁴³ que é publicitário mas toca o projeto de *dub King Size* ou William Paiva¹⁴⁴ que é *designer* mas esporadicamente lança vídeos com performances de música eletrônica no Vimeo¹⁴⁵, só para citar alguns. E há também os que optaram tocar em projetos paralelos de tributos e covers (por exemplo, a banda Raybans que conta vários músicos de bandas autorais locais, como Nicola Sultanum¹⁴⁶, Adriano Leão¹⁴⁷, Marcelo Gomão¹⁴⁸, Djalma Rodrigues¹⁴⁹ e

¹⁴³ Igor Gazatti foi membro da banda indie recifense Supersoniques nos anos 1990 e também da Suvaca di Prata banda de black music nos anos 2000.

¹⁴⁴ William Paiva foi membro da Diversitrônica com Missionário José e Leo D, além de ter sido proprietário do Estúdio Mister Mouse com Leo D, importante estúdio na gravação de bandas emblemáticas do Pós-Mangue como Mombojó e Mellotrons.

¹⁴⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/122836213>. Acesso em: 12 dez. 2015.

¹⁴⁶ Nicola Sultanum é cozinheiro chef do restaurante recifense Mingus e membro do duo Cassaby juntamente com Rodrigo Coelho (ex-membro do Jorge Cabeleira & O Dia que Seremos Todos Inúteis e do Suvaca di Prata).

¹⁴⁷ Adriano Leão foi membro de diversas bandas como a de Stela Campos, The Trumps, The Insites e atualmente toca no projeto Graxa, além de ser fundador da empresa Altovolts de amplificadores e pedais junto com Gilson Gerrard e Neilton Carvalho da banda Devotos.

¹⁴⁸ Marcelo Gomão fez parte também de vários projetos musicais como Vamoz e Dona Margarida Pereira & os Fulanos.

Carlos Cajueiro¹⁵⁰) ou em propostas para o público infantil (China, os membros do Mombojó e a filha de Chico Science, Lula Lira, com o projeto Coisinha¹⁵¹, por exemplo) ou daqueles que tornaram-se instrumentistas de bandas de apoio de artistas com carreiras mais sólidas (Yuri Queiroga¹⁵² que foi guitarrista da banda de Elba Ramalho). Becker define esses últimos músicos, os instrumentistas, próximos da orientação do artesão.

Um modo de ajustar-se às realidades do trabalho sem sacrificar o auto-respeito é adotar a orientação do artesão. O músico que faz isso não está mais preocupado com o tipo de música que toca. O que o interessa é unicamente se toca corretamente, se possui as habilidades necessárias para fazer o trabalho como deve ser feito. Encontra seu orgulho e auto-respeito na capacidade de “tirar de letra” qualquer tipo de música, em ter sempre um desempenho adequado (BECKER, 2008, p. 122).

Hoje em dia, a função do bom instrumentista ou artesão, como Becker pontuou, combina-se com a de um bom arranjador e com produtores musicais de habilidades timbrísticas. Além do já citado Yuri Queiroga podemos refenciar Fernando Catatau chamado para produzir e tocar nos discos de Otto, Vanessa da Mata e Siba, por exemplo, ou puxando de novo para o contexto local, Juliano Holanda, membro da Orquestra Contemporânea de Olinda e produtor de discos como Ticuqueiros e Bongar além de ter tocado em projetos como Ave Sangria na volta da banda aos palcos a partir de 2014, Jam da Silva, Zé Manoel etc.

¹⁴⁹ Djalma Rodrigues é membro da banda pernambucana de stone rock AMP e proprietário do estúdio Casona juntamente com Cristiano Bivar.

¹⁵⁰ Carlos Cajueiro é fotógrafo e proprietário da empresa Lamparina Ateliê Fotográfico.

¹⁵¹ Biografia encontrada no Facebook do projeto: “Coisinha, show infantil idealizado por China, que divide os vocais com Lula Lira, Felipe S. e os demais membros do Mombojó, revisitam o cantor infantil, buscando nas suas próprias lembranças canções de Vinicius de Moraes, Toquinho, Trem da alegria, Trio esperança, balão mágico e músicas que fazem parte da cultura popular. O show é interativo, as crianças podem participar cantando, participando das brincadeiras propostas ou pintando os temas das cantigas em tela que vira cenário, o fundo do palco projeta a imagem dos desenhos. A intenção de aproximar as crianças das artes através da música, dança e desenho. A banda ainda chama as crianças para brincadeiras conhecidas “Morto Vivo”, “Boca de Forno”. O repertório traz “O Pato Pateta”, “A Casa”, “Carimbador maluco (Pluct, plact zum)”, “A velha embaixo da cama”, “Sapo cururu”, “Samba lê lê”, “Guri”, “O trem maluco”, “O Lobisomem” entre outras. Coisinha com duas únicas apresentações de estréia foi convidado como atração infantil do 1º dia do Lollapalooza em São Paulo” Disponível em: https://www.facebook.com/coisinha.inha/info/?tab=page_info. Acesso em: 12 dez. 2015.

¹⁵² Yuri Queiroga é um compositor, produtor musical e multi-instrumentista recifense. Dentro os diversos álbuns já produzidos por ele, Yuri esteve a frente do projeto Qual o Assunto Que mais Lhe Interessa? (2007), lançado pela cantora Elba Ramalho e ganhador do Grammy Latino. Em abril de 2015, Yuri se juntou ao seu pai, o saxofonista e maestro Spok, e o produtor e compositor Dj Dolores para formar o Frevotron.

As configurações podem ser diversas e as combinações possíveis também no que diz respeito aos ajustamentos das concessões comerciais e da independência artística. Muitas das contingências das carreiras musicais estão ligadas pelas relações de trabalho com clientes e fregueses, com o público ou consumidores, de um modo geral: o que é uma questão importante para pensarmos o sucesso ocupacional dos músicos na cadeia produtiva. E atualmente no ambiente de convergência cultural onde os produtores e os consumidores se confundem, essa relação apresenta novos desafios como a interação direta do artista com seus fãs, que estão mais para parceiros das carreiras dos músicos contemporâneos do que para uma simples platéia contemplando o artista e sua obra.

Foto 36 – Amanda Palmer.



Fonte: http://cdn.shopify.com/s/files/1/0666/7813/files/theartofasking_image.jpg?1843.
Acesso em: 20 jul. 2016.

Um bom exemplo desse novo contexto de convergência cultural da indústria da música são as interações da artista norte-americana Amanda Palmer com seus fãs que a fez ser o maior projeto musical na história do *crowdfunding*, em 2012. Posteriormente a esse fato, Palmer (Foto 36) lançou um livro intitulado *A Arte de Pedir: Ou como aprendi a não me preocupar*

mais e a deixar as pessoas ajudarem (2015), em que ela fala da experiência contemporânea dos artistas em poderem ir diretamente ao público a fim de financiarem seus projetos, sem precisarem de intermediários.

Tendo lutado – muito publicamente – para me livrar do contrato com uma grande gravadora, alguns anos antes, eu havia então decidido que recorreria aos fãs para fazer meu próximo álbum pelo Kickstarter, um plataforma de *crowdfunding* que acabara de abrir portas para milhares de outros artistas bancarem suas obras com o financiamento direto de seus apoiadores. Os financiadores do meu Kickstarter contribuíram coletivamente com 1,2 milhão de dólares para encomendar e receber meu último álbum com banda completa, *Theatre Is Evil*, que assim se tornou o maior projeto musical na história do *crowdfunding*. (PALMER, 2015, p. 13)

Por isso que o público, atualmente, não necessariamente configura as problemáticas dos não-músicos como a família – que almejam uma outra ocupação de mais destaque social para o parente músico – e os produtores – aqueles aos moldes das grandes empresas fonográficas: controladores e manipuladores. Então, a relação entre artistas, produtores e fãs são indefinidas, hoje em dia, pois todos eles são protagonistas nas cenas, nos movimentos e nas carreiras musicais. Um exemplo de êxito local dessa relação contemporânea aconteceu com a artista recifense, então iniciante, Sofia Freire¹⁵³ – promovida pelo selo pernambucano Joinha Records¹⁵⁴ –, que conseguiu na plataforma de crowdfunding Embolacha¹⁵⁵ 125% da meta do projeto de R\$ 6 mil para concluir a produção de seu primeiro disco Garimpo (masterização e prensagem), ou seja, R\$ 7.525,00 com 111 colaboradores somente, finalizado em 16/07/2015. E para atrair os fãs, os participantes que contribuíram com a arrecadação tiveram desde recompensas como baixar o disco virtual até ingresso para o show de lançamento do disco como também aulas de piano ministradas pela própria

¹⁵³ Sofia Freire é cantora, compositora e pianista de Recife-PE. Em 2012, ganhou a seletiva Novas Jóias, promovida pelo selo pernambucano Joinha Records, entrando para o casting do selo que tem nomes como Tibério Azul, China e Mombojó. Desde então tem dividido palco e feito parcerias com o Trio Eterno, Silvério Pessoa e o gaúcho Rapha Moraes. Disponível em: <http://www.joinhastore.com.br/cd-sofia-freire/>. Acesso em: 14 dez. 2015.

¹⁵⁴ “O selo Joinha Records surgiu em 2007 pela iniciativa de três amigos músicos que compartilhavam um desejo de criar um laboratório de sons. A tríade formada por China, Chiquinho e Homero Basílio foi responsável pela gravação de Cd’s, vídeos e gerenciamento de carreiras artísticas de alguns nomes que estão se tornando destaque no cenário da música independente brasileira.” Disponível em: <http://joinharecords.com.br/1819-2/>. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹⁵⁵ Disponível em: <http://www.embolacha.com.br/projeto/417-finalizacao-do-primeiro-cd-de-sofia-freire>. Acesso em: 14 dez. 2015.

artistas – a valores que variavam de R\$ 20,00 à R\$ 2.000,00; a contribuição máxima foi de R\$ 500,00.

Com esses dados é possível perceber que não é preciso ter uma base de muitos fãs e que o público atual está disposto a contribuir mais nos projetos que eles acompanham e participam do processo de produção. Esse fato agrega valor ao financiamento através do afeto partilhado na feitura de uma obra ou de um produto. Práticas como essas citadas também põem em xeque as panelinhas, principalmente, por conta da dependência dos grupos de cooperação como Becker define, em que há uma rede de recomendações e de consequentes recompensas. Pois, com essas possibilidades, as panelas poderão ser pulverizadas em pequenas potências produtivas e, talvez, percam o sentido de funcionalidade nas práticas ocupacionais, como no caso da música.

Mas, apesar dessas alternativas, os grupos de apoio ainda têm bastante poder nas trocas dos agentes culturais recifenses. Como podemos perceber através dos montantes de dinheiro que partem dos fundos de incentivo à cultura local através do Funcultura. Em 2015, foram quase 22 milhões de reais para a produção independente¹⁵⁶ (foram 39 projetos musicais de 318 aprovados, o segundo com mais selecionados, só perdendo para a dança, a primeira vez na história do fundo, com 42) e um pouco mais de 20 milhões de reais para a produção audiovisual¹⁵⁷ com 112 projetos aprovados.

Para entendermos ainda mais as configurações particulares das carreiras artísticas no contexto da produção da localidade em questão, é relevante trazermos como referência um termo empregado nos agrupamentos culturais pernambucanos que é a *Brodagem*. “Essa gíria, que é um aportuguesamento da palavra *brother* (irmão em inglês)” (NOGUEIRA, 2010, p. 77) nos diz bastante sobre os modos de produção dos artistas recifenses, pois é pela afetividade que os grupos vão criando suas lógicas produtivas e, isso envolve vários agentes da cultura local, não só aqueles envolvidos diretamente na cadeia produtiva da música.

¹⁵⁶ Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2015/10/funcultura-divulga-lista-de-projetos-culturais-aprovados-para-2015.html>. Acesso em: 14 dez. 2015.

¹⁵⁷ Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2015/06/em-pe-edital-do-funcultura-audiovisual-contempla-112-projetos.html>. Acesso em: 14 dez. 2015.

Em Pernambuco, como vimos, a *brodagem* funciona como um jogo de reciprocidades e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos grupos sociais: os jornalistas, os músicos, os cineastas, os profissionais técnicos, as produtoras, colaboradores. Por se tratar de um estado na periferia da produção cinematográfica do país, em um esquema de produção de baixo orçamento, os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos (NOGUEIRA, 2010, p.77).

Essa rede de contatos, relatada por Nogueira, que circulam num esquema de produção de baixo orçamento, geralmente, não se aplica somente ao cinema, na música também observamos o mesmo padrão de intenções só que, claro, com as especificidades inerentes ao contexto das carreiras distintas. Mas, realmente, há a mesma atração entre os músicos e os não-músicos que estão em segmentos afins com a música, como principalmente os agentes midiáticos, os técnicos, os produtores de projetos e o público misturado com os colaboradores de diversos outros campos que sejam aderentes às habilidades musicais, como o audiovisual e o teatro, por exemplo.

São organizações informais de cooperação que configuram as carreiras dos músicos em uma complexa cadeia de indicações e de recompensas. O afeto é um ponto de contato essencial nessas relações profissionais e, é assim que as oportunidades de empregos, de criação, de divulgação e de distribuição passam por diversas mãos de parceiros e colaboradores distintos do mundo da música. Na música alternativa em que o Faça Você Mesmo dá a tônica aos envolvidos, a necessidade de ramificações é vital para a sustentabilidade dos agrupamentos musicais, assim como explicitou o coletivo Fora do Eixo em sua carta de intenções¹⁵⁸ elaborada em 2009:

1. O Fora do Eixo é uma rede colaborativa e descentralizada de trabalho constituída por coletivos de cultura pautados nos princípios da economia solidária, do associativismo e do cooperativismo, da divulgação, da formação e intercâmbio entre redes sociais, do respeito à diversidade, à pluralidade e às identidades culturais, do empoderamento dos sujeitos e alcance da autonomia quanto às formas de gestão e participação em processos sócio-culturais, do estímulo à autoralidade, à criatividade, à inovação e à renovação, da democratização quanto ao desenvolvimento, uso e compartilhamento de tecnologias

¹⁵⁸ Disponível em: <http://foradoeixo.org.br/historico/carta-de-principios/>. Acesso em: 15 dez. 2015.

livres aplicadas às expressões culturais e da sustentabilidade pautada no uso e desenvolvimento de tecnologias sociais.

Um aspecto determinante na distinção dessas duas atividades é que no cinema, os projetos precisam envolver muitos mais realizadores para chegar ao produto final do que na música. Hoje em dia, nas realizações musicais não há a necessidade processual de ter tantos envolvidos na produção, na divulgação e na distribuição. Uma menor contribuição na cadeia produtiva da música diz bastante sobre a fragmentação estética das ondas do Pós-Mangue, apesar de ao mesmo tempo proporcionar um ambiente cibرنético com menos intermediários entre os criadores e os consumidores de música – agentes que trocam de papéis nessas redes de convergência cultural, com bastante frequência e permeabilidade –, além de um volume de produção significativo pela quantidade de registros fonográficos.

Apesar dos fonogramas, o circuito de apresentações para bandas autorais ainda é bastante limitado no Recife. Não há uma agenda de médios e de pequenos shows ocorrendo com uma frequência regular e contínua na cidade. O que acontece são casas de show e produtores com ações isoladas que fazem até por um tempo relevante a agenda da cena musical recifense seja com os territórios de guerrilha (Iraq¹⁵⁹, por exemplo) seja com os produtores munidos de investimentos públicos e/ou privados (Abril pro Rock, Coquetel Molotov, Rec-Beat e Pré-Amp, por exemplo) ou um misto de tudo isso (A Noite do Desbunde Elétrico¹⁶⁰).

¹⁵⁹ “Foi em meio à pacata (e insuspeita) Rua do Sossego, que a garçonete Brigitte Syock, escolhida como a nossa guia pelos inferninhos do Bairro da Boa Vista, encontrou a sua “segunda casa”. Num ambiente psicodélico, unindo o rústico às luzes do neon, e a arte de rua às propagandas ideológicas cheias de ironia, o Iraq se tornou ponto de encontro do mais diversificado público recifense. Há que bater na porta para entrar no recinto, o que confere ao lugar um ar de segurança e conforto, apesar de logo em seguida sermos recepcionados por um manequim assustador trajando boné e máscara. Além de funcionar normalmente como bar – abrindo de segunda a domingo, do final da tarde em diante–, o Iraq também dá espaço a exposições de arte, shows, brechós, ou qualquer coisa que for a gosto dos proprietários. Quem quer bebida, vai buscar no balcão, num esquema Do it yourself que se estende da decoração do lugar, à disposição dos lugares onde você pode chegar com os amigos para apreciar a música e a bebida. À frente da empreitada está Evandro Sena, ou mais conhecido na cena como Evandro Q?, também criador do Garagem, um dos mais conhecidos redutos dos boêmios recifenses da década de 1990, que entrou em decadência com a superlotação e as constantes batidas policiais no local, e que por fim, foi demolido por não possuir alvará de funcionamento.” Disponível em: <http://noitedorecife.blogspot.com.br/2012/05/quebrando-paradigmas-iraq-virou.html>. Acesso em: 07 jul. 2016.

¹⁶⁰ “Consolidado com um dos mais importantes festivais da cena musical independente, A Noite do Desbunde Elétrico chega à sua nona edição neste próximo sábado (8/8), no Boca

Mas, na realidade, são os grandes eventos (Carnaval, Festivais de Inverno e as festas de São João, principalmente) que pautam e concentram as ofertas de emprego com boa remuneração. Prendendo, dessa maneira, as carreiras em sazonalidades e fazendo dos agentes institucionais do Estado (Prefeitura da cidade do Recife e Governo do Estado de Pernambuco), os maiores patrocinadores e produtores dos eventos culturais que acontecem em Pernambuco. Além do já citado Funcultura, números sobre o Carnaval da RMR também demonstram a magnitude desses eventos patrocinados pela aparelhagem governamental:

De acordo com dados divulgados pelo governo municipal, a capital pernambucana recebeu 890 mil turistas durante a maior festa popular do Brasil. Um número 10% superior ao do ano passado, que recebeu 810 mil visitantes. Para atender a essa demanda, foram disponibilizados, inclusive, 65 voos extras, segundo o Ministério do Turismo. Ao todo, a prefeitura afirma que a cidade reuniu 1,036 milhão de foliões nos cinco dias de festa, da sexta-feira (13) à terça-feira gorda (17). Segundo levantamento do Centro Integrado de Pesquisas e Comunicação, 93,8% desse público avaliaram o carnaval recifense como bom ou ótimo. Para 38,9% dos 821 entrevistados, as expectativas foram superadas. No coração do Bairro do Recife, o palco principal, localizado na Praça do Marco Zero, recebeu uma média de 150 mil pessoas por dia, com pico de 180 mil no domingo (15). Os polos descentralizados também atraíram quantidade expressiva de pessoas. Em Casa Amarela, por exemplo, um público de 20 mil foliões marcou presença no domingo de carnaval. Polos comunitários, como os do Barro e do Bola na Rede, reuniram 2 mil e 1,1 mil pessoas, respectivamente. Foram investidos R\$ 35 milhões dos cofres públicos, considerando também apoio de patrocinadores, na folia de Momo. Parte dessa quantia foi destinada para as 2.596 apresentações, espalhadas pelos 63 polos da programação oficial¹⁶¹ (DIARIO DE PERNAMBUCO, 19/02/15).

Esse é um aspecto peculiar do contexto local, pois além dos produtores, dos donos de casa de show, das mídias, do público e de outros agenciadores de carreiras musicais, o artista precisa estabelecer relação profissional com os agentes das instituições públicas. E, isso estabelece uma

da Mata, em Dois Irmãos, a partir das 20h. A novidade, em comparação às edições anteriores, é que, desta vez (2015), o evento conta com recursos do Funcultura, principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no estado. Este apoio possibilitou, pela primeira vez, que os organizadores do evento pudessem convidar nomes de fora de Pernambuco, como o lendário Edy Star, baiano ícone da música brasileira dos 70's e ex-parceiro de música de Raul Seixas". Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/funcultura-fortalece-9a-edicao-da-noite-do-desbunde-eletroico/>. Acesso em: 15 dez. 2015.

¹⁶¹ Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/turismo/2015/02/19/interna_turismo,561598/recife-recebeu-890-mil-turistas-no-carnaval-2015.shtml. Acesso em: 15 dez. 2015.

política num dos níveis mais formais das práticas culturais que é através dos órgãos governamentais.

O músico tem que buscar as possibilidades que se encaixarem com o seu trabalho, todas que forem possíveis na minha opinião. E esse é um grande ponto do mercado da música hoje em dia: como conseguir patrocínio, como fazer projetos para editais. Uma coisa que funciona muito bem hoje é ter organização e planejamento. Dar certo ou dar errado eu não tenho capacidade para descrever aqui o se precisa fazer. Já fiz coisas que deram certo e outras erradas, tudo é muito relativo (FELIPE S, em entrevista ao autor, 2015).

Um outro ponto de destaque também nas relações de brodagem levantado por Nogueira é que “os afetos, inicialmente produzidos na formação dos grupos, vão evoluir para uma lógica de mercado da brodagem”, mesmo que seja a partir de uma rede de relações informais, pois “os afetos são vinculados a um desejo de profissionalização, à ascensão ocupacional” (NOGUEIRA, 2014, p. 50). E através da informalidade das panelinhas e dos afetos da *brodagem*, os contatos de trabalho acabam circulando pela cidade nos bares, cafés, cinemas, shows, festivais e universidades; são esses os lugares onde os convites para trabalhos são estabelecidos, frequentemente.

Foto 37 – Infográfico do Jornal do Commercio sobre o Edifício Pernambuco¹⁶².

Por dentro do prédio

O infográfico detalha as atividades realizadas em cada um dos oito andares do Edifício Pernambuco:

- 7º andar:** Caramiolas Lab. Imagem: uma mulher com uma boneca.
- 8º andar:** Orbe Coworking. Imagem: fachada do edifício.
- 10º andar:** Ateliê Paulo Meira. Imagem: uma pessoa em um ambiente.
- 11º andar:** Coletivo 11º andar. Imagem: garrafas de cerveja.
- 5º andar:** REC Produtores. Imagem: pessoas vestidas de fantasias.
- 6º andar:** Coletivo Sexto Andar. Imagem: uma mulher sorrindo.
- 4º andar:** Espaço Fonte. Imagem: uma pessoa sorridente.
- 3º andar:** Coletivo 3º. Imagem: fachada do edifício.

Detalhes:

- Orbe Coworking:** 2ª edição da Feira Independente Disso - vendas de revistas, vinis, CDs, camisas, cartazes, entre outros produtos.
- Ateliê Paulo Meira:** Lançamento do disco *Almejão*, de Matheus Mota, às 19h. Exposição e venda de imãs e miniquadros do projeto #DaJane-laDoMeuOnibus, de Isabela Faria. Participam o designer e produtor Ticiano Arraes e pelo fotógrafo e pesquisador Josivan Rodrigues, do coletivo Nono Andar.
- Coletivo 11º andar:** Apresentação da nova logomarca do Onze. Banca da Livrinho de Papel Finíssimo. Cervejas Artesanais Risoflora, Duvália e Brain beer.
- REC Produtores:** Projeção de still do filme *Tatuagem*. Montagem do Bogot Café. Pintura de camisetas com marca do *Tatuagem*. Venda de produtos da REC (DVDs, CD, camisetas e cartazes).
- Coletivo 3º:** Lançamento do livro *Ao futuro fictício possível provável antigo morador da casa. Como convém*, das 16h às 19h.

Fotos: Divulgação

Fonte: <http://rollingstone.uol.com.br/media/images/large/2015/09/02/img-1033198-felipe-s.jpg>. Acesso em: 20 jul. 2016.

Atualmente, podemos destacar vários territórios de encontros e de eventos como o Edifício Pernambuco (Foto 37), o Bar Central, a rua Mamede

162 Publicado no JC em 29/11/2014. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2014/11/29/edificio-pernambuco-abre-suas-portas-e-promove-atividades-em-oito-andares-158438.php>. Acesso em: 08 jul. 2016.

Simões, o Cinema da Fundação, o Iraq, Roda Cultural, a Coudelaria Souza Leão, o Baile Perfumado etc., são vários espaços culturais, além de eventos que agregam bastante na produção cultural da localidade como o Carnaval, o Coquetel Molotov, o Abril Pro Rock, o Rec Beat, a Noite do Desbunde Elétrico, dentre tantos outros já citados. A boêmia é um ponto chave na produção cultural da RMR e os lugares se espalham pelo espaço urbano, apesar de haver uma concentração no centro da cidade, mais especificamente nos bairros do Recife, de São José, de Santo Amaro e Boa Vista. O que não inibe outras localidades como Casa Forte, Boa Viagem, Pina, Piedade, Candeias, Sítio Histórico de Olinda, Várzea, Torre, Graças e Aflitos de também despontarem com territórios que propiciem encontros musicais. “Acho que o que mais caracteriza os agrupamentos musicais do Recife são as mesas de bares” (FELIPE S, em entrevista ao autor, 2015).

Os termos panelinha e *brodagem* têm sentidos diferentes, algumas vezes, até opostos. Foram feitas duas perguntas a fim de percebermos o que os artistas envolvidos nas ondas do Pós-Manguebit podem dizer sobre essas redes de cooperação na carreira do músico recifense, foram elas: - “O que você acha das Panelinhas na configuração profissional das carreiras musicais?”. E: “Como você analisa a Brodagem da produção musical pernambucana?”. Felipe S fala sobre as duas terminologias puxando o contexto local e particular de suas produções:

(Panelinha) Eu acho isso bem leve no meio da música. Os músicos interagem muito uns com os outros. Na minha opinião, não sinto muito um clima de competição. Naturalmente, os músicos que tem afinidade se aproximam mas não vejo isso como uma panela. [...] (*Brodagem*) Acho que a brodagem musical em Pernambuco tem seus ciclos de maior atividade mas sempre de uma forma muito sincera. Quem se junta se admira. A Cena Beto foi um grande sinal disso. E vejo o Juvenil Silva como um cara que se dedica muito às relações e ao seu trabalho. Isso é muito rico pra cidade. Vejo também o estúdio Das Caverna como um espaço que se propõe a criar situações para novas parcerias algo também muito rico para o movimento musical da cidade (FELIPE S, em entrevista ao autor, 2015).

Foto 38 – Felipe S.



Fonte: <http://rollingstone.uol.com.br/media/images/large/2015/09/02/img-1033198-felipe-s.jpg>. Acesso em: 20 jul. 2016.

Felipe S (Foto 38) enxerga as panelinhas como uma forma de competição entre os agrupamentos musicais e a *brodagem* enquanto relações profissionais norteadas pelo afeto e pela afinidade estética. China fica incomodado também com o termo panelinha e sinaliza que o uso da terminologia deve ser atribuída a agentes culturais que criticam os grupos por estarem de fora dos agrupamentos. E quando questionado sobre a *brodagem*, ele abranda e destaca como uma rede de colaboração entre os músicos, essencial para o fortalecimento da música.

(Panelinha) Se panelinha for estar próximo de artistas interessantes e relevantes, então eu devo ter uma (heheheehe). O meu selo, Joínya Records, lançou artistas de diferentes segmentos musicais e estamos sempre de olho em novos talentos para ajudar no que for preciso. Acho que esse papo de panelinha vem de gente que reclama mais do que trabalha, que presta mais atenção no outro do que em si mesmo. Se existe uma panelinha, você jamais será aceito por que está reclamando disso. Será aceito por outros valores. [...] (*Brodagem*) É fundamental para a música, não só pernambucana, mas brasileira. Trocar experiências com outras pessoas é importante. Faz com que seu trabalho fique mais recheado de boas informações. Acho que a colaboração entre os músicos é essencial para o fortalecimento da música (CHINA, em entrevista ao autor, 2015).

Depois ainda foi feita outra pergunta para China, ainda sobre as panelinhas: “Como funciona as panelinhas na música pernambucana? Tendo em vista que toda profissão apresenta essa configuração de grupo!” E ele respondeu o seguinte: “Eu não sei se faço parte de alguma panelinha, ela deve ser gigante, pois estou sempre afim de fazer coisas com todo

mundo. Como te disse, quem aponta que existe panelinha aqui ou ali é gente que só reclama e esquece de fazer a sua parte" (CHINA, em entrevista ao autor, 2015). Apesar da insistência com a questão na tentativa de deixar claro o sentido empregado, o incômodo com o termo é mais do que evidente. Panelinha tem um significado totalmente diferente de *brodagem*.

Graxa destaca também o lado pejorativo do termo panelinha mas com o intuito de chamar atenção para o lado da cooperação entre aqueles que compõem os territórios musicais da cidade do Recife. Aplica a mesma definição para a *brodagem*, mas vai além puxando o lado depreciativo do termo quando contextualiza com a elite cultural e suas trocas – que têm a finalidade de manter o controle restrito sobre as aparelhagens de financiamento, de produção, de divulgação e de distribuição musical da localidade, aquelas com mais orçamento e alcance de público.

(Panelinha) Acho que o termo panelinha é visto de forma muito pejorativa! Acho que o que chamam de panelinha na verdade é uma cooperativa. Somos vários personagens da primeira questão? Somos! Então o que vamos fazer? Vamos nos unir e fazer algo, saca? O que essa cooperativa musical faz é do tipo: eu não tenho um caixa de guitarra, ou de baixo pro show; aí, nego arruma emprestado pro brodinho. Estou precisando encaixar bandas em um determinado evento ou show, aí eu indico alguém desse meio. Estou precisando de alguém que tenha um carro pra levar os equipamentos pra tal lugar. Aí chama alguém desse meio. Sendo que, nesse meio, como eu disse antes, começa a rolar, quem sabe, um certo estranhamento. Por exemplo, alguém pode achar que fulaninho está recebendo ou chamando mais atenção que ele e aí rola um *broken heart* cultural da cooperativa. Mas aí é aquela coisa. Hoje somos modernos e versáteis como grandes carros internacionais. Se alguém não está bem com alguém numa grande cooperativa então que nos afastemos e que cada um resolva o seu a sua maneira com sua outra nova turma. [...] (*Brodagem*) Acho que é exatamente assim como disse na pergunta acima. Acho que a definição *brodagem* e *panelinha* são dois termos pejorativos pra algo válido que é a cooperação. Agora, claro, que existem cooperações históricas, né?! Desde o tempo da colonização até hoje, muitas daquelas grandes famílias culturais e dos engenhos fazem cooperações magníficas, saca? (GRAXA, entrevista ao autor, 2015)

Para se ter uma carreira na música, em Pernambuco, "é preciso trabalhar, mas para gozar de segurança e estabilidade, é preciso ter muitos contatos" (NOGUEIRA, 2014,, p. 51). Por essa razão que uma das maneiras de obter sucesso na cena musical do Recife, além de realizar bem o seu trabalho e encontrar funções específicas na cadeira produtiva, é ter muitos amigos. "É preciso fazer bem o seu ofício, mas ter amigos de diferentes

grupos e gerações garante uma mobilidade maior de participação nos projetos, além de fornecer segurança e pertígio social" (NOGUEIRA, 2014, p. 53).

Segundo Becker (2008, p. 112), estudos de ocupações mais convencionais, como o da Medicina, mostraram que o sucesso ocupacional depende de se encontrar uma posição para si naquele grupo ou naqueles grupos que controlam as recompensas dentro da ocupação, e que as ações e os gestos de colegas desempenham um grande papel na decisão do resultado da carreira de qualquer indivíduo. Assim, os músicos cooperam entre si, recomendando-se uns aos outros para projetos de maneira muito parecida com a de membros de uma fraternidade interna, como forma de proteção e de marcação do território profissional.

Em suma, a obtenção desses empregos melhores requer da pessoa, tanto competência, quanto constituição de relações informais de obrigação mútua com homens que podem indicá-los para eles. Sem o mínimo necessário de competência, a pessoa não pode ter um bom desempenho no novo nível, mas essa competência só resultará no tipo apropriado de trabalho, caso se tenha feito os contatos apropriados. Para os padrinhos, o sistema opera no sentido de levar homens disponíveis à atenção daqueles que têm empregos a preencher, e de lhes fornecer recrutas de quem se pode esperar um desempenho adequado (BECKER, 2008, p. 117).

E numa situação-momento como encontramos nas ondas do Pós-Mangue em que a fragmentação estética imprime a tonalidade política, como é possível ter uma rede de amigos? Zeca Viana fala da existência de panelinhas no ambiente musical recifense e associa essas práticas enquanto estimuladoras de uma rede de intrigas. Para ele, a classe artística local é bastante desunida e isso acarreta diretamente na problemática da falta de um circuito musical sustentável.

Em Recife ainda temos panelinhas, rede de intrigas, egos inflados, ainda somos uma cidade infantilizada nesse meio da música, e não falo só de rock, mas em vários meios, a desunião do que chamamos de "classe artística" (não gosto desse termo) é muito grande. As coisas vêm mudando gradativamente, mas acho que o fator principal para termos um circuito sustentável no Estado é a mudança de mentalidade, a vontade de fazer sempre o melhor e a informação. Estudar o que está se produzindo, estudar marketing, estudar sonorização, o conhecimento é uma ferramenta essencial para essa mudança e para que as coisas aconteçam da forma como deveriam acontecer (ZECA VIANA, entrevista ao autor, 2015).

Como foi dito anteriormente, não é preciso ter muitas pessoas envolvidas na atividade musical contemporânea por conta da *web*, da digitalização e do barateamento da aparelhagem de produção fonográfica e audiovisual, mas mesmo assim é preciso expandir os números de colaboradores e a base de fã, principalmente. Daí vem a grande dificuldade das carreiras atualmente: como aliar independência artística com o trabalho de *marketing* e de *business* a fim de alavancar os projetos musicais no alcance de mais parceiros seja o público seja os investidores? Se as intenções de sucesso, estabilidade e continuidade ocupacional são coerentes com as carreiras depende dos propósitos dos músicos ou dos agrupamentos musicais abordados.

Alguns deles podem ser contra qualquer forma de comercialização, publicidade ou propaganda que envolva seus projetos. Mas para aqueles que almejam o sucesso ocupacional, pela fragilidade organizacional das atividades artísticas, de um modo geral, é preciso criar uma rede de relações informais a fim de garantir além da integridade artística, renda, mobilidade, segurança e prestígio social. “Por trás de todas as designações da palavra *brodagem*, como uma prática de irmãos, está configurada uma estrutura social de apadrinhamento e competência, gerada por um atributo bem nordestino: o carinho” (NOGUEIRA, 2014, p. 54). E é através das comunidades de afeto que os laços profissionais são firmados como se fossem feitos a partir de pactos de irmandade, praticamente, mas isso não quer dizer que os agentes envolvidos nesses agrupamentos de colaboração não deixam de almejar as projeções das carreiras. China quando perguntado: o que você acha que caracteriza os agrupamentos musicais recifenses? Reponde o seguinte: “a amizade, a empatia, o respeito e a admiração entre os artistas” (CHINA, em entrevista ao auto, 2015). Como constatamos, mais uma vez, os laços afetivos constituem a base das relações profissionais dos músicos locais.

Se compararmos os grupos formados no Manguebit com as ondas do Pós-Mangue, apesar da distância geracional e do *modus operandi* distinto em relação como lidar com a *brodagem* – para entedermos essas associação vamos acionar o que foi dito por Nogueira (NOGUEIRA, 2014, p. 52-53) quando ela compara os cineastas pernambucanos da Retomada (Cláudio

Assis, Lírio Ferreira, Paulo Caldas, etc.) com os realizadores da nova geração (Tião, Leonardo Lacca, Daniel Bandeira, etc.). Eles vão desencadear duas formas diferentes de manifestação da afetividade de grupo nas relações musicais desenvolvidas.

Por um lado, temos uma estrutura de sentimento configuradora do grupo de músicos do Manguebit, na qual a experiência do vivido e o compartilhamento dos afetos estão claramente evidenciados em suas produções musicais, a partir de uma série de recursos expressivos e temáticos que remetem a uma encenação explícita das emoções partilhadas pelos membros do agrupamento.

Por outro lado, no contexto da nova geração da música pernambucana, o compartilhar de experiências no contemporâneo ocorre a partir da e para a música, ou seja, os padrões de intenções das redes de colaborações estão mais interessados na independência artística e na realização técnica do que em entrelaçamentos estéticos aglutinadores.

Com esse deslocamento de contextos e sobretudo com a revolução digital, há uma virada afetiva. As relações vão ser estabelecidas em outro patamar, na suspensão temporal, no minimalismo, na aproximação geográfica e na fragmentação estética. E isso não resulta em um esvaziamento político, mas sim na pluralização dos agrupamentos musicais que assim ampliam a atuação em diversas frentes das atividades culturais.

Felipe S confirma essa visão de que nas ondas do Pós-Manguebit, os artistas continuam colaborando com o debate crítico e construtivo do território cultural do Recife e não observa uma “fragmentação estética como também não vejo um esvaziamento político. Vejo uma cidade em ebulação lutando por seus direitos e com uma participação presente da cena musical” (FELIPE S, entrevista ao autor, 2015). China também contesta a possibilidade de um vazio político na cena contemporânea da música recifense e cita exemplos de trabalhos próprios de outros conterrâneos como Karina Buhr:

Esvaziamento político? Bom, eu lancei ano passado uma música chamada "arquitetura de vertigem" que fala sobre a especulação imobiliária na nossa cidade. Vários artistas se manifestaram sobre isso também. No disco novo de Karina Buhr tem uma música que fala do mesmo tema. Politicamente, acho que as composições dos artistas pernambucanos estão cada vez mais contundentes (CHINA, entrevista ao autor, 2015).

Graxa acredita que existe uma fragmentação estética nas ondas do Pós-Mangue, mas também discorda do esvaziamento político da atual geração da música local e aproxima os embates culturais e sociais de seu trabalho enquanto crítico e cronista da cidade:

Fragmentação estética eu acho que sim, mas esvaziamento político creio que não. Acho que está rolando até uma crescente, né?! Do meu ponto de vista a música tá bem envolvida em questões sociais – ao menos do meu trabalho eu pensei assim, no segundo. Trabalhei em cima de cena musicais, comunicação social, política pública e tal. Eu sei que tem um monte de gente, aqui em Pernambuco, e no Brasil todo, que ainda tá nessa de meu amor, bolinho de goma do meu coração e tudo o mais. É legal, mas acho que é válido essa preocupação com o meio em que vive, saca? Analisar e apresentar pontos de vista sobre isso, pra dar uma mexida nas coisas (GRAXA, entrevista ao autor, 2015).

Eles acionam a multiplicidade de pontos de vista críticos sobre a cidade mesmo que seja através de carreiras individuais e não de agrupamentos organizados por uma causa comum. Muitas vezes, os padrões de intenções desses músicos atuantes na malha cultural podem ser os mesmos, mas por conta da diversidade estética, os pontos de partilha são dissipados em vários núcleos de atividades musicais. Podemos perceber mais pontos de convergência como por exemplo no Som na Rural de Roger de Renor em que já contou com apresentações de Graxa, Criolo, Karina Buhr e Otto, só para citar alguns dos artistas que participaram das ações do projeto em prol do Ocupe Estelita¹⁶³.

¹⁶³ “Duas vezes por mês, geralmente às sextas, por volta das 20 horas, uma Rural Willys azul 1969 ilumina a Praça da Independência, a Praça do Diário, no centro do Recife. Assim que estaciona, um palco e um microfone são colocados ao seu redor e grupos regionais, como Mombojó, Otto e a Orquestra Contemporânea de Olinda, se posicionam para começar o show. Uma multidão, que já chegou a ser composta de 4 000 pessoas, se aglomera por ali para aproveitar o evento, organizado pelo agitador cultural Roger de Renor. É ele quem “pilota” o projeto batizado de Som na Rural, com a ajuda do produtor de vídeo Niltinho Pereira, dono do veículo. Criada há seis anos para ser parte da programação de uma TV pública, a iniciativa tornou-se independente em 2013, quando passou para o comando de Renor. Desde então, vem ganhando visibilidade não só por levar música às ruas (além da praça central, o automóvel percorre outros endereços da cidade), mas também por promover rodadas de debate sobre temas sociais e urbanos. Um assunto frequente tem sido, por exemplo, o destino da histórica área do Cais José Estelita, que deve ceder espaço a um megaempreendimento imobiliário. “Passamos a assumir que não éramos um programa de música de rua, mas uma ação política de rua que usa a música como plataforma”, define. “Essa é uma das nossas funções:clarear os lugares e mostrar que há uma lógica de mercado que deixa as pessoas enclausuradas em condomínios. E a rua está ali para ser ocupada e compartilhada.” Aos 51 anos, Renor tem uma longa participação na vida cultural do Recife. Já foi capoeirista, ator, representante de gravadora, dono de bar e apresentador de programa de TV e rádio. Acompanhou de perto o surgimento de festivais grandiosos, como o Abril pro Rock e o RecBeat, e incentivou a formação de bandas. Não à toa, foi

É justamente essa estrutura de organização ocupacional através de um esquema de *brodagem* – termo aceito com mais aceitabilidade do que panelinha, como vimos nos depoimentos anteriores – que garante a existência dos agrupamentos musicais recifenses e, consequentemente, de suas carreiras. Apesar de distantes do eixo Rio-São Paulo, geograficamente e economicamente falando, os músicos contemporâneos locais têm algumas opções. Ou se unir, apoiando-se reciprocamente, e cooperando, para conseguir o que não podem alcançar sozinhos seja de forma mais concentrada seja fragmentada. Ou assumir a autonomia produtiva a fim de imprimir realizações em seus *homestudios* e, dando vazão a esse material através da *web* com a intenção de estabelecer redes cooperativas para além dos limites territoriais e das comunidades de afeto da localidade. Ou mesmo combinar essas ações, ao seu modo.

4.2 Do Mangue pra casa

Esse movimento vem marcando o atual ambiente musical pernambucano, dos artistas que vieram depois da esfervecência do Manguebit. O chamado Pós-Mangue caiu numa fragmentação muito maior do que poderiam prever os mangueboys. Além do clima de renovação da música deixado por Chico Science e companhia, o barateamento da tecnologia foi um dos principais pivores dessa movimentação do Mangue pra casa. Os nichos foram sendo construídos através dos *homestudios*, os músicos criando micropoderes e essa potencialidade de produção foi ampliada ainda mais com as redes de divulgação e distribuição proporcionadas pela *internet*.

É uma condição contextual que gera uma estética e essa estética pode influenciar diretamente em uma nova condição contextual. Quando comecei a gravar ainda nos anos 90 sempre tive problemas com estúdios. Sempre tive várias ideias e que eram lidas como “erradas”. Por exemplo, sempre quis gravar voz a partir de um caixa de guitarra para obter aquele timbre específico das válvulas ou transistores. Nos estúdios de Recife em meados de 1997, me diziam que era errado e não faziam, além do custo de gravação/hora ser meio salgado para ficar experimentando coisas diferentes. A banda tinha que ir lá, gravar o mais rápido

imortalizado na música Macô, de seu amigo Chico Science, que, no refrão, pergunta: “Cadê Roger? Cadê Roger? Cadê Roger?”. Está na Praça do Diário, Chico, levando cultura de carona em uma velha Rural” (VEJA BRASIL, 02/12/14). Disponível em: <http://vejabrasil.abril.com.br/recife/materia/cidadania-recifenses-nota-10-roger-de-renor-3757>. Acesso em: 15 dez. 2015.

possível e eu ficava 90% insatisfeito com o material. Os timbres de bateria pareciam aquelas coisas de trio elétrico, caixa muito agudo, enfim, eu sempre quis fazer as coisas de forma diferente e desde então segui o caminho de uma autonomia de gravação para criar o meu som, desde a gravação até a prensagem final do disco, experimentando do jeito que eu quisesse. Na época não era possível por que não existia tecnologia acessível para isso. Hoje em dia as coisas estão bem melhores. Gosto da forma do-it-yourself, me deixa muito tranquilo com o que eu quero registrar, a materialização da ideia é muito mais sincera comigo mesmo. E isso não quer dizer que se tenha que fazer as coisas sempre da mesma forma. Se pintar a oportunidade de gravar em um estúdio “top de linha” acho uma boa também. A grande questão é conceitual para mim. O que quero passar nesse álbum? Quais histórias quero contar? Quais timbres quero conseguir? Que ambiente sonoro ele vai ter? Então vejo essa coisa toda do Lo-fi mais como um caminho de liberdade estética, não uma condição rígida de fazer as coisas “da forma mais tosca possível” ou algo assim. Não é um culto ao precário, apenas dos elementos da precariedade estarem presentes por motivos financeiros mesmo. Até por que podemos discutir quais os limites do que é ou não Lo-fi? Algo feito com intenção de ser Lo-fi continua sendo Lo-fi? Mas sempre acredito que do mais tosco podem sair grandes pérolas e isso me atraí muito esteticamente (ZECA VIANA, em entrevista ao autor, 2016).

A liberdade criativa é o fator principal que impulsiona essa movimentação às produções de baixo orçamento e o contexto de proliferação dos *homestudios* favorece essas ações. Mas, quais seriam as características dessas produções caseiras? Há algo em comum entre tantos projetos e grupos fragmentados? Primeiramente, existe uma poética de baixa qualidade ou do *Lo-fi* por necessidade ou por opção estética e política. Lee Ranaldo, guitarrista do *Sonic Youth*, em entrevista para Revista Eletrônica Noize¹⁶⁴ comenta e apresenta o contexto sobre a produção de baixa fidelidade:

Bem, lo-fi é um tipo de música que é gravada de modo muito simples ou primitivo. No início, com um gravador de fita cassete. Eu acho que os primeiros artistas a serem compreendidos como lo-fi foram Daniel Johnston, e as primeiras gravações do Low Barlow, antes do Sebadoh começar, quando ele apenas gravava cassetes em casa. Eu acho que, antes de tudo, isso é o que o lo-fi é: algo bem pessoal ou algo gravado de modo bem cru. E eu acho que para a maior parte das pessoas trata-se apenas de lidar com a limitação tecnológica que eles possuem. Quando eu ouço música, quando refleti se é bom ou se é ruim ou seja lá o que for, o modo como ela foi gravada certamente interfere nesse julgamento. Como eu disse, não acho que para a maior parte dos artistas lo-fi esse é um estilo que eles estão procurando, é muito mais utilizar o material que eles tem em casa. Usar os gravadores de fita cassete mais baratos que tiver, ou gravar com um

¹⁶⁴ Disponível em: <http://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/#1>. Acesso em: 17 dez. 2015.

iPhone... eu faço isso o tempo todo. É bem lo-fi, mas é mais uma questão de produzir do modo mais simples e econômico o possível. Quando o Daniel Johnston estava fazendo suas fitas, ele não tinha nenhum estúdio para ir. Não tinha dinheiro para alugar uma sala, apenas um gravador de fita cassete. E é por isso que, quando você ouve suas gravações, elas parecem bem pessoais. Dá pra perceber que ele gravou em uma sala ou no seu quarto, ou no porão ou o que for, que ele não foi para um estúdio e passou dias a fio aperfeiçoando cada trilha – pelo contrário, foi bem natural. Eu acho que essa é, de certo modo, um dos grandes marcos do lo-fi: um estilo bem pessoal e natural (LEE RANALDO, em entrevista à revista eletrônica Noize, 13/10/2014).

Como podemos perceber o baixo orçamento é que, na maioria vezes, determina se uma produção é *Lo-fi* ou não. O outro lado, como Lee Ranaldo salientou, é que um dos grandes marcos da baixa fidelidade é proporcionar um estilo bem pessoal e natural, pois os artistas que desenvolvem seus projetos dessa maneira não têm as amarras de contratos e do mercado musical. Além dessas ideias expostas sobre a temática, é importante também não confundir ruído com *Lo-fi*, Lee Ranaldo quando perguntado se o disco *Loveless* (1991) da banda irlandesa *My Bloody Valentine* pode ser considerado de baixa fidelidade por conta da sonoridade extremamente distorcida, ele pontuou sobre essa confusão a respeito da produção de baixa fidelidade:

Eu não sei se eu diria isso. Eu acho que é uma música que foi altamente produzida para soar desse modo. Eu nunca ouviria esse disco pensando-o como lo-fi porque não se enquadra no que eu entendo como tal. Essa música está tentando alcançar um certo tipo de som embaçado, e eles conseguiram fazer isso muito bem, é muito bem produzido artisticamente, não soa cru. Você sabe, quando eu digo lo-fi eu acho que só significa algo que foi gravado de modo bem cru e simples (LEE RANALDO, em entrevista à revista eletrônica Noize, 13/10/2014).

Essas ações em torno da produção de baixo orçamento estimulam outros artistas a desempenharem suas carreiras em prol da independência artística aos moldes do lema *punk* do *Do it Yourself* – “esses artistas queriam gravar do modo mais simples possível, mas com músicas que chamassem atenção mesmo assim, independente de serem gravadas de forma crua, cheia de chiado, ruídos externos e coisas do tipo”. É como o próprio Lee Ranaldo finaliza ainda desenvolvendo a mesma questão: “eu acho que a maior parte desse pessoal, assim que puderam, assim que tiveram dinheiro para fazer música de outro modo, eles fizeram” (LEE RANALDO, em entrevista à revista eletrônica Noize, 13/10/2014). D Mingus quando

perguntado pela revista Mi sobre os benefícios e os malefícios da produção musical caseira desabafa sobre a questão do *Lo-fi* e das carreiras:

Vamos lá! O malefício é que não tenho produção caseira ou sou *lo-fi* por opção. A minha questão é outra, é simplesmente que eu não tenho dinheiro, é simplesmente isso. Eu sou um professor do Estado, basta dizer “professor” que a galera já entende. O lance é produzir minha música de uma forma caseira, mas é lógico que eu queria gravar num estúdio bom, queria ter um produtor legal que me desse uns toques de gravação melhores, queria ter a possibilidade de tocar com alguma pessoas, mas infelizmente não dá, esse seria o lado ruim de gravar em casa. Mas também tem o lado bom que é justamente você ter a possibilidade radical da criação, de você não dever nada a ninguém, pode não soar de uma forma *hi-fi*, bem definida pra outras pessoas e até pra mim mesmo. De você querer passar uma coisa e se deparar com aquela barreira de conhecimento, questão material e técnica de não ter o equipamento necessário. Mas eu incorporei esse negócio do *lo-fi* como possibilidade estética dentro dessa impossibilidade material. Que era um lance que H.D. Mabuse falou que a galera na época do mangue, as primeiras bandas, que realmente eram bem precárias em questão de gravação, faziam gambiarras, e ele via isso como uma espécie de atitude *cyber punk*. De você tentar burlar a tecnologia, é como se o aparelho de som sido feito praquilo, mas que você de alguma forma burla. Acho que outro ponto positivo seria essa criatividade que você acaba desenvolvendo a partir das limitações e passa a dar valor quando tem algo que lhe dá alguma possibilidade (Revista Mi, #1, 2012, pp. 8-9).

Então, com esses depoimentos do guitarrista do *Sonic Youth*, banda emblemática na independência musical¹⁶⁵, e de D Mingus¹⁶⁶ a fim de entendermos as produções em *homestudios* é possível notar que o *Lo-fi* carrega uma poética peculiar da simplicidade e do som cru e também uma postura de liberdade artística em comparação aos projetos de alto orçamento que precisam prestar contas do sucesso comercial aos financiadores, mas

¹⁶⁵ “Identidade, a meu ver, especialmente quando relacionada à música, diz respeito às marcas que um determinado artista detém e que são construídas e impressas não apenas sobre sua sonoridade, mas, mais ainda, sobre suas convicções. O Sonic Youth foi uma das bandas que ainda na primeira metade da década de 1980 perceberam que a assinatura de contrato com uma grande gravadora – no tempo em que isso realmente importava – não significava abrir mão de suas convicções artísticas ou políticas. Bem, pelo menos enquanto estas mesmas gravadoras não sentissem a mudança dos tempos bafejando em suas nucas e os lucros despencassem velozmente. Como resultado disso, mesmo não abrindo mão de sua natureza experimental, o Sonic Youth também sentiu que as pressões sobre o grupo aumentariam – especialmente por algo mais palatável musicalmente ou mercadologicamente falando” (O INIMIGO, 25/06/2009). Disponível em: <http://www.onimigo.com/blog/the-eternal-marca-o-retorno-do-sonic-youth-a-independencia/>. Acesso em: 17 dez. 2015.

¹⁶⁶ D Mingus e Zeca Viana estamparam a primeira página do caderno cultura – Programa – do jornal pernambucano Folha de Pernambuco, em 04 de outubro de 2015 com o seguinte título: “Pernambucanos traçam novos caminhos para gravações caseiras”. Na legenda da foto em que eles aparecem em destaque no impresso está o seguinte dizer: “Domingos Sávio (D Mingus) e Zeca Viana: eles se tornaram referência em *lo-fi* e *home studio*”.

que também é preciso não confundir distorção e som ruidoso com baixa fidelidade.

Não que esse tipo de produção não tenha acontecido na época do Manguebit ou mesmo antes, na época do psicodelismo de Lula Côrtes e do Udigrudi, mas o número desse tipo de produção aumentou consideravelmente ao ponto de virar uma marca dessa geração anos 2000. E concomitante à explosão de *homestudios*, estúdios de ensaio e de gravação foram adquirindo melhores equipamentos e com isso a gravação de fonogramas vem se tornando cada vez mais acessível e crescendo consideravelmente. Por conta dessa proliferação de possibilidades, fica difícil delimitar uma estética para este momento Pós-mangue. Há alguns padrões de intenções como a perspectiva marcante da produção caseira, mas nada que dê pra generalizar ou enquadrar demais.

É mais do que notável a capacidade de proliferação da cena musical do Estado, mas também é evidente a falta de projeção que esses artistas acabam tendo pela fragmentação estética das ondas do Pós-mangue e também pela forma como as carreiras são encaradas. “Em Recife, tem muita banda com um som original e muitos, eu vejo que fazem muito mais pelo prazer de tocar do que por um planejamento do tipo: ‘quero ficar rico’” (FELIPE S, em entrevista ao autor, 2015).

Mas, como aliar a estética, a política e a tecnologia em prol da música? Essa é a grande questão que vem sendo colocada para esses novos agentes da música alternativa pernambucana, pois essa ligação foi um dos grande êxitos dos mangueboys. O projeto Recife Lo-fi que mais se aproxima dessas contingências da baixa fidelidade e faz uso desse tipo de poética como ponto de algotinação da produção local da contemporaneidade. Porém, assim como o Pós-Mangue, ambos são conceitos de aglomeração muito vagos e abrangentes demais – talvez, por esse aspecto que Zeca Viana vem expandindo o alcance das coletâneas para outras localidades.

Como foi dito anteriormente é constatado que a partir da diversidade proposta pela manifestação do Manguebit foram criados nichos que almejam a auto-suficiência. Isso nos apresenta questões cruciais sobre o ambiente musical recifense e suas problemáticas de continuidade das carreiras musicais. O que está acontecendo na prática profissional da localidade?

Como os músicos “caseiros” vêm ganhando a vida em Recife? Vários caminhos podem ser tomados a partir dessas perspectivas como vimos quando abordamos as carreiras musicais. Mas, um outro fenômeno é interessante como sintoma desse aspecto levantado: muitos artistas das ondas do Pós-Mangue preferem estar produzindo dentro das casas em vez de fora, na rua. Ou seja, algumas bandas estão reduzindo significativamente o número de apresentações na cidade seja por não encontrar eventos que paguem o suficiente para a sustentabilidade seja por dividirem as carreiras com outras atividades profissionais, preferindo, muitas vezes, somente gravar e divulgar na rede de computadores. Por isso, vemos projetos que se apresentam na cidade, praticamente, uma vez por ano como Ex-exus, D Mingus e Matheus Mota. Mas, claro que há fluxos contraditórios a essa constatação. Artistas como Graxa, Juvenil Silva e Cosmo Grão, por exemplo, participam de shows na cidade quase que semanalmente.

A possibilidade da gravação caseira e a decorrente democratização do acesso à produção fonográfica vêm proporcionando uma expansão significativa da música alternativa pernambucana, mas este movimento do mangue pra casa não pode ser tão radical ao ponto de fazer os artistas esquecerem de atuar nas ruas das cidades, de fato. Mas, esse cenário paradoxal é recorrente, onde ações no território musical se multiplicam ao mesmo tempo que muitas carreiras tornam-se reclusas por impossibilidades de atuação efetiva na malha profissional.

Falta ainda mais espaços para realização de apresentações mas, isso é algo que falta em todo o Brasil para bandas de pequeno/médio porte. De um modo geral, vejo Recife como um bom lugar para tentar viver de música. Difícil sempre será em qualquer cidade (FELIPE S, em entrevista ao autor, 2015).

As contingências são enormes nesse contexto atual que se encontra a produção musical e as carreiras dos músicos são afetadas nesse turbilhão de possibilidades. E com as ondas do Pós-Mangue podemos perceber claramente essas dificuldades e oportunidades do negócio da música. Por mais que esses agentes estejam constituídos enquanto núcleos fragmentados, eles conseguem acionar potencialidades e ações significativas para o desenvolvimento do ambiente musical contemporâneo do Recife –

dessa maneira, extrapolando o Mangue e as casas em interligações inusitadas entre os mundos da música.

Só nesse ano foram lançados mais de 100 discos de artistas pernambucanos. Acredito que os números falam por si e mostram como temos uma cena forte e criativa, mesmo não estando na mídia o tempo todo e nem sendo a nova onda do momento. A música pernambucana vive um bom momento, há muitos anos (CHINA, em entrevista ao autor, 2015).

Para além de ser otimista ou de qualquer pessimismo com relação ao Pós-Manguebit, as contingências e os desafios apresentados demonstram um panorama em que os artistas estão cada vez mais donos de suas carreiras. Porém para tal, eles necessitam gerenciar várias funções com mais discernimento das estapas da produção musical contemporânea, além de lutarem por políticas públicas que priorizem a construção de um circuito sustentável onde os artistas e as instituições governamentais e da iniciativa privada tenham um ambiente favorável de colaborações mútuas.

5 CONCLUSÕES

Depois de todo o percurso empreendido pela pesquisa, podemos perceber uma diversidade de padrões de intenções que atravessam as Ondas Musicais do Pós-Manguebit. Tendo os mangueboys como continuidade e ruptura estética, política e poética da música alternativa recifense. A associação do Método das Contradições de Jomard Muniz de Britto entre a capacidade de apreender a situação-momento e a época de um processo espacial e temporal com a Constelação de Conceitos e Sentidos de Gilles Deleuze e Félix Guattari foram importantes por dar liberdade necessária às combinações possíveis entre os saberes de diversos campos. No intuito de compreender uma realidade como processo: gênese, desenvolvimento e consequências. E também a fim de darmos dinâmicas entre um círculo menor da situação e o círculo maior da época totalizante. São essas pontes de ligação com todos os vínculos relacionados que procuraram fundamentar os dissensos e os consensos possíveis às contradições associativas e às combinações simbólicas do Pós-Mangue. A ideia das ondas também contribuíram bastante para configurar as relações de permeabilidade, efemeridade e liquidez dos agrupamentos do Pós-Manguebit.

As noções de agrupamentos, cenas e movimentos musicais auxiliaram na compreensão teórica-conceitual sobre as partilhas do sensível e as violências simbólicas da música enquanto território de troca. O entendimento de cultura de Raymond Williams e as configurações sobre a funcionalidade da aparelhagem cultural contemporânea foram essenciais para localizarmos as relações de poder e as categorias processuais da produção musical. A diferenciação entre movimento e cena tentou esclarecer os padrões de intenções dos agrupamentos musicais e também a interlocução entre esses dois conceitos.

A partir dessas noções foi possível no capítulo seguinte mapear com mais propriedade o contexto Pós-Manguebit. Fazendo referência às sonoridades, às letras das canções, aos agrupamentos e às associações factíveis com as concepções de cena e movimento musicais. Há muito a se dizer juntamente com as produções fonográficas, as práticas comuns, os

eventos, a produção imagética e as críticas/produções midiáticas geradas pelos artistas e sua rede ocupacional.

Um outro diferencial da pesquisa, além do contexto do Pós-Mangue, foi agregar às definições de agrupamentos culturais, de movimento e de cena musicais, as ideias de carreira, de panelinha, de *brogadem* e de *Lo-fi*. Pois, elas complementam ligações com as contingências relacionadas à ocupação musical. E esses são aspectos muito importantes para entendermos com mais detalhamento as relações de trabalho e as posições que os músicos podem e almejam alcançar na cadeira produtiva da música. E quando acionamos o depoimento de vários desses músicos das ondas do Pós-Mangue para falar sobre panelinhas, brodagem, carreira e produções de baixo orçamento no contexto local a pluralidade dos discursos torna a temática mais relevante ainda.

Além do uso de livros, entrevistas em jornais, revistas e blogs, depoimentos em redes sociais e pesquisas nas mais diversas fontes, as entrevistas feitas pelo autor, com cinco artistas relevantes aos referenciais apresentados ao longo da pesquisa e ao momento Pós-Mangue, foram de suma importância no sentido de diversificar as opiniões a respeito das problemáticas levantadas pela pesquisa. A constelação de sentidos foi acionada através de um artifício de pesquisa em que a polifonia é necessária para a ordem do discurso almejado.

As hipóteses foram defendidas, em diversos momentos, e contradiadas, em algumas circunstâncias, o que não deslegitima as colocações sustentadas ao longo da análise. Pois foi argumentado, desde o início do texto, de que os pressupostos poderiam e deveriam ser colocados em questão sobre as deduções resguardadas e sobre os diagnósticos mapeados pelo olhar participante e atuante do autor. Apesar do Manguebit ter mais um quê de movimento e as ondas musicais do Pós-Mangue mais uma tendência aos conceitos de cena, as trocas entre as ideias propostas por essas manifestações culturais acontecem a todo tempo, como pudemos perceber. A diversidade estética e a fragmentação política da contemporaneidade é um marco geracional, assim como a partilha do comum entre os mangueboys foi uma forte característica dessa geração em meio à situação-momento e à época totalizante, mas também não podemos deixar

de lado os atravessamentos, as continuidades e as rupturas que ocorrem entre eles.

A tese cumpriu seus objetivos de abordar uma temática em que os conceitos e os sentidos da pesquisa pudessem ser vistos de forma ampla, sem deixar de lado as particularidades de cada tempo, espaço e experiências individuais e sociais. A música foi o norteador de todas essas associações e as ondas musicais do Pós-Manguebit foram os pontos-chave para acionarmos ligações com ideais sonoras, musicais, da comunicação social, da estética, da sociologia e dos estudos culturais. Assim fomos em busca do entendimento transversal das relações musicais com a malha da cultura pernambucana e sua estética relacional, tendo como foco uma temporalidade e um espaço elencado por várias afinidades do autor com o tema, com os agentes e com as partilhas do sensível do território e do contexto musical abordado.

É um ponto de encontro para futuras pesquisas que queiram dar desdobramento para essa proposta de análise e que queiram interpelar um *corpus* similar ou para aqueles que procurem atravessamentos a partir desse projeto que foi desenvolvido pelo autor. Não há esgotamento do assunto e sim a necessidade de mais visões sobre as questões referidas ao longo da pesquisa. O Pós-Mangue ainda é muito obscuro e quanto mais holofotes apontarem em sua direção mais ciência teremos a respeito de sua configuração plural e descontínua. O autor observa o esforço empreendido como uma contribuição relevante ao conhecimento sobre a cultura musical pernambucana e nunca como um argumento definitivo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios.** Chapecó, SC: Editora Argos, 2009.
- ANDERSON, Chris. **A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho.** Rio de Janeiro, RJ: Editora Elsevier, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros.** São Paulo, SP: Editora Companhia das Letas, 2006.
- BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio.** Rio de Janeiro, RJ: Editora Zahar, 2008.
- _____. **Mundos da Arte.** Lisboa, Portugal: Editora Livros Horizonte, 2010.
- BLACKING, John, Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo n. 16.** São Paulo, SP: USP, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas.** Editora Brasiliense: SP, 1990.
- BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova.** São, Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. **Encontros.** Rio de Janeiro, RJ: Editora Beco do Azougue, 2013.
- CARDOSO FILHO, Jorge. JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **A música popular massiva, o mainstream e o underground – trajetórias e caminhos da música na cultura midiática.** Intercom – XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - UnB, 6 a 9 de setembro de 2006. Disponível em: <<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER4.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2015.
- CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia: A Juventude em questão.** São Paulo, SP: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- CASTRO, Gisela. **Música serve pra pensar: comunicação em rede, consumo e escuta musical.** São Paulo, SP: PPGCOM ESPM SP, 2014.
- DELEUZE & GUATTARI, Gilles e Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 1992.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira.** São Paulo, SP: Editora Unesp, 2009.

ESTEPHANIA, Camila. **Estremecendo a Base há 5 anos.** Folha de Pernambuco: Recife, PE. Caderno Programa, 20 de julho de 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo, SP: Edições Loyola, 1996.

FREIRE FILHO & MARQUES FERNANDES, João e Fernanda. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO & JANOTTI JUNIOR, João e Jeder (org.). **Comunicação e música popular massiva.** Salvador, BA: Editora Edufba, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição.** São Paulo, SP: Editora Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: JANOTTI JUNIOR & PEREIRA DE SÁ, Jeder e Simone (org.). **Cenas Musicais.** Guararema, SP: Editora Anadarco, 2013.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas.** Recife, PE: Editora Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

JANOTTI JUNIOR & FALCÃO DE ALMEIRA, Jeder Silveira e Laís Barros. **Edifício Pernambuco: espacialidades da música ao no projeto ExcentriCidades através de uma constelação de conceitos.** Artigo apresentado na Compós 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/arquivocompleto_2859.pdf>. Acesso em: 30 jul 2015.

LEMOS, André. **A comunicação das coisas: teoria do ator-rede e cibercultura.** São Paulo, SP: Editora Annablume, 2013. (Coleção ATOPOS).

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos.** São Paulo, SP: Editora Anhembi, 1957.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva.** Rio de Janeiro, RJ: Editora Rocco, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício do cartógrafo.** São Paulo, SP: Editora Loyola, 2004.

MCNEIL & MCCAIN, Legs e Gillian. **Mate-me por favor.** Porto Alegre, RS: Editora L&PM, 2014.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A Brodagem no cinema pernambucano.** 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

NOGUEIRA, Bruno. **Tudo soando bem aos ouvidos: Chico Science - um**

mito que se construiu numa sucessão de acasos. In: REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL. Editora CEPE, Recife: PE, Ano XVI, número 183, março de 2016.

PALMER, Amanda. **A arte de pedir: ou como aprendi a não me preocupar mais e a deixar as pessoas ajudarem.** Rio de Janeiro, RJ: Editora Intrínseca, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo, SP: Editora 34, 2005.

RENAN, Sheldon. **Uma introdução ao filme underground.** Rio de Janeiro, RJ: Editora Lidador, 1970.

REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL. Editora CEPE, Recife: PE, Ano VI, número 70, outubro de 2006.

REVISTA MI, Música Independente em Pernambuco. SBP Produções, Recife: PE, #1 2012.

SÁ, Simone Pereira de. Mediações musicais através dos telefones celulares. In: FREIRE FILHO & JANOTTI JUNIOR, João e Jeder (org.). **Comunicação e música popular massiva.** Salvador, BA: Editora Edufba, 2006.

_____. Will Straw: Cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JR., Jeder; MOTA GOMES, Itania Maria (Org.). **Comunicação e Estudos Culturais.** Salvador, BA: EDUFBA, 2011.

_____. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JUNIOR & PEREIRA DE SÁ, Jeder e Simone (org.). **Cenas Musicais.** Guararema, SP: Editora Anadarco, 2013.

STRAW, Will. **Scenes and Sensibilities.** Artigo publicado na Revista da Compós. Agosto de 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83>>. Acesso em: 10 set 2015.

_____. **Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music.** Reprinted in Chris Rojek, Ed. **Popular Music: Sage Benchmarks in Culture and Society.** Los Angeles and London: Sage, 2011.

_____. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI JUNIOR & PEREIRA DE SÁ, Jeder e Simone (org.). **Cenas Musicais.** Guararema, SP: Editora Anadarco, 2013.

_____. **Some things a scene might be.** McGill University Library. Montreal: Canada, 2014.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: SP: Editora 34, 2012.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI JUNIOR & PEREIRA DE SÁ, Jeder e Simone (org.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Editora Anadarco, 2013.

VALLE, Sólon do. **Manual prático de acústica**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Música & Tecnologia Ltda., 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo, SP: Editora Paz e Terra S.A., 2008.

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1979.

WISNIK, José Miguel. **Som e o sentido**. São Paulo, SP: Editora Companhia das Letras, 1989.

APÊNDICE A
Entrevista com Ângelo de Souza (Graxa)

1 – Como você avalia a carreira do músico, atualmente?

R – Eu nem sei se sou músico – no sentido formal, de ter documentos que legitimem isso, tipo: um diploma. mas, vamos ao meu caso. Carreira de músico é pancada. No meu caso, devido às responsabilidades que tenho, não existe possibilidade, no momento, nenhuma d'eu conseguir me manter com trabalho musical. Quem sabe futuramente... mas aí que está o problema: é sempre esse futuramente. Totalmente absurdo, né? Você ter que ir ficando mais e mais velho para a grande possível reviravolta da vida (musical). Parece até que a gente é boba. Então, a carreira de músico é difícil porque, querendo ou não, as pessoas precisam se manter e aí a forma política desse mantimento pessoal é bem complicado. Por quê? Porque temos dois meios para isso: o primeiro: é o *brodinho* que tá nas correrias culturais também e mal tem pra ele, mas gosta de movimentar a cidade. Aí como que funciona o show?! Ou é no ingresso dividido entre todos os que estão participando ou não tem o ingresso e a *vibe* mesmo é essa: vontade de fazer a cidade se movimentar (sic).

A segunda: é apresentação mais portentosa, que envolve projetos no meio de tudo. Projetos culturais. Aí o que acontece que o cachê do cidadão dá até um *up* – em comparação ao não cachê e o cachê por meio de ingresso (e olhe que eu nem me sinto com a consciência pesada em relação a público. Vejo por aí, nas redes sociais, um gráfico indicando o percentual de brasileiras que consumem cultura, tipo: teatro, cinema, shows, e é bem pouco, saca? Já se tornou um estado natural do brasileiro, de acordo com essa pesquisa. Eu vejo ela na real mesmo, acontecer, independente da pesquisa, sendo que ela serve pra mim como uma explicação) – mas esse *up* é bem lento o seu processo! Existe o processo para ser aceito, existe o processo para a continuidade dessa aceitação e existe o processo de comprovação dessa aceitação para que, depois de meses, aconteça o pagamento. Aí rolam

impostos (tiozinho-cientista-político-*feelings* – mas é verdade), cortes pesados e aí, você divide com o pessoal da banda e no fim é aquele rolé pela cidade, pra abastecer o estoque que seja, e o *money* some! É isso! Nessa minha história, nesse meu ponto de vista, dá pra perceber que não dá para um homem digno viver só com suas poesias e acordes, existe uma força superior por trás que ajuda que esse indivíduo musical sobreviva na cadeia cultural e cada um tem a sua forma!

2 – O que é a Cena Beto e qual o significado atual da movimentação?

R – Cena Beto é uma anti-cena musical, saca? É a inclusão através do não semelhante – uau! É algo que foi criado para não existir. Um conjunto de disparidades totais. E tem a presença do Mito, né, o mártir que é o Beto, que não é absolutamente ninguém, mas tem aquele “Q” de curiosidade da geral de saber quem é essa entidade!

Qual o significado atual? Rapaz, eu realmente não sei, tá ligado. Não sei também se o significado da movimentação já pode ser incluso em um período diferente que não seja atual – acho que foi em 2014 que esse termo começou a zanzar – aí como estamos em 2015 acho que ainda seja atual. Mas se for o caso de nesse momento para o começo – mesmo sendo em um ano apenas – como está acontecendo hoje, nesse momento, então é o seguinte. Acho que no primeiro ano – que podemos considerar o lançamento da ONI e tal – tínhamos uma empolgação maior, nas ideias, mas na hora das ações, eu sentia que uns se empenhavam mais que os outros, mas todos queriam estar ali, envolvidos, saca, no meio desse momento cultural. Sendo que a cena Betty era, querendo ou não, em sua maioria, um conjunto de personagens semelhantes ao da primeira pergunta. Aí, devido a essas condições, ficava muito chato você sentir no ar um esforço maior de uns que os outros e, para mim, foi que o lance começou a azedar, de um ou dois anos pra trás – é foda a gente conversar como se fosse um tempão que isso tenha acontecido, mas se você olhar direitinho, foi no máximo dois anos atrás, muito recente. Todos sabem das obrigações alheias, mas tem gente, por exemplo que está nesse lance de música por puro *hobby* e o foco deles é outro, não a música. Tem gente que é escorão mesmo, tem gente que se acha o foda e fica puto por não estar à frente de tudo. Tem gente que acha que é genial e que o mundo

é uma merda por não estar recebendo a atenção merecida! E por aí vai. Aí daí tu pensa: imagina um monte de porra dessa junta querendo fazer a cidade se movimentar. Tem que ter muita paciência, né? No meu caso, eu já tenho muita paciência com um monte de coisa já, saca? Então, para mim, foi melhor ser mais prático e voltado às ações mais diretas, que envolvam menos personagens, para fazer a cidade se movimentar (essa frase é muito boa, né não: fazer a cidade se mexer! Vou usar em apresentações).

3 – O que você acha das Panelinhas na configuração profissional das carreiras musicais?

R – Acho que o termo panelinha é visto de forma muito pejorativa! Acho que o que chamam de panelinha, na verdade, é uma cooperativa. Somos vários personagens da primeira questão? Somos! Então o que vamos fazer? Vamos nos unir e fazer algo, saca? O que essa cooperativa musical faz é do tipo: eu não tenho um caixa de guitarra, ou de baixo pro show: aí nego arruma emprestado pro *brodinho*. Estou precisando encaixar bandas em um determinado evento ou show, aí eu indico alguém desse meio. Tô precisando de alguém que tenha um carro pra levar os equipamentos pra tal lugar. Aí chama alguém desse meio. Sendo que, nesse meio, como eu disse antes, começa a rolar, quem sabe, um certo estranhamento. Por exemplo, alguém pode achar que fulaninho está recebendo ou chamando mais atenção que ele e aí rola um *broken heart* cultural da cooperativa. Mas aí é aquela coisa. Hoje somos modernos e versáteis como grandes carros internacionais. Se alguém não está bem com alguém numa grande cooperativa então que nos afastemos e que cada um resolva o seu a sua maneira com sua outra nova turma.

Acho válido e apoio.

sendo que Beto foi uma coisa que na cidade estava o maior marasmo total, né? E aí surgiu a galera tudo bonita, descolada, e talentosa, sexy e tudo o mais, e isso deu meio que um *boom* geral. Aí uns queriam ser a gente, da gente, e outros queriam arrancar nossas cabeças, empurrar a gente do alto do prédio e tudo o mais. Ou seja, a gente deu um *tilt!* Um acorda, meu bem! Saca?

4 – Como você analisa a Brodagem da produção musical pernambucana?

R – Acho que é exatamente assim como disse na pergunta acima. Acho que a definição brodagem e panelinha são dois termos pejorativos pra algo válido que é a cooperação.

Agora, claro, que existem cooperações históricas, né, desde do tempo da colonização até hoje. Muitas daquelas grandes famílias culturais e dos engenhos fazem cooperações magníficas, saca? A da gente, a Betty, foi bom porque a gente não é da grande família pernambucana, e realmente nunca quis ser. A gente é um filho de torneiro, o outro filho de lanterneiro de carro, o outro filho de camareira de hotel. E por aí vai! Existe uma brodagem/panelinha que é velha, histórica, e cagada. Esses são elementos também que compõe um todo cultural.

5 – Para você, o que representa o Pós-Mangue?

R – Eu definitivamente não acredito que esse termo exista. Eu tomo como relação o movimento *Pós-Punk*, saca? No *Pós-Punk*, eu consigo ver os elementos da música *Punk* diretamente como seu predecessor, alterando e/ou incrementando esse núcleo, esse estilo! Eu não vejo Pós-Mangue. O que seria o Pós-Mangue? Não sei a própria Nação Zumbi, pós falecimento de Chico, já seria o Pós-Mangue? Não né? Mas é logo em seguida, visto que a banda ficou totalmente diferente após a fatalidade com Chico. Mas aí, não sei! Será que Mangue, de acordo com essa co-relação de espaço e tempo, não seria o Neo-Udigrudi? Sei lá, talvez eu esteja viajando. Aí foi em cima dessas coisas de definições “cabeças” de cenas musicais que a gente batizou Beto, porque é um nome idiota. Não estou dizendo para uma pessoa, pra uma cena musical, que na maioria das vezes tem que ter grande definições. No caso da gente não, a grande definição é não ter definição, algo bem dadá, mesmo, cabeça de bola!

6 – É possível achar um equilíbrio entre a liberdade artística e a comercialização da música ou só é viável optar por um desses extremos? Se a resposta for a primeira questão, como transitar entre essas polaridades? Se a resposta for a segunda, o que fazer nas extremidades?

R – É possível conseguir um equilíbrio sim, sendo que cada um de acordo com sua realidade e tal. Mesmo com todo esse lance que falei antes dos dois

modos de mantimento do músico, essa filosofia também pode ser aplicada a esse equilíbrio. Olhe, eu agora vou longe, mas vou. Existe um filme que se chama “o nosso menino da internet”, algo assim. Ele conta a história de um guri chamado Aaron, alguma coisa que tinha na cabeça que informação e criação era pra ser pra geral, nada de nada incubado. Bem, não sei se tu já viu esse filme. Aí porque eu citei essa porra? Porque de certa forma aquela mentalidade do guri apresentada no filme é a que tende a ser a mentalidade da juventude dos próximos anos. Que é o compartilhamento. Aquela visão, vínculo, que o fã tinha com o seu ídolo não é e nunca mais será a mesma. Se tornou outra coisa. Claro que a questão abordada do filme é bem maior do que a que estou citando aqui, mas ela também está inclusa. Hoje, as pessoas ficarão felizes em consumir o que você produz, mas a visão disso é que se você está produzindo informações, conteúdo, você não está fazendo mais do que a sua obrigação, saca? E você ainda tem que ser mais generoso, entendeu, porque conhecimento e tudo que envolva isso é algo a ser compartilhado e distribuído. Você pode escolher o que as pessoas podem fazer com sua arte, mas a mentalidade de manter o seu ídolo, ao menos aqui em PE, é bem diferente. Pois, esse guri do filme tinha essa mentalidade cooperativista, mas sempre tinha alguém para dar aquela força nos seus estudos

e

contribuições.

Nessa área de cultura, em nosso estado é cagado. Foi-se instaurado na cabeça da população que cultura não deve ser comprada, mas aí é complicado, porque mesmo com todas essas ideias geniais e mágicas, na prática a galera da música se fode, porque não tem uma ideia política de cooperação com esses representantes culturais. Nosso vínculos são através de editais, que tem um processo lento de acontecimento, e que nesse interim todo fica difícil pro cara continuar.

Acho que embolei tudo aqui. Mas qualquer coisa tu me pergunta.

7 – Como você observa a produção musical pernambucana da atualidade?

As conquistas e o que falta!

R – Então, mesmo com toda essa merda, Pernambuco produz muita coisa por ano. Aquele bicho da Passadisco mesmo faz sempre uma lista de lançamentos e tal e aqui sempre rola um monte de coisa. Mesmo com todas

essas broncas, do meu ponto de vista, Pernambuco produz muito. Mas a bronca é que não escoa e não é veiculado constantemente em meios de comunicação. Não rola em rádio, TV, jornal impresso, não rola em canto nenhum. Só na página do Facebook. Quem se interessar e compartilhar já é um tipo de ajuda, mas tirando isso, é muito difícil uma abertura pro pessoal, pra que mais pessoas reconheçam o som do cara e tal. Falta mais desemborcar, mais isso! Fica um grande acúmulo de coisas... Imagina um lugar com água parada que vai acumulando objetos até a água toda evaporar e ser preenchida de novo. É assim.

8 – Atualmente, é possível ter uma carreira dupla entre a música e outra profissão – ou quem sabe em até mais do que duas profissões!? – ou a exclusividade profissional na área é necessária?

R – O ideal seria uma só função. A felicidade está muito mais em momentos de folgas do que de trabalho. O cara respirar e tal. Acho que é possível o cara viver só de uma profissão, mas quando o cara precisa mesmo, e gosta daquela que não lhe dá retorno, ele tem que fazer o pezinho de meia, de alguma forma, mesmo que seja algo relacionado à função, não ela diretamente, saca? Tipo, tu gosta de música, aí tu pega e abre um bar. Dá o teu dinheiro e tu, quem sabe, coloca som, e tudo acontece. Tem gente que consegue só ficar no rock, não sei como. Tem gente que não. Acho que é possível, mas pouco provável.

9 – Entre o mecenato, a independência e o incentivo público, como equalizar essas possibilidades de financiamento a partir do contexto local? O que funciona e como poderia funcionar de uma maneira mais adequada?

R – Em todos esse meios seria interessante a menor quantia de burocracia possível e uma visão mais democrática possível, procurando atingir o máximo de pessoas e que o atingimento fosse da forma mais ideal pra todos eles. Não focar em peixe gordo apenas e em rasteira de fuleiragem, tipo, encubar campanha política e patrocinar boneco já estabilizado. Todos nós merecemos. Não pode se ficar com essa mentalidade - simbolicamente falando – que cinco porcento da poluição “artística” de PE detêm o poder sobre os recursos.

10 – Assim como ocorreu com o Manguebit, ainda há possibilidade de termos em Recife alguma cena ou movimento com a mesma força de representatividade?

R – Rapaz, eu nem sei te dizer dessa impactância total do Mangue. Eu sou *boyzinho*. Em 94, eu tinha 9 anos. Sei que pr’os mais velhos, assim, foi pesado, aqui na cidade, o movimento todo. Sendo que pra mim, um jovem lindo e pequeno, que depois cresceu e virou uma grande estrela do ruock, as informações que eu absorvi foram de que houveram várias ações políticas para que se desencandeasse a movimentação toda. Entenda logo que os músicos não tem nada a ver com isso, mas era foda a questão da legitimação de um estilo musical só em relação aos outros: tipo, pensa o Devotos do Ódio em meio a todo o processo cultural que era o Mangue, o quanto que era difícil pra turma seus espaçamentos por não apresentarem nada – culturalmente ligado diretamente ao nosso regionalismo – que não fossem as letras e a retratação do alto José do Pinho? Aí fica foda todo um ecossistema musical ao redor que pegou em bomba pesado, saca? E de quebra tinha a parada da OMB que fechava os picos pra galera em geral. Aí, a turma que ficava/ficou de fora conseguir acontecer era foda. Aí tu imagina que o cara não tinha a oportunidade de se apresentar no barzinho, porque a OMB fechava, nem oportunidade de se apresentar pela iniciativa pública porque não estava dentro da tendência cultural e por aí vai. Eu me lembro que nessa época teve uma leva tremenda de bandas, do Brasil todo, que eram encabeçadas pela Som Livre. Na mesma época de NZ, ML S/A e tal, vinha num mesmo bolo, representando um nova leva de música jovem bandas do tipo como Skank, Cidade negra, talvez Gabriel o pensador, Rappa, saca? Dessas bandas as de PE também estavam e eram as que, hoje em dia, são as mais relevantes em comparação a todas as outras. Teve muito tempo depois que eu não conseguia ver isso. Porque eu ficava chateado, saca? Porque dez anos depois, mais ou menos, a gente ficava nessa de arrumar show e tinha que ter uma alfaia no palco, porque aí já facilitava a aceitação, mora, de uma banda se apresentar. Podia ser a porra que fosse, mas se tivesse elementos que representasse o nosso regionalismo tinha mais possibilidades de apresentação do que uma banda

com um negro que tivesse influência de blues e Núbia Lafayette, e Beatles e tudo o mais.

Acho que pode sim acontecer movimentos aqui em Recife, mas com a mesma intensidade não, e nem sei também se com a mesma quantidade de tempo... Mas se você ver direitinho a CSNZ durou o que? Dois discos, né? Ela como representante maior da cena, foi muito veloz como tudo aconteceu. Essas coisas, assim, movimentações, acontecem muito rápido, o que talvez não aconteça em Pernambuco seja algo que perpetue tanto ainda com um tremendo valor simbólico e histórico como foi delegado ao movimento Mangue.

11 – Há uma fragmentação estética e um esvaziamento político nas ondas do Pós-Mangue?

R – Fragmentação estética eu acho que sim, mas esvaziamento político creio que não. Acho que está rolando até uma crescente, né? Do meu ponto de vista a música tá bem envolvida em questões sociais – ao menos do meu trabalho eu pensei assim, no segundo. Trabalhei em cima de cena musicais, comunicação social, política pública e tal. Eu sei que tem um monte de gente, aqui em PE, e no Brasil todo, que ainda tá nessa de meu amor, bolinho de goma do meu coração e tudo o mais. É legal, mas acho que é válido essa preocupação com o meio em que vive, saca? Analisar e apresentar pontos de vista sobre isso, pra dar uma mexida nas coisas.

12 – O que você acha que caracteriza os agrupamentos musicais recifenses?

R – Vestimentas, moda, relações e estilos musicais, localização, interação, articulação e esse tipo de coisas em comum, mas não que precise ser único, saca? Até mesmo a faixa etária também. E tem a questão de se auto-affirmar como um agrupamento musical, os que são legítimos perpetuarão, os que tão querendo dar uma de sárido e oportunistas vão rodar bonitinho.

13 – Quais são os espaços de música em Recife e como eles se configuram no território cultural da cidade?

R – Os espaços são públicos e privados. Mas eles, às vezes, são entrelaçados. Tipo, alguém pode receber um investimento público e alugar um

espaço privado e cobrar pela entrada, por exemplo. Mas enfim, o privado, na maioria, tende ser o pequeno espaço, que é aquele que eu falei de que muitas vezes o cara não tem grana mas quer movimentar a cidade com gente/música e todos os demais, que também não tem grana. O outro espaço que é o público tende a ser mais espaçoso e acontecer esporadicamente, uma vez o ano. São mega-eventos que rolam em épocas festivas no Estado. Mas, não esqueçamos que eles podem estar entrelaçados, saca? São esses os espaços físicos que existem para um músico: desde um barzinho até um megapalco no meio da rua, ou num grande espaço alugado. O outro espaço, que deu uma ajuda de dois gumes, é a internet. É um local em que o músico não ocupa fisicamente, mas ele pode escoar e atingir vôos que ele nunca imaginaria – o meu disco molho foi um exemplo disso. Mas, para mim, o mais importante é o pequeno espaço, com muita circulação e com mais vastidão de possibilidades. Não se prender apenas à cidade aqui em si, mas abrir o leque pra troca de informações e ajudas mútuas cada um de acordo com sua situação. A proposta é essa, se topas, vamos nessa, se não, até a próxima. O bom seria que esses pequenos espaços também tivessem um apoio à altura de cada lugar, saca? Tipo, iniciativas de empresas de bebida, que pagam carnavais, mas não chegam junto do barzinho do figura que vende o produto deles, e tal. Prefeitura, governo. São espaços pequenos que atraem pessoas e fazer a cidade circular de interesse e tudo o mais. Outra coisa que ajuda muito isso são as necessidades básicas que todo cidadão tem direito, como segurança e transporte. A cidade com essas duas coisas funcionando de boa tende a movimentar mais e mais e, de acontecer mais e mais coisas.

14 – Como você avalia a influência dos não-músicos - família, público, produtores - sobre a carreira dos músicos?

R – Bicho, essa é foda! Só essa não, né? Vamos lá. A influência do não músico é fundamental. O apoio é demais! Mas, sei lá. Do público é uma nova era pra se pagar pela música – só quem tem consciênciadi disso mesmo que “ainda” paga! Aí entra a família. Se a família for bem estruturada ajuda os filhos, mas chega um momento, muitas vezes, que nem a família nem o próprio cara vai aguentar mais. Aí entra os produtores. Muitas vezes a família é também produtor – como nesse exemplo que eu disse antes. Tipo, um

Cazuza, saca? Como a maioria do rock brasileiro de Brasília... Sei lá acho que é isso. Essa pergunta é pancada. É válido, mas também existe a possibilidade de não ser válido. Tipo, vão sacar a plateia da Brasil massa mesmo, o Brasil geral, tipo: ao som de Wesley Safadão e tal. Esse público, família, produtor e tudo o mais pra mim pode ser nocivo, apesar de que não faz parte do mesmo nicho. Mas a questão é não aceitar isso, de pensar que um cara que curta isso não vá curtir aquilo outro. Bem a possibilidade do universitário de exatas, do SUV, bombadão curtir Graxa é bem pouca, mas também não é algo estigmatizado, existe uma explicação, e isso se dá por causa dos meios de comunicação. É o motivo mais forte de todos. Então, tem várias vertentes que se entrelaçam. Essa pergunta aí qualquer coisa tu me telefona que eu explico melhor.

15 – Você acredita que a música deve ser livre das trocas comerciais da indústria fonográfica? Como você avalia o que é comercial e o que é não-comercial? E em qual deles você se enquadra?

R – Eu me enquadraria como comercial, mas não comercializado, saca? Existe uma mentalidade, hoje em dia em, que o rock não é um estilo apraz pra galera. O mais velhos podem até admirar, mas a praia dele mesmo é aquele rock que ele curtiu das antigas, e tal. Cabelo grande, com a turma, dando rolé por aí, na época dele. Ele pode até curtir, mas a *vibe* mesmo de considerar e admirar, é o clássico. Já os mais jovens são super “ecléticos” – desculpe. Eles escutam desde Graxa até MC Pau Louco; Britney Spears e Dona Selma do Coco. Sendo que ele tem uma relação com a música que é bem diferente de uma pessoa que por exemplo esteja nessa linha tênue de apreciação e consumo musical, alguém que tenha em média 30 anos de idade, que é o cara que pegou dos tempos da consumação musical. Eu procurei representar isso no Disco Massa, com a fita K7, saca? Hoje também tem uma procura de uma auto-afirmação de uma juventude antes excluída... Quer dizer, hoje se evidencia muito mais as conquistas. Sempre houve a luta, mas a voz hoje é bem mais forte e necessária. Tipo, mesmo eu negro, do Jiquiá, e tal, acho que represento poucas pessoas com a música que eu faço em comparação a música da periferia mesmo, que eu acho que esteja mais centrada em *remixes*, *beats* e tal, entende? Ao que me parece, o rock é algo

ultrapassado, apesar de que eu acho que o leque para o termo ruock seja um leque bem mais vasto do que guitarra, baixo, teclado e bateria, entende? Eu toco porque eu gosto desse som, mas nada me impede de me estender mais. Só depende de mim e da força de vontade de superar uma limitação. Mas existem várias outras limitações em volta que essas são apenas complementos.

16 – Você acha que há um abismo geracional entre o Manguebit e os que vieram depois deles? Como você se relaciona com os mangueboys e com as ondas do Pós-Mangue?

R – Rapaz, eu mal conheço a galera – se for esse o sentido da pergunta. Recentemente eu conversei com Felipe S. da Mombojó e ele disse que achava meu som legal. Fiz uma sequência de shows que em dois deles Fred 04 estava lá. Renato L também curte muito. DJ Dolores também parece gostar, não sei. Só sei que ele comprou um vinil meu. Não conheço mais ninguém. Musicalmente, eu tenho uma admiração pelo trampo de Siba, saca? Acho que esse negócio dele do disco Avante foi muito bom. De se modificar voltando às bases dele na guitarra e dando continuidade ao que ele absorveu com os mestres e como um mestre de maracatu. Karina Buhr também tem altas paradas demais. É isso. Não sei. Eles todos parecem ser ótimas pessoas.

17 – Como você avalia o formato do Carnaval Multicultural para as contingências atuais da música pernambucana?

R – Acho complicado. Passei por piores momentos da minha vida envolvidos com esse tipo de formato no sentido de receber. Tem uma entrevista minha no site O Inimigo que dá pra sacar de qual é. Acho que é foda pela burocracia, em todas as etapas, pela falta de curadoria que realmente manje do que esteja contratando, saca? E mais considerações com a galera daqui, bicho, saca? Enfim, acho muito louco e fiz a primeira vez e para mais nunca. Saque lá a entrevista que você vai se ligar.

18 – Mudar de cidade ou mudar a cidade, é preciso optar por uma dessas opções?

R – Acho que o conceito de cidade deve ser mais vasto. Eu dei um rolé por alguma cidades do nordeste e nosso povo é muito foda. A gente é lindo pra caray e muito do fuderoso. É massa você sair daqui e ir até uma cidade bem próxima e sacar o quanto que o sotaque é diferente, o quanto que a arquitetura é característica e tudo o mais. O quanto que a gente é dividido por estados e cidades, mas somos muito próximos. Eu ia dizer o quanto que somos irmãos nessa região Nordeste, saca, mas achei meio frase de coroa que fala de braços abertos e sorrindo pra todos. Então, é isso nosso conceito de cidade que tem que ser aberto, vasto. Recife é uma cidade geograficamente falando, mas é apenas um complemento de uma coisa bem maior que dependendo de você faz parte de um montante maior. Uau!

APÊNDICE B

Entrevista com Felipe S (Mombojó)

1 – Como você avalia a carreira do músico, atualmente?

R – Vejo uma nítida diminuição do dinheiro nos meios convencionais do mercado da música e por outro lado um imenso campo a ser descoberto através das plataformas digitais, como quem procura petróleo. Existe ainda muito consumo da música mas falta descobrir como transformar em algo rentável. Isso é algo que falo e ouço falar desde que o Mombojó começou em 2001 mas, que ainda não deu sinais de estabilidade.

2 – O que você acha das Panelinhas na configuração profissional das carreiras musicais?

R – Eu acho isso bem leve no meio da música. Os músicos interagem muito uns com os outros. Na minha opinião, não sinto muito um clima de competição. Naturalmente, os músicos que tem afinidade se aproximam mas, não vejo isso como uma panela.

3 – Como você analisa a *Brodagem* da produção musical pernambucana?

R – Acho que a *Brodagem* musical em Pernambuco tem seus ciclos de maior atividade mas, sempre de uma forma muito sincera. Quem se junta se admira. A cena beto foi um grande sinal disso. E vejo o Juvenil Silva como um cara que se dedica muito às relações e ao seu trabalho. Isso é muito rico pra cidade. Vejo também o estúdio Das Caverna como um espaço que se propõe a criar situações para novas parcerias algo também muito rico para o movimento musical da cidade.

4 – Para você, o que representa o Pós-Mangue?

R – Pós-mangue, para mim, é termo criado por algum jornalista aqui de Recife para contextualizar a existência do Mombojó. Mas pouquíssimo usado ao longo da nossa carreira em matérias vinculadas fora de Recife. Acho que foi algo como um contexto cronológico.

5 – É possível achar um equilíbrio entre a liberdade artística e a comercialização da música ou só é viável optar por um desses extremos? Se a resposta for a primeira questão, como transitar entre essas polaridades? Se a resposta for a segunda, o que fazer nas extremidades?

R – Esse equilíbrio é bem complicado e pra fazer sucesso não existe uma formula. No nosso caso, acho que nunca pensamos em fazer algo para vender mais. Talvez, seja por isso que nunca vendemos muito. Me sinto muito vitorioso por viver só de música desde os 18 anos mas, a forma que criei para isso dar certo foi ter outros projetos com mais apelo financeiro, para deixar o Mombojó totalmente livre de qualquer cobrança financeira da nossa parte (os músicos).

6 – Como você observa a produção musical pernambucana da atualidade?
As conquistas e o que falta!

R – Eu vejo o Recife mantendo uma alta produtividade de projetos musicais criativos. Vejo Sofia Freire e Isadora Melo comprovando essa força da diversidade e da originalidade que Recife tem. Duas jovens cantoras altamente talentosas e que com certeza vão crescer muito nos próximos anos. Falta ainda mais espaços para realização de apresentações mas, isso é algo que falta em todo o Brasil para bandas de pequeno/médio porte. De um modo geral, vejo Recife como um bom lugar para tentar viver de música. Difícil sempre será em qualquer cidade.

7 – Atualmente, é possível ter uma carreira dupla entre a música e outra profissão – ou quem sabe em até mais do que duas profissões!? – ou a exclusividade profissional na área é necessária?

R – Acho que para quem consegue conciliar outro emprego com a música, isso com certeza dá uma tranquilidade enorme mas, é muito complicado crescer nessa área sem dar uma grande exclusividade. Se o trabalho lhe permitir muito tempo livre para fazer shows, entrevistas e vivenciar o universo da música indo em shows de outras bandas e coisas do tipo, acho que desse modo tá tudo certo. Não acho que a exclusividade é necessária

8 – Entre o mecenato, a independência e o incentivo público, como equalizar essas possibilidades de financiamento a partir do contexto local? O que funciona e como poderia funcionar de uma maneira mais adequada?

R – O músico tem que buscar as possibilidades que se encaixarem com o seu trabalho, todas que forem possíveis na minha opinião. e esse é um grande ponto do mercado da música hoje em dia: como conseguir patrocínio, como fazer projetos para editais. Uma coisa que funciona muito bem hoje é ter organização e planejamento. Dar certo ou dar errado eu não tenho capacidade para descrever aqui o se precisa fazer. Já fiz coisas que deram certo e outras erradas, tudo é muito relativo.

9 – Assim como ocorreu com o Manguebit, ainda há possibilidade de termos em Recife alguma cena ou movimento com a mesma força de representatividade?

R – Eu acho muito difícil ter algo com a mesma força que o Manguebit teve mas, de tempos em tempos, aparece um grupo de amigos querendo fazer coisas juntos e mobilizar as pessoas com a sua produção.

10 – Há uma fragmentação estética e um esvaziamento político nas ondas do Pós-Mangue?

R – Não sei exatamente identificar quem faz parte do Pós-Mangue. Na minha opinião, são todos que vieram depois da morte de Chico Science e nesse caso não vejo uma fragmentação estética como também não vejo um esvaziamento político. Vejo uma cidade em ebulação lutando por seus direitos e com uma participação presente da cena musical.

11 – O que você acha que caracteriza os agrupamentos musicais recifenses?

R – Acho que o que mais caracteriza os agrupamentos musicais do Recife são as mesas de bares. Vejo uma sinceridade grande nas coisas feitas na cidade. a maioria dos projetos autorais se preocupam com o lado artístico mais do que com o lado empreendedor. Talvez seja o dna que faça que sejamos sempre reconhecidos como grandes criadores ao mesmo tempo que ninguém consiga um sucesso de massa. Até porque eu acho que o sucesso

de massa não é necessário para se viver bem, podemos viver bem com menos.

12 – Você acha que em Recife há mais uma tendência ao amadorismo e ao experimentalismo do que ao profissionalismo e ao pop?

R – Pra mim, são coisas diferentes eu não vejo em Recife uma tendência ao amadorismo e não acho que isso tem haver com o estilo de som mas aqui em recife tem muito banda com um som original e muitos eu vejo que fazem muito mais pelo prazer de tocar do que por um planejamento do tipo: "quero ficar rico".

13 – Como o Mombojó se encaixa nos agrupamentos musicais pernambucanos contemporâneos?

R – Nós somos mais uma banda dentre várias que existem na cena musical pernambucana. Se damos bem com todo mundo por aqui. Eu vejo a banda inserida nesse panorama geral. Talvez eu não entenda quais sejam esses agrupamentos de hoje em dia mas prefiro estar aberto a todos.

14 – Explica mais sobre a associação do Mombojó com o Pós-Mangue, de onde surgiu essa terminologia e o sentido.

R – Na verdade, eu não sei da onde surgiu mas faz tempo que li esse termo em alguma matéria sobre nós. E também faz muito tempo que não ouço falar sobre esse termo. Acho que foi uma contextualização cronológica. Pós mangue é quem surgiu depois da morte de Chico. Pessoalmente acho muito vago.

15 – A continuidade do Manguebit no Pós-Mangue é uma herança ou uma errância? Como você observa essa relação?

R – Todas as conquistas da geração mangue foram ótimas pra quem veio depois. Muita gente pode reclamar mas recife se tornou um dos melhores lugares do Brasil para se viver de música.

16 – Como você avalia as carreiras dos músicos que ficaram no Recife e dos que saíram para São Paulo, principalmente?

R – Acho que mudar de cidade é muito positivo para buscar novos modos de trabalhar. Casos como Jam da Silva e Tibério Azul que foram pra outros lugares que não São Paulo tem muita importância na carreira deles. Não vejo São Paulo como um pre requisito pra se dar bem na música mas é inegável sua importância para a cultura do país como a cidade que recebe a boa produção cultural de todo o Brasil. Eu moro em SP há 8 anos mas não acho que pra dar certo na música tem que ir pra lá. Vejo por exemplo a academia da berlinda demonstrando com muito insistência uma grande conquista de público sem sair de Recife.

17 – Você que acha que depois do Manguebit houve uma onda de que tudo que surgisse em Recife iria despontar? Só que estávamos mudando os paradigmas da indústria musical com o download e com isso muitas carreiras foram frustradas ou supervalorizadas, você enxerga dessa maneira?!

R – Não vejo dessa maneira na minha opinião até hoje as pessoas são muito receptivas com o som das bandas de Pernambuco (seja qual for o som) mas nunca senti algo como uma regra que tudo que surgisse do Recife fosse despontar. Hoje em dia, temos o Johnny Hooker que está despontando nacionalmente mas não vejo isso como uma regra.

18 – Você acha que há um abismo geracional entre o Manguebit e os que vieram depois deles? Como você se relaciona com os mangueboys e com as ondas do Pós-Mangue?

R – Essa distância é natural. Cada músico inventa seu jeito de se aproximar de quem admira e nem sempre se consegue daí volta o que já falei antes que em Recife as pessoas só se juntam com quem realmente se admira e acho até que se misturamos muito mais hoje em dia, sinto essa distância diminuindo. Admiro muito os nomes da geração mangue até hoje vou pra show da Nação Zumbi, Devotos, Mundo Livre S/A e Eddie. Além de ver outros artistas se re significando com muita força como Siba e Karina Buhr de lá pra cá. E ao mesmo tempo sempre gosto de ver coisas que ainda não vi. Ontem assisti um belo show do Sabiá Sensível, essa semana gravei umas coisas para Juvenil Silva. Tem música minha no disco de estréia da Sofia Freire que é uma das artistas mais talentosas da nova geração na minha

opinião.

19 – Falta organização de classe por parte dos músicos pernambucanos para termos um circuito sustentável?

R – É difícil falar porque não sei apresentar soluções mas eu sou otimista, acho que estamos bem. Quem corre atrás acaba conseguindo alguma hora desenvolver um bom trabalho.

20 – Como você avalia em termos a instituição do Estado como principal produtor dos projetos musicais?

R – Isso eu vejo como uma dependência que os músicos não podem ter. Se existe um edital todos devem tentar mas ninguém deveria depender disso. É melhor fazer coisas pequenas e se concentrar numa auto suficiência financeira na minha opinião. Ótimo que o estado financia e espero que ele não volte ao modo de mecenato porque tivemos muitos avanços depois do SIC e do Funcultura. Não pode é botar a curadoria dos projetos nas mãos da iniciativa privada.

APÊNDICE C

Entrevista com Flávio Augusto Câmara (China)

1 – Como você avalia a carreira do músico, atualmente?

R – Acho que os músicos, mais do que nunca, viraram donos do seu negócio. Não tem mais espaço pro artista ser apenas artista, ele precisa assumir outras funções e trabalhar como se fosse a sua própria gravadora. Tem que fazer música, show, e ainda gerenciar a carreira.

2 - O que é o TsuMangue e qual o significado atual da movimentação?

R - Não faço ideia do que seja isso. nunca ouvi falar nessa expressão.

3 – O que você acha das Panelinhas na configuração profissional das carreiras musicais?

R – Se panelinha for estar próximo de artistas interessantes e relevantes, então eu devo ter uma heheheehe. O meu selo, Joinha Records lançou artistas de diferentes segmentos musicais e estamos sempre de olho em novos talentos para ajudar no que for preciso. Acho que esse papo de panelinha vem de gente que reclama mais do que trabalha, que presta mais atenção no outro do que em si mesmo. Se existe uma panelinha, você jamais será aceito por que está reclamando disso. Será aceito por outros valores.

4 – Como você analisa a Brodagem da produção musical pernambucana?

R – É fundamental para a música, não só pernambucana, mas brasileira. Trocar experiências com outras pessoas é importante. Faz com que seu trabalho fique mais recheado de boas informações. Acho que a colaboração entre os músicos é essencial para o fortalecimento da música.

5 – Para você, o que representa o Pós-Mangue?

R – Não costumo dividir a música em rótulos. Acho que existem artistas muito legais, hoje em dia. Acho que quem veio antes dessa nova cena abriu portas para o que vivemos hoje. É um ciclo natural da música. O lance é observar o que foi feito de bom e de ruim no passado e tentar melhorar sempre.

6 – Como você observa a produção musical pernambucana da atualidade? As conquistas e o que falta!

R – Falta espaço pras bandas mostrarem seu trabalho. Falta incentivo dentro da própria cidade. E não só incentivo de governo, mas incentivo privado também. A gente escuta mais música de outros lugares do que a nossa própria produção. Isso é muito estranho! As conquistas nós vemos todos os dias quando nasce uma nova banda, quando alguém lança um bom disco, quando assistimos shows interessantes. Acho que Pernambuco ainda possui a música mais inventiva do Brasil.

7 – O TsuMangue é uma continuidade do Manguebit, quais as intenções reais do grupo?

R – Nunca ouvi falar de Tsumangue, então não consigo te responder essa pergunta. Pra mim existem 2 estilos musicais... as que eu gosto e as que eu não gosto hahahaaha.

8 – Entre o mecenato, a independência e o incentivo público, como equalizar essas possibilidades de financiamento a partir do contexto local? O que funciona e como poderia funcionar de uma maneira mais adequada?

R – As leis de incentivo não funcionam como deveriam. O formato não funciona e vários artistas ficam de fora desses editais, enquanto outros aprovam projetos todos os anos. O nome é bem claro lei de "incentivo". Incentiva o tal artista mas abre espaço pra outros, né? Acho que existem milhões de possibilidades para se financiar um disco. Nunca houve tantas possibilidades assim. O artista precisa estar esperto nisso e escolher a melhor forma.

9 – Assim como ocorreu com o Manguebit, ainda há possibilidade de termos em Recife alguma cena ou movimento com a mesma força de representatividade?

R – Acredito que as comparações só atrapalham qualquer movimento ou intenção disso. São momentos diferentes na história da música e não tem como compará-los. Só nesse ano foram lançados mais de 100 discos de artistas pernambucanos. Acredito que os números falam por si e mostram

como temos uma cena forte e criativa, mesmo não estando na mídia o tempo todo e nem sendo a nova onda do momento. A música pernambucana vive um bom momento, há muitos anos.

10 – Há uma fragmentação estética e um esvaziamento político nas ondas do Pós-Mangue?

R – Fragmentação estética quer dizer... não ter tambor ou elementos da música de raiz pernambucana? Se sim... o próprio Manguebeat já tinha essa fragmentação estética, pois cada banda tinha um som diferente, feito com elementos distintos. Esvaziamento político? Bom, eu lancei ano passado uma música chamada "Arquitetura de Vertigem" que fala sobre a especulação imobiliária na nossa cidade. Vários artistas se manifestaram sobre isso também. No disco novo de Karina Buhr tem uma música que fala do mesmo tema. Politicamente, acho que as composições dos artistas pernambucanos estão cada vez mais contundentes.

11 – O que você acha que caracteriza os agrupamentos musicais recifenses?

R – A amizade, a empatia, o respeito e a admiração entre os artistas.

12 – Você acha que em Recife há mais uma tendência ao amadorismo e ao experimentalismo do que ao profissionalismo e ao pop?

R – Não! Somos a cena que mais formou profissionais de música nos últimos anos. Tanto músicos como roadies, técnicos de som, produtores. Acho que a música pernambucana tem um profissionalismo incrível. Não podemos confundir experimentalismo com amadorismo. Por exemplo, foi através dos experimentalismos de Chico Science que chegamos numa música pop e poderosa. O que seria o pop então? Os artistas pernambucanos teriam que fazer uma música igual a do Barão Vermelho ou do Skank para ser pop? Não entendo bem sua pergunta. A música pernambucana tem tanta força e é respeitada no mundo todo porque nunca seguiu regras. A nossa liberdade artística é a grande onda. Se é pop ou não... não interessa! Não são os artistas que vão julgar isso. E afinal.. o que seria música pop então?

13 – Como você avalia o Funcultura para a área da música?

R – Como disse acima... é um modelo que não funciona, que não incentiva como deveria e acaba virando um fardo para o governo e para os próprios artistas que ficam reféns de editais de cultura. O Funcultura tinha que ser remodelado, suas regras teriam que ser mudadas, e deveria ter sempre uma verba extra para a cultura popular, pois estes sim precisam de incentivo para não deixar nossa cultura morrer.

14 – Ainda é preciso sair de Recife para ter uma carreira sustentável na música?

R – Sim. Se você quer tentar voar mais alto é importante conhecer novos ares.

15 – Sobre o TsuMangue foi um termo citado no Programa Metrópole da Tv Cultura em 2011, se não me engano o ano, em que você, Karina Buhr e Tiberio Azul foram referenciados por esse termo pelo jornalista e por Junio Barreto num programa anterior! Sim, esse é o link do programa Metrópolis que falei sobre o TsuMangue: <http://mais.uol.com.br/view/xiddtuwnvlqs/metropolis--entrevista-karina-buhr-china-e-tiberio-azul-04020D1C3968C4912326?types=A&>.

R – Essa expressão "Tsumangue" não foi lançada para soar como um movimento... Acho que o jornalista se referia a quantidade de discos lançados naquele ano.

16 – Como você observa as diferenças nas carreiras dos músicos que ficaram em Recife e dos que saíram da cidade?

R – Acho que são escolhas. Tem músicos incríveis em Recife que não querem sair da cidade, mas isso não os faz menores perante os que saíram. Acho que são escolhas de vida mesmo. Não consigo apontar diferenças nas carreiras.

17 – Como funciona as panelinhas na música pernambucana? Tendo em vista que toda profissão apresenta essa configuração de grupo!

R – Eu não sei se faço parte de alguma panelinha, ela deve ser gigante, pois estou sempre afim de fazer coisas com todo mundo. Como te disse... quem

aponta que existe panelinha aqui ou ali é gente que só reclama e esquece de fazer a sua parte.

18 – Você que acha que depois do Manguebit houve uma onda de que tudo que surgisse em Recife iria despontar? Só que estávamos mudando os paradigmas da indústria musical com o *download* e com isso muitas carreiras foram frustradas ou supervalorizadas, você enxerga dessa maneira?!

R – Não acho que existiu essa onda. Em qualquer movimento musical não são todos que despontam, é natural isso. Na Tropicália, na Bossa Nova, vários ficaram de fora. Mas tenho certeza de que todos os profissionais da música trabalham pensando em despontar na carreira, assim como um médico, um professor, um advogado.

APÊNDICE D

Entrevista com Juvenil Silva

1 – Como você avalia a carreira do músico, atualmente?

R – Bicho, é uma carreira oscilante, relativa. Não é uma profissão instável, como por exemplo um funcionário público, um gari, ele tem lá seu salário tabelado, fixo... Com o músico vai depender de como ele atua. Qual escala de sucesso, formação... O que seria um músico profissional? Aquele que estudou, tem carteira na ordem dos músicos? Ao mesmo tempo tem uma porrada de músico autodidata por aí, que num toca porra nenhuma e tá ganhando uma nota com música ruim. Enfim, é uma carreira deveras instável imprevisível e até mesmo contraditória. Mas por outro lado, músicos são apaixonados pelo o que fazem, por isso sorriem e gozam de momentos deveras felizes durante o ofício.

2 – O que é a Cena Beto e qual o significado atual da movimentação?

R – A Cena beto é como se fosse uma cerveja artesanal que a gente se junta faz e bebe e vende e geral fica legal! E acredito que foi importante sim no papel de destacar um pessoal que estava e continua divulgando e produzindo seus trabalhos. Muito do que se conhece hoje em dia deve-se àquela movimentação de anos atrás que instigou e impulsionou pra que a gente pudesse seguir.

3 – O que você acha das Panelinhas na configuração profissional das carreiras musicais?

R – Acho que tu se refere a “panelinhas” como grupos de pessoas em prol de algo em comum, produzir, criar, executar coisas juntos (e é assim que vejo). Acho normal, importante e válido quando isso ocorre de forma natural sem forjação ou fuleragens além e nem querer puxar tapetes alheios, que é o que infelizmente vejo às vezes. Tem um monte de panelinha por aqui, sempre teve.. Algumas mais mascaradas, outras mais bandeiristas, mas na essência, todas se assemelham em objetivos. A glória Pop!

4 – Como você analisa a Brodagem da produção musical pernambucana?

R – Rola, sempre rolou e vai continuar rolando. É algo natural as pessoas se fecharem e preferir trabalhar com amigos, conhecidos, pessoas que confiam mais... Pena realmente é que a galera acaba se limitando pra expandir, se juntar, somar e experimentar com outras e novas cabeças, outras possibilidades. Mas brodagem tem limite...

5 – Para você, o que representa o Pós-Mangue?

R – Pra mim, nada! Hahaha eu sou Pós-mangue? Sou né?! Tudo que vem depois..., Se for nessa lógica... Mas o que me parece e o que me vem a cabeça quando se fala nisso, são umas bandas que rolavam onde a galera tentava imitar forçadamente e de maneira tosca o Chico Ciência, mesclava com elementos rock, na maior parte hard core, new metal... E aí ficava naquela do regional com rock mal feito. Também lembro de bandas que vieram a ter certo destaque na mídia independente mas já com outra estética, algo mais pro “indie rock” como chamavam. Tinha a Volver, Radio de outono e outras dessa mesma cena.. Mas pra mim também não representam nada, nessa época eu não costumava a me ligar no cenário daqui, não me identificava com o que via e ouvia. Hoje em dia fico muito feliz em dizer que a situação se reverteu.

6 – É possível achar um equilíbrio entre a liberdade artística e a comercialização da música ou só é viável optar por um desses extremos? Se a resposta for a primeira questão, como transitar entre essas polaridades? Se a resposta for a segunda, o que fazer nas extremidades?

R – Acho bem complicado esse lance de equilíbrio sendo em qualquer situação (falando por mim, claro) hahaha. Na boa, não tenho muito tempo nem cabeça pra ficar pesquisando “mercado musical” (que inclusive acho bem triste atualmente). No meu caso, ou mergulho no processo criativo de compor, arranjar e produzir minhas músicas ou perco completamente isso. Por exemplo, se estou no momento finalizando álbum, me preparando para gravá-lo, não consigo e nem quero pensar mais em nada, me desligo por um tempo do mundo real e virtual. Depois do trabalho feito, independente de mercado, vou pensar em como expor. Daí cabe ao público e a produtores “comprarem” ou não esse produto final (disco, show). E eu sigo já pensando

em futuras produções, mesmo equilibrado ou não. Sei da importância que o artista contemporâneo independente tem em relação ao engajamento com essas questões, mas acontece que nem sempre tenho saco. Eu só quero criar, gravar e executar. O que me leva a fazer outras coisas é basicamente a necessidade e o nonsense.

7 – Como você observa a produção musical pernambucana da atualidade? As conquistas e o que falta!

R – Posso afirmar que sim, é um grande e crescente “celeiro” fértil, criativo, competente. Tenho ouvido cada vez mais discos bons, tanto em qualidade técnica como artística, de artistas Pernambucanos, isso pra mim chega a ser uma surpresa positiva e até contraditória, uma vez que antes um dos motivos de começar produzir algo foi também pelo o fator da insatisfação e não identificação com o que vinha sendo produzido por aqui na época . Pra mim o que falta é basicamente uma disseminação maior, sair do estado, do país. Não só fisicamente, em shows, turnês, mas também através das mídias. Coisa que não assim tão fácil por inúmeros fatores e bargs.

(S.O.S Programas de rádios e tv)

8 – Atualmente, é possível ter uma carreira dupla entre a música e outra profissão – ou quem sabe em até mais do que duas profissões!? – ou a exclusividade profissional na área é necessária?

R – Atualmente é quase impossível ter apenas essa profissão, músico. Só para os fortes!

9 – Entre o mecenato, a independência e o incentivo público, como equalizar essas possibilidades de financiamento a partir do contexto local? O que funciona e como poderia funcionar de uma maneira mais adequada?

R – Como mamar em todas tetas da grande mãe? Sei não, vei! Se alguém responder essa, manda pra mim hahaha

10 – Assim como ocorreu com o Manguebit, ainda há possibilidade de termos em Recife alguma cena ou movimento com a mesma força de representatividade?

R – Como disse o poeta “o mundo gira o mundo é uma bola”, de repente explode algo sim, mesmo que nem seja necessariamente algo interessante ou de qualidade relevante pra mim. Eu queria que a turma do brega tivesse tido mais sorte nessa questão da bombação, vejo muita qualidade e potencial nos embalos do Conde do Brega, Labaredas Walter de Afogados, Banda Camelô e etc dessa cena... Mas infelizmente o time deles já passou, alguns chegaram longe, mas não se compara a projeção rochada do Mangue.

11 – Há uma fragmentação estética e um esvaziamento político nas ondas do Pós-Mangue?

R – Tem! Não que isso signifique que seja ruim ou pior.

12 – Quais são os espaços de música em Recife e como eles se configuram no território cultural da cidade?

R – Lugares efêmeros, onde dá a gente vai e se hospeda, se fechar (como de costume as casa não duram mais que poucos anos ou meses) a gente corre pra onde der. São bares, casas de show de pequeno porte e até mesmo lugares públicos como no caso de ocupações como no Estelita e com a boa e velha Rural de Roger que se movimenta e já se instalou em diversos lugares. Um pico que é resistência e se sobre sai, sem dúvida é o Iraq, que mesmo não rolando tanto show, é uma especie de QG que abrange várias cenas ligadas a artes plásticas, teatro, música, áudio visual e etc

13 – Como você avalia a influência dos não-músicos - família, público, produtores - sobre a carreira dos músicos?

R – É fato de que se cara tem uma boa influência, sendo ela musical ou mesmo financeira de parte da parte da família, é uma maravilha. No meu caso foi o contrário, minha família era um obstáculo em se tratar da minha opção em seguir o caminho de músico. Botavam terra pesado, queriam que eu parecesse de viajar e arrumasse um emprego “descente” num supermercado ou onde quer que fosse. Seria de grande insinuado crescer num ambiente onde a musica não fosse algo entre hinos evangélicos e ordinárias rádios FM dos anos 90. Ainda mais interessante se a família tivesse grana sim pra por a criança pra estudar aquilo que ela teve aptidão... Em relação a produtores,

acredito sim que um bom produtor com toda influência, pala, peixadas e brodagens necessárias para por o seu artista na crista da onda, seria deverás importante. Já sobre o público, depende da carência e preocupação do músico e de como também ele atua na área. No meu caso devo admitir que na maioria das vezes o público funciona como uma espécie de termômetro que dialoga e chega a influenciar, mas apenas em momentos. Agora, nada disso define a qualidade da obra em si. O camarada vai criar coisa boa ou ruim independente desses fatores.

14 – Você acredita que a música deve ser livre das trocas comerciais da indústria fonográfica? Como você avalia o que é comercial e o que é não-comercial? E em qual deles você se enquadra?

R – Não entendo muito dessas questões, mas acredito que a gente tem que ganhar mesmo nossos direitos pela obra difundida, usada... Gravar um disco e vender no preço que bem entender ou por de graça pra download na internet se é assim o compositor/músico decidir. Sou enquadrado na categoria que guarda uma graninha dos cachês dos shows, grava um disco, vai na gráfica pra imprimir a capinha, corta e cola e em casa uma por uma, ponhe num saquinho e vende nos shows por um preço que acho justo pra quem também acha justo e gosta e compra e curte e eu também curto e continuo a fazer como posso tudo que quero e acredito.

APÊNDICE E

Entrevista com Zeca Viana

1 – Como você avalia a carreira do músico, atualmente?

R – Tenho uma visão pragmática sobre a carreira de músico; e talvez até um pouco pessimista (financeiramente falando). Uma das coisas marcantes sobre essa posição foi ter conhecido o guitarrista Luis Carlini em São Paulo, na minha opinião um dos maiores guitarristas do Brasil. Quando conheci o Carlini eu tinha uma ideia bem diferente sobre a carreira de músico. Ele ainda morava na mesma casa dos pais na rua Venâncio Ayres (Pompéia), com um carro surrado na garagem e tocando em uma banda cover de “rock nacional” para pagar as contas. Foi um estranhamento na época (2006 mais ou menos). Eu ingenuamente achava que ele tinha ganho bem mais grana do que de verdade ganhou, ou seja, tido uma carreira “financeiramente” bem-sucedida, apesar de artisticamente ter tido. Realmente ter uma carreira de músico é bem complicado nesse lado financeiro e temos vários exemplos, como o próprio Capiba, que sempre trabalhou paralelamente como bancário. Recentemente tivemos o caso de Dominguinhos, uma lenda da música popular, mas que a família teve muitas dificuldades financeiras para pagar o seu tratamento no Hospital Sírio-Libanês. Acho que depois da Revolução Industrial ficou evidente que existe um tipo de “plano de carreira” em vários setores, modos de planejamento e, claro, o fator capital sempre está presente. Pessoalmente nunca pensei seriamente em viver de música, sempre tive que ter um plano B, principalmente por ter nascido no subúrbio e as coisas sempre foram difíceis. Nos dias de hoje é muito complicado conciliar liberdade criativa musical em um trabalho autoral e ainda ter como ganhar dinheiro com isso ou planejar uma carreira sólida, afinal, as contas chegam todo final de mês.... Mas acho que para quem, assim como eu, faz música por uma necessidade estética/artística acima de tudo, ficou bem mais fácil de produzir e mostrar o resultado desse trabalho para as pessoas. Hoje já é possível gravar, mixar e masterizar em casa com um resultado interessante. Acho que hoje o músico tem que diversificar sua área de atuação e não apenas tocar ao vivo e gravar. Para mim a carreira do músico hoje tem que ser mais ampla e atingir áreas de produção, trilhas sonoras,

áreas de ensino também, workshops, oficinas, etc. Então acho que a palavra chave para a carreira de músico hoje é diversificar a atuação em várias frentes onde a música esteja presente.

2 – O que é o Recife Lo-Fi e qual o significado atual da movimentação?

R – Recife Lo-fi é uma coletânea virtual que criei em 2010 para mapear gravações caseiras produzidas na cidade do Recife. Hoje a coletânea já chegou no quinto volume com contribuições de artistas nacionais e internacionais. Muitos nomes foram apresentados pela primeira vez através da coletânea, é um garimpo do que vem rolando nos home studios da cidade, fomentando intercâmbio com outros lugares. Hoje em dia já temos material suficiente para lançar o sexto volume e inclusive uma rádio da Califórnia está em parceria conosco para tocar os artistas na rádio de lá, já que não são tocados na própria cidade. O projeto também virou uma oficina de gravação caseira que ministrei no Festival de Inverno de Garanhuns e no Coquetel Molotov em Belo Jardim. A ideia é continuar a coletânea todos os anos, até por que ela inspirou muitas outras coletâneas virtuais na cidade. É um trabalho contínuo e que farei ainda durante algum tempo.

3 – O que você acha das Panelinhas na configuração profissional das carreiras musicais?

R – Acho que por um lado são necessárias por fortalecer relações, criar padrões mais sólidos de interações estéticas, mas por outro é nocivo por não incentivar a pluralidade criativa. Eu mesmo já vi acontecer algumas vezes essas panelinhas em várias situações aqui em Recife, e ocorrem hoje ainda com muita força. E não é uma situação local, ocorre em qualquer lugar que existam mercados de produção, nichos, guetos. É o instinto de defesa natural, erguer muralhas para o inimigo. Ou melhor, para o “possível” inimigo. Em Recife acho que essa forma de estruturação para as carreiras musicais é mais nociva do que benéfica por isolar, enquadrar e esterilizar a circulação do músico dentro da cadeia criativa-produtiva. Acho que esse agente, o músico, deve circular por diversas frentes, ter diversas experiências para amadurecer sua visão musical e de produção também; uma configuração profissional para uma carreira musical é feita de vários horizontes.

4 – Como você analisa a Brodagem da produção musical pernambucana?

R – Também não é um aspecto totalmente maniqueísta, existe o lado bom de fazer as coisas acontecerem, de colaboração, de gestão coletiva em torno de um bem comum. Porém, quando essa “brodagem” contamina de forma negativa as trocas simbólicas e monetárias de uma cadeia produtiva o tiro pode sair pela culatra. Por exemplo, os preços de serviços podem ser sempre tirados por baixo pois sempre vai ter um “broder” quer vai fazer o mesmo serviço pela metade do preço (muitas vezes com uma qualidade bem inferior). E se essa lógica não é saudável para nenhum mercado, imagine se a área de aviação civil trabalhasse sempre com a ideia de brodagem, sempre um fazendo o menor preço do que o outro, pelo mesmo trabalho, mas com o mínimo do mínimo de serviço, com uma baixa qualidade, com pouca manutenção, você iria pegar sempre esse mesmo avião?! No meu caso sempre busquei a liberdade criativa e de produção e passei a estudar profundamente essa área e realizar minhas próprias mixagens, masterizações dentro da estética que eu transito e gosto. Acho que assim fica uma coisa mais equilibrada e segura para a produção musical, a auto-gestão é algo que pode ser um meio termo entre tudo isso.

5 – Para você, o que representa o Pós-Mangue?

R – Pegando pelo pé-da-letra seria toda a manifestação musical que veio depois do Mangue Bit, mas, acredito que teria um recorte mais específico na minha leitura que está relacionado com a produção musical que veio logo depois da morte de Chico Science e o sepultamento de Mangue Bit propriamente dito até meados de 2010. Mas vejo que até o Mangue Bit poderia se dizer de forma grosseira como um Pós-Udigrudi e se a gente for voltando essa conta não fecha. Mas não encaro os dias de hoje, no caso no ano de 2016, como Pós-Mangue, acho que a cidade já está em outra faz tempo e que não tem nada haver com o Mangue Bit de forma própria, apesar de em algum momento dialogar com ele. Eu discordo, por exemplo, das bandeiras de que na música feita em Recife “tem que” ter elementos de maracatu, samba, coco, como defendia Chico Science, que não podemos apenas engolir o que vem de fora. Eu discordo por que falando de arte e

música a gente não “tem que” nada, a coisa é livre. Até por que esses ritmos que citei também vieram “de fora”, muitas influências africanas, ou seja, não podemos achar que estamos sendo higienistas ao se apropriar desses ritmos, deve ser legal para gringo ver, mas não encerra a complexidade da questão de ser pernambucano ou de ser brasileiro. As misturas são mais amplas, as culturas são mais complexas em suas formações, o Brasil é um país muito novo e pegou muita coisa “emprestada” de fora para criar sua cara.

6 – O Lo-fi é uma estética ou uma condição contextual?

R – É uma condição contextual que gera uma estética e essa estética pode influenciar diretamente em uma nova condição contextual. Quando comecei a gravar ainda nos anos 90 sempre tive problemas com estúdios. Sempre tive várias ideias e que eram lidas como “erradas”. Por exemplo, sempre quis gravar voz a partir de um caixa de guitarra para obter aquele timbre específico das válvulas ou transistores. Nos estúdios de Recife em meados de 1997, me diziam que era errado e não faziam, além do custo de gravação/hora ser meio salgado para ficar experimentando coisas diferentes. A banda tinha que ir lá, gravar o mais rápido possível e eu ficava 90% insatisfeito com o material. Os timbres de bateria pareciam aquelas coisas de trio elétrico, caixa muito agudo, enfim, eu sempre quis fazer as coisas de forma diferente e desde então segui o caminho de uma autonomia de gravação para criar o meu som, desde a gravação até a prensagem final do disco, experimentando do jeito que eu quisesse. Na época não era possível por que não existia tecnologia acessível para isso. Hoje em dia as coisas estão bem melhores. Gosto da forma do-it-yourself, me deixa muito tranquilo com o que eu quero registrar, a materialização da ideia é muito mais sincera comigo mesmo. E isso não quer dizer que se tenha que fazer as coisas sempre da mesma forma. Se pintar a oportunidade de gravar em um estúdio “top de linha” acho uma boa também. A grande questão é conceitual para mim. O que quero passar nesse álbum? Quais histórias quero contar? Quais timbres quero conseguir? Que ambiente sonoro ele vai ter? Então vejo essa coisa toda do Lo-fi mais como um caminho de liberdade estética, não uma condição rígida de fazer as coisas “da forma mais tosca possível” ou algo

assim. Não é um culto ao precário, apenas dos elementos da precariedade estarem presentes por motivos financeiros mesmo. Até por que podemos discutir quais os limites do que é ou não Lo-fi? Algo feito com intenção de ser Lo-fi continua sendo Lo-fi? Mas sempre acredito que do mais tosco podem sair grandes pérolas e isso me atraí muito esteticamente.

7 – Como você observa a produção musical pernambucana da atualidade? O que falta para termos um circuito sustentável no Estado?

R – Primeiramente falta força de vontade em várias frentes de produção, de querer fazer e concretizar as coisas da melhor forma possível e não ficar fazendo as coisas entre as coxas. Nas experiências que tive em outros países, a coisa funciona de uma forma diferente. Aqui quando vamos tocar em algum evento independente, muitas vezes, o pessoal que faz o som sempre quer fazer o mínimo de esforço e claro que isso vai trazer um resultado pobre. Nos EUA, cheguei a tocar em umas dez cidades e vi a coisa de forma muito diferente: eles tentam ser os melhores no que fazem. Isso faz toda a diferença. Em Recife ainda temos panelinhas, rede de intrigas, egos inflados, ainda somos uma cidade infantilizada nesse meio da música, e não falo só de rock, mas em vários meios, a desunião do que chamamos de “classe artística” (não gosto desse termo) é muito grande. As coisas vêm mudando gradativamente, mas acho que o fator principal para termos um circuito sustentável no Estado é a mudança de mentalidade, a vontade de fazer sempre o melhor e a informação. Estudar o que está se produzindo, estudar marketing, estudar sonorização, o conhecimento é uma ferramenta essencial para essa mudança e para que as coisas aconteçam da forma como deveriam acontecer.

8 – O Recife Lo-fi é uma cena ou um movimento musical? Qual o grau de aglutinação do projeto?

R – Não vejo o Recife Lo-fi nem como uma cena, nem como um movimento musical; seria realmente uma coletânea virtual onde vários artistas podem transitar e o público conhecer sons garimpados de diversas partes do Brasil e do mundo também. Lo-fi é uma estética intimamente ligada a uma determinada técnica (ou a falta dela). Até por que vários e vários artistas que

se dizem Lo-fi ou que gravam dessa forma são agentes isolados em seus próprios quartinhos, não são parte de uma cena ou movimento musical propriamente dito. Uma música gravada de forma Lo-fi dificilmente toca em rádios, é pouco assimilada pelo público que quer sempre uma voz 100% nítida, “na frente” das outras coisas, não suporta ruídos de ambiente, acham essa forma de gravar errada, pobre, tosca. Então, dessa forma, encaro o Recife Lo-fi como um mero catalisador de gravações, a forma estética que está ligada intimamente com uma certa técnica, muitas vezes desenvolvida pelo próprio músico que é um faz-tudo na hora de gravar.

9 – Entre o mecenato, a independência e o incentivo público, como equalizar essas possibilidades de financiamento a partir do contexto local? O que funciona e como poderia funcionar de uma maneira mais adequada?

R – Acho que deveria existir um pouco de tudo nessa equalização. Se a gente tentar isolar apenas um aspecto de cada manifestação de incentivo a coisa fica pobre e numa bipolarização perigosa. Se faltar o incentivo de alguma área a coisa pode parar. Acho que a manifestação independente tem que ser prioridade em qualquer ocasião, fazer a coisa acontecer com o que se tem em mãos é o principal para atingir o público e gerar a movimentação desejada. Ou seja, não adianta uma banda que nunca se apresenta em nenhum lugar se isolar num estúdio e na hora de tocar cobrar R\$20 em um local fechado. Qual público vai conhecer e se interessar pelo trabalho? Quais as relações de amizade e colaboração que serão criadas? O trabalho tem que estar presente em sua forma independente e assim poder receber as estruturas que vêm depois seja de mecenato ou incentivo público. Por isso eu acho que o caminho da carreira musical deve ser amplo, passando por criação de oficinas, produção fonográfica, etc. A banda tem que aos poucos conseguir seu próprio equipamento de som, gerador de energia, bateria, microfones, para criar suas próprias oportunidades de apresentação. Essa forma de gestão vai criar uma boa independência e movimentação, passar o chapéu e se tornar visível na cidade. Hoje em dia temos muita informação, para se destacar é preciso inovar, agregar valores, pessoas, ideias.

10 – A continuidade do Manguebit no Pós-Mangue é um herança ou uma errância? Como você observa essa relação?

R – Acho anacrônico e caricato. É claro que o turista que vem ao Recife quer ver alguma banda tocando Manguebit e isso é normal. Mas para quem mora na cidade e vem produzindo música (alguns desde os anos 90 como eu) sabe que é algo meio anacrônico e não tão natural de se fazer em pleno ano de 2016 apesar de toda a importância e legado histórico-artístico do Manguebit. Por outro lado, acredito que as influências existam e principalmente a ideia de parábólica na lama, da comunicação, da troca de informações, tudo isso, na minha opinião, é o maior legado do Manguebit: a comunicação aliada com a arte. Mas a cidade não pode ficar estagnada no Manguebit, existem milhões de outras coisas legais sendo feitas, nem mesmo a própria Nação Zumbi ficou estagnado fazendo as mesmas coisas. É uma herança positiva nesse sentido de criação de possibilidade entre a comunicação e a arte, e uma errância se a ideia é ficar repetindo a mesma fórmula do Manguebit. Acho que todo artista procura criar sua própria linguagem e isso é essencial para um trabalho musical.

11 – Há uma fragmentação estética e um esvaziamento político nas ondas do Pós-Mangue?

R – A onda Manguebit aglutinou tipos de sons que dialogavam com ritmos regionais, de uma forma ou de outra. Antes do Manguebit isso já era feito e depois se sofisticou. A fragmentação veio pelo boom do rock alternativo dos anos 90 que teve seus ecos ainda no início dos anos 00. Vejo que a questão política que envolvia o Manguebit, o debate do caos, da periferia, do crescimento da cidade foi perdendo força por uma cena mais “de apartamento”, moçada da classe média. Lembro bem em 2005 mais ou menos a capa do Caderno C com uma foto da Superoutro, banda que tinha uma postura muito mais voltada para o rock alternativo do que para questões sociais. Eram outras preocupações pelo próprio modo de vida classe média desses músicos. E não estou aqui criticando, apenas analisando como eu via esse momento. Até por que achava legal o som do Superoutro e também me perguntava: será que temos que estar sempre cantando as misérias humanas?

12 – O que você acha que caracteriza os agrupamentos musicais recifenses?

R – Geralmente esses agrupamentos são baseados nos círculos de amizade. São vertentes estéticas bastante variadas e algumas pessoas acabam se conhecendo através desses círculos e isso gera uma troca interessante. Mas não vejo uma linha estética muito bem definida do “som de Recife” atualmente, talvez por estar muito inserido na lógica da cidade e não ver “de fora”, mas claro que tem essa linha crescente meio que um revival dos anos 70, mas nada que marque como decisivo o som do Recife como algo esteticamente sólido.