

Legados do mangue:

o *manguebeat* e as transformações nas hierarquias simbólicas

LUCIANA FERREIRA MOURA MENDONÇA*

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo central descrever e analisar o impacto do movimento ou cena *manguebeat*, de Recife, Pernambuco, sobre as hierarquias simbólicas locais e, de modo mais geral, para as representações sobre música e identidades pernambucanas. Para tanto, procura-se esquadriñar os principais elementos do movimento em seu processo de desenvolvimento e, por meio dessa “descrição densa”, traçar os legados que deixou para as relações com as expressões populares locais de viés “tradicional”. Conclui-se que, embora exista uma grande inércia em relação às hierarquias simbólicas legitimadas e reproduzidas, ações criativas em sintonia com processos mais globais de modificação do lugar da cultura no mundo contemporâneo podem conduzir a uma mudança também em relação à valorização das tradições populares.

PALAVRAS-CHAVE: *manguebeat*; hibridismo; cultura popular; hierarquias simbólicas.

Mangue legacies: *manguebeat* and the transformation of symbolic hierarchies

ABSTRACT: The main objective of this article is to describe and to analyze the impact of the *manguebeat* movement or scene, from Recife, Pernambuco, on local symbolic hierarchies and, more generally, on representations about music and identities from Pernambuco. In order to do so, the main elements of the movement in its development process are exposed in a “thick description” to support the analysis of the legacies on the relationship with local popular expression, especially those of traditional bias. The analysis allows concluding that, although there is a great inertia in relation to the legitimized and established symbolic hierarchies, creative actions can lead to a inclusive change in relation to popular musical expressions. Their valorization is also in tune with more global processes of modification of the place of culture in contemporary world.

KEYWORDS: *manguebeat*; hybridism; popular culture; symbolic hierarchies.

* Luciana Ferreira Moura Mendonça é Professora do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-Doutora pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES-UC). **E-mail:** polifonias.urbanas@gmail.com

No início dos anos 1990, na cidade do Recife (capital do estado de Pernambuco), formou-se o movimento *manguebeat*¹, a cena ou a “cooperativa cultural mangue”. Construiu-se, a partir de uma série de iniciativas e redes informais fomentadas por jovens de diversas classes sociais envolvidos com a produção artística e em busca de oportunidades de carreira e diversão. Naquele momento, vivia-se uma conjuntura de estagnação econômica e cultural, diagnosticada no manifesto intitulado “Caranguejos com cérebro”², cuja publicação no Jornal do Commercio, em 1991, passou a ser considerada o marco inicial do movimento. Outro marco importante foram os lançamentos, em 1994, dos CDs dos principais expoentes e idealizadores da cena, respectivamente, *Da lama ao caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, e *Samba esquema noise*, da Mundo Livre S/A, liderada por Fred 04, álbuns que, em 2019, completam 25 anos e ainda são objeto de celebração e debate.

A despeito da centralidade de Chico Science e Fred 04 como agentes ou talvez por causa da perspectiva que traziam, o *manguebeat* passou a congregiar uma produção musical extremamente variada em suas influências e resultados, passando por bandas como Mestre Ambrósio, Devotos, Faces do Subúrbio, Sheik Tosado, Cascabulho, Eddie, Dona Margarida Pereira & Os Fulanos, Querosene Jacaré, entre outras. O que uniu esses músicos sob o rótulo de *mangue* não foi uma uniformidade estética, mas uma perspectiva comum, embora com usos diversos, sobre a cultura popular do Recife e sobre a cultura internacional-popular (ORTIZ, 1994), dentro da qual o hibridismo³ é um dos elementos fundamentais. A imagem central,

¹ Originalmente, conforme seus idealizadores, o movimento foi batizado de *manguebit*, referindo-se às unidades de informação, mas popularizou-se pela imprensa como *manguebeat*, dando ênfase à questão da batida, tema que retomaremos mais adiante.

² O manifesto foi redigido por Fred Zero Quatro – compositor e vocalista da banda Mundo Livre S/A – com a colaboração de Renato Lins – jornalista e DJ, participante de primeira hora do movimento e considerado o “ministro da informação” do mangue. Em 1994, o manifesto fez parte do encarte do primeiro CD de Chico Science & Nação Zumbi, *Da lama ao caos* (TELES, 2000, p. 255).

³ Como a intenção deste artigo não é promover um debate teórico, mas vários conceitos utilizados apresentam diversas acepções, clarifico que se utiliza aqui hibridismo no mesmo sentido que o fazem Canclini (1997) e Burke (2002), tratando diversos tipos de mesclas interculturais sem trazer de contrabando a carga racial do termo mestiçagem e a religiosa e tradicional, associada ao termo sincretismo. Nas análises sobre a América Latina, Canclini ressalta a importância dos hibridismos nos variados processos de formação identitária, incluindo trânsitos entre esferas de produção cultural e a complexa articulação entre tradições e modernidades diversas e desiguais (2009).

representativa do movimento, é a ideia de uma parabólica fincada na lama, processando criativamente as tradições locais e as influências internacionais, sobretudo do *rock* e do *hip-hop*.

A importância do *manguebeat* na dinamização do contexto local adveio do fato de ter potencializado as possibilidades de florescimento e de divulgação de uma gama variada de expressões artísticas ao valer-se do mangue, ecossistema de grande diversidade biológica e extensivamente presente em Recife, como metáfora da diversidade cultural local, o que contribuiu para ressignificar as manifestações da cultura popular regional e para a projeção, nesse bojo, da cultura tradicional e dos seus produtores. Discursos “nativos” e trabalhos acadêmicos ressaltam outros impactos do movimento sobre vários âmbitos da dinâmica cultural, incluindo a revitalização de espaços urbanos, o fortalecimento da identidade local, a renovação da indústria da música e dos estilos na música popular brasileira, a dinamização e as interfaces entre diversas formas de expressão artística, a consolidação de importantes redes de relações e iniciativas de caráter sociocultural (CROOK, 2001; LEÃO, 2002; LIRA, 2000 E 2014; GALINSKY, 1999; MENDONÇA, 2002, 2004 e 2008; SHARP, 2001; SANDRONI, 2009; SILVA, 2014; TELES, 2000; VARGAS, 2007).

Com a morte de Chico Science, principal expoente do movimento, em 1997, alguns críticos começaram a falar também no declínio ou fim do *manguebeat*. Ao mesmo tempo, novas bandas surgiam e eram classificadas como fazendo parte da segunda geração do mangue, como é o caso de Cordel do Fogo Encantado, de Comadre Fulozinha e de DJ Dolores⁴ e Orquestra Santa Massa. Pode-se falar até numa terceira geração, na qual se destaca o grupo Mombojó. Uma parte significativa das bandas e artistas ligados à cena consolidaram suas carreiras ao longo desses anos, dentro dos mesmos projetos ou em novas propostas, como é o caso de Los Sebozos Postizos, projeto paralelo de parte dos músicos da Nação Zumbi, ou dos trabalhos autorais de Otto (ex-Mundo Livre S/A) e de Siba Veloso (ex-Mestre Ambrósio). Mesmo que não se possa mais falar de uma cena viva em Recife,

⁴ Embora tenha tomado parte do núcleo inicial de amigos que formaram o *manguebeat*, colaborado para o projeto gráfico de *Da lama ao caos*, bem como para trilhas de cinema e outros projetos musicais coletivos, Helder Aragão, o DJ Dolores, só teve o seu trabalho com a banda registrado em disco em 2002, o CD *Contraditório?*.

associada ao rótulo *mangue*, os processos de profissionalização artística e de estabilização de significados simbólicos hegemônicos são notórios e se expressam inclusive pela via das políticas públicas e formas de divulgação da cultura do estado, como ficará explícito ao longo do desenvolvimento.

Da variada gama de aspectos do *manguebeat*, o núcleo central de argumentação aqui visa explorar precisamente o ponto que diz respeito à alteração das hierarquias simbólicas no plano local. Veremos, por meio de uma “descrição densa”, como o movimento conseguiu mobilizar o imaginário local com metáforas e, ao mesmo tempo, viabilizar concretamente carreiras artísticas que ajudaram a dar projeção à sua reinterpretação das expressões culturais locais e, no bojo da projeção dessas formas simbólicas, reforçar as expressões da cultura popular “tradicional”, somando-se à tendência mais global de valorização da diversidade.

Diversão levada a sério

Como acontece no caso de muitas cenas musicais (Spring, 2004), construiu-se a ideia de que o *manguebeat* começou de maneira “espontânea”, com um grupo de amigos que trocava informações sobre música e cultura e que passou a promover festas e shows em Recife. Se, por um lado, a atribuição de espontaneidade revela aspectos importantes acerca da criatividade dos agentes e das redes informais de relação – traduzidas na noção nativa de “brodagem” –, por outro lado, também esconde as complexas interações entre agência e estrutura que propiciaram a consolidação do movimento.

O desenvolvimento do movimento *mangue* pode ser compreendido em maior profundidade levando-se em conta algumas particularidades de seu contexto sócio-histórico. Nos anos 1980 e início dos anos 1990, Recife era uma cidade com poucas perspectivas para os jovens recém-saídos da universidade e/ou em busca de empregos⁵. Era também uma cidade com poucos espaços para a diversão e que valorizava pouco a produção cultural autóctone. A programação de rádio dava

⁵ A intenção aqui é menos fazer um balanço sobre as sucessivas crises e contradições do nosso capitalismo periférico e mais dar voz ao diagnóstico elaborado pelos próprios atores da cena.

pouca atenção para as bandas locais. Havia uma produção musical, mas não havia um circuito de shows consolidado ou oportunidades acessíveis para gravar discos. No país, o núcleo mais dinâmico de produção estava (como continua) claramente concentrado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. O rock nacional, em alta naquele momento, colocava-se como forma de expressão moderna e jovem, com pouca preocupação em dialogar com tradições populares.

Dentro deste panorama, a insatisfação com a falta de oportunidades para a expressão artística e para o divertimento por parte de jovens envolvidos com a produção cultural no Recife foi o catalizador para o início de um tipo de “cooperativa” para trocar idéias e constituir uma cadeia de apoio mútuo. O núcleo inicial tinha como articuladores fundamentais Chico Science e Fred 04. Em torno deles, foi se aglutinando e constituindo o que passou a ser chamado de *cooperativa cultural mangue*, como preferem seus idealizadores, ou *cena mangue* ou ainda *manguebeat*, *cena pernambucana*, *cena pop* ou *cena recifense contemporânea*⁶, nomes atribuídos pelos participantes ou pelos “de fora” de acordo com suas próprias preferências. Um aspecto de particular interesse do *manguebeat* foi o de reunir jovens de periferia e jovens de classe média e alta. O que começou como uma “brincadeira” ou, nas palavras de Chico Science, como “diversão levada a sério”, ganhou corpo por meio de um conjunto de iniciativas individuais e coletivas, conduziu à gradual profissionalização dos músicos e artistas e ao reconhecimento da crítica e de certos segmentos de público.

Deste conjunto de iniciativas, destaca-se a capacidade dos *mangueboys* de chamarem a atenção para o que estavam fazendo e para a sua perspectiva sobre a cultura. No entanto, sem os meios de divulgação, sem o apoio da imprensa, teria sido impossível tornar visíveis e aceitas tanto a produção musical como o conceito de *manguebeat*. As relações de amizade também funcionaram neste sentido. Importante

⁶ Como declarou Renato L em entrevista, a recusa em chamar de movimento veio do fato dele próprio e outros participantes considerarem essa atitude um pouco pretensiosa. A denominação de movimento veio mais a partir do tratamento dado pela imprensa. Essa perspectiva aparece também no depoimento do DJ Dolores a Vargas (2007). Nota-se que o mesmo aconteceu com outros movimentos, como é o caso do Tropicalismo. De acordo com Gilberto Gil: “O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado.” (apud FAVARETTO, 1996, p. 17).

lembrar que tanto Fred 04 quanto Renato Lins são jornalistas de formação e estavam unidos por laços próximos de amizade, sobretudo a Xico Sá (à época, escrevendo na *Folha de São Paulo*) e a vários jornalistas locais⁷. Destacaram-se como divulgadores do mangue em Recife José Teles e Marcelo Pereira, do *Jornal do Commercio*, apoiantes de primeira hora e fortes divulgadores do trabalho das bandas.

A adesão ao *manguebeat* por parte de recifenses de várias classes sociais relaciona-se também com a utilização de conteúdos simbólicos que estão presentes no cotidiano da cidade que, associados às sonoridades internacional-populares, possibilitaram a identificação de segmentos diversificados com as suas formas de expressão musical e poética. Outro ponto forte do *movimento mangue* foi o de retomar uma visão crítica da sociedade e buscar alternativas práticas para a crise estrutural que seus membros vivenciavam no campo artístico e no empenho pelo desenvolvimento profissional. Essas tendências se traduziram nas sonoridades híbridas, no sotaque e nas gírias locais utilizadas nas letras das canções, sobretudo da Nação Zumbi, bem como nos gestos, roupas e outros elementos visuais, o que favoreceu um sentimento de identificação por parte da população, incluindo as camadas mais pobres, que se sentiram representadas nas criações artísticas do movimento.

Sendo assim, o olhar voltado para a realidade social ganhou não só ares de denúncia, mas também de recuperação da autoestima, por meio da valorização das tradições e do ideário do “faça você mesmo”, advindo do movimento *punk*⁸. Chico Science transformou o “faça você mesmo” em “faça o que você é”, reforçando o impulso coletivo para lidar com as referências culturais próximas, incluindo as tradições regionais. Esse conjunto de idéias contagiou a maior parte dos integrantes das bandas que fizeram parte da *cena mangue*, bem como do público. Importava mais

⁷ Analisei em detalhes em outro momento (MENDONÇA, 2004) o apoio da crítica musical local e nacional.

⁸ Criado em um contexto específico de poucas expectativas, porém muita crítica social, na Inglaterra dos anos 70, o movimento *punk* tornou-se internacionalizado. Suas principais características ligam-se ao não profissionalismo (associado à crítica dos meios de produção da mídia e ao aspecto coletivo de sua criatividade), cultivo de uma “estética do feio e do sujo”, transgressão, niilismo e reação furiosa contra as regras e políticas sociais. No entanto, em seu processo de assimilação pela indústria fonográfica, parte da força de seus significados originais foi perdida ou transformada (JAMES, 1993).

a expressão do que o saber técnico. Alguns músicos primeiro montaram suas bandas para depois realmente aprenderem a tocar um instrumento musical, como foi o caso dos integrantes da Devotos, entre outros artistas (MONTARROYOS, 2010).

Também relacionada ao *punk* está a metáfora da *cena* (STRAW, 1991), comumente utilizada para referir-se ao movimento, qualificando um fazer cultural que mexe com circuitos de produção e consumo interligados, mas não necessariamente uniformizados em termos estéticos. Fred 04 explicita a inspiração no *punk* inglês no processo de elaboração de formas de expressão e do manifesto, do qual passaram a tirar a maioria dos temas das canções (TELES, 2000, p. 274). Essa abordagem permitiu que a *cena mangue* englobasse, de maneira não conflitiva, manifestações, gêneros musicais (como a ciranda, o coco, o maracatu⁹, o forró, a embolada e o rap, o pop-rock e outros gêneros internacional-populares) e campos artísticos diversos (cinema, artes plásticas, fotografia e moda). Todas estas manifestações tinham relação direta com as práticas musicais no Recife. Em alguns casos, os mesmos artistas estiveram envolvidos em fazer os videocliques, projetos gráficos de capas, fotos e figurino das bandas. Um exemplo notável de entrelaçamento entre campos artísticos é o do filme *Baile Perfumado* (1996), dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, em que músicos associados à *cena mangue*, além de participarem diretamente como figurantes, compuseram a trilha sonora de modo entrelaçado e concomitante com as filmagens.

1993 foi um ano decisivo para a consolidação do *mangue*. Realizou-se o primeiro Abril Pro Rock, organizado pelo produtor recifense Paulo André e que se tornou um dos mais importantes festivais do cenário *pop* nacional. Estavam presentes jornalistas dos maiores veículos de comunicação do país e representantes de

⁹ Os maracatus estão entre as mais importantes manifestações culturais de Pernambuco. Aparecem de forma constante durante o Carnaval. Há dois tipos de maracatu: o de baque virado ou maracatu nação; e o maracatu rural (maracatu de baque solto ou de orquestra). O maracatu nação é, aparentemente, mais africanizado do que o maracatu rural e tem suas raízes na congada, que representa a coroação do rei e da rainha do Congo, uma tradição africana reinterpretada no Brasil. Suas práticas estão também relacionadas aos cultos afro-brasileiros, denominados xangôs em Pernambuco. Documentos históricos atestam a existência do maracatu nação desde o início do século XIX. O maracatu rural vem da Zona da Mata e exibe influência indígena, tanto na música como nas personagens que se apresentam, como os caboclos de lança. Para as referências mais importantes, consultar Lima (2012).

gravadoras. Em junho, Chico Science e Nação Zumbi e a Mundo Livre S/A realizaram a primeira turnê na região sudeste do país, com um show em São Paulo e dois em Belo Horizonte. Ao show de São Paulo, compareceram “olheiros” de diversas gravadoras e representantes dos principais órgãos de imprensa, bem como VJs da MTV, veículo importante de divulgação de novas tendências e consolidação de carreiras musicais à época e que deu destaque à cena recifense. Alguns já conheciam as bandas, pois haviam assistido ao Abril Pro Rock. A partir desse momento, abriu-se todo um leque de possibilidades de gravação e de apresentação para as bandas de Recife no Brasil e no exterior, sobretudo ligado a um circuito “alternativo” e de world music.

Dessa primeira turnê surgiu a oportunidade para a gravação de discos, ambos lançados em 1994. Chico Science e Nação Zumbi, contratados pela Sony, atingiram boa projeção. A canção “A Praieira” entrou na trilha sonora da novela das 18 horas da Rede Globo, *Tropicaliente*, e estourou nas FMs. A canção “A Cidade” também se tornou tema de novela. O disco *Da Lama ao Caos* vendeu 20 mil cópias em três meses (DÁVILA, 1994). Ainda em 1994, realizou-se o festival Recbeat, no Aeroanta, em São Paulo, organizado pelo produtor Antônio Gutierrez, o Gutie, com doze bandas pernambucanas, entre elas Devotos e Eddie, destacadas aqui porque continuam em atividade até hoje. Àquela altura, a *cena pernambucana* já havia se firmado como novo *movimento* na música popular brasileira.

Merecem destaque na consolidação da cena mangue – pela promoção do trabalho musical, pela organização de festivais locais e pelas iniciativas de internacionalização das carreiras – as ações dos produtores Paulo André Pires e Gutie. Paulo André organiza o festival Abril Pró Rock desde 1993 e planejou a primeira turnê internacional da Nação Zumbi e da Cascabulho, tanto na apresentação da primeira no Summerstage, em Nova Iorque, em 1997, como na apresentação da segunda na WOMEX, em Berlim, e em um festival na Bélgica, em 1999. Gutie organiza o festival Rec Beat desde 1995 e esteve na articulação de várias turnês, incluindo a Mangue in the World, em julho de 2000, que levou Mundo Livre S/A, Nação Zumbi e Otto para os eventos Festival Mangue-Tejo em Lisboa, La Mar de Musicas, na Espanha, e o Festival Sfinks, na Bélgica. Embora aqui o foco esteja

mais centrado na fase de consolidação das bandas, é importante dizer que o trabalho de ambos os produtores tem continuidade e sua relevância para a projeção da cena não deve ser minimizada. Outro profissional-chave a mencionar é o músico e produtor Zé da Flauta, pois teve um papel importante na produção de discos, tanto de artistas ou bandas associadas à cena mangue quanto à cultura popular tradicional.

Uma relação específica entre criação e produção musical foi se estabelecendo por meio das negociações em uma conjuntura de mudanças estruturais na indústria da música, considerando-se as posições de poder dos agentes envolvidos. Dentro dessa conjuntura, a maioria das bandas da cena buscou um caminho independente, que permite maior liberdade de criação musical (o que não significa negar o papel da grande mídia na sua popularização). As mudanças tecnológicas, sobretudo a partir do início dos anos 2000, permitiram o surgimento de novas formas de consumo musical por meio da distribuição *online* e das plataformas de *streaming*, bem como novas formas de relacionamento dos músicos com o público, como já se tem analisado (CRUZ, 2016; KISCHINHEVSKY et al., 2015; NOGUEIRA, 2013). Brito (2019) analisa de maneira mais específica esse direcionamento na carreira da Nação Zumbi. É nesse contexto que se compreende melhor o fato das bandas mais conhecidas da cena terem optado por sair da esfera de produção das *majors*. A “independência” também favoreceu o estabelecimento de relações mais horizontais com as expressões populares tradicionais pela maior liberdade de escolha no que toca a questão das parcerias, partilhas e misturas criativas.

Na fase inicial, a liderança que Chico Science assumiu com relação ao público e à crítica, mais tarde retomada como legado pelos membros da Nação Zumbi, foi um fator importante na produção da ideia, rejeitada pelos membros da cena, de que a sonoridade *mangue* estaria em alguma medida identificada com o *beat* da banda a qual Chico pertencia e, assim, seria definida como fusão entre *pop-rock* e ritmos pernambucanos, sobretudo o maracatu. Em entrevista a mim concedida em 1999, Renato L, que participou de várias conversas da Nação Zumbi e da Mundo Livre S/A no âmbito das gravadoras, relatou que estas demonstravam mais interesse em Chico Science. Produtores e diretores artísticos queriam mudar a proposta da Mundo Livre S/A, tirando Fred Zero Quatro do vocal e acrescentando mais

percussionistas, para que a sonoridade se aproximasse mais daquela produzida pela Nação Zumbi. Entretanto, a Mundo Livre conseguiu manter a sua própria imagem sonora; abriu mão de gravar pela Sony e foi contratada pelo selo Banguela, ligado à Warner (MENDONÇA, 2004, p. 25). A tentativa de limitar a *cena recifense* a um estilo único foi um dos motivos pelos quais algumas bandas, que investiram em outro tipo de sonoridade ou as que não tinham participado do núcleo formador do *movimento mangue*, recusavam sua associação com o rótulo.

Entretanto, essa nunca foi a ideia dos principais articuladores da cena. Em depoimento ao crítico Pedro Alexandre Sanches (2002), o guitarrista Lúcio Maia, da Nação Zumbi, afirma que: “Foi a mídia que criou essa confusão de achar que mangue beat era o som da gente. A (gravadora) Sony estava crente que a gente ia ser a nova axé music. Mas a ideia da história era outra”. Muito significativo a respeito da criação da batida da Nação Zumbi e do rótulo *mangue* foi também o depoimento de Renato L (2017), mangueboy de primeira hora. Conta que estavam no bar Cantinho das Graças (Olinda),

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. Emprста 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.

Por um lado, Chico Science criou uma batida, um ritmo híbrido, que, para alguns, ficou erroneamente marcado como sendo o *beat* do *mangue*. O novo ritmo, como se disse, era resultado da mistura do maracatu de baque virado com o *funk* e o *rap*¹⁰, ou uma transposição, para as alfaias¹¹ de uma batida *funk*. Mas, por outro lado, como conta Renato L, ele próprio e outros músicos ou participantes da *cena* foram

¹⁰ Galinsky (1999, p. 203) explica em detalhes a constituição rítmica híbrida da batida “mangue”, cuja criação teve o suporte fundamental do percussionista Maureliano (à época membro da Lamento Negro, depois percussionista da banda Via Sat). Em depoimento concedido a mim em 2001, o ex-percussionista da Nação Zumbi, Gilmar Bolla 8 confirma essa constituição rítmica. No entanto, reafirma que mangue é um ecossistema, uma cena e, assim, não pode ser reduzido a uma batida.

¹¹ Alfaia, palavra de origem árabe que significa “adorno”, designa os tambores de maracatu nação de timbre grave, construídos artesanalmente.

agregando novos significados ao *mangue*, para que pudesse abarcar a diversidade da produção local.

Diante de uma realidade tão rica e diversa, sempre se corre o risco de deixar de mencionar fatos e atores importantes para a consolidação da cena, o que se deve mais à limitação de espaço do que a preferências de gosto em relação ao trabalho de certas bandas, artistas e outros agentes. Adicionalmente, seria importante considerar a ação dos agentes públicos locais, que, por meio dos órgãos relacionados à cultura na prefeitura do Recife e no estado de Pernambuco, contribuíram para a consolidação da cena com algum apoio financeiro a viagens e contratação de shows, além da valorização simbólica, o que ficará mais claro adiante. No entanto, a intenção, nesta sessão, foi a de demonstrar os elementos fundamentais de desenvolvimento da *cena mangue*, que deram base para os legados analisados na próxima. Demonstra-se também que, no processo de promoção da cena, somam-se à criatividade artística, fatores estruturais e um conjunto de agentes que permitem definir o mangue como fruto da ação coletiva (BECKER, 1984).

Modernizar o passado é uma evolução musical¹²

Embora a perspectiva teórica de Howard Becker (1984), que situa a arte como ação coletiva dentro da noção de “mundos da arte”, possa ajudar a compreender a relação do *manguebeat* com as tradições pernambucanas, um aspecto fundamental dessa relação seria contemplado, mas não seria suficientemente enfatizado: as assimetrias de poder entre os agentes, ligadas às possibilidades de consolidação de valores simbólicos hegemônicos e oportunidades práticas efetivas de projeção pública. Dentro da perspectiva de Becker e tomando a cena como centro de análise, o processamento criativo envolvendo motivos, timbres, ritmos e outros elementos dos gêneros populares tradicionais situa os mestres da cultura popular tradicional e os detentores efetivos dessa cultura no lugar de produtores

¹² Estrofe inicial da canção “Monólogo ao pé do ouvido”, de Chico Science e Nação Zumbi.

(fundamentais e indispensáveis) ou fornecedores de materiais sonoros¹³, que são transformados em matéria-prima de base para a construção de novas sonoridades híbridas pelos músicos da *cena mangue*, ou seja, os criadores culturais funcionam como “pessoal de apoio”. Do ponto de vista da valorização das expressões populares tradicionais, os músicos da cena teriam contribuído para deslocar os artífices dessas expressões de seus espaços confinados e subordinados para o lugar de artistas, assumindo um papel de mediadores culturais que conferem valor às expressões. Então, em relação às expressões populares tradicionais, os agentes do *manguebeat* é que figurariam como “pessoal de apoio”.

Em relação a esta questão, convém considerar a importância das expressões populares tradicionais no debate sobre a música brasileira. A relação com as culturas populares (especialmente as nordestinas) sempre foi central para a definição do que seria uma música genuína, portadora das marcas da nacionalidade (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000; SANDRONI, 2004; WISNIK, 1997; entre outros). Para resumir uma longa trajetória em que se construíram representações legítimas de autenticidade e identidade, pode-se dizer que, ao longo do século XX, passamos por um processo de transformação de uma visão mais centrada no rural e no folclórico, para uma visão que procurou singularizar a originalidade das expressões urbanas. Após a consolidação do *rock* brasileiro nos anos 1980, os anos 1990 vão trazer uma pluralização e maior incorporação de influências da cultura internacional-popular, mudando o próprio sentido do debate sobre a produção musical brasileira, cada vez mais crítico em relação às preocupações com o nacional-popular como referência de autenticidade. É nesse contexto que o *manguebeat* veio propor uma nova síntese de gêneros.

Do ponto de vista local, pode-se dizer que, nos anos 1990, ainda predominava em Pernambuco (para não falar de maneira mais genérica no país) uma visão folclorizada das expressões tradicionais, ou seja, como um conjunto de manifestações mais ou menos restritas aos espaços e ciclos das festas populares e

¹³ Destaco os materiais sonoros, mas é importante lembrar que também as culturas populares são fontes de outros tipos de materiais, como o repertório de movimentos, as vestimentas etc. Exemplo claro disso foi o uso por Chico Science tanto da vestimenta como da dança do caboclo de lança, personagem do Maracatu Rural ou de Baque Solto.

congeladas dentro de uma concepção que opõe a atribuição de autenticidade às mudanças trazidas pela própria dinâmica interna, bem como pela modernidade e, mais particularmente, pela cultura de massas. O exemplo mais célebre dessa visão em Pernambuco, por sua importância simbólica e política, é a concepção de Ariano Suassuna (1927-2014), que considera que as culturas populares só podem ser valorizadas por processos de hibridação quando esses se dão dentro das “matrizes formadoras” da cultura brasileira, ou seja, das tradições ibéricas.

Além de ser um importante autor e pensador da cultura, também idealizador do movimento Armorial, convém lembrar que Suassuna foi secretário da cultura do estado de Pernambuco entre 1994 e 1998, época em que se realizou a conversa reproduzida abaixo. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000, p. 42), o autor afirma que há pontos de ligação e de divergência entre sua posição e a do *manguebeat*, mais precisamente referindo-se a Chico Science. Entremeando considerações relevantes para pensar a questão lugar da cultura popular tradicional na ordem simbólica mais geral, o autor expõe o teor de sua discordância em relação a Chico Science:

O que eu discordava era exatamente porque ele tentava fundir duas coisas de uma forma equivocada. Ele dizia que tentava valorizar o maracatu rural, por exemplo, através da junção com o rock. Eu gosto muito do maracatu rural... e perguntei ao Chico Science: “No que uma coisa ruim como o rock pode valorizar uma coisa boa como o maracatu?” E completei: “Você está servindo de ponta-de-lança para os piores inimigos do Brasil, aqueles que tentam descaracterizar a nossa cultura. Mude o nome de Chico Science para Chico Ciência que eu subo no palco do seu lado”. Naturalmente, não se tratava apenas de mudar o nome, mas de mudar tudo o que estava por trás dele. Essa conversa foi presenciada por jornalistas e o Chico... confessou: “Você tem razão, mas, se eu mudar agora, serei esmagado”. E eu: “Bom, nesse caso, não está mais aqui quem falou, não quero isso para você”. Eu disse isso com sinceridade, até porque sabia do grande serviço que ele estava prestando a uma juventude que, por exemplo, nunca tinha prestado atenção no maracatu rural e por causa dele já começava a se interessar. O que não quer dizer que eu concordava com o projeto dele. Neste sentido, quem tem uma proposta correta é o Antônio Nóbrega, que não vai lançar mão nunca do elemento pop, mas faz uma recriação dos nossos espetáculos populares.

Desde o princípio, Ariano Suassuna tecia críticas em direção aos *mangueboys*, embora os tenha apoiado em alguns momentos. Sua oposição ao *mangue* centrava-se no antiamericanismo e na postura de resistência às influências culturais externas, ou seja, uma posição nacionalista e afinada com as teorias do imperialismo

cultural. No entanto, reconhece o papel fundamental de Chico Science (e pode-se dizer do *manguebeat*, de modo mais genérico) em criar pontes e aproximar a juventude, antes distanciada das expressões populares tradicionais, das suas sonoridades e modos de fazer (retomarei esse ponto adiante). Percebe-se uma postura conciliatória por parte de Chico Science, mas outros membros da cena, como foi o caso de Fred 04, não pouparam Suassuna de ironias e críticas contundentes (MENDONÇA, 2004).

Um ponto amplamente debatido nos anos 1990 foi o das semelhanças e diferenças estéticas nas diversas formas de utilização das sonoridades tradicionais pelo *mangue* e por músicos pernambucanos em décadas anteriores. Menciona-se constantemente o nome de Alceu Valença como precursor da mistura de texturas do *rock*, principalmente com o maracatu de baque-virado, e também com o frevo e o baião. Outro músico que incursionou pelas misturas com maracatu foi Lenine, sobretudo em seu primeiro disco, *Baque Solto*, de 1983, em parceria com Lula Queiroga – um disco que não teve grande repercussão em termos de público ou mídia. Ao contrário de alguns músicos, Lenine nunca entrou em disputas pela legitimidade no campo com a *cena mangue*. A própria existência da *cena* acabou dando mais visibilidade a seu trabalho. E o músico estabelece relações de colaboração com a geração *mangue*. Um exemplo disso foi sua participação na produção musical do primeiro CD da banda Mestre Ambrósio.

Tanto no caso de Lenine quanto no de Alceu, as diferenças de combinação dos elementos do maracatu com *rock* em relação à sua utilização atual são sutis, mas perceptíveis na forma sonora. Pode-se dizer que, enquanto Alceu Valença adiciona principalmente texturas de guitarra típicas do *rock* a canções (que, pela sua forma, se assemelham muito às da tradição da música popular nordestina), a Nação Zumbi, por exemplo, produz algo diverso, que não se enquadra totalmente em nenhuma das categorias pré-estabelecidas, nem nos quadros da tradição local, nem nos quadros do *rock*, além de adicionar informações musicais e tecnologia que não existiam na década de 1970. Essa foi também a opinião transmitida pelo músico e produtor Zé da Flauta, que o acompanhou Alceu Valença durante vários anos. Em entrevista concedida em 1999, revelou-me que considerava que a única banda que tinha

realmente uma proposta sonora que poderia ser caracterizada como o *beat* do *mangue* era a Nação Zumbi:

Foi, na minha opinião, um grupo musical que conseguiu mexer nas estruturas da música *pop* no mundo, tá entendendo? E quando eles começaram, eu disse: "poxa, é uma novidade". Era aquela mesma temática que a gente fazia na década de 70 de misturar uma coisa com a outra. Só que ele [Chico Science] fez uma mistura totalmente nova, inovadora, diferente de todas as outras que a gente tinha feito. Ele trabalhou mais em cima do maracatu e do coco e a gente trabalhou mais em cima do baião ou do frevo. Eles trabalharam mais em cima do coco e do maracatu, e conseguiram misturar isso com outras tendências, que não eram da época da gente como o *hip hop*. Era puramente o *rock* com o baião que a gente misturava. Eles estavam misturando o coco e o maracatu com *hip hop*, com *break*, com *funk*, com essas outras tendências musicais mais modernas do que daquela época, da década de 70.

O *manguebeat* influenciou a atitude dos produtores de disco em relação à cultura popular, mais especificamente na direção de um maior respeito e reconhecimento de sua criatividade, que acabou criando oportunidades profissionais ou reforçando iniciativas de outros agentes. Como resultado, artistas populares locais – que estavam esquecidos ou que eram conhecidos localmente, mas desconhecidos para a maior parte do público nacional – começaram a ter suas músicas registradas em disco. Alguns exemplos são as gravações dos CDs de Lia de Itamaracá (1944), que possuía apenas um registro em disco feito nos anos 1970, e Dona Selma do Coco (1935-2015), cantoras tradicionais de ciranda e coco respectivamente, e de Mestre Salustiano (1945-2008), músico e mestre de um dos mais importantes maracatus de baque solto do Recife, o Piaba de Ouro. Antes de sua morte, Mestre Salu teve quatro discos gravados, contando com trabalhos solos e parcerias com seus filhos. Não é incomum que músicos e pesquisadores tenham um papel de divulgadores ou mediadores entre artistas das tradições populares e meios de gravação e produção. Lia de Itamaracá, por exemplo, foi “descoberta” por Teca Calazans nos anos 1960. O que distingue essas ações daquelas realizadas no espaço-tempo da *cena mangue* é a quantidade e maior constância de atividade, associada a uma mudança mais geral nas hierarquias simbólicas.

José Teles (2000) valoriza o lançamento desses e de outros artistas em CDs no Brasil e no exterior. Muitos, como Mestre Salu e Dona Selma do Coco, só vieram a gravar um disco depois de décadas de atividade. Airto Moreira lançou alguns desses

artistas populares nos Estados Unidos. Na opinião de Fred Zero Quatro, a iniciativa só poderia ter vindo de alguém “meio-americano”, para “mostrar aos ‘heróicos defensores de nossa cultura tradicional’ o caminho das pedras”, pois os artistas populares, assim como os meios para produzir o trabalho deles aqui (estúdios e verbas públicas), sempre estiveram disponíveis, mas nunca foram empregados para promovê-los. Para Fred, isso se deve aos entraves do preconceito das elites e da classe média pernambucanas, que, segundo ele, sempre afirmaram gostar dos artistas populares, porém lamentam que eles sejam “tão desdentados, maltrapilhos e analfabetos”. Em tom bastante ácido, o músico constata que a cultura produzida pelos artistas populares só é aceita quando representada por “garotos mais saudáveis, arrumadinhos e educados”. Para Fred, isso é uma verdadeira “pilhagem cultural” (ZERO QUATRO, 1998).

Em relação ao financiamento público das expressões populares, muitas são as queixas pela falta de apoio, atrasos nos pagamentos das apresentações e montante do recurso destinado. No caso das tradições populares, as verbas destinadas, em geral, são muito menores do que aquela que remunera os artistas *mainstream* e a falta de um capital cultural específico dificulta o acesso e a concorrência dentro de editais de financiamento da cultura. Tanto Lia de Itamaracá como Mestre Salu (*in memoriam*) e Dona Selma do Coco (*in memoriam*) são/foram patrimônios vivos do estado de Pernambuco¹⁴. Por ocasião dos seus 75 anos, no início de 2019, Lia foi tema de diversas matérias de jornais impressos. Em uma das matérias, a mestra do coco, embora tenha estado na programação do festival Mimo, em Olinda, queixa-se da falta de apoio local, enquanto brilha pelos palcos do país e se prepara para gravar novo álbum pelo selo Natura Musical (MESQUITA; MUTA, 2018).

Na *cena mangue*, os músicos sempre tiveram orgulho de levar os mestres populares para o palco com eles, projetando-os no Abril Pro Rock, no Recbeat e em

¹⁴ O impacto das políticas de patrimônio imaterial em âmbitos global (Unesco), do estado e dos municípios sobre as expressões da cultura popular tradicional pernambucana mereceria um artigo à parte. De qualquer modo, além do reconhecimento simbólico, representam sempre alguma forma de apoio material. A lista de todos os patrimônios vivos do estado de Pernambuco pode ser consultada no Porta Cultura PE, disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/>>.

diversos circuitos internacionais, e nunca se viram como substitutos ou representantes desses artistas. Além disso, não reproduzem e sim recriam a cultura popular em suas composições e interpretações, sem a pretensão de revelar a sua “autenticidade”. Enquanto de um ponto de vista crítico à indústria cultural, poder-se-ia considerar que o processo de valorização das manifestações culturais populares pelo *manguebeat* representou exclusivamente uma projeção no mercado, para esses músicos e mestres representou o reconhecimento pelas atividades desenvolvidas ao longo de uma vida, não somente por projetarem seu trabalho comercialmente, mas pela atenção que artistas da *cena* e, no rastro deles, as gerações mais jovens passaram a dedicar-lhes, questão que analisei mais detidamente em outro momento (MENDONÇA, 2008).

As pontes de setores da juventude recifense com a cultura popular verificaram-se também no âmbito dos maracatus nação. O Maracatu Estrela Brilhante, que é do Alto Zé do Pinho e um dos mais tradicionais, antes só era visto no carnaval, assim como outras manifestações culturais presentes no bairro. Depois da eclosão do *mangue*, o Estrela Brilhante ganhou muito mais prestígio e interação com o bairro e com as bandas. De acordo com Lima (2012, p. 268), o Estrela Brilhante foi o primeiro maracatu que abriu as portas para as bandas e para os jovens de classe média. No início dos anos 2000, em entrevista a mim concedida, Cannibal, baixista e vocalista da Devotos, apontava para a presença constante desses jovens no Alto Zé do Pinho para participarem de oficinas de maracatu, o que se tornou possível também pela mudança da imagem do bairro. De lá para cá, as coisas mudaram um pouco com o esfriamento da *cena* e o agravamento das das contradições sociais, que afetaram a realidade do Alto (MONTARROYOS, 2010, p. 263).

Importante lembrar que não é unívoca a posição segundo a qual o *manguebeat* teria contribuído para o aumento da visibilidade e do reconhecimento do valor dos maracatus nação. O historiador e maracatuzeiro Ivaldo Marciano de França Lima critica a ideia de que a *cena mangue* e, antes dela, o Maracatu Nação Pernambuco, fundado em 1989, teriam tido esse papel. Ao contrário dos prognósticos de que desapareceriam, os maracatus nação utilizaram táticas e estratégias para a sua perpetuação graças à sua força interna (LIMA, 2012, p. 20). Em sua avaliação, os

movimentos *armorial* e *mangue* se “apropriaram” dos elementos do maracatu. Do mesmo modo, avalia que a imensa proliferação de grupos percussivos com base nas sonoridades do maracatu¹⁵, não só em Recife, mas em várias cidades do Brasil e também no exterior, não trouxe nenhum benefício para as nações e representam tanto uma “privatização dos instrumentos”, originalmente comunitários, como uma desafricanização da expressão, incluindo um “branqueamento” de alguns batuques (LIMA, 2012, p. 29).

Em pesquisa acerca dos grupos percussivos de maracatu em São Paulo, Mira (2014) discute a proliferação desses grupos. Em entrevista de Eder Rocha concedida a ela em 2009, o percussionista (ex-Mestre Ambrósio e, portanto, participante da *cena mangue* nos anos 1990) chega a afirmar que Chico Science teve contato com o maracatu por meio do Nação Pernambuco. É bem possível que esse contato tenha sido importante, mas tanto Chico Science quanto outros músicos da cena destacam a presença de várias expressões populares tradicionais em suas vidas desde a infância. Outro aspecto a destacar do trabalho de Mira é o quanto os músicos da cena cumpriram o papel de mediadores culturais entre as nações de maracatu e outras expressões pernambucanas tradicionais, por um lado, e um público diverso e mais escolarizado, por outro.

Gostaria de finalizar retomando a visão que se afirmou e que continua a se afirmar no discurso e nas práticas dos músicos do *manguebeat*. Em entrevista recentemente concedida à revista *Continente Multicultural* (PASSOS, 2019), Siba Veloso (ex-Mestre Ambrósio) tece considerações sobre a cultura popular que fornecem mais alguns indícios de que se está diante de uma transformação nos esquemas de classificação simbólica das expressões musicais. Esboça uma resistência ao próprio conceito de popular:

Eu sempre briguei com esses termos, né? Tradição, cultura popular, raiz... Depois percebi que jamais iria ter força de lutar contra o senso comum, que é muito preconceituoso, que já traz toda uma determinação de hierarquias e de uma política. É contra essa segregação feita pelo senso comum que luta

¹⁵ Embora a distinção seja importante, por razões de espaço, não nos aprofundaremos aqui na diferenciação entre os maracatus nação, expressões comunitárias associadas aos xangôs, e os grupos percussivos de maracatu, compostos por pessoas de classe média, sem vínculos maiores com o universo cultural das nações de maracatu.

para quebrar essas palavras para definições da cultura popular, sendo que eu não tenho essa força. Depois passei a entender que era melhor passar a usar o senso comum para discuti-lo do que propriamente ficar lutando contra as palavras que todo mundo usa, inclusive a cultura popular. (PASSOS, 2019, p. 9).

Diante dessas considerações, ressalto a importância das concepções teóricas mais afinadas com a ideia de desconstrução do “popular”. Junto com Hall (2003), penso as expressões tradicionais como terreno de transformações, que envolve setores da população pobres e subalternizados, e sobre o qual se realizam as lutas pela hegemonia. Neste sentido, o deslocamento das hierarquias simbólicas sob o impacto das ações do *manguebeat* e também dos herdeiros e perpetuadores das tradições, permite colocar em questão as imensas desigualdades raciais e sociais de nossa sociedade. Por esse viés, também se reafirma a necessidade de luta por políticas culturais mais inclusivas.

Considerações finais

Ao criarem formas híbridas com apelo para um público mais amplo (em comparação com a circunscrição local das expressões populares), sobretudo jovem, e colocarem os mestres da cultura popular no palco junto com eles, trazendo-os literalmente para o primeiro plano como expressões artísticas legítimas, os músicos associados ao *manguebeat* desempenharam um papel fundamental na alteração do valor simbólico das tradições populares, incluindo o reconhecimento da pluralidade e riqueza destas e seu valor de representação da singularidade do estado de Pernambuco. De modo complementar, pode-se dizer que, ao tornarem bem sucedidas um conjunto de sonoridades antes pouco audíveis no espaço público e ao consolidarem uma visão plural acerca dos mais diversos hibridismos possíveis no encontro entre o local e o global contribuíram (obviamente, junto com músicos de outras origens em atividade em Recife) para chamar a atenção para as expressões tradicionais e seus mestres.

Com a distância temporal em relação aos fenômenos estudados e em relação à pesquisa que realizei para o doutoramento (MENDONÇA, 2004), além da análise da bibliografia mais recente, percebe-se que diferentes focos de pesquisa

induzem a uma tendência de considerar que um ou outro fator tem maior no processo de valorização das expressões populares tradicionais. Longe de enfatizar argumentos em disputa, ressalto a importância do entrelaçamento de vários fatores que concorreram para esse processo: a resistência da própria cultura popular; o contexto de resistência aos processos de mundialização e massificação, buscando (no caso da juventude urbana de classe média) vínculos com um fazer cultural e com identidades localizadas; os processos mais globais de valorização da diversidade cultural e dos patrimônios imateriais, incluindo seu impacto nas políticas públicas; as mudanças tecnológicas e seu efeito sobre a indústria da música; e a vitalidade e criatividade do *manguebeat*. Portanto, os diversos agentes e processos elencados são fundamentais para compreender a valorização das expressões culturais tradicionais e seus desdobramentos na alteração das hierarquias simbólicas, embora os resultados práticos para os detentores das culturas populares ainda sejam de pequena monta.

Referências

- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: *Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 10, nov. 2000.
- CROOK, Larry. Turned-around beat: maracatu de baque virado and Chico Science. In: PERRONE, C. A.; DUNN, C.. *Brazilian popular music and globalization*. New York: Routledge, 2001, p. 233-244.
- CRUZ, Leonardo R. da. Os novos modelos de negócio da música digital e a economia da atenção. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 109, 2016, p. 203-228.
- DÁVILA, Sérgio. Caranguejos com cérebro. *Revista da Folha*, 31 jul. 1984. Disponível em:
<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12501&keyword=caranguejos%2C>

%C3%A9rebro&anchor=5644467&origem=busca&pd=73eba17528a1553bda1728e8cfa911b4>. Acesso em: 12 mai. 2018.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria, alegria*. 2 ed., São Paulo: Ateliê, 1996.

GALINSKY, Philip. *Maracatu Atômico: tradition, modernity and postmodernity in the mangue movement*. 1999. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Wesleyan University, Middletown; Connecticut, 1999.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 247-264.

KISCHINHEVSKY, Marcelo et al. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. *Revista Fronteiras. Estudos Midiáticos*, 17(3), 2015, p. 302-311.

LEÃO, Carolina Carneiro. *A maravilha mutante. Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus do Recife: novas considerações sob o olhar dos tempos*. Recife: Edições Bagaço, 2012.

LIRA, Paula de Vasconcelos. *Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do MangueBit*. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000.

_____. *A Grande Serpente - Poéticas da Criação no MangueBit (Movimento MangueBit)*. Recife: Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, 2014.

MENDONÇA, Luciana F. M. The local and the global in popular music. The Brazilian music industry, local culture, and public policies. In: CRANE, Diana; KAWASHIMA, Nobuco; KAWASAKI, Ken'ichi (eds.). *Global culture. Media, arts, policy and globalization*. New York: Routledge, 2002, p. 105-117.

_____. *Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. 2004. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2004.

_____. Culturas populares e identificações emergentes: reflexões a partir do manguebeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 82, p. 85-109.

MESQUITA, Mariana; MUTA, Juliana. A estrela de Lia brilha pelo mundo, mas se apaga em Pernambuco. *Folha de Pernambuco*, 25 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/musica/2018/11/25/NWS,88490,71,581,DIVERSAO,2330-A-ESTRELA-LIA-BRILHA-PELO-MUNDO-MAS-APAGA-PERNAMBUCO.aspx>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

MIRA, Maria Celeste. Metr pole, tradi o e media o cultural: reflexões a partir da experiência dos grupos recriadores de maracatu na cidade de São Paulo. *Media es*, v. 19 n. 2, p. 185-204, jul./dez. 2014

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba   samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, 20(39), 2000, p.167-189.

NOGUEIRA, Bruno P. *Rea o em Cadeia: transforma es na indústria da música no Brasil após a internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2013. (edi o digital)

O ESTADO DE SÃO PAULO. Mangubeat, 20 anos. Caderno Especial. 2014. Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/especiais/20-anos-mangubeat/index.html>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

ORTIZ, Renato. *Mundializa o e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASSOS, Paula. Entrevista – Siba Veloso. *Continente Multicultural*, Ano XIX, n. 221, mai. 2019, p. 4-15.

RENATO L. Mangu   fusão, entrevista a Adelson Luna. Disponível em: <<https://www.interdependente.com/2017/08/memoria-renato-l-mangu-nao-e-fusao.html>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

SANDRONI, Carlos. Adeus   MPB. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da can o popular moderna brasileira*. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da can o. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Funda o Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

SANDRONI, Carlos. O mangu e o mundo: notas sobre a globaliza o musical em Pernambuco. *Claves*, n. 7, 2009, p. 63-70.

SHARP, Daniel (2001): *A Satellite Dish in the Shantytown Swamps: musical hybridity in the 'new scene' of Recife, Pernambuco, Brasil*. 2001. Disserta o (Mestrado) – Texas University, Departamento de Musicologia, Austin, 2001.

SILVA, Nadilson M. da. Globaliza o e diversidade cultural: o caso do mangubeat na música brasileira contemporânea. *Estudos de Sociologia*, v. 9, n. 2, 2014.

SPRING, Ken. Behind the rave: structure and agency in a rave scene. In: BENNETT, Andy e PETERSON, Richard (eds.). *Music scenes. Local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 48-63.

SANCHES, Pedro Alexandre. Nação Zumbi tenta acender de novo a cena de Recife. *Folha de São Paulo*, 04 out. 2002.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 53, p. 368-388, 1991.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

VARGAS, Heron. *Hibridismo Musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político. Entrevista a Ozeas Duarte e Paulo Baía. *Teoria & Debate*. São Paulo, n. 35, jul./ago./set., 1997.

ZERO QUATRO, Fred. Vivemos a longa era da pilhagem. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, ano XI, jan./fev., 1998, p. 31.