

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

MOVIMENTO ARMORIAL E AGITAÇÃO CULTURAL MANGUE:
EMBATES SOBRE AUTENTICIDADE, CRÍTICA SOCIAL E
CULTURA POPULAR NA INTERPRETAÇÃO DA IDENTIDADE
CULTURAL BRASILEIRA

Autor: Helder Canal de Oliveira

Brasília, 2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

MOVIMENTO ARMORIAL E AGITAÇÃO CULTURAL MANGUE:
EMBATES SOBRE AUTENTICIDADE, CRÍTICA SOCIAL E
CULTURA POPULAR NA INTERPRETAÇÃO DA IDENTIDADE
CULTURAL BRASILEIRA

Autor: Helder Canal de Oliveira

Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Barreira de Faria Tavolaro.

Brasília, agosto de 2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

OH474m Oliveira, Helder Canal de
Movimento Armorial e Agitação Cultural Mangue: embates
sobre autenticidade, crítica social e cultura popular na
interpretação da identidade cultural brasileira / Helder
Canal de Oliveira; orientador Sergio Barreira de Faria
Tavolaro. -- Brasília, 2019.
410 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Sociologia) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Movimento Armorial. 2. Agitação Cultural Mangue. 3.
Identidade Cultural. 4. Autenticidade. 5. Cultura Popular.
I. Barreira de Faria Tavolaro, Sergio, orient. II. Título.

RELATÓRIO DE DEFESA DE TESE

DOCTORADO

Universidade de Brasília - UnB
 Decanato de Pós-Graduação - DPG
 Secretaria de Administração Acadêmica - SAA

1 - Identificação do Aluno

Nome Helder Canal de Oliveira		Matrícula 15/0098871
Curso Sociologia		
Área de Concentração Sociedade e Transformação	Código 3573	Departamento SOL

2 - Sessão de Defesa de Tese

Título
 Movimento Armorial e Agitação Cultural Mangue: embates sobre autenticidade, crítica social e cultura popular na interpretação da identidade cultural brasileira.

3 - Comissão Examinadora

Nome	Função	Assinatura
EDSON SILVA DE FARIAS (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa Departamento de Sociologia	
EDUARDO DIMITROV (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa Departamento de Sociologia	
Mariana Miggiolaro Chaguri (Doutor)	Membro Externo não vinculado ao programa Universidade Estadual de Campinas	
MARIZA VELOSO MOTTA SANTOS (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa (Suplente) Departamento de Sociologia	

4 - Resultado

A Comissão Examinadora, em 26/08/2019 após exame da Defesa de Tese e arguição do candidato, decidiu:

- Pela aprovação da Tese Pela aprovação da Tese, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado.
- Pela reprovação da Tese Pela reformulação da Tese, indicando o prazo de _____ para nova versão.

Preencher somente em caso de revisão de forma:

- O aluno apresentou a revisão de forma e a Tese foi aprovada.
- O aluno apresentou a revisão de forma e a Tese foi reprovada.
- O aluno não apresentou a revisão de forma.

Autenticação
 Presidente da Comissão Examinadora

26/08/2019
 Data

SERGIO BARREIRA DE FARIA
 TAVOLARO (Doutor) -
 Presidente - SOL

Autenticação
 Coordenador do Curso

26/08/2019
 Data

Haydée Caruso
 Coordenadora do PPG
 Sociologia / UnB
 Assinatura/Carimbo

Ciente
 Aluno

26/08/2019
 Data

Helder Canal de Oliveira
 Helder Canal de Oliveira - 15/0098871

Este relatório não é conclusivo e não tem efeitos legais sem a aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade de Brasília.

Aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação

Decisão:

Homologar

 Data

 Assinatura do Decano

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

TESE DE DOUTORADO

MOVIMENTO ARMORIAL E AGITAÇÃO CULTURAL MANGUE:
EMBATES SOBRE AUTENTICIDADE, CRÍTICA SOCIAL E
CULTURA POPULAR NA INTERPRETAÇÃO DA IDENTIDADE
CULTURAL BRASILEIRA

Autor: Helder Canal de Oliveira

Orientador: Prof. Dr. Sergio Barreira de Faria Tavolaro (UnB)

Banca: Prof. Dr. Sergio B. de Faria Tavolaro (SOL/UnB) (Presidente)
Prof. Dra. Mariana Miggiolaro Chaguri (IFCH/Unicamp)
Prof. Dr. Edson Silva de Farias (SOL/UnB)
Prof. Dr. Eduardo Dimitrov (SOL/UnB)
Prof. Dra. Mariza Veloso Motta Santos (SOL/UnB) (Suplente)

Esta tese é dedicada às mulheres da minha vida,
minha filha Júlia e minha esposa Hilda!

Agradecimentos

Concluir mais essa etapa de minha vida é a realização de um sonho. Isso só foi possível porque várias pessoas estiveram ao meu lado ao longo dos anos. Gostaria de começar agradecendo aos meus pais, José Francisco e Nilceia. Sem os dois a vida teria sido muito mais difícil, pois eles sempre me incentivaram a buscar meus sonhos. Sou grato por tudo que representam para mim: amizade, dedicação, companheirismo, amor. Me espelho muito em vocês!

Minhas irmãs, Mariana e Mirela, e meus cunhados, Manoel e Fernando, que nos nossos encontros sempre prestavam atenção nas minhas divagações sobre o tema. Essas conversas foram muito importantes para eu refletir melhor sobre os caminhos trilhados no desenvolvimento da pesquisa.

Meus sobrinhos, Felipe e Lucas, que enquanto eu ficava na casa dos meus pais “trancado” no quarto estudando, nas reuniões de família nos finais de ano, sempre iam conversar comigo ou me chamavam para nadar. Não posso esquecer a Manoela (recém-nascida) que é fofinha e linda. Ela não acompanhou o trabalho, mas já traz muita alegria e formosura para nossas vidas.

Agradeço também a todos os meus professores, desde a graduação em ciências sociais na Universidade Federal de Uberlândia até o doutorado na Universidade de Brasília, que sempre foram um exemplo para eu continuar meus estudos e me incentivaram a fazer pesquisa.

Todos os técnicos-administrativos do Departamento de Sociologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, sou muito grato por tudo, por sempre estarem atentos à burocracia universitária que, vez ou outra, eu esquecia de fazer ou me confundia.

Sou muito grato a Renato L, Fred Zero Quatro, DJ Dolores, Paulo André e Gutie que se prontificaram a conversar comigo sobre o Manguê. As entrevistas foram de primordial importância para o desenvolvimento da tese.

A Manoel Dantas Vilar Suassuna agradeço muito por ter conversado comigo sobre o Armorial, ter permitido o acesso aos arquivos de seu pai, Ariano Suassuna, e ter me recebido em sua casa tão bem, onde pude conhecer Zélia Suassuna, esposa do dramaturgo.

Agradeço ao Memorial Chico Science por disponibilizar os arquivos e pela palestra, onde pude conhecer Gilmar Bolo Oito, Sergio Cassiano e Renato L.

Aos membros da banca de qualificação, Professora Doutora Luisa Günther Rosa, Professor Doutor Edson Silva de Faria e Professora Doutora Mariza Veloso Motta Santos, que contribuíram enormemente para a melhoria do projeto com sugestões valiosas.

Também agradeço aos membros da banca de defesa da tese, Professora Doutora Mariana Miggiolaro Chaguri, Professor Doutor Eduardo Dimitrov, Professora Doutora Mariza Velosos Motta Santos e Professor Doutor Edson Silva de Farias, por terem aceitado dialogar comigo a respeito da pesquisa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que disponibilizou a bolsa de doutorado concedida durante o período de estudos.

Gostaria de fazer um agradecimento especial ao meu orientador e amigo Sergio Barreira de Faria Tavolaro que me acompanha desde a graduação. Sem o seu apoio, suas leituras, suas críticas, as conversas dos mais variados temas, as reuniões etc., essa pesquisa talvez tivesse menos fôlego. Além disso, o Sergio é um dos pesquisadores que eu mais admiro. Muito da minha vontade de pesquisar se deve a ele. Muito obrigado, Sergio, por ser meu orientador e amigo!

Por fim, a minha maior gratidão às duas pessoas mais especiais na minha vida, minha filha Júlia e minha esposa Hilda. Minha filha, apesar da pouca idade, foi extremamente compreensiva em relação à pesquisa, ainda mais por eu usar o seu quarto como escritório, onde eu ficava dez, doze, catorze horas por dia. Quando ela queria brincar comigo, ela entendia que, em alguns momentos, eu não podia, pois tinha que terminar de escrever um capítulo, ler um livro etc. Ela foi ainda muito solidária, sempre que ela estava no quarto brincando com suas amigas, ela pedia para as meninas fazerem silêncio ou falarem baixo, pois eu estava na sala ou no meu quarto estudando. Apesar da falta de tempo, pude acompanhá-la em seus estudos, pude ler e brincar com ela. Foi nesse período que ela aprendeu a andar de bicicleta, depois de tanta insistência de minha parte. Nadamos, viajamos, brincamos, escorregamos, enfim, fizemos muitas coisas legais juntos. Te amo, filha!

Agora, falar de minha esposa é uma grande satisfação. Muitas vezes, à noite, quando eu estava cansado de tanto estudar, ela ficava escutando eu falar, mesmo com sono, sobre a pesquisa, o que eu estava escrevendo, estudando etc. Agradeço sua

paciência de J6, pois muitas vezes o assunto era apenas o Armorial e o Mangu. Muitas e muitas noites ela ia dormir e eu ficava no computador escrevendo ou lendo. Toda vez que eu terminava um capitulo, ela era a primeira pessoa que lia, revisava, criticava. Foi minha “cobaia” nas discuss6es e uma grande interlocutora. Sem a sua dedica7ao, amizade, companheirismo, apoio incondicional nos momentos mais dificeis desta caminhada, a tese seria muito diferente. Sem voc4, meu amor, a vida seria sem gra7a, cinza, sem tempero. Te amo muito!

Resumo: Esta pesquisa compara os discursos do Movimento Armorial e da Agitação Cultural Mangue sobre a identidade cultural brasileira. O objetivo dessa investigação é compreender como cada Movimento estético-cultural entende a identidade cultural brasileira e quais são os aspectos elencados para corroborarem tais perspectivas. Para tanto, discute-se os seguintes temas: autenticidade, crítica social, cultura popular, nacional e global e suas relações com a identidade cultural brasileira. A respeito desses temas, a ênfase recai sobre os pontos de contato e as discrepâncias no discurso de cada Movimento. Para uma melhor compreensão dessas questões, também são discutidas as bases estéticas do Movimento Armorial e da Agitação Cultural Mangue, além de um breve relato de suas histórias. Desse modo, conclui-se que se a visão predominante em boa parte do século XX sobre a identidade cultural brasileira tinha a miscigenação como sua grande orientadora, tal perspectiva foi compartilhada pelo Armorial; por outro lado, no final desse século essa percepção muda para a diversidade, coadunada pelo Mangue.

Palavras-chave: Movimento Armorial, Agitação Cultural Mangue, Identidade Cultural, Autenticidade, Crítica Social, Cultura Popular, Cultura de Massa.

Abstract: This dissertation investigates two artistic movements that agitated the cultural scene of Pernambuco state (Brazil) in the final decades of the 20th century, namely, the Armorial Movement and the Mangubeat Movement. The research is mainly interested in examining their different and competing narratives on the Brazilian cultural identity. I dedicate special attention to the following topics that surround their somewhat tumultuous relations: authenticity, social critique, popular culture, and last but not least the relationship of the Brazilian cultural life with national and global parameters. Concerning these topics, the emphasis of the dissertation is on the discrepancies and convergences in the discourses of such Movements. For a better understanding of these issues I will provide an account of the peculiar histories of both the Armorial and Mangubeat as well as an analysis of the aesthetic bases and intellectual platforms embedded in their cultural production. Therefore, it is concluded that as I intend to show, while the Armorial Movement held to the idea of miscegenation as the most remarkable trait of Brazil's identity, by the end of the 20th century the musical production of Mangubeat embraced the notion of cultural diversity as the prevailing aspect of Brazilian society.

Keywords: Armorial Movement, Mangubeat Movement, Cultural Identity, Authenticity, Social Critique, Popular Culture, Mass Culture.

Resumé: Cette recherche compare les discours du Mouvement Armorial et du Mouvement Mangubeat sur l'identité culturelle brésilienne. Le but de cette enquête est de comprendre comment chaque Mouvement esthétique-culturel comprend l'identité culturelle brésilienne et quels sont les aspects énumérés pour corroborer de telles perspectives. À cette fin, les sujets suivants sont abordés: authenticité, critique sociale, culture populaire, nationale et mondiale et leurs relations avec l'identité culturelle brésilienne. En ce qui concerne ces thèmes, l'accent est mis sur les points de contact et les divergences dans le discours de chaque Mouvement. Pour une meilleure compréhension de ces questions, les bases esthétiques du Mouvement Armorial et du Mouvement Mangubeat sont également abordées, ainsi qu'un bref compte-rendu de leurs histoires. On en conclut donc que si le point de vue dominant sur l'identité culturelle brésilienne pendant la majeure partie du XXe siècle était le métissage, ce dernier était partagé par Armorial; en revanche, à la fin de ce siècle, cette perception évolue vers la diversité, qui est le Mangubeat.

Mots-clés: Mouvement Armorial, Mouvement Mangubeat, Identité Culturelle, L'authenticité, Critique Sociale, Culture Populaire, Culture de Masse.

Lista de Figuras

Figura 1:	O Encontro	66
Figura 2 ¹ :	Cartaz do Simpósio sobre Pré-História	76
Figura 3a:	Iluminogravura de Suassuna	76
Figura 3b:	Iluminogravura de Suassuna	76
Figura 4a:	Pedra do Ingá, gol de letra	76
Figura 4b:	Pedra do Ingá	77
Figura 5:	Os Touros	173
Figura 6:	Desenho de Goya, pintado por Manuel Dantas Vilar Suassuna	174
Figura 7:	Desenho de Picasso, pintado por Manuel Dantas Vilar Suassuna	174
Figura 8:	Desenho de Paul Klee: Vegetação sobre as Rochas	175
Figura 9:	Desenho Rupestre (Paraíba)	175
Figura 10:	Tentação de Santo Antonio	186
Figura 11:	A Luta dos Anjos	187
Figura 12:	O Pecado	245
Figura 13:	Traição	245
Figura 14a:	Juvenal e o Dragão	245
Figura 14b:	Juvenal e o Dragão	245
Figura 15:	A Espada e o Dragão	246
Figura 16:	A Luta dos Homens	246
Figura 17:	Daniel e o Leão	246
Figura 18:	Sem Título	246
Figura 19:	As Pedras do Reino	256
Figura 20:	Capa do disco Por Pouco	288

¹ As Figuras 2, 3a, 3b, 4a, 4b, 5, 6, 7, 8 e 9 foram adaptadas de Suassuna (2007-A).

Lista de abreviaturas

CESAR – Centro de Estudos e Sistemas Avançados de Recife

CSNZ – Chico Science & Nação Zumbi

DEC – Departamento de Extensão Cultural

EMPREL – Empresa Municipal de Informática da Prefeitura de Recife

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MLSA – Mundo Livre S/A

MPB – Música Popular Brasileira

MTV – Music Television

PDM – Portadores de Deficiência Moral

SAMR – Sociedade de Arte Moderna do Recife

SBT – Sistema Brasileiro de Televisão

TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco

TPN – Teatro Popular do Nordeste

UFPE – Universidade Federal Pernambuco

VASP – Viação Aérea São Paulo

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1. Ariano Suassuna e as bases estético-culturais do Movimento Armorial	30
1.1. O Armorial na defesa da arte e da cultura populares	40
1.2. O debate da dualidade e da imitação para Ariano Suassuna e o Movimento Armorial	48
1.3. Crítica ao caráter imitativo do Brasil oficial e (re)criação estético-cultural no Movimento Armorial	61
1.4. Uma síntese Armorial	77
Capítulo 2. Mangue: agitação cultural para construção de uma nova estética em um mundo tecnológico e globalizado	89
2.1. Primórdios do Mangue: a década de 1980	90
2.2. O Marasmo Cultural Recifense	94
2.3. Crítica ao establishment cultural comercial	99
2.4. Influências culturais do Mangue	106
2.5. A organização do Mangue	109
2.6. Mundo Livre S/A, Chico Science & Nação Zumbi e as primeiras festas	111
2.7. Consolidação do Mangue e a retomada da efervescência artístico-cultural de Recife	117
2.8. Profissionalização do Mangue	119
2.9. O declínio do Mangue	123
2.10. Metáfora do Mangue: uma estética engajada da diversidade	125
2.11. A diversidade como política pública	132
2.12. Tecnologia, reprodução, colagem e hibridização estética	134
2.13. O paradoxo da tecnologia: autonomia e mediocridade artística dentro do mercado de bens simbólicos	147
2.14. Militando na contrainformação	149
Capítulo 3: O problema da autenticidade e da originalidade no Armorial e no Mangue	159

3.1. Autenticidade e Originalidade para o Armorial	162
3.2. Autenticidade e Originalidade para o Manguê	190
3.3. Embates entre o Armorial e o Manguê na questão da autenticidade e da originalidade	219
Capítulo 4. Armorial e Manguê: arte e crítica social	233
4.1. A questão da justiça social no Movimento Armorial	239
4.2. A questão da justiça social na Agitação Cultural Manguê	261
Capítulo 5. O popular, o nacional/local e o global/internacional no Movimento Armorial e na Agitação Cultural Manguê	296
5.1. O pensamento do Manguê sobre a cultura popular	300
5.2. O nacional, o popular e o global/internacional em Ariano Suassuna e no Movimento Armorial	320
5.3. O popular-nacional e o pop-global no Manguê	342
5.4. O purismo suassuniano-armorialista	357
Conclusão	381
Bibliografia Geral	393
Bibliografia Especializada	400
Fontes	402
Discos	409
Youtube	409
Entrevistas e Palestra	410

Introdução

O Movimento Armorial e a Agitação Cultural Manguê, nos anos 1990, travaram embates em torno da interpretação da identidade cultural brasileira². Estes embates tinham como fundamento a característica cultural que melhor representasse o Brasil e como esta reverberava nas manifestações e nas produções artístico-culturais brasileiras. O Armorial foi fundado, em 1970, pelo dramaturgo, escritor, ensaísta e professor universitário Ariano Suassuna. O objetivo geral desse Movimento era construir uma arte erudita inspirada na cultura popular. A partir disso, o Armorial visava especificar a síntese resultante da miscigenação das várias matrizes culturais que incidiram sobre a formação da cultura brasileira contemporânea, com especial ênfase nas matrizes indígena, africana e europeia para chegar ao cerne da brasilidade, que estaria mais bem preservado no sertão nordestino.

Com o passar do tempo, a perspectiva desse Movimento se tornou hegemônica nas orientações e nos financiamentos das políticas culturais de Pernambuco. Essa dominância do Armorial está atrelada ao protagonismo de Ariano Suassuna no âmbito artístico-cultural estadual, regional e nacional, muito em função deste ter sido professor na Universidade Federal de Pernambuco e nesta instituição ter ocupado o cargo de Diretor de Extensão Cultural, de 1969 a 1974; ser um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura, em 1966; ter assumido vários cargos políticos como Secretário de Educação e Cultura de Recife, ainda na década de 1970; e, posteriormente, Secretário de Cultura de Pernambuco, nos anos 1990, no governo de Miguel Arraes; e por este estado valorizar manifestações artístico-culturais ditas tradicionais (MAURÍCIO, CIRANO & ALMEIDA, 1978; TELES, 2012; VARGAS, 2007).

De outro lado, em 1991 começou a se destacar a Agitação Cultural Manguê, cujos principais idealizadores e difusores foram Chico Science, Fred Zero Quatro, DJ Dolores (Helder Aragão), Renato L, Herr Doktor Mabuse, Jorge Du Peixe, Lúcio Maia,

² Maria Isaura Pereira de Queiroz (1989) afirma que na Europa a identidade nacional seria vista como uma adesão consciente de um conjunto de grupos sociais, cada qual com sua identidade cultural, a um corpo político, no caso aos Estados nacionais, principalmente para a defesa de ataques estrangeiros, isto é, identidade cultural e identidade nacional são distintas. No Brasil identidade cultural é sinônimo de identidade nacional, uma vez que na sua formação enquanto nação não ocorreu o crivo da guerra. Assim, ao invés de se construir a identidade nacional em torno de inimigos externos, foi necessário se basear em características internas. Daí a importância cultural para se definir identidade nacional no Brasil, pois o perfil da identidade brasileira seria, para vários intelectuais do século XX, a síntese de várias matrizes culturais. Desse modo, quero entender como a construção de uma identidade cultural em Pernambuco, em torno do que é cultura popular, reflete na construção de uma identidade nacional.

Gilmar Bola Oito, Dengue, Toca Ogan e Paulo André Pires, além das bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. O objetivo dessa Agitação era revitalizar a esfera artístico-cultural de Pernambuco, porquanto seus idealizadores entendiam que ela estava paralisada, bloqueada para novas formas de manifestações artístico-culturais que não estivessem ligadas à orientação Armorial de cultura e arte. Para revitalizar tal esfera, o Mangue propôs a diversidade cultural pernambucana, brasileira e global como orientadora de suas ações.

Na perspectiva Mangue, não é necessário ser restrito, sectário ou obtuso em questões artístico-culturais, pois não é possível definir uma única característica como o cerne da brasilidade. Pelo contrário, o que mais se observa no Brasil é uma grande variedade de manifestações artístico-culturais, que se intensifica com a globalização. Desse modo, na virada do século XX para o XXI, o Mangue deixou de ser um Movimento estético-cultural marginal frente às manifestações tradicionais e sob a liderança do Armorial, passando, ele próprio, a orientar as diretrizes das políticas culturais do estado, além de ter contribuído para a consolidação da ideia de diversidade cultural no âmbito nacional. O Mangue, já no século XXI, tornou-se parte do establishment cultural tanto de Pernambuco quanto do Brasil.

Ora, tendo isso em vista, quais são as maneiras, os sentidos, as interpretações que cada Movimento faz do processo formativo e do resultado sociocultural do Brasil contemporâneo na esfera artístico-cultural e como esse caldeirão cultural repercute na identidade cultural brasileira? Ainda, como uma questão secundária, essas disputas entre Armorial e Mangue se restringem à esfera artístico-cultural de Pernambuco ou extrapolam para outros âmbitos, esferas e intervenções da realidade desse estado e do Brasil em geral?

O eixo argumentativo da fortuna crítica que trata especificamente sobre os embates entre o Armorial e o Mangue vai em direção ao estabelecimento de uma arte erudita e tradicional, vinculada aos meios tradicionais e elitizados de produção e divulgação artístico-culturais, no caso do Movimento dos anos 1970; e de uma arte híbrido-moderna ou pós-moderna, vinculada à cultura e à arte de massas, aos meios alternativos e independentes de produção e divulgação de obras artístico-culturais, no caso da Agitação. Normalmente, esses estudos focam mais as diferenças de classes existentes entre os integrantes do Armorial e do Mangue. Os integrantes do primeiro são oriundos, majoritariamente, de uma elite patriarcal rural do Nordeste brasileiro que foi perdendo poder à medida que o Brasil se industrializava e se urbanizava, ou seja, se

modernizava³. Os integrantes da Agitação são originários, predominantemente, da classe média urbana que cada vez mais ganhava força política no final do século XX.

Herom Vargas (2007) em seu livro *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi* e Ana Paula Pacheco Godoy (2013) em sua dissertação *O Manguebeat entre o Global e o Local: a disputa na cena cultural pernambucana nos anos 1990* são as principais pesquisas que procuram compreender e interpretar os embates entre o Armorial e o Mangue. Outras pesquisas como *Mangue: a lama, a parabólica e a rede*, de Rejane Calazans (2008) e *No Campo das Políticas Públicas Culturais em Pernambuco, os Caranguejos com cérebro se organizam para desorganizar*, de Rodrigo Gameiro Guimarães (2007), tratam secundariamente desses embates. O interesse de Calazans é entender a vinculação do Mangue com um circuito de arte global. O Armorial é discutido somente como um contraponto ao Mangue, pois este não queria ser entendido como o continuador de um Nordeste tradicional e folclorizado, uma vez que essa perspectiva foi inventada ao longo do século XX (ALBUQUERQUE JR., 2011). O interesse de Guimarães é compreender como as concepções de cultura e arte do Mangue se tornaram hegemônicas nas orientações do Sistema Nacional de Cultura na passagem do século XX para o século XXI. Este último pesquisador constata que houve outras orientações nesse Sistema, como as do Armorial. Dessa feita, ele só está interessado no Movimento dos anos 1970 à medida que este contribuiu para a construção do Sistema Nacional de Cultura.

Sendo assim, a pesquisa de Herom Vargas, como está no próprio título de seu livro, enfatiza a banda Chico Science & Nação Zumbi. Seu argumento procura estabelecer as diferenças entre as manifestações artístico-culturais orientadas pelo Movimento Armorial e pela Agitação Cultural Mangue. Nessa diferenciação, Vargas afirma que a característica do Armorial é criar uma arte tradicional e nacionalista para buscar uma pureza artística e cultural no Brasil. Para tanto, tal purismo teria como base a cultura sertaneja regional nordestina. Esse Movimento rejeitaria tudo o que adviesse de fora, do estrangeiro, da indústria cultural e da cultura de massa, para valorizar o que seria essencialmente brasileiro. Para os integrantes do Armorial, a essência da cultura brasileira teria sido mais bem preservada no sertão nordestino, pois na década de 1970

³ Sobre a questão da modernidade, modernização e modernismo, baseio minha argumentação nas ideias de Berman (2003). Para ver a discussão da modernidade no Brasil ver Tavolaro (2005, 2010, 2013, 2014).

era possível observar manifestações artístico-culturais que ainda não tinham sofrido um processo de mercantilização.

Já a grande característica da Agitação Cultural Manguê, para Herom Vargas, é o hibridismo. Seu maior interesse é discutir como esse hibridismo se manifesta na música popular. Assim, ele afirma que, segundo essa perspectiva, não é possível estabelecer um referencial teórico imediato e único para a construção e análise dessas manifestações. Pelo contrário, a ideia é misturar, é ligar sons e tradições sonoras que a princípio são incompatíveis para os guardiões culturais. No caso do Manguê é misturar as tradições regionais de maracatu, frevo, ciranda de roda com o rock, punk rock, pop, música eletrônica, reggae etc. Todo esse encontro se dá na indústria cultural, pois além de produzir música, arte, cultura em geral, e revitalizar a cena artístico-cultural pernambucana, os integrantes dessa Agitação também querem viver dessa produção.

Essa outra maneira de entender as manifestações artístico-culturais em Pernambuco e no Brasil questiona a concepção identitária posta pelo Armorial. Se no primeiro Movimento a identidade brasileira está diretamente ligada à preservação da cultura sertaneja nordestina, uma vez que esta é a que conseguiu preservar melhor o cerne da brasilidade, caracterizando-se como essencialista; no segundo caso a identidade não é definida como uma essência, pois a grande especificidade das identidades latino-americanas é a mistura, é a hibridização de várias tradições culturais do mundo, porquanto não é possível esquecer a grande mestiçagem que ocorreu na América Latina, como um todo, entre as diferentes culturas indígenas, europeias e africanas no período colonial e, mais recentemente, entre outras culturas oriundas das regiões do Oriente Médio e Extremo Oriente (VARGAS, 2007; CANCLINI, 2011). Destarte, não é possível buscar uma identidade em um lugar, no caso no sertão, mas, a partir das manifestações artístico-culturais, compreender que não há no Brasil uma identidade fixa, homogênea e geral. Por isso o debate entre Armorial e Manguê, veiculado por Herom Vargas, pressupõe a crítica às concepções essencialistas e a exaltação das concepções hibridistas de identidade.

O caminho seguido pela dissertação de Ana Paula Pacheco Godoy (2013) é um pouco diferente das tomadas por Herom Vargas, apesar das conclusões tiradas serem parecidas. A construção do argumento de Godoy já está mais diretamente ligada às disputas na esfera artístico-cultural pernambucana. As bases teóricas de sua dissertação são os conceitos de campo de Pierre Bourdieu (1996; 2003; 2005-A; 2005-B; 2005-C) e o livro *Estabelecidos e Outsiders* de Norbert Elias (2000). No primeiro caso, a

pesquisadora sustenta que em Pernambuco é possível observar um campo cultural estruturado com regras próprias, disputas internas e fechado às influências que não sejam do âmbito cultural. As relações de poder que se desenvolveram dentro desse campo contraporiam o Movimento Armorial, que ela chamou de dominante, e a Agitação Cultural Mangue, que ela chamou de dominada. As disputas internas desse campo estariam, logo, vinculadas a essas posições antagônicas entre os dois Movimentos em busca de capital cultural, social, simbólico e econômico para a legitimação de suas perspectivas artístico-culturais. Estas últimas, para esta autora, estão vinculadas à tipologia construída por Vargas: o Armorial é regionalista, tradicionalista e nacionalista; ao passo que o Mangue é híbrido-modernista ou pós-modernista.

Nessas disputas, Godoy sustenta as ideias de Elias (2000) de estabelecidos e outsiders. Seguindo a mesma lógica empregada em Bourdieu, os estabelecidos são os integrantes do grupo de Suassuna e os outsiders são os integrantes do grupo de Chico Science e Fred Zero Quatro. Disso sucede que os outsiders tentam subverter a ordem, as regras do jogo do campo cultural de Pernambuco a partir de um elemento em comum: a mistura da cultura popular com outro aspecto cultural. A mistura engendrada pelo Armorial é entre cultura erudita e cultura popular, já a atribuída ao Mangue é entre cultura pop e cultura popular. A conclusão que ela chega dessas divergências é classista, uma vez que o Armorial e o Mangue representam, respectivamente, a elite histórica nordestina e a nova classe média. O primeiro grupo faz parte da antiga oligarquia rural que vem perdendo poder político e econômico à medida que o Brasil se moderniza. O segundo é o grupo urbano que passa a ter mais protagonismo político e econômico com a modernização da economia e suas implicações socioculturais. Para esta pesquisadora, essas diferenças de classes justificariam as distintas concepções artístico-culturais: enquanto o Movimento Armorial seria purista em suas bases para tentar preservar seu poder de outrora; o Mangue percorreria os caminhos do hibridismo, uma vez que tenta subverter a ordem da estrutura do campo cultural e se colocar no lugar do grupo dominante.

Ponto em comum entre essas duas pesquisas é atribuir ao Movimento Armorial o caráter de regionalista, tradicionalista, nacionalista, purista e anti-modernista; e à Agitação Cultural Mangue a qualidade de globalista, progressista, hibridista, modernista ou pós-modernista. Em termos de identidade, o primeiro Movimento seria essencialista, ao passo que o segundo não teria um caráter bem definido, como a imagem de "Macunaíma". Ao defenderem o hibridismo na segunda manifestação artística, esses

dois pesquisadores têm como base as teses de Canclini (2011) em âmbito latino-americano e as ideias de antropofagia de Oswald de Andrade em âmbito nacional. Em outras palavras, esses dois pesquisadores querem mostrar que as teses de Oswald ainda são válidas para se pensar o Brasil contemporâneo.

Contudo, é justamente nesse ponto que Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999) argumenta que o Armorial apresenta também os mesmos pressupostos antropofágicos de Oswald. Fora isso, apesar de Suassuna negar uma influência direta da obra ensaística de Mário de Andrade no Armorial, há certas semelhanças entre as duas perspectivas em relação à concepção de cultura popular, tanto é que isso foi explorado, em partes, pela dissertação de Amílcar Bezerra (2004) intitulada *Da Pedra do Reino à Selva de Pedra: o Brasil de Ariano Suassuna na Folha de São Paulo*. Para tentar resolver o problema, tanto Vargas quanto Godoy enunciam que o Movimento Armorial aceita a mistura cultural, porém até o século XVIII com o barroco brasileiro. Após esse período não seria mais aceitável essa mistura, pois já estaria formada a cultura nacional e constituída a brasilidade, sendo necessário restringir a cultura popular à configuração daquela época.

Novamente Santos mostra que a ideia do Armorial é um “texto ‘devorador’” (1999, p. 161). Para esta pesquisadora, a ideia central do Movimento Armorial é sempre reescrever a poesia popular oral ou escrita. Quando um folheto, base de inspiração da arte Armorial, é assinado por um poeta popular, este não atribui para si a exclusividade dos direitos de versificação, pois só o produz na qualidade de ser um representante legítimo da memória cultural popular, visto que as histórias já caíram em domínio coletivo, não tendo um único autor. Essa prática também é vista entre os cantadores nordestinos, que em suas cantorias e repentes reescrevem poemas, podendo inclusive ter versos repetidos quando se entra em um desafio ou se quer homenagear o autor citado no texto citante (SANTOS, 1999). O Armorial, como se inspira no popular, faz o mesmo ao sempre recriar a cultura e a arte populares. O melhor exemplo disso é produzir uma arte erudita com raízes populares.

Essa pormenorização, então, entre um Movimento estar mais vinculado ao purismo cultural e outro estar mais ligado ao hibridismo é um tanto quanto polêmica, pois, como o livro de Idelette Santos (1999) mostra e o próprio Herom Vargas (2007) reconhece, o Armorial tem como inspiração a mistura cultural, pelo menos até o barroco, no caso desse último autor. Para polemizar ainda mais, Ariano Suassuna (1976), em sua tese *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma Reflexão sobre a Cultura*

Brasileira, afirma que a grande característica cultural do Brasil é o acastanhamento, ou seja, a cultura brasileira é uma cultura castanha. Esta, por sua vez, define-se pela mistura cultural do índio, do europeu e do africano, corroborando, ou pelo menos estando muito próxima, das teses dos modernistas brasileiros. Talvez a maior crítica de Vargas e Godoy em relação ao Movimento Armorial seja a falta da utilização da palavra hibridez, mas não é possível esquecer que nos anos 1970 essa palavra ainda não era tão comum. Por outro lado, essa cultura castanha defendida por Suassuna se aproximaria, em partes, da concepção de cultura híbrida, visto que, tomando o castanho como certa síntese da mistura de cores, a cultura brasileira seria a síntese das culturas que aqui se estabeleceram durante “os pouco mais de quinhentos anos” de Brasil.

Isso não significa, entretanto, que não haja discrepâncias entre os dois Movimentos quanto à aceitação de influências exteriores. É fato que o Armorial tende a criar uma arte nacionalista e o Mangubeat uma arte mais globalista. Por isso Godoy (2013) aproxima-os, respectivamente, do que Renato Ortiz (2001, 1994) chama de paradigma nacional-popular e de paradigma popular-internacional. Essas divergências quanto às influências de culturas externas ao Brasil podem ser vistas, por exemplo, nas palavras utilizadas e nos temas abordados. Em relação ao primeiro aspecto, ao se analisar a produção dos artistas Armoriais, observa-se, predominantemente, a utilização de palavras da língua portuguesa com as suas respectivas variantes regionais, e, quando há palavras de outras línguas, aportuguesam-nas; ao passo que os artistas ligados ao Mangué mesclam o português com outras línguas, principalmente por se utilizarem amplamente de termos, expressões e palavras em inglês. No segundo caso, os temas do Movimento Armorial se restringem, basicamente, aos internos do Brasil ou aos inerentes à humanidade. Já os manguéboys e manguégirls⁴ extrapolam o âmbito nacional e discutem temas internacionais, sobretudo os ligados a conflitos sociais entre grupos sociais dominantes e dominados.

Um problema observado nos argumentos apresentados acima é a utilização do conceito de campo de Bourdieu por Ana Paula Godoy. Luciano Martins (1986) destaca que é complicado utilizar a noção de campo cultural no Brasil nos moldes bourdieusianos, pois distintamente da França, país onde foi feita a análise de Bourdieu, a esfera cultural brasileira teve um desenvolvimento diferente. Enquanto na França o mercado de bens simbólicos já estava bem estruturado com suas próprias regras no

⁴ Maneira como os integrantes do Mangué se autodesignam.

século XIX, aqui essa esfera estava ainda em aberto no século XX (MARTINS, 1986). Isto é, ainda não tinha se definido como um campo estruturado e fechado com embates de forças por legitimação entre grupos concorrentes.

Nesse mesmo caminho, Renato Ortiz (2001) também ressalta que a constituição de uma esfera cultural brasileira e de um mercado de bens simbólicos, desde o seu início nas décadas de 1940/1950, já estava em consonância com o mercado. Ou seja, para este autor, em nenhum momento o Brasil conseguiu configurar um campo cultural autônomo tal qual o constituído no caso da França, pois o cultural e o econômico, no caso brasileiro, já estavam intimamente entrelaçados desde o surgimento de um mercado de bens simbólico-culturais. Este entrelaçamento é de tal monta que é até difícil pensar na possibilidade de algum dia essas duas esferas se dissociarem. Contudo, só porque é problemático utilizar o conceito de campo nos moldes bourdieusiano, isso não significa que não haja disputas, conflitos, embates entre esses dois Movimentos por legitimidade na esfera artístico-cultural de Pernambuco e do Brasil. Como bem salientou Michel de Certeau, “a cultura articula conflitos e volta e meia legitima, desloca ou controla a razão do mais forte”, o que acarretaria um processo de politização das práticas cotidianas e artísticas (2014, p. 44).

Os textos de Vargas e Godoy conseguem esclarecer, relativamente bem, quais e como se deram as disputas entre o Movimento Armorial e a Agitação Cultural Manguê, porém os motivos apresentados para o conflito não vão além de afirmar que um é purista e anti-modernista e o outro é híbridista e modernista ou pós-modernista. Como observado, os dois Movimentos compartilham alguns pontos como a importância da cultura popular para a formação de suas artes e a mistura cultural no processo de formação da cultura brasileira⁵. Todavia, a maneira pela qual cada Movimento entende a cultura popular e essa mistura é diferente.

Diversamente das repostas apresentadas acima, é necessário compreender as concepções de cultura popular e de mistura cultural de cada Movimento, assim como as bases de sustentação dessas concepções, para poder entender melhor os conflitos na esfera artístico-cultural pernambucana nos anos 1990. Além disso, é importante entender como cada Movimento compreende as artes que fazem para que se possa, então, caracterizar suas concepções de identidade cultural brasileira. A interpretação que

⁵ Apesar de cultura brasileira estar aqui no singular, não se entende que haja apenas uma cultura geral e homogênea no Brasil. Dessa feita, entende-se cultura brasileira como todas as suas manifestações dentro do território brasileiro, ou seja, no sentido mais *lato* da expressão.

proponho para essas diferenças não está vinculada em afirmar que o Armorial é nacionalista, tradicionalista, regionalista, purista e anti-modernista; do mesmo modo que também não está em corroborar que o Manguê é globalista, progressista, hibridista e modernista/pós-modernista.

Ao comparar os discursos⁶ dos Movimentos, penso que os embates entre eles podem ser vistos como um princípio de mudança da percepção identitária brasileira. Se durante muito tempo entendia-se que a característica dominante da identidade cultural brasileira era a miscigenação, a partir do final do século XX essa ideia começou a tender para a diversidade. No primeiro caso, quando se pensa a identidade sociocultural brasileira, a ênfase está ancorada na síntese da miscigenação entre as várias matrizes e manifestações culturais e artísticas que incidem na formação do Brasil contemporâneo. Ao priorizar a síntese (miscigenação), as diferenças culturais, artísticas, raciais, étnicas etc. sofrem um processo de “apagamento”. No segundo caso, o foco é a diversidade. Esta prioriza uma convivência e até mistura entre as várias matrizes culturais e artísticas, mas, ao mesmo tempo, mantendo-se as suas diferenças. Assim, quer apresentar as manifestações culturais e artísticas do jeito que elas são e no que elas podem se transformar ao conviverem umas com as outras em um ambiente de respeito recíproco sem hierarquização, ou sem focar exclusivamente uma síntese.

A partir dessas observações, a concepção de cultura e arte do Armorial tem uma abordagem mais universalizante e próxima dos grandes discursos estético-sistêmicos do modernismo, ao querer definir as características gerais da brasilidade. O Manguê, por sua vez, aproxima-se de concepções mais fragmentadas de cultura e arte, não se preocupando muito com a coerência cultural e estética interna da esfera artístico-cultural, desde que expresse os anseios pessoais, sociais e políticos dos integrantes desse Movimento. Daí é que se pode deduzir as diferenças entre as concepções de purismo e hibridismo, que implicam diretamente em como cada Movimento compreende a questão da autenticidade na cultura brasileira para a configuração de uma identidade nacional. Essas disputas, assim, giram em torno da definição e do reconhecimento de autenticidade cultural, para demarcação, orientação e diferenciação entre cultura popular, cultura de massas e homogeneidade cultural bem como suas utilizações e implicações na constituição e configuração da identidade cultural e nacional brasileiras.

⁶ Sobre o discurso, ver Foucault (2014).

Observo, dessa feita, divergências quanto ao capital cultural e social dos Movimentos aqui considerados (BOURDIEU: 2003, 2005-C). Comparo as estratégias de manutenção, expansão e disputas desses capitais através de suas manifestações artísticas, dos contextos sociais, intelectuais e culturais em que se inserem, bem como as relações entre eles. Ressalto quais são os desacordos e as similaridades quanto à interpretação que cada grupo faz das discussões sobre autenticidade/não-autenticidade, cultura popular, territorialidade, influências/preensões artísticas e identidade cultural no contexto de Pernambuco, no período em questão. Além disso, argumento que esse debate não se restringe a este estado, estando, de certa forma, inserido em uma discussão maior de escolhas interpretativas e caracterização do Brasil.

O Armorial assume uma postura de confronto direto com a produção cultural de massa estrangeira e nacional, ao valorizar enfaticamente a produção cultural brasileira que não é oriunda da indústria cultural. Ao fazer isso, este Movimento apoia-se na pretensa originalidade/autenticidade de uma cultura popular brasileira, com maior ênfase a uma cultura sertaneja, mantendo uma estratificação bem demarcada entre uma arte e cultura espontâneas e representativas de uma coletividade e outra pretensamente artificial (cultura e arte de massas), sendo o guardião da primeira o povo, ou melhor, o Brasil real, nas palavras de Suassuna. Essa espontaneidade estaria vinculada diretamente à rejeição de todas as formas artístico-culturais ligadas à indústria cultural. Mas também, compreendo que as influências do Movimento Armorial vão além das fronteiras do Brasil, pois não se rejeita tudo o que é estrangeiro, apenas uma parte. O próprio Ariano manifesta essa posição ao argumentar sobre suas influências estético-culturais (SUASSUNA, 2000; 2003). Ademais, a Agitação Cultural Manguê se apropria de elementos da produção cultural global, principalmente das mídias através das culturas e das artes de massas, para posicionar-se de maneira distinta em relação ao Movimento Armorial e de suas interpretações de cultura, vislumbrando uma possibilidade de emancipação do nacionalismo, do patriarcalismo e do tradicionalismo cultural com um revigoramento estético-cultural.

Por fim, a base de sustentação do Armorial é o sertão porque a brasilidade estaria mais bem preservada no sertanejo, visto que o acastanhamento se estabilizou melhor nesse personagem e por essa região ter sido menos suscetível a “imposições” culturais estrangeiras até recentemente, segundo Suassuna, nas décadas de 1960/1970. Para os intelectuais que compõem esse Movimento, iniciou-se no sertão, a partir dessas décadas, o processo de modernização, o que descaracterizaria essa brasilidade por meio

da penetração de aspectos culturais de massa, nacionais ou estrangeiros. Essa penetração da cultura de massa no sertão, principalmente as vindas dos países centrais, representaria a imposição de uma cultura de baixa qualidade e artificial sobre outra autêntica, visando apenas o lucro, cuja consequência seria o nivelamento cultural. Com isso, buscam preservar essa cultura “rústica”, não moderna, rejeitando as influências internas e externas originárias da cultura de massa.

O Mangue posiciona-se de maneira crítica em relação às formulações do Armorial. Aquele Movimento considera que este é conservador e chauvinista, incapaz de emancipar os sujeitos e as culturas, uma vez que hierarquiza estas últimas e aponta para a possibilidade de haver algumas manifestações artístico-culturais melhores, mais verdadeiras ou mais representativas do que outras. O Mangue não rejeita por princípio a produção cultural massificada nacional e internacional; pelo contrário, procura se apropriar das posições, das tecnologias, das redes de intercâmbio engendradas pela indústria cultural para a realização do que afirma ser um projeto libertador, expansionista, renovador e democratizador (CANCLINI, 2011). Dessa feita, os integrantes do Mangue anseiam pela emancipação de certos setores da sociedade que são marginalizados ou ofuscados, ora pela globalização atual, ora pelos discursos dos Armoriais.

Como a investigação foca os discursos apresentados por esses dois Movimentos artístico-culturais nos embates em torno da definição de autenticidade da cultura popular e da identidade cultural brasileira, segui dois caminhos interligados e simultâneos para a realização da pesquisa: entrevistas com alguns artistas dos Movimentos em estudo e análise de fontes documentais.

Em relação ao Mangue foram feitas entrevistas com Fred Zero Quatro, DJ Dolores (Helder Aragão), Renato L, Paulo André Pires e Gutie. Durante a realização das entrevistas em Recife, em março de 2017, estava acontecendo um evento na cidade no Memorial Chico Science, em função dos vinte anos da morte do músico. Neste evento, ocorreu uma palestra com Renato L, Gilmar Bola Oito (antigo membro da banda Chico Science & Nação Zumbi) e Sergio Cassiano (antigo membro da banda Mestre Ambrósio) que falaram sobre os primórdios e da importância de Chico Science para o surgimento e a consolidação da Agitação Cultural Mangue.

Já no Movimento Armorial, entrevistei Dantas Suassuna, filho de Ariano Suassuna. Esta última entrevista foi realizada na casa do escritor, onde pude conhecer sua biblioteca particular e seu escritório de estudo. Tive contato, também, com

manuscritos deixados por Ariano e uma primeira versão do livro *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* que foi publicado postumamente no final de 2017. Conheci e conversei com Zélia Suassuna, esposa de Ariano Suassuna. Porém, não a entrevistei devido a sua idade avançada. Nas entrevistas privilegiei como cada entrevistado entende e pensa a esfera artístico-cultural de Pernambuco, quais são suas opiniões sobre autenticidade, cultura popular e identidade nacional, qual é a importância da arte para a definição dessas categorias e como cada Movimento se inseriu no contexto social e cultural da época de seus surgimentos. Todas as entrevistas e a palestra foram gravadas e depois transcritas.

Reconheço que os vieses são inerentes a qualquer conversa que se estabelece entre pessoas. Para minimizar tais fenômenos, estruturei e mesclei as conversas com os meus interlocutores por meio de entrevistas em profundidade, centradas e não-diretivas, objetivando deixar o informante o mais livre possível para expor seu pensamento e suas experiências pessoais sobre uma hipótese ou tema geral, a fim de evitar vieses do entrevistador na formatação de questionários (HAGUETTE, 2005; VELOSO, 2006; POUPART, 2014). Nas entrevistas interessei-me pelos relatos de vida dos participantes dos Movimentos. Esses relatos são importantes porque possibilitam um adensamento do período quando os entrevistados narram suas experiências pessoais (ORTIZ, 2001).

Entretanto, como é bem salientado nas discussões metodológicas, nas entrevistas também acontecem vieses do informante, ou porque este quer dar uma resposta que considera que o entrevistador quer receber, ou porque a lembrança é feita a partir do presente ou, ainda, no caso dessa pesquisa, o foco das entrevistas serem artistas. Nesse último ponto um dos fatores mais valorizados pelos artistas é a individualidade, o que pode ocasionar certa fetichização do eu (*self*). Assim, o entrevistado pode colocar-se como o demiurgo dos fatos acontecidos, isto é, se coloca como a força motriz desses fatos no período analisado. Para minimizar esses aspectos é importante o confronto dos fatos observados com outras fontes, daí a importância também das fontes documentais (HAGUETTE, 2005). Para tanto, utilizei artigos, discos, encartes, informes publicitários, livros, teses, dissertações, entrevistas com jornalistas ou outros pesquisadores, jornais e sites da internet. Além dessas fontes busquei pesquisar o acervo pessoal dos artistas enfatizados nesse projeto, como os que se encontram na casa de Ariano Suassuna. As fontes documentais também são importantes para se demarcar a dimensão temporal à compreensão do social (CELLARD, 2014), pois através delas

pode-se fazer o recorte histórico da pesquisa para relacioná-la com o contexto social que tais documentos foram criados.

Para conseguir, assim, me orientar melhor nas entrevistas e nas pesquisas das fontes, me servi dos ensinamentos de Carlo Ginzburg (1991) sobre o seu “paradigma indiciário”, conforme o qual é necessário prestar atenção nos detalhes *à la* Sherlock Holmes. Em outras palavras, Ginzburg, ao interpretar os comentários de Freud, sobre a obra de Morelli, afirma que a chave desse paradigma indiciário é pensar na “proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (GINSBURG, 1991, p. 149). Dessa forma, este paradigma auxilia no descortinamento de questões, posições, indagações, percepções etc., dos meus interlocutores que não ficaram claras nos momentos das entrevistas ou na análise das fontes documentais. Através desse paradigma procurei, portanto, conectar a cultura local com o contexto internacional nas artes, nas composições, nos escritos, nos pensamentos, nas atitudes, nas maneiras de entender e interpretar a visão de mundo dos Movimentos e artistas destacados neste estudo.

Desse modo, no capítulo um apresento uma breve história do Movimento Armorial, a visão de mundo que está por trás dos seus integrantes, quais são suas bases estético-culturais e a síntese construída sobre a cultura brasileira. Saliento o projeto artístico-cultural do Movimento para Pernambuco e para o Brasil, bem como a sua defesa da cultura popular brasileira. Discuto, ainda, o papel central de Ariano Suassuna no Movimento, uma vez que boa parte de suas manifestações artísticas gira em torno desse escritor.

No capítulo dois, delinheiro as origens da Agitação Cultural Mangue, assim como a visão de mundo e as bases estético-culturais dos integrantes do núcleo-base. Argumento, também, que a intenção do Mangue vai em direção à diversidade das culturas pernambucana e brasileira, não se restringindo a alguns aspectos como a miscigenação ou a hibridização. Na análise, o foco recai apenas sobre os integrantes do núcleo-base e as duas principais bandas do Mangue, pois, como a Agitação destaca a diversidade, surgem várias tendências ao longo do tempo que se enquadram em seu escopo. Restrinjo a análise às bandas e ao núcleo-base, porque, se não fossem eles, não haveria a emergência da Agitação Cultural Mangue.

O capítulo três apresenta como cada Movimento entende o que é autenticidade cultural. No Armorial, a ênfase da autenticidade incide sobre o coletivo, sobre a cultura de um povo ou nação. Assim, cada povo tem particularidades que o torna autêntico.

Nessa perspectiva a pessoa é subsumida no coletivo ou tem importância secundária. No Mangue, de maneira diferente, a ênfase se dá mais sobre o indivíduo, ou seja, como cada indivíduo demonstra seu eu (*self*). No entanto, o Mangue não flerta com um individualismo extremo, uma vez que existem espaços de exibição para cada indivíduo demonstrar seu eu (*self*) mais verdadeiro, mais autêntico para outros eus (*selves*). No final, saliento o embate entre essas duas perspectivas e qual é a crítica que cada uma faz à outra.

Já no capítulo quatro enfatizo como cada Movimento entende a questão da justiça social. Para o Armorial, esse tema está vinculado à vingança, ao sebastianismo, a uma revolução redentora cuja base de apoio é um cristianismo socialista. Os focos desse Movimento são o sertanejo e o brasileiro pobres, isto é, no “quarto estado”, nas palavras de Suassuna. A estrutura social apresentada nessa revolução redentora é, de certo modo, monárquica, uma vez que a configuração social pensada é semelhante à ordenação celestial imaginada pelo cristianismo, visto que Deus, ou Jesus, ocupa a figura de um rei. Outro motivo do Armorial demonstrar essa perspectiva é que a sua visão de mundo sobre a organização social está mais vinculada a uma composição social pré-capitalista, principalmente da estrutura social do sertão nordestino antes da revolução de 1930. Com esse pensamento não há a crítica às hierarquias sociais, apenas às desigualdades, pois entende-se que estas foram agudizadas com o desenvolvimento capitalista moderno. Dessa feita, o Armorial é muito crítico ao capitalismo e vê os Estados Unidos como o maior difusor da ética desse sistema econômico, social, político e cultural.

De forma um pouco diferente, o Mangue não reforça a vingança, mas uma justiça minimamente igual para todos. Essa Agitação critica tanto as hierarquias quanto as desigualdades sociais. É extremamente crítica ao capitalismo. Mas sua crítica não exclui a modernidade, pelo contrário, entende que ela deve tomar novos rumos. Estes, por sua vez, partem de uma revolução social em que seja implantada uma sociedade mais justa. O foco do Mangue é tanto a situação do brasileiro pobre quanto as denúncias contra o “imperialismo”, em suas palavras, principalmente estadunidense, no mundo. Na crítica ao capitalismo os dois Movimentos concordam, pois pensam que este sistema busca apenas lucro, relegando para segundo plano uma ética mais humanista com justiça social.

No último capítulo da tese demonstro como cada Movimento convive com a cultura popular, pois um dos principais embates entre eles é justamente sobre esse ponto. O Mangue entende que o modo como o Armorial se relaciona com os artistas

populares tem conotação paternalista. Apropria-se da arte feita por esses indivíduos e a transforma em algo mais “educado”, nas palavras de Fred Zero Quatro, não dando os créditos para eles. Assim, o Armorial, na visão do Mangue, angaria fama e recursos financeiros enquanto os artistas populares caem, muitas vezes, no esquecimento. Daí, a Agitação dos anos 1990 acusar o Movimento dos anos 1970 de querer preservar uma pureza da cultura popular que não existiria.

De outro modo, o Armorial considera que o Mangue é subserviente às hegemonias culturais dos países dominantes. Além disso, para o Movimento dos anos 1970, arte e cultura não devem entrar na lógica da indústria cultural. Se elas entram na lógica do mercado de bens simbólicos massificados, se submetem a ele. O artista perde, assim, para o Movimento de Suassuna, sua autonomia e começa a orientar sua produção para a venda, adequando-a ao que é mais consumido. O resultado disso é que o artista não se preocupa tanto com a qualidade de sua obra, enfatizando mais o seu valor monetário. Ainda no arcabouço Armorial, mostro que a pureza pretendida por esse Movimento não é no sentido de evitar influências estrangeiras em sua totalidade, apenas aquelas oriundas do que os seus integrantes, principalmente Ariano Suassuna, compreendem como cultura de massa.

Capítulo 1. Ariano Suassuna e as bases estético-culturais do Movimento Armorial

O Movimento Armorial teve sua fundação oficial em 18 de outubro de 1970 com uma apresentação da Orquestra Armorial e uma exposição de artes plásticas na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife. Esses eventos foram organizados pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco. Ariano Suassuna, que era o dirigente do DEC à época, foi o grande idealizador desse concerto e dessa exposição. Pouco mais de um ano depois, em 26 de novembro de 1971, realizava-se nova exposição de arte Armorial na Igreja do Rosário dos Pretos com um concerto do Quinteto Armorial, que consolidou o Movimento. A partir desse momento, várias pesquisas, publicações, concertos, apresentações e representações artísticas foram realizadas ao redor do Movimento sob a orientação e chancela de Ariano Suassuna e do Departamento de Extensão Cultural (SANTOS, 1999).

Ariano Suassuna era a figura central do Movimento Armorial. Isso gerou críticas, chegando ao ponto de seus detratores afirmarem que Ariano era o Movimento, ou seja, que este não existia realmente, pois era feito por uma única pessoa, ou era controlado de forma ditatorial pelo dramaturgo (SANTOS, 1999). No entanto, segundo Idelette Santos (1999), essas críticas não procedem. Realmente o Movimento Armorial não existiria se não fosse Ariano Suassuna, uma vez que este identificou pontos em comum entre vários artistas e passou a chamar a arte que estes faziam de Armorial. Segundo o escritor:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII (SUASSUNA, 1974, p. 9).

O Movimento Armorial, para Suassuna, é o ponto de encontro e a ratificação de uma maneira de se fazer arte que já existia em Pernambuco e no Nordeste, mas que os artistas se encontravam dispersos, sem se aglutinarem em um programa coletivo (SUASSUNA, 1974; SANTOS, 1999); não o contrário, como normalmente acontece com a eclosão de movimentos artístico-culturais. Além do mais, Ariano Suassuna ao assumir cargos na administração do Estado, pôde proporcionar financiamento aos jovens artistas para a realização de seus projetos e sonhos. Isso tudo fez com que vários artistas se reunissem em volta do romancista, sendo sua casa o ponto de encontro para discussões em torno de arte e cultura brasileiras (DANTAS SUASSUNA, Entrevista). Não se pode esquecer também que muitos artistas viram no Movimento Armorial uma oportunidade para evoluírem artisticamente, não seguindo estritamente as diretrizes apontadas por Suassuna em seus ensaios sobre o Armorial (SANTOS, 1999).

Sabendo da importância de Ariano Suassuna para o Movimento Armorial, o objetivo deste, de acordo com o dramaturgo, é realizar uma arte erudita brasileira a partir das raízes da cultura popular brasileira (SUASSUNA, 1974). Entretanto, ainda segundo o seu mentor, a arte Armorial antecede o Movimento. Dessa forma,

a Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados (SUASSUNA, 1974, p. 7).

No Romancero Popular se destaca a Literatura de Cordel, porque ela sintetiza a arte Armorial ao abrir três caminhos para se explorar a arte popular: 1º) literatura, cinema e teatro; 2º) artes plásticas e 3º) música. O primeiro se destaca pela poesia, construção e encenação de seus versos. O segundo é direcionado às gravuras, pinturas, esculturas, talhas, tapeçarias inspiradas em suas xilogravuras. Por fim, o terceiro “através das ‘solfas’ e ‘ponteados’ que acompanham ou constituem seus ‘cantares’, o canto de seus versos e estrofes” (SUASSUNA, 1974, p. 7).

Se a Arte Armorial precede o Movimento, a história desse Movimento não se restringe apenas ao período em que ele esteve na ativa. Pelo contrário, suas origens remontam alguns anos antes de seu surgimento oficial. Dessa forma, é possível dividir o Movimento Armorial em algumas fases (SANTOS, 1999): uma fase preparatória que vai de 1946 até 1969, quando surgem novas perspectivas artísticas em Pernambuco que valorizam a cultura e a arte populares; uma segunda, chamada de experimental, que é a

fase de início dos trabalhos e pesquisas do Movimento Armorial, que compreende o intervalo de 1970 a 1975; e uma terceira que é chamada de “romançal”, que é a fase de consolidação do Movimento, que se inicia em 1976 (SANTOS, 1999).

Essa primeira fase coincide com o período de formação intelectual e artística de Ariano Suassuna. É ainda nesse período que Suassuna conheceu Gilvan Samico, Francisco Brennand e Capiba, que, segundo o escritor, produzem uma arte Armorial. As artes produzidas por estes artistas nesse período tiveram como características principais um experimentalismo das mais variadas vertentes e a influência de Hermilo Borba Filho, no caso dos três primeiros. Suassuna, por exemplo, começou a escrever tragédias e com o tempo passou para a comédia e o romance. Já a poesia permeou toda a sua vida. Ainda assim, nesse período a poesia suassuniana era mais sombria como pode ser vista no poema *Noturno*⁷ e nos temas ligados ao seu pai. Esse período sombrio da produção poética de Suassuna ligava-o a correntes artísticas europeias como o expressionismo. Capiba, Samico e Brennand flertavam com o modernismo, recebendo grande influência de artistas modernistas e vanguardistas (DIMITROV, 2013). Suassuna também flertou com os modernismos, principalmente com o brasileiro.

A influência de Hermilo Borba Filho está presente na intenção deste autor/artista, que priorizava uma arte popular nacional. Todavia, essa arte nacional ainda estava muito arraigada no modernismo, que será criticado posteriormente pelo mentor do Armorial (BEZERRA, 2004). Esse período ainda coincide com a política de substituição das importações para um incremento da produção industrial no Brasil, além de ser a época em que a indústria cultural/indústria do entretenimento começa a dar seus primeiros passos no Brasil, que vai ter, futuramente, um profundo impacto na visão de mundo de Suassuna para a configuração de seu conceito de cultura e arte Armoriais.

⁷ Noturno: Têm para mim Chamados de outro mundo/as Noites perigosas e queimadas,/quando a Lua aparece mais vermelha/São turvos sonhos, Mágoas proibidas,/são Oupéis antigos e fantasmas/que, nesse Mundo vivo e mais ardente/consumam tudo o que desejo Aqui./ /Será que mais Alguém vê e escuta?/ /Sinto o roçar das asas Amarelas/e escuto essas Canções encantatórias/que tento, em vão, de mim desapossar./ /Diluídos na velha Luz da lua,/a Quem dirigem seus terríveis cantos?/ /Pressinto um murmuroso esvoejar:/passaram-me por cima da cabeça/e, como um Halo escuso, te envolveram./Eis-te no fogo, como um Fruto ardente,/a ventania me agitando em torno/esse cheiro que sai de teus cabelos./ /Que vale a natureza sem teus Olhos,/ó Aquela por quem meu Sangue pulsa?/ /Da terra sai um cheiro bom de vida/e nossos pés a Ela estão ligados./Deixa que teu cabelo, solto ao vento,/abrase fundamentalmente as minhas mão.../ /Mas, não: a luz Escura inda te envolve,/o vento encrespa as Águas dos dois rios/e continua a ronda, o Som do fogo./ /Ó meu amor, por que te ligo à Morte? (Ariano Suassuna). Acesso: 02/02/2018 <https://poemia.wordpress.com/2008/09/23/noturno-ariano-suassuna/>.

Sendo assim, é nesse período que Suassuna começa a delinear seu universo que vai desembocar no Movimento Armorial, porém, ainda não se pode afirmar que estava claro o pensamento suassuniano-armorialista. Isto é, ao se comparar com o período precedente, a arte de Suassuna apresenta algumas diferenças com o que será chamado de Armorial na segunda fase⁸.

Mesmo assim, essa fase preparatória tem muita importância para a formação do Movimento Armorial, pois ela caracteriza-se pela realização de um trabalho de descobrimento e reconhecimento da cultura e da arte populares por artistas e pelo público que não eram consideradas de origem popular. Entendendo o popular como expressão autenticamente brasileira, os artistas foram sensibilizados a elaborar, a partir dele, uma arte brasileira original e autêntica. Os principais protagonistas dessa corrente foram Ariano Suassuna, juntamente com Hermilo Borba Filho, através do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e do Teatro Popular do Nordeste (TPN); a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo, nas figuras de Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico; e na música, com Capiba (SANTOS, 1999).

Foi nessa época que Ariano Suassuna e Irapuan de Albuquerque organizaram um encontro de cantadores e violeiros no Teatro Santa Isabel, em 1946. Este Teatro fica na margem direita do rio Capibaribe, na Praça da República, cujos prédios vizinhos são o Palácio do Campo das Princesas, sede do governo de Pernambuco, e o Palácio da Justiça. Do outro lado do rio Capibaribe, em sua margem esquerda, encontra-se a Assembleia Legislativa de Pernambuco. Como pode-se ver, o Teatro fica bem no centro do poder pernambucano. Por conta disso, esse evento foi um escândalo na época, pois o Teatro Santa Isabel era a principal instituição da arte erudita e de elite de Pernambuco (SANTOS, 1999; DANTAS SUASSUNA, Entrevista). Apesar de algumas diferenças na arte produzida por Suassuna no período de sua formação artístico-intelectual para o período de lançamento (segunda fase) do Movimento Armorial, a realização de um evento artístico-cultural com cantadores e violeiros nesse Teatro mostra que o escritor, desde sua juventude, já dialogava com a cultura e a arte populares.

A ênfase de Ariano Suassuna (2008-B) no popular tem duas influências principais: a primeira vem de seu pai, João Suassuna, que, de acordo com o dramaturgo,

⁸ Enfatizarei mais as continuidades do que as diferenças entre os períodos, pois o foco desse capítulo é apresentar o processo de formação do Movimento Armorial.

sempre reunia cantadores em suas fazendas; o segundo em Hermilo Borba Filho⁹, que era a figura central do TEP. Na palestra que Hermilo Borba Filho fez no lançamento do TEP, na II Semana de Cultura Nacional, afirmou que o teatro é uma arte do povo feito para o povo. As diretrizes preconizadas por este ator, produtor e dramaturgo orientou os jovens que se aglutinaram ao seu entorno, inclusive Ariano Suassuna e Capiba (DIMITROV, 2011). Nas palavras de Borba Filho,

O que se podia desejar agora, quando o teatro como arte é representado para grosso público e aceito, seria a descoberta do teatro genuinamente brasileiro, isto é, de assuntos exclusivamente nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais. O campo é vasto e inexplorado. O teatro é uma arte essencialmente popular e como tal deve ser construído em termos de aceitação popular. Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir. [...]. O teatro brasileiro deve atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol. É preciso lutarmos para que o teatro se torne também profundamente popular. E para isto um dos meios é buscar os temas nos assuntos do povo (BORBA FILHO, apud: DIMITROV, 2011, p. 147).

O que o *Teatro do Estudante* pretende realizar é a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro (BORBA FILHO, apud: DIMITROV, 2011, p. 106/107).

Hermilo Borba Filho queria edificar uma dramaturgia nacional que pudesse refletir e pensar o Brasil. Para tanto seria necessário se aproximar do povo. “Esse olhar para o ‘povo’ significou a descoberta das festas dramáticas que o tal ‘povo’ possuía e que poderiam ser aproveitadas pelos dramaturgos e atores na construção de um teatro nacional” (DIMITROV, 2011, p. 108). A intenção de Hermilo era fazer um teatro cujas bases estariam no povo, nas classes populares. Assim, o TEP tinha como principais premissas de atuação e produção “a pesquisa de manifestações da cultura popular, o incentivo a autores que valorizassem temas ligados ao ‘povo’, encenações gratuitas e fora do circuito oficial dos espetáculos” (DIMITROV, 2011, p. 110).

A partir das diretrizes apresentadas por Borba Filho é que Ariano Suassuna inicia sua vida na dramaturgia. Em sua primeira obra dramaturgica, *Uma Mulher*

⁹ Hermilo Borba Filho era mais velho que a maioria dos estudantes da Faculdade de Direito de Recife, onde o TEP foi organizado. Ele era casado e independente financeiramente, além de já ter longa experiência na dramaturgia.

*Vestida de Sol*¹⁰, Suassuna já tem como bases a cultura e a arte populares para escrever a peça. Como o próprio autor afirma, essa peça foi uma primeira tentativa de recriar o romanceiro popular nordestino em sua versão trágica (SUASSUNA, 2005). Na apresentação de 1957 dessa primeira peça, o dramaturgo assevera:

Continuarei a acreditar sempre que, em arte, a ideia de “harmonia” tem que ser aprofundada até a união de contrários, grande lição da corrente tradicional brasileira, desde o Barroco colonial e mestiço até os dias atuais. Creio, também, que, se não tenho unidade aparente, se sou receptivo a todas as dissonâncias, é que trago dentro de meu sangue essa característica popular, brasileira e barroca, de união harmônica de termos antinômicos: amor da natureza e amor da morte; elementos clássicos e românticos – principalmente o humorismo romântico, marcado pela demência e pela morte; o flamejante e selvagem unido à sobriedade; o monstruoso e o medido; o movimento da loucura e o hierático; o real e o mítico, o universo desmedido coleante da natureza opondo-se às geometrias dos homens. Creio também que é a fidelidade a esse sangue popular brasileiro que revela a unidade profunda de obras aparentemente tão diversas quanto a de Aleijadinho e a de Francisco Brennand; a de Gregório de Matos e a de Carlos Drummond de Andrade; a de Euclides da Cunha ou Guimarães Rosa e a de Machado de Assis; a de Silvio Romero e a de Gilberto Freyre; a de Padre José Maurício e a de Villa-Lobos; a de Martins Pena e a de Antônio José, o Judeu; a de Matias Aires e a de nossos pintores barrocos dos séculos XVI, XVII e XVIII (SUASSUNA, 2005, p. 26).

A união de contrários que Suassuna afirma em sua tese de livre docência (1976), na Universidade Federal de Pernambuco, como uma das características fundamentais da cultura brasileira, já pode ser vista no início de sua obra artística, mesmo que seja de forma incipiente. Essa união é vista também ao longo de seus outros trabalhos, seja em tragédias, comédias, poesia, romances ou ensaios. Mesmo após a dissolução do TEP, Suassuna levou o seu amor ao popular, aprendido ainda em sua juventude, como estudante de direito e jovem dramaturgo, para outros projetos¹¹, como o fez no Teatro Popular do Nordeste e no Movimento Armorial. Uma das principais diferenças é que ele aprofundou mais a sua visão e sua reflexão sobre a peculiaridade da cultura e da identidade brasileiras, criando sua própria concepção do que elas seriam.

¹⁰ A peça foi escrita em 1947 e reescrita dez anos depois. A versão dessa tese é a segunda.

¹¹ Obviamente não se pode afirmar que o pensamento de Ariano Suassuna no início de sua vida artística era o mesmo de sua obra madura, mas havia pontos semelhantes. O que se mantém forte é a sua aproximação com a cultura e a arte populares. Alguns exemplos são a mudança de foco da tragédia para a comédia, pesquisas em outros campos artísticos, crítica e tentativa de distanciamento do regionalismo-tradicionista de Gilberto Freyre, maturação estética etc. Outro ponto fundamental de tal mudança é que Ariano se torna um homem público ao assumir cargos político-administrativos, o que deu a ele mais poder e recursos para difundir seus ideais de cultura e arte brasileiras.

Na primeira parte dessa fase preparatória, Ariano Suassuna se volta quase que exclusivamente para o teatro¹² e empenha-se em seus estudos sobre as características da cultura brasileira para formar seu pensamento. É nessa fase também que conhece e aprofunda os laços artísticos e de amizade com Francisco Brennand, com quem se relaciona desde a adolescência; com Capiba, que era amigo de seus irmãos mais velhos; e com Gilvan Samico, três dos principais artistas do Movimento Armorial¹³. Como pode ser constatado, em algumas fases, na obra destes últimos artistas, suas preocupações também estavam na mesma direção da preconizada por Suassuna, ou seja, fazer uma arte brasileira a partir de raízes populares. É por isso que Idelette Santos (1999) afirma que estes quatro artistas fazem parte da primeira geração Armorial.

Os anos de 1960 promoveram uma transformação em Ariano Suassuna. Já como autor consagrado e professor da Universidade Federal de Pernambuco, começou a ganhar mais espaço na vida artística e na intelectualidade de Recife, de Pernambuco, do Nordeste e do Brasil. Isso fez com que aos poucos assumisse “o papel de mestre e conselheiro de parte da jovem geração, dos artistas em particular” (SANTOS, 1999, p. 27). Como sua ênfase estava em criar uma arte brasileira com base na cultura e na arte populares brasileiras, Suassuna passou a incentivar e a proporcionar que artistas, que seguissem essa orientação, tivessem meios para se expressarem. Por isso passou a aceitar cargos administrativos na Universidade e nos órgãos municipal, estadual e federal, pois poderia fomentar e instigar a criação artística. Boa parte desses jovens artistas que foram incentivados por Ariano, fariam parte da segunda geração do Armorial. Fizeram parte dessa geração os músicos Cussy de Almeida, Fernando José Torres Barbosa, Edilson Eulálio Cabral, Antônio Fernandes de Farias, Antônio José Madureira, Antônio Carlos Nóbrega, Clóvis Pereira; os escritores e poetas Marcus Moraes Accioly, Maximiano Campos, Raimundo Carrero, Ângelo Monteiro, Janice Japiassu; os artistas plásticos Aluísio Braga, Fernando Lopes da Paz, Miguel Domingos dos Santos, dentre outros artistas dessas e de outras áreas (SANTOS, 1999).

¹² Nessa fase Ariano Suassuna escreveu seu primeiro romance, *A História de Amor de Fernando e Isaura*, escrito em 1956 como um exercício para futuros romances, mas o publicou somente nos anos 1990, e iniciou o planejamento e a escrita de seu *Romance d'A Pedra do Reino*.

¹³ Brennand nunca fez parte efetivamente do Movimento Armorial, apesar de influenciar muito a sua concepção estética e por Ariano Suassuna colocá-lo como integrante do Movimento (SANTOS, 1999). Como Dimitrov (2013) argumenta, Brennand tentou afastar sua obra da caracterização de arte regional. Samico teve suas obras expostas em todas as exposições Armoriais, porém trabalhava só (SANTOS, 1999).

A fase experimental do Movimento Armorial coincide com a administração de Ariano Suassuna no Departamento de Extensão Cultural (DEC) da UFPE. Durante a sua administração, Suassuna transformou o DEC em um “laboratório de pesquisa pluridisciplinar no qual se encontram escritores, artistas plásticos e músicos” (SANTOS, 1999, p. 28). Sob os auspícios do DEC, Suassuna e mais alguns músicos passam a elaborar uma música erudita com raízes na cultura popular, a música Armorial. Nessa fase, sob intensas pesquisas em todas as áreas, formam-se a Orquestra Armorial de Câmara e o Quinteto Armorial. Publicam-se, ainda, os primeiros livros e poemas dos artistas da segunda geração Armorial. É nessa fase que Ariano Suassuna encomenda e compra inúmeras obras de arte que constituiriam o acervo da Pinacoteca da Universidade, inaugurada por Marcus Accioly, em 1977, sucessor de Suassuna no DEC. Essa fase foi importante para o Movimento porque revelou vários talentos e consolidou outros, além de ter sido um período em que Suassuna se revelou um romancista, já que publicou o *Romance d’A Pedra do Reino*, em 1971 (SANTOS, 1999).

Por obra do acaso ou de caso pensado – não é possível afirmar categoricamente em qual situação se encaixa – o lançamento oficial do Movimento Armorial coincide com o surgimento de outro Movimento cultural em Pernambuco: o tropicalismo, ou Movimento Udigrudi¹⁴. Apesar de Suassuna negar que o Armorial tenha sido lançado nessa época como um contraponto ao Udigrudi, é notória a relação. Jomard Muniz de Britto, intelectual, artista e professor da UFPE que participou do Udigrudi, argumenta que Suassuna era um dos maiores críticos a esse Movimento (TELES, 2012). Fred Zero Quatro e Renato L (Entrevistas), dois expoentes do Mangue, reafirmam o argumento. Ainda nessa época, a indústria cultural se consolida, no Brasil, o que proporciona cada vez mais uma mercantilização da arte e da cultura, tão abominada por Suassuna, como será mostrado no capítulo 5.

Com o passar do tempo muitos artistas foram saindo do Movimento, seja porque não se identificavam com os pressupostos dele ou porque eram mais solitários mesmos, não querendo ficar atrelados a nada. Em 1975, então, inicia-se um novo período do Movimento, sua fase “romançal”. Suassuna identifica como o início dessa terceira fase a primeira apresentação da Orquestra Romançal Brasileira no Teatro Santa Isabel, em 18

¹⁴ Há algumas interpretações que consideram o Udigrudi como o “tropicalismo” de Pernambuco. Ver Teles (2012), Ribeiro (2007).

de setembro de 1975. Coincide, ainda, com essa fase, a primeira experiência de Suassuna em um cargo político. Na época, ele assumiu a Secretaria de Educação e Cultura de Recife, em março de 1975. O aceite para esse cargo público, segundo o romancista, foi porque o prefeito Antônio Farias lhe garantiu total liberdade – ou seja, sem interferências políticas – para o desenvolvimento de seus projetos artístico-culturais. Na secretaria Suassuna adotou uma política de pesquisa e criação artística parecida com a que adotara no DEC, que tinha deixado um ano antes. Com a estrutura das instituições culturais fornecida pelo município, Suassuna pôde desenvolver de forma mais concreta sua concepção artístico-cultural Armorial (SANTOS, 1999).

Nessa fase, houve uma confluência da estrutura e das instituições culturais do município de Recife com o programa, com os artistas e com as atividades artísticas do Movimento Armorial. Sendo assim, criou-se a Orquestra Romançal a partir do Quinteto Armorial, fez-se um acordo de co-edição com a Editora Artenova, fez-se encomendas a escultores populares, tentou-se relançar a tapeçaria Armorial através da Casa Caiada, entre outros. “A composição do Conselho Municipal de Cultura, que auxilia o prefeito e o guia nas suas escolhas culturais, confirma o papel de apoio estratégico, que representa para o movimento a nova responsabilidade assumida por Suassuna” (SANTOS, 1999, p. 30). Dentre os sete conselheiros, quatro participavam do Movimento Armorial e o presidente era amigo de Ariano Suassuna. Nesse sentido, o Movimento Armorial, em certo sentido, foi efetivamente institucionalizado em sua fase romançal, já que vinha nesse processo desde a fase anterior (SANTOS, 1999).

A utilização do termo Romançal, ao invés de Armorial, seria uma forma de caracterizar melhor as diretrizes do Movimento, visto que o último termo apresentava algumas controvérsias e imprecisões. Romançal é um neologismo que deriva de “romance”. Este faz referência aos dialetos do baixo latim que era a língua popular que deu origem às línguas românicas modernas. Designa também “as poesias orais cantadas ‘em romance’, em oposição à cultura letrada, escrita em latim” (SANTOS, 1999, p. 31). Torna-se, com o passar do tempo, um tipo de poesia oral ordenada em versos heptassílabos e, mais tarde, faz referência a todo tipo de literatura em prosa. Remete, por fim, ao romanceiro popular brasileiro, cujos folhetos, orais ou escritos, herdaram a estrutura narrativa da Europa, mas que foi adaptada no Nordeste. Em questões musicais, Suassuna exalta que o romance é uma “composição polifônica”. Desse modo, “além da designação cronológica, romançal reafirma a ligação privilegiada com a cultura popular, modelo de criação armorial” (SANTOS, 1999, p. 31/32).

Segundo Idelette Santos (1999), é difícil falar quando essa última fase se encerrou. Mas, para ela, é possível assegurar que o seu fim, assim como do Movimento, é em 1981, quando Ariano Suassuna publica uma carta em que afirma que estava abandonando a literatura, deixando de publicar livros, conceder entrevistas e se retirando do cenário cultural para fazer um balanço geral de sua vida e sua obra, apesar de não ter deixado de ministrar aulas na Universidade Federal de Pernambuco. Esse silêncio de Suassuna durou quase dez anos (SANTOS, 1999). Para esta pesquisadora, o Movimento Armorial acabou quando Ariano se retira da vida pública, mas a sua concepção estética se propagou, consolidou e conquistou novos adeptos. Não se pode esquecer, além disso, que a concepção estética Armorial reverberou nas políticas públicas culturais de Pernambuco por muitos anos.

Considero que, nos anos 1990, o Movimento Armorial teve um novo alento por dois motivos. O primeiro está ligado à agitação cultural que o Mangue proporcionou, renovando os canais de produção e divulgação artísticas. O segundo se deve ao cargo de secretário que Ariano Suassuna assumiu na Secretaria de Cultura no governo de Miguel Arraes. Segundo Suassuna, o seu aceite para assumir essa Secretaria está no fato de poder defender melhor, ou pelo menos debater, a cultura brasileira. Em suas palavras: “como cidadão, quando o dr. Miguel Arraes me convidou para ser secretário da Cultura, achei que não poderia me omitir. Eu estava vendo a cultura brasileira ficar cada vez mais marginalizada. Então pensei: ‘Como secretário, vou, no mínimo, deflagrar uma discussão nacional em favor da cultura brasileira’” (SUASSUNA, 2000, p. 38).

Com esse novo impulso que o Movimento teve nos anos 1990, Dantas Suassuna (Entrevista), artista plástico e filho de Ariano, afirma que surgiu uma nova geração de artistas Armoriais, que deram continuidade ao Movimento. Dantas cita, nas artes plásticas e na literatura, um sobrinho e uma sobrinha que começaram a pintar e escrever sob os auspícios da estética Armorial; na música, há um grupo musical chamado *Rosa Armorial*, outro chamado *Ilumiara* e outro chamado *Gesto*. Ainda na música, José Teles (2012) cita, como continuadores da estética Armorial, *Antúlio Madureira*, *Zoca Madureira*, *Sérgio Ferraz* e o grupo *Sonoris Fabrica*. *Carlos Newton Júnior*, professor universitário e poeta, também pode ser considerado como um continuador do Movimento Armorial, além de ser um grande estudioso da obra de Ariano Suassuna. Não se pode esquecer do próprio *Dantas Suassuna*, que se coloca como um continuador do Movimento que seu pai fundou. Fora estes novos, muitos artistas que fizeram parte do Movimento nos anos 1970 produzem, ainda, suas artes sob certa perspectiva

Armorial, como é o caso de *Antônio Nóbrega*¹⁵, *Antônio Madureira*, *Janice Japiassu*, *Raimundo Carrero*¹⁶ etc.

1.1. O Armorial na defesa da arte e da cultura populares

Como foi afirmado, a inspiração para a estética Armorial está baseada na cultura e na arte populares. Todo o fazer artístico desse Movimento tem como fundamento o popular. Desse modo, todas as suas criações artísticas devem transitar pelo mundo do popular, porque é este que preserva a brasilidade. Todavia, seus integrantes não consideram que a arte que produzem seja popular, haja vista que a intenção desse Movimento é criar uma arte erudita brasileira inspirada nas raízes populares do Brasil. Ora, o que eles querem, além de produzir essa arte erudita eminentemente brasileira, é valorizar e defender a produção artística e cultural populares, uma vez que o Movimento entende que elas são discriminadas/depreciadas por uma parte significativa da elite urbana brasileira¹⁷. Esta, por sua vez, é aquela elite “bacharelesca” que se espelha nos países exemplares do mundo, considerando-os sempre melhores, em tudo, quando comparados ao Brasil (SUASSUNA, 2007-A, 2008-A).

O *Romance d’A Pedra do Reino* é interessante para mostrar o pensamento armorialista sobre essa depreciação da cultura popular pela elite urbana brasileira. Quando Quaderna vai à delegacia prestar seu depoimento, o corregedor, representante da elite urbana brasileira do litoral, o questiona se ele está envolvido com as festas populares e seus artífices. Nas palavras do corregedor:

Disseram-me, primeiro, que o senhor é figura indispensável, aqui, entre o Natal e o Dia de Reis, na qualidade de Arlequim ou Rei do “bumba-meu-boi”, de chefe de cavalhadas, de Imperador do Divino, de Rei Dom Pedro da Nau Catarineta e de “velho” do Pastoril. Consta que o senhor, um funcionário, um homem de certa categoria, vive na mais vergonhosa promiscuidade com as mulheres de má-vida e com o que existe de pior na ralé daqui – os bêbados, os doidos, os ladrões de

¹⁵ Ver Rezende (2007) e Costa (2007), além das obras e das entrevistas de Antônio Carlos Nóbrega (2010; S/D).

¹⁶ Raimundo Carrero sempre transitou por várias influências estéticas, porém, como ele mesmo afirma em *Romance do Bordado e da Pantera Negra* (2014-A) (esse Romance foi publicado como apêndice da brochura *O Movimento Armorial*, em 1974), escreveu esse conto com a intenção de participar do Movimento Armorial. Considera Ariano Suassuna seu grande mestre. Em suas palavras: “Tudo que se pode esperar de um grande orientador, de um grande mestre, tive de Ariano. Tenho até vergonha de lembrar, mas eu chegava na casa dele aos domingos, às vezes às nove da manhã, e saía às nove da noite, estudando literatura, conversando sobre autores. Ele ia buscar livros na estante, anotava meus textos. Era como ter uma universidade inteira aos meus pés”. Acesso: 03/02/2018. Disponível em: (http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=220:raimundo-carrero).

¹⁷ Essa diferenciação entre povo e elite, Suassuna chama de Brasil real e Brasil oficial, respectivamente. Detalharei essa diferenciação ao longo do capítulo.

cavalo, os contrabandistas de cachaça, os cantadores, cavalarianos e vagabundos de toda espécie! [*E continua:*] É verdade que o senhor é amigo íntimo dos cantadores, bêbados e vagabundos que atendem pelos nomes de Lino Pedra-Verde, Severino Putrião, Bola-Sete, Patativa e Marcolino Arapuã? (SUASSUNA, 2014, 355/356).

Na fala do corregedor pode ser visto certo desprezo da elite urbana brasileira pela cultura e arte populares brasileiras. É necessário frisar essa elite urbana porque para Suassuna há diferenças entre a elite urbana e a antiga elite rural patriarcal na qual nasceu. A elite urbana, na concepção desse dramaturgo, é burguesa. Sua antipatia com a burguesia se deve ao fato dela ter derrotado a classe da qual descende; por ele entender que os acontecimentos que levaram ao assassinato de seu pai, João Suassuna, e de seu primo, João Dantas, em 1930, era um conflito entre a burguesia, representada por Getúlio Vargas e João Pessoa, contra o patriarcado rural, do qual seu pai era um dos grandes representantes da Paraíba e por considerá-la rasa, artificial que só se interessa por dinheiro, não valorizando nada da cultura e da arte populares, a não ser que estas deem lucro (SUASSUNA, 2000).

Além disso, o romancista também entende que o patriarcado rural do sertão nordestino estava mais próximo do povo, como relata a simpatia que seu pai tinha pelos cantadores e poetas populares do Nordeste. Em sua perspectiva, após a “Revolução de 1930”, quando o patriarcado rural foi derrotado e a burguesia ascendeu ao poder político, a classe vitoriosa menosprezou a cultura tradicional popular a fim de modernizar o país, despertando em si mais empatia pelo povo. O discurso burguês de cosmopolitismo e difusão da civilização ocidental em um primeiro momento e “agora a ideia da globalização, (...) é o novo nome do colonialismo” (SUASSUNA, 1998).

Um aspecto interessante dos integrantes do Movimento Armorial é justamente sua relação com esse patriarcado rural. Segundo Idelette Santos (1999), todos os integrantes do Movimento Armorial nasceram no Nordeste, nos estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, chamados por Suassuna de “coração do Brasil” (SUASSUNA, 2014). Seus integrantes nasceram, ainda, em famílias abastadas vinculadas ao latifúndio do sertão, do agreste ou da zona da mata. Por terem vivido uma parte de suas vidas, geralmente infância, nas propriedades rurais de suas famílias, tiveram muito contato com as tradições culturais e com a natureza desses lugares.

Saíram desse mundo rural e foram para a cidade para estudar e constituir uma vida profissional, mas mantiveram uma saudade dessa época, que chega a ser nostálgica. Todos viveram no Recife. Se moraram por um tempo em outras regiões ou

países, sempre voltaram para essa cidade. “Esta vontade de serem artistas e criadores nordestinos traduz-se, portanto, em primeiro lugar, por uma recusa do exílio, por uma vontade reafirmada de permanecer vivendo no Nordeste, apesar das dificuldades sociais, econômicas, editoriais e outras” (SANTOS, 1999, p. 24). Como reafirmam constantemente o amor que sentem pelo Nordeste e por construírem sua arte baseada no mundo rural nordestino, é comum compararem o Movimento Armorial com o Movimento Regionalista.

Não há dúvida que a base de inspiração do Movimento Armorial é a região Nordeste, mas existem diferenças em relação ao Movimento Regionalista¹⁸. Suassuna não nega que o Movimento de 1926 influenciou o Armorial, assim como a Escola de Recife de Tobias Barreto e Sílvio Romero. Contudo, o próprio Suassuna faz críticas a esses movimentos para os diferenciar do Armorial. Segundo o dramaturgo, os argumentos desses dois grupos de intelectuais, antecessores ao Armorial, pretendiam ser científicos de acordo com o que havia de melhor na ciência europeia e estadunidense de suas épocas. Essa cientificidade é o problema fundamental apontado por Suassuna dessas duas correntes. A principal crítica em relação ao Regionalismo é por considerá-lo neonaturalista, o que excluiria a mágica dos folhetos, o imaginário da cultura e da arte populares. Já na Escola do Recife, a crítica é direcionada a certa hierarquia que fazia em relação as culturas¹⁹ (SUASSUNA, 2000). Para Suassuna, havia confusão entre civilização e cultura.

Civilização é uma coisa, cultura é outra. São ideias que se interpenetram, mas se trata de coisas diferentes. A palavra civilização tem a ver com progresso tecnológico, poderio militar. Cultura, não. (...) Quando Gilberto Freyre diz que a arte portuguesa é produto da cultura de uma raça adiantada em relação aos negros e aos índios, eu não posso concordar. Evidentemente, os portugueses tinham o poderio militar e tecnológico, mas do ponto de vista da cultura isso não significa superioridade (SUASSUNA, 2000, p. 37).

Suassuna assume nessa fala, e nas críticas que faz ao Regionalismo e à Escola de Recife, um relativismo cultural, principalmente quando faz a diferenciação entre civilização e cultura. É interessante aqui fazer uma aproximação com Norbert Elias (1994) para entender melhor o pensamento de Suassuna. Para este sociólogo alemão, civilização é a maneira como o Ocidente se enxerga e tem consciência de si mesmo e

¹⁸ Aqui me preocuparei mais em apresentar as diferenças entre o Movimento Regionalista e o Movimento Armorial. Todavia, estou ciente que Gilberto Freyre exerceu grande influência sobre Suassuna. Este mesmo reconhece tal influência (SUASSUNA, 2000).

¹⁹ Essa crítica também é estendida a Gilberto Freyre.

diz respeito “a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais”. Refere-se também às realizações e às atitudes ou comportamentos individuais (ELIAS, 1994, p. 24). Com o termo civilização, a sociedade ocidental se orgulha de si mesma, porque isso lhe dá um status especial, mormente em função do estágio de sua tecnologia, das suas maneiras, consideradas mais polidas, da sua ciência, visão de mundo etc. A partir disso, o Ocidente entende que está em um estágio mais elevado de sociedade, o que pressupõe que há, então, sociedades mais primitivas, o que caracteriza o termo civilização como evolucionista. (ELIAS, 1994).

O termo civilização é mais difundido por franceses e ingleses e significa a contribuição que suas nações dão para o progresso do ocidente e da humanidade. No conceito de civilização veiculado por esses dois países, não há diferenciação nem relativização das culturas. Estas são mensuradas de acordo com o grau de seu desenvolvimento tecnológico, político, econômico e social, cujos parâmetros são os próprios franceses e ingleses. Destarte, ao estenderem o termo civilização para o âmbito cultural, minimizam as diferenças e enfatizam o que há de “comum a todos os seres humanos ou – na opinião dos que o possuem – deveria sê-lo” (ELIAS, 1994, p. 25), o que proporciona o julgamento de outras sociedades/culturas como inferiores. Para estas nações, civilização é semelhante, senão igual, a cultura.

Mas ao mesmo tempo que franceses e ingleses se orgulham de serem civilizados, os alemães consideram civilização como algo diferente de cultura. Para os teutos, civilização é útil, mas não é de primeira ordem, pois é superficial. A principal categoria para entender uma nação é *kultur* (cultura). Cultura para os germânicos se refere “a fatos intelectuais, artísticos e religiosos”. Tem a tendência de se diferenciar de “fatos políticos, econômicos e sociais” que o conceito de civilização se refere. O conceito de cultura não representa o comportamento, o valor intrínseco que uma pessoa tem só por existir; pelo contrário, isso é bem secundário. O importante para o conceito alemão de cultura é o que uma pessoa realiza, é “o caráter e o valor de determinados produtos humanos” (ELIAS, 1994, p. 24). Assim, cultura enfatiza as diferenças de cada povo, a identidade de cada grupo social, delimita a singularidade de cada sociedade. O romantismo alemão foi o principal movimento filosófico-poético que erigiu o conceito de cultura²⁰.

²⁰ Maria Thereza Didier (2000) explora um pouco a relação entre o Movimento Armorial e o Romantismo.

A construção do conceito de cultura está ligada, inicialmente, a uma autoafirmação em relação a um inimigo ou dominador externo. Essa autoafirmação não se refere apenas ao âmbito político-territorial, mas também ao plano das ideias. Nesse último ponto, seu principal rival é o iluminismo com seu discurso racional e civilizacional, principalmente por se expandir pelo mundo por meio da colonização político-territorial e do apagamento de mentalidades/ideias, que não estão de acordo com as suas premissas. A reação do romantismo é afirmar que a posição racional e civilizacional do iluminismo é artificial. No lugar da razão e da civilização, o romantismo defende que a autenticidade está nas culturas dos povos e nos sentimentos dos indivíduos.

Um ponto interessante dessa posição do romantismo é que cultura popular só se torna evidente à medida que um povo é dominado por uma força externa a ele. Um povo, um grupo ou uma nação não discute, amiúde, sua própria cultura ou identidade cultural se não houver algo que os domine externamente. Em outras palavras, os grupos sociais que não são dominados por forças externas/estrangeiras, geralmente, não pensam sobre suas culturas; simplesmente as vivem²¹. A dominação interna de um grupo sobre outro, normalmente, não é suficiente para fazer com que a parte dominada pense sobre as suas diferenças culturais em relação a ala dominante. Comumente há a introjeção e a aceitação dessa configuração, como mostra a história de sociedades que vivem relativamente isoladas, ou compartilham com seus vizinhos estruturas sociais semelhantes. Tanto Santos (1999) quanto Victor e Lins (2007) aludem que Suassuna, ao fazer a sua defesa da cultura popular, tem em mente essa relação de dominação.

Outro aspecto importante dessa reflexão sobre a cultura popular é que a diferenciação entre uma cultura de elite e outra popular é datada. Essa diferenciação começa na baixa Idade Média (ORTIZ, 1985). De maneira geral, a sociedade feudal era dividida em três estamentos: nobreza, plebe e clero. Cada estamento tinha sua função específica na sociedade. Os nobres guerreavam e protegiam os outros estamentos. Os plebeus trabalhavam para sustentar a sociedade. Por fim, o clero orava para que todas as pessoas alcançassem a salvação eterna. Na junção dos três estamentos é que a sociedade feudal funcionava. Porém, a diferenciação cultural não era tão grande, pois era comum

²¹ Bauman (2005) mostra esse questionamento, porém invertido, sobre sua identidade cultural e nacional quando foi obrigado a se mudar da Polônia para a Grã-Bretanha devido às perseguições políticas que vinha sofrendo em seu país natal. O sociológico afirma que só veio a pensar sobre sua identidade quando foi privado dela e estava em um país diferente.

os nobres compartilhem boa parte das mesmas crenças com os plebeus, além de uma parte significativa deles serem analfabetos, assim como a maioria da sociedade feudal. O clero era o estamento mais alfabetizado, mesmo assim, culturalmente não era tão diferenciado dos outros estamentos, visto que ele era o principal guardião da memória e da tradição feudal. O principal meio de diferenciação social no medievo não era, assim, a cultura, mas a genealogia²².

À medida que a sociedade feudal foi se transformando, os estamentos também começaram a mudar. A nobreza adquiriu novas funções com a centralização administrativa do Estado-nação. Houve fragmentação na plebe, pois surgiu a burguesia, de um lado, e os camponeses e os assalariados, de outro. Surgiram manuais de etiquetas para ensinar, sobretudo, a nobreza a se portar e ter bons modos (ELIAS, 1994). Para corroborar mais essa diferenciação cultural, surgiu a universidade que pretendia transmitir um ensino sistematizado dos conhecimentos humanos considerados verdadeiros, tais como a gramática, a retórica, a lógica, a aritmética, a teologia, o direito etc.; o que pretendia excluir o fantástico, os imaginários, as magias, as credences e as superstições da categoria de conhecimentos válidos. Suassuna reconhece isso ao dizer que

na Idade Média as condições mudam. O saber, acumulado desde a Antiguidade greco-latina, vai se tornando objeto de estudos sistemáticos nos mosteiros e nas universidades. Suponhamos, então, que um artista que não faça estudos sistemáticos nas universidades seja necessariamente inferior: isso só seria verdade se a criação dependesse do conhecimento reflexivo e não imaginação criadora.

A partir da renascença, porém, é que se intensificam as confusões, os equívocos, as discriminações. Os europeus se habituaram a considerar sua cultura, isto é, a cultura de origem greco-latina, como *a cultura*, a cultura padrão, fora da qual só existiam as *exóticas*, isto é, as culturas situadas fora do eixo, condenadas ao pitoresco. No entanto, a Escultura indiana, produto de cultura considerada exótica e primitiva, é pelo menos tão importante quanto a grega.

Isto, se compararmos uma manifestação cultural europeia com outra não-europeia. Dentro do próprio campo da cultura europeia, porém, tinha se intensificado aquela separação a que já aludi. Com a fundação das universidades, começaram a conviver paralelamente e cada vez mais distintas uma Literatura cortesã, universitária, cavalheiresca e erudita, e outra, popular²³ (SUASSUNA, 2008-A, p. 152/153).

²² Não estou afirmando que na Idade Média não havia diferenças culturais entre os nobres e os plebeus. Só estou querendo pontuar que quando comparado com a contemporaneidade, essas diferenças não eram tão grandes, havendo até compartilhamentos culturais mais explícitos entre os estamentos. Para tanto, ver DUBY (1990, 1994), LE GOFF (1994; 2005).

²³ Suassuna faz essa diferenciação entre uma arte erudita produzida na universidade e uma arte do povo para corroborar mais a sua visão sobre a arte popular no Brasil, além de ser uma justificativa para o surgimento do Movimento Armorial que pretende juntar, ao invés de separar, o erudito ao popular.

O que Suassuna argumenta em relação à separação entre a arte erudita e a arte popular é que há um julgamento de valor que ordena a primeira como superior à segunda. Às vezes essa percepção está no fato de considerar arte popular aquela que é muito consumida ao passo que a arte erudita é pouca. Considera-se, também, que a arte popular é mais simples que a arte erudita, o que justificaria seu maior consumo, passando a ideia de que a arte erudita é de maior complexidade e mais difícil de entender/compreender. Todavia, como mostrado acima, não é essa a visão de Suassuna. Para ele, a “arte popular não é uma arte inferior – é uma arte diferente, na qual o povo se expressa como quer e como acha que deve se expressar. Não há qualquer relação de superioridade ou inferioridade entre as artes erudita e popular” (SUASSUNA, apud: VICTOR; LINS, 2007, p. 82/83).

No campo da cultura e “da arte não existe progresso, mas flutuações, variações, modificações, mudanças. Se houvesse progresso, um pintor do século XVIII seria necessariamente melhor do que um pintor do século XVI” (SUASSUNA, 2007-A, p. 27). Essa diferenciação entre, de um lado, cultura e artes populares, e, de outro, cultura e artes eruditas, é uma diferenciação/distinção social. Em uma sociedade estamental a diferenciação se dá principalmente pelos estamentos, ou seja, uma pessoa nasce e morre em um determinado estamento, não sendo possível a ela mudar, pelo menos não tão facilmente, de um estamento para outro²⁴. De maneira geral, um nobre nasce e morre nobre, assim como um plebeu nasce e morre plebeu.

Todavia, na sociedade contemporânea ocidental o sistema social que prevalece é o de classe. A mobilidade social nesse sistema é mais dinâmica do que em uma sociedade estamental. Desse modo, o critério de diferenciação deixa de ser o sangue e passa a ser, principalmente, a educação. Nesse ponto Pierre Bourdieu desenvolveu pesquisas esclarecedoras. Em seu livro *A Distinção* (2013), o sociólogo francês fez uma pesquisa que tem como foco o gosto e o seu julgamento. Para ele, ao analisar o consumo cultural, deve-se considerar o nível de instrução e a origem social do consumidor, pois a “hierarquia socialmente reconhecida das artes – e, no interior de cada uma delas –, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde à hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da ‘classe’” (BOURDIEU, 2013, p. 9).

²⁴ Na Idade Moderna essa mudança era possível em alguns casos, como dos grandes burgueses que compravam títulos nobiliárquicos. Esses novos “nobres” eram chamados de nobreza togada.

Educação e gosto estão, portanto, diretamente relacionados. Não obstante, em uma sociedade complexa é observável vários tipos de gosto. Todo gosto cultural é definido por aspectos exteriores a ele, pois um objeto artístico em si mesmo não faz mais ou menos sentido que outro objeto artístico. Por exemplo²⁵, não é possível definir se uma escala musical jônica é melhor, mais melódica ou harmônica, que uma escala musical dórica; como decidir qual tradição melódica/harmônica é mais impactante para a música em si mesma: a tonal ou a atonal? Esses exemplos foram dados somente na tradição ocidental, mas se forem comparadas às tradições ocidentais e orientais de construção musical, qual das duas é melhor musicalmente? Ou ainda, como saber se a tradição musical ocidental é melhor ou pior que a tradição oriental levando em conta apenas a música, ou a forma musical, em si mesma? Como decidir que forma é melhor? É possível apresentar vários outros exemplos sobre essas dificuldades. Dessa feita, não se tira da arte em si mesma o critério para definir se um tipo de arte é melhor ou pior, se contribui mais ou menos para essa arte em si mesma. O critério é exterior a ela. É determinado por outras questões como poder, crença, status etc. Por isso, a “arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar independentemente de nossa vontade e do nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais” (BOURDIEU, 2013, p. 14).

Suassuna considera que o erudito e popular estão no mesmo nível, não sendo um superior e o outro inferior, tanto é que a pretensão do Movimento Armorial é a junção desses dois campos. Se ocorrer essa diferenciação é porque há um julgamento de valor. Esse julgamento se dá por vários fatores. Os apresentados pelo pai do Armorial são o status de diferenciação e discriminação que a cultura e a arte eruditas, sobretudo aquelas oriundas da Europa e dos Estados Unidos, proporcionam aos privilegiados do Brasil oficial frente o povo do Brasil real. Pode-se considerar, assim, que a estética Armorial procura responder às seguintes questões: de um lado, a dualidade e a questão da cópia que existe no pensamento social brasileiro e, de outro lado, a crescente influência/interferência da cultura de massa nas culturas brasileiras²⁶. Por questões didáticas, discutirei primeiro a dualidade e depois a cultura de massa²⁷.

²⁵ O exemplo foca mais a parte musical, mas esses questionamentos servem também para outros tipos de arte.

²⁶ Para ver uma explanação panorâmica dessas culturas brasileiras ver Darcy Ribeiro (2009).

²⁷ Esta última questão será analisada no capítulo 5.

1.2. O debate da dualidade e da imitação para Ariano Suassuna e o Movimento Armorial

O Brasil, no pensamento de Ariano Suassuna, é dividido em dois: o Brasil oficial e o Brasil real. Essa ideia é inspirada em Machado de Assis que afirma: “Não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu país. O *país real*, esse é bom, revela os melhores instintos. Mas o *país oficial*, esse é caricato e burlesco” (MACHADO DE ASSIS, apud: SUASSUNA, 2008-B, p. 230). E Ariano adiciona: “Machado poderia ter acrescentado que esse Brasil oficial é também artificial, morto, comodista, subornável, superposto e possuidor de ridículos anseios de cosmopolitismo, o que não passa de caricatura e contrafação da verdadeira universalidade” (SUASSUNA, 2007-A, p. 44). Na concepção suassuniana, essa ideia de Machado de Assis é indispensável para se pensar o processo histórico do Brasil, uma vez que o escritor de *Dom Casmurro* “critica atos do nosso governo e coisas da nossa má política” mostrando-se ácido e amargo com as pessoas do país oficial, ou seja, boa parte dos males do Brasil se deve ao Brasil oficial que loteia, assalta e explora o país e é subserviente ao estrangeiro (SUASSUNA, 2008-B, p. 230; 2008-H; 2014-B; 1974 etc.).

O problema da dualidade no Brasil é importante para Ariano porque ele impacta diretamente na identidade brasileira. Suassuna pensa que a unidade nacional vem do povo, mas no Brasil não há essa unidade nacional enraizada nele, uma vez que os poderosos, o Brasil oficial, olham com desdém para ele, para o Brasil real. Somente revertendo essa situação será possível ao Brasil se tornar uma nação efetivamente justa, à medida que “uma Nação na qual a cisão atual seja substituída pela indispensável identificação e onde, pela primeira vez em nossa atormentada História, o Brasil oficial se torne expressão do Brasil real” (SUASSUNA, 2008-B, p. 248). Se isso não acontecer, se o Brasil continuar cindido, o Brasil oficial, com seus mandos e desmandos, continuará a submeter, a dominar e a explorar o Brasil real, não chegando a almejada unidade nacional tão necessária, na visão suassuniana-armorialista, para o país se tornar autossuficiente – este não está no sentido de não depender ou querer imitar, econômica e culturalmente, os países mais poderosos do mundo, ou no sentido de se isolar, de não ter contato com outros povos, mas de ter autonomia em todos os aspectos da vida sociocultural.

Essa visão dicotômica é imprescindível para entender o modo como Ariano Suassuna compreende o mundo (DIMITROV, 2011) e como ele transferiu essa compreensão para o Movimento Armorial. Contudo, essa visão dicotômica não é

exclusiva do romancista e de seu Movimento. Pelo contrário, esse debate vem desde o final do século XIX, permanecendo, ora mais, ora menos, como um dos principais delineadores interpretativos do Brasil. Como Custódia Selma Sena (2003) afirma, esse debate é um dos mais recorrentes na intelectualidade brasileira, havendo vários autores que compartilham dessa visão. Ariano Suassuna e boa parte dos artistas e dos intelectuais que estavam ao seu redor fazem parte desse grupo. Devido à força dessa ideia é que Antônio Candido argumenta que “se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CANDIDO, 1965, p. 131).

Apenas para delinear um pouco esse debate tão caro a Ariano Suassuna e ao Movimento Armorial, basicamente, essa corrente interpretativa parte do pressuposto de que há dois brasis, no caso do dramaturgo, o Brasil oficial e o Brasil real. Esses dois brasis são apresentados em questões econômicas, jurídico-políticas, socioculturais ou estético-culturais. Obviamente todas essas questões estão entrelaçadas, mas é possível verificar autores que dão mais ênfase a uma ou a outra delas. A partir disso, representantes²⁸ que têm mais um viés econômico são os cepalistas e desenvolvimentistas nas figuras de Celso Furtado, Jacques Lambert, Ignácio Rangel, dentre outros. Em questões jurídico-políticas pode-se apresentar a tensão entre a prevalência de um Estado forte, como para Raymundo Faoro, ou um estado fraco, em que prevalecem as relações privatistas, locais, como em Victor Nunes Leal. Na área sociocultural são vários os autores que interpretam o Brasil de forma dualista, destacando-se os ensaístas, como Sergio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Paulo Prado etc., de um lado, e a vertente científico-sociológica, de outro, como Roberto DaMatta²⁹, Florestan Fernandes, Roger Bastide etc. (SENA, 2003). Por fim, em questões estético-culturais destaca-se a Semana de Arte Moderna de 1922 e o próprio Ariano Suassuna.

Como uma das características dos tempos modernos é a sua crescente autoconsciência (MANNHEIM, 2004), Ariano Suassuna e os integrantes do Movimento Armorial dialogam com autores que discutem essa questão, apresentando suas convergências e divergências. Logo, são herdeiros e continuadores diretos desse debate

²⁸ Não se pretende apresentar todos os autores que fazem essa discussão sobre o Brasil, apenas alguns para caracterização.

²⁹ Que tem também uma veia ensaísta.

dualista no Brasil. Essa alteração parte do pressuposto de que há no Brasil duas sociedades diferentes e antagônicas. Dependendo da ênfase de cada intelectual que se debruça sobre essa questão, as respostas variam muito, havendo intelectuais que defendem um lado e outros que defendem o oposto. A título de exemplificação, para os defensores do desenvolvimentismo há, no país, um Brasil desenvolvido e outro subdesenvolvido. O que entrava o desenvolvimento pleno do Brasil é o país subdesenvolvido. Já em questões socioculturais, o grande problema do Brasil é o debate entre cosmopolitismo e localismo, entre imitar nações tidas como exemplares do mundo, mais especificamente da Europa Ocidental e os Estados Unidos, para se tornar uma nação grande e forte ou se desenvolver por conta própria, sem ter como modelo tais nações. Esses debates, com isso, impactam em como o país compreende seu caráter e sua vida espiritual.

Desse modo, outra ideia que permeia todo o debate sobre a vida espiritual brasileira é o problema do atraso e do caráter imitativo da nação, que também é investigado por Suassuna. Estes termos são usados uma vez que o Brasil e as várias sociedades periféricas do capitalismo refletem/espelham as ideias produzidas nas sociedades metropolitanas/centrais e tentam aplicá-las a uma realidade que nem sempre as comporta plenamente (BASTOS, 2013). Essa contenda está no cerne da discussão e construção da identidade nacional, com suas características, suas singularidades, suas influências, suas dificuldades, seus dilemas, suas angústias etc.

As inúmeras narrativas a respeito da dualidade, do atraso e da imitação estão, logo, conectados e são, de certo modo, indissociáveis. Quando se fala de um, querendo ou não, discute-se, também, os outros. Por isso, pode-se afirmar que um dos debates mais recorrentes do pensamento social no Brasil gira em torno da dicotomia modernidade X tradição. Na visão de Suassuna, uma pretensa modernidade, imitativa dos países desenvolvidos economicamente, está atrelada ao Brasil oficial; que não busca realmente o desenvolvimento pleno do país, mas a manutenção de seus privilégios. A tradição, por outro lado, está no povo, no Brasil real. Seria nele, na perspectiva suassuniana, que está o cerne da brasilidade e o germen para o pleno desenvolvimento econômico do país, uma vez que em questões culturais não se pode afirmar isso, visto que não se mensura cultura. O povo, além disso, é o guardião dessa típica cultura brasileira, pois, a seu ver, não quer imitar o estrangeiro premeditadamente.

No debate geral sobre a dualidade no e/ou do Brasil, a modernidade está identificada com a cidade; com o desenvolvimento capitalista; com o cosmopolitismo;

com o litoral; com o indivíduo moral; com o Estado impessoal, regido por leis imparciais e gerais; com o consumo de bens culturais que vêm dos grandes países modernos a fim de querer reproduzir aqui os seus costumes para “tornar” o Brasil moderno. A tradição está identificada com o interior; com o mundo rural; com o localismo; com o rústico; com o arcaico; com o sertão; com os moradores do interior; com os festejos populares; com as sobrevivências folclóricas; com a religião tradicional e o messianismo; com o grande latifúndio monocultor, cujas relações sociais são pessoalistas e hierarquizadas; com o poder tradicional dos coronéis; com a escravidão, em um primeiro momento, e, depois, com os seus resquícios; com técnicas de produção rudimentares voltadas para a sobrevivência e não para a acumulação de capital.

Dois autores importantes desse debate são Euclides da Cunha e Silvio Romero. Estes autores influenciam muito Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, como é atestado pelo dramaturgo:

Eu recebi uma influência enorme de Silvio Romero, por exemplo. Foi um autor que me marcou muito, junto com Euclides da Cunha e, depois, Gilberto Freyre. A Escola do Recife teve como resultado direto duas obras de gênio: *Os Sertões*, do Euclides, e o *Eu*, de Augusto dos Anjos. Considero o Movimento Armorial uma continuação dessas ações (SUASSUNA, 2000, p. 37).

A influência que Ariano recebeu de Silvio Romero e da Escola de Recife se deve, principalmente, às pesquisas que fizeram sobre a poesia popular brasileira, que contribuíram para a fixação de uma literatura brasileira autêntica, ou seja, de uma nacionalização da literatura brasileira via romanceiro popular (SUASSUNA, 2008-D). A geração de Ariano Suassuna, por ser posterior ao modernismo e ao regionalismo, seguiu a linha de Silvio Romero ao ligar a poesia, o teatro, as artes, de maneira geral, que produziam com o romanceiro popular. Por isso, Suassuna considera a si mesmo e a sua geração, que inclui muitos integrantes do Movimento Armorial, herdeiros da Escola do Recife, de Silvio Romero e, em menor grau, de Clóvis Beviláqua, uma vez que este afirmou que “‘para bem conhecer as saliências de nosso caráter nacional’ e criar uma Literatura brasileira nós tínhamos ‘uma bela fonte de estudo – a poesia popular’” (SUASSUNA, 2008-D, p. 90).

Já a influência de Euclides da Cunha em Ariano Suassuna – e, conseqüentemente, no Movimento Armorial – se deve principalmente a seu pai, João Suassuna. Desse modo, o escritor afirma que chegou “à arbitrária convicção de que, a 9 de outubro de 1930, (...) fora escolhido para ocupar, na vida, uma cadeira ideal, cujo

fundador, (...) João Suassuna, escolhera Euclides da Cunha como seu Patrono” (SUASSUNA, 2008-B, p. 234). Essa cadeira ideal era representada pela arte veiculada pelo dramaturgo como uma maneira de mostrar o Brasil real e criticar o Brasil Oficial. A originalidade de Euclides da Cunha, para Suassuna, está justamente nisso: apresentar o sertão tal qual ele é (Brasil real), juntamente com as atrocidades cometidas pela República nascente (Brasil oficial) contra os habitantes de Canudos. Sendo assim,

O que importa assinalar aqui, porém, é que, depois da distinção feita por Machado de Assis, Euclides da Cunha identificou nossos dois países diferentes através de dois emblemas. O Brasil oficial, ele o viu na Rua do Ouvidor³⁰, centro da civilização cosmopolita e falsificada. E o Brasil real, no emblema bruto e poderoso do Sertão (SUASSUNA, 2008-B, p. 243).

Entretanto, Suassuna também faz críticas a Silvio Romero – e, portanto, à Escola do Recife – e a Euclides da Cunha, pois esses intelectuais fazem parte do Brasil oficial, o que não proporciona a eles uma visão mais ampla para avaliar o teor mais profundo do romanceiro popular e do Brasil real. Dessa forma, sobre o escritor de *Os Sertões*, Ariano Suassuna assinala:

Todos os erros de interpretação que Euclides da Cunha cometeu em *Os Sertões* vieram do fato de que, apesar de todo o seu gênio, ele, como todos nós, teve seu espírito formado no Brasil oficial, “modernizante e europeizante”, neste Brasil que hoje quer ser americano à força. Entre nós, os melhores e maiores brasileiros, pertencentes às classes privilegiadas, são recalitrantes, inconformados com sua situação diante do nosso povo, de sua condição que não expressa nosso povo, que é mais real, na linha de Antônio Conselheiro, do que oficial, na linha das classes privilegiadas. Os brasileiros de compreensão e caráter menos elevados estão satisfeitos e sem remorsos, absolutamente de acordo com a situação e subornados por seus carros, suas piscinas, seus apartamentos, seus salários, suas rendas, seus empregados ou seus títulos universitários. Euclides da Cunha não era um desses. Foi por isso que, ao se ver diante do povo real do Sertão, tomou de repente seu lado, ele que partira de São Paulo como um cruzado da República, da cidade e do Brasil oficial, para esmagar a ameaça da “barbárie” e do “fanatismo sertanejo”. Seu grande livro resultou, portanto, de um choque, da conversão de Euclides da Cunha diante daquele Brasil brutal, mas real, que ele via pela primeira vez em Canudos, e que amou com seu sangue e com seu coração, se bem que não tenha compreendido inteiramente com sua cabeça, formada pelo Brasil oficial (SUASSUNA, 2007-A, p. 44/45).

³⁰ Era uma das ruas mais importantes do Rio de Janeiro na passagem do século XIX para XX, onde se localizavam muitos jornais, cafés, livrarias etc. Em outras palavras, quase todas as novidades que chegavam ao Brasil vindos da Europa passavam por essa rua.

Tanto o crítico sergipano quanto o escritor de *Os Sertões* não conseguiram propor algo que fosse ao encontro do Brasil real, apesar de o terem experienciado. Propuseram o contrário: “uma modernização que consistiria finalmente em conformar o Brasil real pelos moldes (...) do Brasil oficial. Isto é, uma modernização falsificadora e falsa, e que, como a que estão tentando fazer agora, é talvez pior do que a invasão declarada” (SUASSUNA, 2008-B, p. 247).

As principais críticas de Suassuna a Euclides da Cunha e a Silvio Romero se dão pelo modo como eles pensam e estruturam suas análises. Como intelectuais brasileiros de seu tempo, estão preocupados com as diferenças existentes no Brasil e com o caráter imitativo de sua vida intelectual. No pensamento dos intelectuais dessa época, essas duas premissas acarretam a não consolidação de uma identidade nacional e, por conseguinte, na não concretização de um Estado-nação forte que efetivasse um projeto modernizante. Mas também, como intelectuais do Brasil oficial, consomem as teorias advindas da Europa: teorias positivistas, deterministas e raciais.

Nas suas análises sobre esse problema do Brasil, Silvio Romero e Euclides da Cunha, ao partirem de uma concepção naturalista-determinista, as dividem em três partes: o meio, a raça e o contexto histórico. O meio influencia diretamente na formação da raça. Aceitam, aplicam e adaptam as teorias raciais do final do século XIX ao Brasil. Ao compartilharem a ideia de diferenças de raças, consideram que a pele de cor branca é superior à negra. Cada raça teria uma característica própria. O branco se destaca pela inteligência, enquanto o negro pela força. O mestiço, por outro lado, é a mistura das raças. Não herda o que cada raça em seu estado “puro” tem de melhor, mas os caracteres inferiores. Assim, o mestiço, nas palavras de Euclides da Cunha (2009), é uma sub-raça. O contexto histórico é útil para entender o momento, porém não é o que determina, por exemplo, a personalidade de uma população. O que a determina é o meio e a raça, enquanto o contexto histórico tem influência sobre momentos específicos.

Silvio Romero ao analisar a vida espiritual do Brasil, a partir da literatura, observa três fatores que influenciaram a sua formação: o meio, a raça e as influências/imitações estrangeiras. Para ele, as duas primeiras características “constituem o organismo e a alma”, enquanto a outra constitui “o fator móbil, variável, externo” da vida espiritual brasileira (ROMERO, 2001, p. 24). Romero segue essa ordem porque o “meio tem operado entre nós como agente diferenciador em toda a direção da vida nacional” (ROMERO, 2001, p. 25). Todos os aspectos da vida nacional têm sido determinados, em grande parte, pelo meio.

No segundo aspecto, o Brasil não é desenvolvido por ter uma natureza exuberante. Por causa disso, a raça desenvolvida no país é preguiçosa, pois não precisa se esforçar para sobreviver, acarretando certo atrofiamento físico e psíquico. “Os moradores das terras baixas e quentes das praias e das matas são, em regra geral, anêmicos, apáticos, achacados em qualquer grau de desarranjos hepáticos” (ROMERO, 2001, p. 40). Daí Silvio Romero considerar a escravidão algo necessária no Brasil. Caso não tivesse sido implantada, o país não conseguiria nem chegar ao que chegou. Para o sergipano, o branco é o ariano, logo superior, independentemente de qual seja sua nacionalidade. O Brasil, por outro lado, tem um grande problema: a mestiçagem. Devido a esse fator, todo o legado espiritual deixado ao Brasil pelos portugueses foi sendo modificado. A raça, desse modo, chega a ser até mais importante que o meio.

Nesse ponto, Romero tem um grande dilema: ao mesmo tempo que se apropria dos fundamentos do cientificismo-naturalismo-determinista, vê que a mestiçagem proporcionou, na esfera estético-cultural e literária, “as cores vivas e ardentes de nosso lirismo, de nossa pintura, de nossa música, de nossa arte em geral” (ROMERO, 2001, p. 59). Isto é, enquanto afirma que “o mestiçamento é uma das causas de certa instabilidade moral na população, pela desarmonia das ídoles e das aspirações no povo, que traz a dificuldade da formação de um ideal nacional comum” (ROMERO, 2001, p. 59); vê também, que a mistura do branco, do negro e do índio foi importante para a formação do povo brasileiro, pois favoreceu a aclimação dele nos trópicos, civilizou as “raças inferiores”, apontou para uma futura unidade na mestiçagem e desenvolveu as faculdades estéticas e sentimentais da população (ROMERO, 2001).

Na concepção de Romero, na passagem do século XIX para o XX, como o mestiço brasileiro ainda não tinha uma feição definida e por não ter uma capacidade mental das mais desenvolvidas, ele se espelhava em países mais avançados para a sua produção espiritual. Em relação a isso, o autor afirma que “a civilização na América, *respectivé* no Brasil, é um processo de aclimação e, inevitavelmente, de transformação da cultura europeia, o que importa dizer que (...) os modelos, as formas do pensamento cultural vêm de fora, vêm da Europa e dos Estados Unidos”. À vista disso, é que há no Brasil uma “marcha do processo imitador” (ROMERO, 2001, p. 61). Para Schwarz, Romero entendia que “a origem de nosso disparate cultural está na aptidão imitativa de mestiços e meridionais, pouco dotados para a criação” (SCHWARZ, 2001, p. 125). A cópia causa cisão social, “cultura sem relações com o ambiente, produção que não sai do fundo de nossa vida” (SCHWARZ, 2001, p. 125), pois há uma elite europeizada e

culta, ao passo que a maioria da população é analfabeta e ignorante, não havendo nem vontade ou tendência para modificar essa situação.

Euclides da Cunha segue um caminho muito semelhante ao de Silvio Romero, pois *Os Sertões* é estruturado em três partes: *A Terra, O Homem e A Luta*. É a partir de um determinismo geográfico que o homem é formado. Por essa configuração se entende o desenrolar da luta. Devido às especificidades do meio, o sertanejo ficou isolado do litoral, apresentando características distintas. Ao ver a miséria e as condições de vida do sertanejo, Cunha pensa que a sub-raça sertaneja está fadada a desaparecer, em razão de sua inaptidão mental e do progresso. Será o “esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes” (CUNHA, 2009, p. 19). Como era uma época de afluxo de imigrantes europeus, Cunha concluiu que estes, devido à “pureza” de suas raças, traziam a civilização para o Brasil e se sobreporiam às sub-raças. “Estamos condenados à civilização” (CUNHA, 2009, p. 104), afirma este autor, já que nessa sub-raça faltou equilíbrio e será aglutinada pela mais forte que vem com o imigrante europeu.

Mas também não vê no litoral brasileiro o cerne da difusão civilizacional. Tanto é que *Os Sertões* é uma denúncia da crueldade do governo com os habitantes de Canudos. Para este autor, a grande diferença entre o litoral e o sertão não é a raça, mas a história. O litoral, iludido “por uma civilização de empréstimos” e sendo copista, rejeita o que é nacional e valoriza o que é estrangeiro. Assim, a república é proclamada, porque estaria mais de acordo com a modernidade da época, ou seja, a república brasileira é uma imitação de repúblicas estrangeiras. Porém, o interior continuou isolado. “Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos... (CUNHA, 2009, p. 236/237). Ao constatar que o litoral é uma civilização de empréstimo, Euclides conclui que este habitante imita o estrangeiro, enquanto o sertanejo é mais “puro” (espontâneo) devido ao “isolamento”. Todavia, ambos são “etnologicamente indefinidos, sem tradições nacionais uniformes” (CUNHA, 2009, p. 19), tendendo para o fanatismo. A população do litoral vive “parasitariamente à beira do Atlântico, dos princípios civilizadores elaboradas pela Europa” (CUNHA, 2009, p. 19). Ao contrário, o sertanejo é autêntico, é o cerne da brasilidade, é forte ante as vicissitudes da vida. Daí afirmar que o “sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (CUNHA, 2009, p. 146).

Para estes dois intelectuais brasileiros, espelhando o contexto sociocultural da época, um dos motivos do atraso e do caráter imitativo da cultura brasileira é a falta de unidade nacional devido à grande mestiçagem. Enquanto houver grandes disparidades

entre as regiões e as culturas no Brasil, será impossível caracterizar uma identidade nacional. Para resolver tal problema, esses autores propõem o branqueamento da população. Na perspectiva deles, somente através da introdução de imigrantes europeus será possível ao país começar a ter autonomia em todos os sentidos, isto é, constituir-se enquanto nação civilizada. Entretanto, como Roberto Schwarz argumenta, se o problema da cópia é racial, por que só a elite copiava? Se todos copiassem desapareceriam o exotismo e o disparate, resolvendo o problema. “Este portanto não devia à cópia, mas ao fato de que só uma classe copiava. A explicação não deve ser de raça, mas de classe” (SCHWARZ, 2001, p. 125). Ora, essa classe que copia é o que Suassuna chama de Brasil oficial.

Na perspectiva de Flávio Kothe (1997) o que esses intelectuais fazem é interiorizar a dependência. Isto é, absorvem a mentalidade de colonizado. Aceitam o que vem das metrópoles porque veio de lá. É como se fosse um jogo de cartas marcadas: primeiro tem-se um esquema historiográfico e textual, depois se aplica em outro contexto. Seria mais ou menos o seguinte: muda-se a realidade para encaixar o esquema. Essa internalização da dependência orienta toda a crítica, a historiografia, as escolas literárias que repetem as mesmas estruturas da metrópole. Isto também acontece com a teoria literária que ao invés de dominar as estruturas é dominada por elas, uma vez que só repetem as que vem da metrópole. Assim, não se pensa e não se critica a literatura metropolitana a fim de evitar um confronto com ela. Isso acaba por prejudicar a literatura e a vida espiritual brasileira (KOTHE, 1997).

Suassuna estende essa crítica de Kothe a todas as artes, à vida cultural e espiritual do Brasil oficial, em geral, e sentencia, quando propõe uma arquitetura Armorial contra a arquitetura moderna sob influência de Le Corbusier: “em suma, deveríamos fazer o contrário de tudo isso que anda por aí com o nome de ‘moderno’ ou de ‘funcional’ e que resulta, simplesmente, da falta de imaginação criadora, da mania de imitação do que vem de fora, da falta de coragem para lutar contra as ideias estabelecidas” (SUASSUNA, 1974, p. 33). A imitação sem reflexão, sem crítica é do Brasil oficial, pois este Brasil tem a necessidade de se diferenciar do Brasil real. O Brasil oficial considera que os modelos europeus e estadunidenses são melhores devido ao poderio político e econômico dessas regiões. Não aceita o Brasil real tal qual ele é, pois fazem uma equivalência entre civilização e cultura. Destarte, é o Brasil oficial que determina, ou melhor, tacha o Brasil real com adjetivos pejorativos.

Dessa feita, a crítica em comum que Suassuna faz a esses dois autores é a hierarquia cultural que defendem, pois consideram que a cultura de uma sociedade é, em grande medida, determinada pelo meio e pela raça. Já em relação a Euclides da Cunha, especificamente, o dramaturgo afirma que o erro fundamental desse autor – que João Suassuna, seu pai, também cometeu³¹ – é “o de julgar que o Brasil real era somente o do Sertão, e de não fazer, neste, a mesma distinção que no urbano” (SUASSUNA, 2008-B, p. 244). Ou seja, a dualidade em Ariano Suassuna, a partir dos anos 1980, não é geográfica, mas sociocultural e mais geral. Há o Brasil real tanto no sertão quanto na cidade, assim como o Brasil oficial coabita essas duas paisagens.

Por outro lado, o ponto positivo de Silvio Romero e Euclides da Cunha é terem conseguido enxergar o Brasil real. Isso foi possível, justamente, por serem formados e pertencerem ao Brasil oficial, que fazia com que eles não se identificassem, de imediato, com o outro Brasil. O problema é que não conseguiram levar adiante essa percepção como mostrado acima. Ainda estavam do lado do Brasil oficial. Porém, para Suassuna, foi exatamente Euclides da Cunha que começou a não ver mais o Brasil real como inimigo (SUASSUNA, 2008-B), ou seja, começou a abrir uma nova linha interpretativa.

Querendo se manter fiel a seu pai e a Euclides da Cunha, Ariano Suassuna percebeu que não poderia se limitar a imitá-los, já que caíram no erro de restringir o Brasil real ao sertão, mas deveria estender essa dualidade do Brasil real e do Brasil oficial para o país inteiro.

O Brasil real teria, na verdade, não um, mas dois emblemas, pois o Arraial do Sertão tinha seu equivalente urbano na Favela da cidade. Se o Brasil real era aquele que habita o Arraial e a Favela, o Brasil oficial tinha seu símbolo mais expressivo nas Federações das Indústrias, nas Associações Comerciais, nos Bancos e no Palácio onde reinam o Presidente e seus Ministros (SUASSUNA, 2008-B, p. 244/245).

O Brasil, na concepção suassuniana, continua dividido em dois, como na época da Guerra de Canudos (2008-H). E, assim como ontem, hoje continua prevalecendo a pele mais clara no Brasil oficial e a mais escura no Brasil real. “O que houve em Canudos, e continua a acontecer hoje, no campo como nas grandes cidades brasileiras, foi o choque do Brasil oficial e mais claro contra o Brasil real e mais escuro”

³¹Suassuna não estendia essa divisão entre Brasil oficial e Brasil real para a cidade, se restringindo à zona rural, isto é, ele cometia o mesmo “erro” de seu pai e de Euclides da Cunha. Somente com o passar dos anos, ele começou a fazer a equivalência entre o arraial e a favela e a estender essa dicotomia para todo o país. Esse alargamento de sua visão aconteceu em algum momento dos anos 1980, que não é possível determinar, pois, de 1981 a 1989, o escritor não concedeu entrevistas.

(SUASSUNA, 2008-B, p. 245). É o mesmo choque que Suassuna apresenta em várias de suas peças teatrais como *Auto da Compadecida* (2012), *O Casamento Suspeitoso* (2002), *A Farsa da Boa Preguiça* (2007-B)³². Nesta, inclusive, explica detalhadamente esse choque:

Outro problema no qual eu desejava tocar, na peça, era o da existência de dois Brasis. Um, o Brasil do povo e daqueles que ao povo são ligados, pelo amor e pelo trabalho. É o Brasil da “Onça-Castanha”, o Brasil que, na minha Mitologia literária, há de se ligar, sempre, ao nome de Euclides da Cunha, que o chamou, aliás, de “a rocha viva da nossa Raça”. É o Brasil peculiar, diferente, singular, único, que o Povo constrói todo dia, na Mata, no Sertão, no Mar, fazendo-o reerguer-se, toda noite, das cinzas a que tentam reduzi-lo a televisão, o cinema, o rádio, a ordem social injusta – enfim, todos esses meios dominados por forças estrangeiras e por seus aliados, e que tentam, até agora em vão, descaracterizá-lo, corrompe-lo e dominá-lo. Diga-se, de passagem, que certos meios empresariais brasileiros – inclusive os ligados aos meios de comunicação – nos deixaram sempre sós, quando denunciávamos esse estado de coisas. Mais ainda: acusavam-nos de estar inventando fantasmas, a serviço de ideologias estranhas e antinacionais. Agora, o sapato começou a apertar o pé deles. Sufocados, vendo a hora de serem engolidos, começam a gritar, a se aperceber, de repente, de que os fantasmas existiam mesmo, do que era tão evidente para nós.

Não é de admirar, porém. Esse é o Brasil oposto ao dos Cantadores, dos Vaqueiros, dos Camponeses e dos Pescadores. É o Brasil superposto da burguesia cosmopolita, castrado, sem-vergonha e superficial, simbolizado, na *Farsa da Boa Preguiça*, pelo ricaço Aderaldo Catação e por sua mulher, falsa intelectual Dona Clarabela, que fala difícil, comparece às crônicas sociais, coleciona santos e móveis antigos, mantém um “salão”, e discute problemas de “arte formal” ou “arte conteudística”. Tem tempo para tudo isso. Tem direito à “preguiça do Diabo”, segura que está de que, em contraste com suas ideias liberais e “social-democratas”, a conta de seu marido no Banco está cada vez mais sólida e de direita, às custas da exploração e da submissão do Povo (SUASSUNA, 2007-B, p. 23/24).

Uma das críticas que Suassuna faz ao Brasil oficial é a sua pretensa modernização que desqualifica, passa por cima, destrói, apaga tudo que esteja dentro ou seja oriundo do povo do Brasil real. Para este escritor, a modernização defendida pelo Brasil oficial é falsa, pois descaracteriza tudo o que é do Brasil real. Essa modernização oficial é só para manter a sociedade brasileira injusta, cindida, com complexo de inferioridade e submissa. Privilegia somente uma classe dirigente, deixando-a mais poderosa, seja em termos econômicos, políticos ou sociais, enquanto o povo continua mais pobre/miserável, mais inculto, mais submisso e dominado. Diz Suassuna:

³² Para a data da primeira publicação de cada livro e artigo, ver as fontes de pesquisa.

a classe dirigente brasileira, até o século XVIII, se orgulhava do que tinha de português e se envergonhava do que nós temos de índio e de negro. No século XIX, a classe dirigente brasileira passou a se envergonhar até do que a gente tem de português. Passou a querer ser francesa. E atualmente, caricatamente, quer ser americana. Querem transformar o Brasil num Estados Unidos de segunda ordem. Eu não quero que o Brasil seja um Estados Unidos nem de primeira quanto mais de segunda. Eu quero que o Brasil seja um Brasil de primeira, com as nossas características próprias, sem renunciar as nossas peculiaridades de povo (SUASSUNA, YouTube)³³.

Essa crítica levantada por Suassuna sobre a modernização veiculada pelo Brasil oficial tem traços em comum a de Francisco de Oliveira (2011) sobre a razão dualista. Ou seja, a ideia de que é necessário modernizar cada vez mais o Brasil para superar a tradição, o arcaico, o subdesenvolvimento, não condiz com a maneira como o Brasil se desenvolve realmente, pois o Brasil moderno e desenvolvido se alimenta do Brasil arcaico e subdesenvolvido. Em outras palavras, quanto mais o Brasil se desenvolve, se torna moderno e rico, mais produz a pobreza e a miséria do Brasil tradicional, arcaico e subdesenvolvido. Trazendo isso para a terminologia suassuniana, quanto mais o Brasil oficial se estabelece no centro de poder político, econômico, social e cultural, mais se distancia do Brasil real, mantendo essa população na miséria em todos os âmbitos. É nesse sentido que Suassuna afirma que ainda hoje existem dois brasis, como pode ser visto nessa última citação pronunciada em uma aula-espetáculo no Tribunal Superior do Trabalho, em Brasília, em 18 de abril de 2012.

Em questões estético-culturais, que é o principal foco de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial, também há essa dualidade. De modo geral, há o desprezo da cultura e da arte do povo (popular) pelo Brasil oficial. Esse desprezo está desde considerá-las inferiores até considerar as matrizes indígenas e negras como não-cultura e não-arte. Quando Suassuna era professor, ele costumava fazer uma brincadeira com os alunos para problematizar a questão da cultura brasileira. Assim, ele perguntava quando o Brasil foi descoberto. Com a resposta dos alunos, ele dizia: “Olhem, vocês acabam de pronunciar uma frase profundamente racista. Se o Brasil foi descoberto no dia 22 de abril de 1500, isso significa que o índio não é gente. Os índios já estavam aqui há muito tempo” (SUASSUNA, 2007-A, p. 21).

Para Suassuna, a chegada dos portugueses na América do Sul foi o primeiro golpe que o Brasil sofreu, pois os lusitanos conquistaram as terras indígenas de maneira

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tVPac>. Acesso em 12/03/2018.

violenta, forçando os índios a trabalharem, quando não os escravizavam, com a introdução do capitalismo, especificamente do mercantilismo. A partir disso, Suassuna assume que o Brasil se caracterizou por uma economia de exploração e exportação, o que erigiu, inclusive, uma classe de exploradores, tanto de estrangeiros com o Brasil, quanto interna, de brasileiros com brasileiros. Essa última exploração é a do Brasil oficial sobre o Brasil real.

Pois bem, retornando à diferenciação entre Brasil oficial e Brasil real na questão cultural, o pai do Armorial critica o cartaz de divulgação de uma mostra do Museu de Arte de São Paulo, de 1979, que diz: “Arte no Brasil, uma história de 5 séculos” (SUASSUNA, 2007-A, p. 24). Toda cultura e arte pré-cabralinas simplesmente não são consideradas. O que os índios produziram antes da dominação portuguesa, e mesmo depois, é considerado não-cultura e não-arte. Isso significa que só são cultura e arte aquelas oriundas da Europa, todo o resto é outra coisa, menos cultura e arte de primeira ordem. Aconteceu a mesma coisa em relação à cultura e à arte africanas que vieram com os escravos, assim como aconteceu com a cultura e a arte populares. Diga-se de passagem, essa discriminação não está somente no passado, pois ainda acontece hoje.

Em resumo, o Brasil oficial é formado por aquela população que vive parasitando o Brasil real, deixando-o mais miserável devido à exploração que sofre. É um ciclo vicioso: quanto mais miserável e ignorante é o povo do Brasil real, mais o Brasil oficial consegue se manter no poder, visto que este se apresenta como o garantidor de benesses para o povo, ou seja, se apresenta como aquele que traz melhorias para a população graças à sua benevolência, não por causa dos direitos assegurados pela constituição etc. É aquele Brasil que determina e caracteriza o que o Brasil real é, não dando voz a este para se autorrepresentar. O Brasil oficial, outrossim, compara o Brasil com outros países do mundo, se volta para culturas estrangeiras, para fora, para formalidades e chega à conclusão do atraso e da imitação cultural brasileira.

Os integrantes do Brasil real, por outro lado, conseguem observar as qualidades do Brasil, as suas particularidades, a sua singularidade, a sua formação, considerando que o atraso brasileiro é uma questão de injustiça social, de desigualdade social, de falta de distribuição de renda e, principalmente, da rapinagem do Brasil oficial em relação ao Brasil real, ou seja, não é cultural. Tanto é que para essa porção da nação não faz muito sentido a comparação com outros países. Na maioria das vezes não há nem o questionamento das influências ou imitações que o país possa ter de outras regiões e/ou países do globo. Simplesmente cria, reproduz, recria os seus aspectos culturais, sem se

preocupar com as suas origens ou influências (SUASSUNA, 2008-A; 2008-B; 2008-C). Em outras palavras, o Brasil oficial pode ser caracterizado pela elite brasileira que não se sente pertencente às classes populares e busca no estrangeiro um modelo para seguir, seja cultural, seja político, seja social ou econômico³⁴; enquanto o Brasil real é formado justamente pelas classes populares e seu cotidiano, é o povo nas palavras de Suassuna.

O foco de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial na cultura popular está no fato de que veem nela o Brasil tal qual realmente é, sem imposições estrangeiras ou sem o apego que o Brasil oficial tem com o que vem de fora, porque veio de lá. Isso não significa dizer que eles negam tudo o que é exógeno. Só negam as imposições e o consumo do estrangeiro sem nenhuma crítica. Tanto é que assumem a influência de vários autores e artistas estrangeiros em suas obras (SUASSUNA, 1974; 2000). O que querem é fazer uma obra universal, mas, para isso, é necessário partir do local. Desse modo, na concepção de Suassuna, se um escritor falar bem de sua comunidade, ele conseguiu ser universal, pois “uma obra terá tanto mais interesse quanto mais ela revelar os problemas do homem, através dos problemas locais” (SUASSUNA, 2000, p. 37)³⁵.

1.3. Crítica ao caráter imitativo do Brasil oficial e (re)criação estético-cultural no Movimento Armorial

O caráter imitativo da vida intelectual brasileira era um problema para vários pensadores do Brasil na virada do século XIX para o século XX. Uma das propostas para tentar ultrapassar esse dilema nacional veio com a Semana de Arte Moderna de 1922. Dentro dos dois grupos formados posteriormente a Semana, o grupo de Oswald de Andrade vem com a ideia de antropofagia: cópia sim, mas regeneradora. Para os participantes dessa semana, “é o primitivismo local que devolverá à cansada cultura europeia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista” (SCHWARZ, 2001, p. 119/120). Por isso fazem pesquisas de campo no interior do Brasil. Buscam conhecer as características próprias de cada região do país. Procuram ter contato com o Brasil real, nas palavras de Ariano Suassuna. Tanto é que não tem “como não notar que o sujeito da Antropofagia – semelhante neste ponto, ao

³⁴ Ariano Suassuna reconhece que não são todas as pessoas que fazem parte do Brasil oficial que imitam o estrangeiro e querem submeter o Brasil real. Em suas palavras: “O Brasil oficial tem alguma coisa que presta; há pessoas dentro dele que têm consciência dessa dilaceração terrível que o país vive. O Brasil oficial, ao qual nós pertencemos, tem a obrigação de chamar a atenção para essa realidade. Eu, por exemplo, procuro fazer uma fusão desses dois países” (SUASSUNA, 2000, p. 39).

³⁵ No capítulo 5 discutirei melhor essa questão do local e do universal.

nacionalismo – é o brasileiro em geral, sem especificação de classe? Ou que a analogia com o processo digestivo nada esclarece da política e estética do processo cultural contemporâneo?” (SCHWARZ, 2001, p. 121). Dessa feita, “corrido o tempo, a marca ubíqua de ‘inautenticidade’ veio a ser concebida como a parte mais autêntica do espetáculo brasileiro, algo como um penhor de identidade” (SCHWARZ, 2001, p. 129).

Apesar de Ariano Suassuna rejeitar qualquer aproximação explícita com o modernismo paulista³⁶, reconhece também esse caráter imitativo e copista do Brasil. Todavia, ele faz uma diferenciação entre os copistas do Brasil oficial, que só querem imitar *ipsis litteris* o que vem do estrangeiro, melhor, dos países exemplares; para com os “copistas” do Brasil real, tanto é que o termo mais apropriado para se referir a este último é recriação, não cópia ou imitação. O romancista vê nessa recriação uma possibilidade de autenticidade da cultura brasileira, uma vez que, ao falar da importância de Gilberto Freyre para o desbravamento da autonomia da cultura brasileira, as pessoas se esquecem “do paradoxo do pensador espanhol, segundo quem ‘aquele que faz o que o mestre faz, não faz como ele faz’” (SUASSUNA, 2008-E, p. 43). Suassuna, assim, é um dos críticos mais ferrenhos aos intelectuais que veem as culturas brasileiras apenas como um espelho distorcido de outras culturas. Pelo contrário, toda produção e obra artística, por mais que sejam inspiradas em outras produções e obras, trazem dentro de si pelo menos duas características que as tornam singulares: o toque pessoal e a referência sociocultural na qual o artista nasceu, foi educado e está inserido.

Para esclarecer melhor esses dois pontos, é interessante discutir o *Frevo dos Vassourinhas* executado por Sivuca, em 1977, em uma apresentação com Rosinha de Valença. Nesse show, o mestre da sanfona apresenta sete perspectivas diferentes de como executar esse frevo. Inicialmente ele refresca a memória do público tocando o frevo como é, normalmente, conhecido. Após isso, o músico paraibano executa o frevo das formas como ele acredita que várias tradições socioculturais diferentes interpretariam/tocariam³⁷: chinesa, países árabes, ex-URSS, Argentina e Escócia. Ao final da apresentação dessas cinco versões, Sivuca executa o *Frevo dos Vassourinhas* como ele acredita que seria em uma quarta-feira de cinzas. O andamento da música é lento, com um caráter fúnebre, fazendo referência ao final do carnaval e ao retorno à

³⁶ A relação de Ariano Suassuna com o modernismo, mais precisamente com Mário de Andrade, foi explorada, em partes, por Bezerra (2004).

³⁷ As notas se repetem na execução de outras tradições culturais, modificando apenas a perspectiva.

vida normal. Por fim, o músico afirma que bom mesmo é tocar essa música em uma terça-feira de carnaval. Nesse dia a música é tocada com mais ânimo, por ser um dia de festa e alegria, para todos os foliões dançarem e se alegrarem, ainda mais que é o último dia de carnaval.

O que Sivuca tentou mostrar foi como “timbres, ritmos e harmonias (...) expressam componentes musicais mais ou menos solidificados na construção da identidade musical de tais países” (PARANHOS, 2004, p. 30). Uma partitura, com isso, não é lida de maneira imparcial pelos músicos. Sempre há interpretação. Esta, por sua vez, sempre está mais ou menos arraigada em um arcabouço cultural no qual o artista foi educado/socializado. Ao interpretar uma partitura, inevitavelmente, o músico faz, ao mesmo tempo, um esforço de (re)composição. “Quando alguém canta e/ou apresenta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompor e/ou recompor uma composição” (PARANHOS, 2004, p. 25).

Como o isolamento artístico na modernidade é, pode-se dizer, praticamente impossível, sempre haverá novas versões/adaptações sobre uma música ou sobre uma obra de arte em geral. Isso significa que é possível uma nova versão/adaptação de uma obra de arte ir na contramão da intenção original dessa obra. Além disso, não se pode esquecer que quando uma obra de arte é apresentada ao público, a intenção do artista se torna, muitas vezes, secundária, pois esta obra pode ganhar contornos e interpretações próprias, independentemente de quem a criou. As novas interpretações que a obra de arte ganha são tão legítimas, ou às vezes mais, quanto as intenções iniciais do artista que a fez³⁸. O interessante dessas (re)composições estéticas é que elas podem acontecer em todas as instâncias artístico-culturais, independentemente de qual seja a intenção inicial do artista ou a origem da obra de arte.

Essas versões e adaptações não são exclusivas da música, elas existem em todas as artes. Na literatura, por exemplo, Suassuna ao comentar sobre *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, afirma que este escritor, mesmo “querendo imitar” outros escritores foi além, foi mais original do que aqueles que ele queria copiar, justamente porque tinha seu toque pessoal, um segredo que era só seu. A originalidade de Euclides da Cunha, no

³⁸ Ver, por exemplo, a diferença de interpretação da música *Ai, que saudades da Amélia*, de Mário Lago. O compositor tinha a intenção de valorizar a mulher como companheira do homem estando ao seu lado em todas as ocasiões, porém, na boca popular, se tornou sinônimo de mulher submissa.

caso, foi criar uma obra verdadeiramente concreta, em que mostrou a luta real, tal qual ela foi, sem idealizar tanto um lado quanto o outro. Nas palavras de Suassuna:

pretendendo escrever *Os Sertões* e não se considerando um escritor verdadeiramente literário, resolveu modestamente aprender o ofício, o que fazia lendo, entre outros, Antônio Vieira e José de Alencar. Assim, acredito até que ele tenha querido imitar o Mestre cearense. Mas, na linha da tradição verdadeira, o que fez foi levar adiante a chama dos seus antecessores. A catedral sertaneja que ele ergueu, povoada de balas e ladainhas como a de Canudos, foi, assim, maior e mais bruta do que a capela poenta e neoclássica de Porto-Alegre e do que a igreja romântica de José de Alencar. Maior, mais forte e mais original. Originalidade, ou se tem de nascença ou não se tem de modo nenhum. Mais ainda: “A originalidade só se perdoa quando é involuntária”, afirmação de Joaquim Nabuco, com quem, aqui, estou inteiramente de acordo (SUASSUNA, 2008-B, p. 236/237).

Talvez uma das artes que faz melhor essas adaptações é o cinema, visto que muitos filmes são adaptações e/ou novas versões de livros, lendas, histórias, tradições etc., havendo, inclusive, uma premiação no Oscar de melhor roteiro adaptado. O Movimento Armorial reconhece isso, incentivando, até mesmo, essa prática. Assim Ariano escreve: “estamos conscientes de que a Arte armorial, partindo das raízes populares da nossa Cultura, não pode nem deve se limitar a repeti-las; tem de recriá-las e transformá-las de acordo com o temperamento e o universo particular de cada um de nós” (SUASSUNA, 1974, p. 67).

Suassuna estende essa perspectiva para todas as formas e fazeres artísticos, porém entende que as obras de arte oriundas da indústria cultural não são necessariamente recriações. Para ele, a cultura e a arte de massas não recriam algo visando o estético ou a identidade cultural, mas tão somente o mercado. Ou seja, a recriação está condicionada a aceitação do mercado, caso não seja aceita, não há recriação, mas, sim, a manutenção do modelo que dê mais lucro. A imaginação criativa na estética da indústria cultural está subordinada a um objetivo mercadológico, procurando ser o mais racional e objetivamente possível³⁹.

O artista, segundo Suassuna, não pode ter medo de criar e recriar as formas populares de arte. Ele deve reinventá-las com formas imaginosas, com inventividade/criatividade, com seu arcabouço cultural e mágico, visto que o espírito humano tende para o maravilhoso e o fantástico (SUASSUNA, 2014-A). Ao comentar

³⁹ Voltarei a essa questão no capítulo 5.

sobre a adaptação de sua peça *Auto da Compadecida* para o cinema, em 1969, o romancista afirma:

resolvi por em prática algumas ideias que tenho há muito tempo sobre o espetáculo brasileiro de um texto brasileiro. Não creio que a meus textos de teatro se adapte um espetáculo convencionalmente realista, europeu, e ocidental... Creio que o “Auto da Compadecida” – como todo o meu teatro – exigiria uma montagem criadora e livre, que, como o texto, se baseasse na invenção dionisíaca e espetacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau Catarineta, do Pastoril... Gostaria, por isso, de ver encenadores e atores de minhas peças entregues a um trabalho de recriação e de amor ao espetáculo popular nordestino. Baseados em meus textos, deveriam partir deles para um espetáculo mágico, festivo, com músicas, danças, máscaras, bichos e demônios (SUASSUNA, 1974, p. 25/26).

Todo processo de adaptação é ao mesmo tempo um processo de recriação. Quando Suassuna usa o termo “dionisíaca”, ele quer dizer que uma das características da arte e da cultura brasileiras é a emoção, a paixão, o ímpeto, é o homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda (1998). É, por exemplo, a luta pela honra em *Sem Lei Nem Rei* de Maximiano Campos (1990), ou o imaginário na gravura de Gilvan Samico (Figura 1), ou a força do sentimento na poesia de Janice Japiassu⁴⁰, ou a vontade extasiante de Ângelo Monteiro⁴¹. Este último autor explicita bem essa relação do Armorial com a emoção na apresentação, intitulada *Do poder dos mágicos ou a insensatez admirável*, de seu livro *Armorial de um Caçador de Nuvens*. Seguem as suas palavras:

⁴⁰ O poema *Canto*, de Janice Japiassu, pode ser uma recriação, ou pode ter sido inspirado, no poema *Motivo*, de Cecília Meireles, publicado em 1967, pela sua proximidade temática e fórmica. Seguem os poemas de Meireles e Japiassu, respectivamente: “Eu canto porque o instante existe/e a minha vida está completa./Não sou alegre nem sou triste:/sou poeta./ /Irmão das coisas fugidias,/não sinto gozo nem tormento./Atravesso noites e dias/no vento./ /Se desmorono ou se edifico,/se permaneço ou me desfaço./— não sei, não sei. Não sei se fico/ou passo./ /Sei que canto. E a canção é tudo./Tem sangue eterno a asa ritmada./E um dia sei que estarei mudo:/— mais nada.” (MEIRELES, 2006, p. 13). “Eu vivo de viver triste/Sem nunca me ter – completo –/Não sei se vou ou se fico/Se adormeço ou se desperto/ /Quando dentro estou mais fora/Dessas coisas que não pego/Quanto mais claro, mais seco/De tão distante, tão perto/ /Serras longas, perigosas/Gosto de terra molhada/Mundo torto – travessia/Sem rota de estrela d’alva/ /Somente sei o que sei:/– Que de não saber me passo/Somente sei o que sei:/– Sabor de vento, mormaço/ /Água viva poluída/Canto largo, sem ventura/Mas canto, ritmo eterno/No centro da dor mais pura/ /Mas sangrento, ventania/Cordas de viola morta/Poeiras da travessia/Mundo gigante, sem portas/ / (A menina de vermelho/Morreu antes de estar pronta)/Amor dos olhos magoados/Mistérios do amor sem conta/ /Somente sei o que sei:/– Que no fazendo desfaço/Somente sei o que sei:/– Sabor de vento, mormaço...” (JAPIASSU, 1970, p. 107-108).

⁴¹ “Estremeces com ímpetos e rubros/De cavalos pastando sobre a aurora/Aos campos espalhando amor sem freios/Com teus cascos de luz cingindo as horas./ /Nas pastagens do verso quanta sombra:/Maior que quanta sede tenhas tido./Já podes calcular um tempo espesso/Somado desta angústia ou desta fome./ /nas ausências da sombra evita o excesso/De luz (ou de areia) sobre os olhos./E medita ao redor das grandes frondes/O verde interior que elas escondem./Que, sem fugir ao sonho, tens domado/Tudo quanto lhe enrede a tessitura:/E a renda do teu sonho prolongado/Desses fios concretos se emoldura” (MONTEIRO, 1971, p. 19).

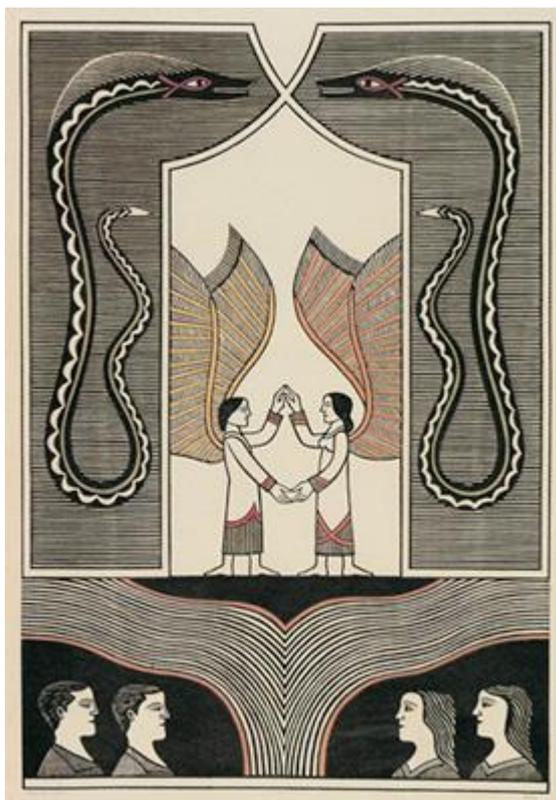


Figura 1: O Encontro

Creio no poder criador e operador da vontade. Creio na vontade produtora do êxtase. Creio no êxtase provocado e dirigido por ela. Daí só merecerem minha confiança os apaixonados. Porque só eles são voluntariosos, porque só eles querem alguma coisa, porque só eles matam e morrem por amor. Também o fato de serem admiravelmente parciais é o mais seguro testemunho de que jamais serão indiferentes, quer como irreconciliáveis inimigos daquilo que odeiam. Como poderão ser imparciais, se não são amantes fortuitos, mas adoradores intransigentes? Como poderão, por outro lado, ser imparciais, se odeiam violentamente com a mesma força de seu amor?

Eles são os forjadores de uma linhagem de mitos. São os portadores de uma excitação cósmica. São os representantes da corrente sacralizante da vida. São os frequentadores habituais do sagrado. Não são apenas sensibilidade nem são apenas razão. São os encarnadores de uma vontade, que é sentimento, que é inteligência, mas que também é êxtase.

Não creio nos desapaixonados. Ao mesmo tempo merecem meu furor e minha pena. De suas fileiras, é bem verdade, jamais sairão os delinquentes; mas, por outro lado, eles jamais serão santos, artistas, missionários, cruzados ou guerreiros. São tremendamente normais, nunca extrapolando de sua normalidade absoluta: daí sua circunscrição somente biológica, e a sua alma planura, fria. Não é pelo seu voo rasteiro que uma ave deixará de ser ave. É o fato de não imprimir a menor paixão às suas asas, que constitui uma ofensa ao sentido da vida. Ninguém é obrigado a altos voos. Mas é inaceitável, é profundamente indigno, que não se queira, sob qualquer pretexto, voar. Porque o voo é a medida de todo ser alado, quer ele seja pássaro, quer ele seja homem.

Os apaixonados nunca buscam a lógica de uma coisa. São, num certo sentido, desinteressados com relação a ela. Não querem estar seguros de sua certeza e de seu erro. Porque pouco lhes importa o fato de estarem certos ou errados. E não procuram a lógica, por lhes interessar muito mais o mistério; por serem os arrebatados do imprevisível, desequilibrado e louco que há em toda verdadeira beleza. E por ser exatamente através da beleza que alcançam o seu Deus, o seu Absoluto, a sua Verdade.

Toda verdadeira paixão é violenta e destruidora, e traz em si, contraditoriamente, o seu próprio aniquilamento, como se ela, a paixão, se oferecesse em holocausto a si mesma, deixando-se devorar por suas próprias chamas. Mas esse desejo de aniquilamento nada mais é que o desejo da consumação sexual e mística do grande amor que a vida sente por si mesma.

A paixão pertence ao domínio do mágico. E os mágicos serão os senhores absolutos da terra. Quem maior responsável pela vida sem imaginação que se conhece e que nos exila no mundo, senão o precoce e forçado decesso dos mágicos? A melhor forma de apodrecer a vida é matar ou degradar os seus mágicos. Só os imbecis, os criminosos de lesa-beleza pretendem destruir nos homens e nas coisas o sentido mágico. E só aos mágicos cabe o direito de desencantar para sempre esses criminosos. Porque os mágicos são os apaixonados. E só os apaixonados merecem crédito (MONTEIRO, 1971, p. 5-6).

Ângelo Monteiro argumenta que somente os apaixonados são merecedores de crédito, porque somente eles não são imparciais. Sem a paixão a vida é mais sombria, sem alegria, sem a força que ela precisa para existir. A paixão é criadora das coisas. É ela que faz o humano fantasiar, imaginar e criar. O verdadeiro humano precisa sonhar, amar, estar em êxtase, pois sua vida é do tamanho de seu sonho, de sua imaginação, de seu furor. Tudo bem, a paixão pode produzir alguns delinquentes, mas sem ela não se merece viver, porque não se alcança a beleza, a fantasia, a sensibilidade, o mistério. Sem a paixão o humano passa pela vida sem transformá-la em algo extraordinário. Somente a paixão faz o humano mover montanhas, ultrapassar os seus limites, buscar sempre outro algo, descobrir a vida, a alegria e os encantos. Pela paixão é que se chega ao divino, ao absoluto, a pureza e a essência da vida. A razão, por outro lado, produz uma vida pasteurizada, sem graça, pois não possibilita uma visão paradisíaca, bela e pujante do mundo. Vê apenas a lógica das coisas, quebrando com o encantamento, a simbologia, o enigma da existência humana.

Suassuna, ao refletir sobre seu próprio fazer artístico, afirma: “em mim, a poesia é profundamente passional. É baseada no entusiasmo. Se não for assim, não escrevo” (SUASSUNA, 2000, p. 47). O sentimento remete, ainda, ao dionisíaco que, por sua vez, faz referência ao hermetismo, ao obscurantismo e ao simbolismo na arte. Para Suassuna, a arte Armorial tem essas características, assim como as artes popular e a barroca

(SUASSUNA, 1995; 2000). Porém, na modernidade, surgiu um tipo de arte que defende as bandeiras do realismo e do racionalismo, excluindo o maravilhoso, o mágico, o simbólico, o hermético e o obscuro da arte. É nesse sentido que ele rejeita a arte moderna, realista e racional. O dramaturgo vê na obra de Bertold Brecht as grandes características da arte moderna que tanto critica:

Nosso Teatro armorial tem seus pontos de vista firmados e próprios. Não digo que sejam os únicos certos, os únicos válidos. Mas, discordando, nisso, mesmo de alguns amigos e velhos companheiros de trabalho, não conhecia – nem as aceito, agora que as conheço as formulações teóricas do Teatro sectário de Bertold Brecht e de seus seguidores latino-americanos de segunda mão. A fórmula brechtiana começou investindo contra o “ilusionismo teatral” e está destruindo “**a ilusão e a encantação do Teatro**”, coisas fundamentais para essa Arte. Sem elas, o Teatro não vive, fenecendo e afastando-se do humano, pelo intelectualismo cerebral, frio, discutidor, exclusivamente crítico e ideológico. Meus fundamentos de criação eram e continuam a ser muito diferentes das estreitas fórmulas brechtianas. Não aceito o “distanciamento” brechtiano (aliás originado de Claudel e Yeats), fórmula crítica, política, estreitamente sectária e ideológica. Não aceito a fragmentação exagerada da ação, pois nisso, como no uso do poético e do maravilhoso, dos tipos, dos cantos, das danças, das máscaras, sou herdeiro é do Teatro antigo, assim como, principalmente, dos espetáculos nordestinos. Mantenho a distinção entre Epopeia e Teatro. Por outro lado, não me interessam nem o Drama psicológico e burguês, nem o Drama politizado do Teatro sectário. Sempre preferi a Tragédia e a Comédia, formas mais preferidas pelo Povo, mais próximas do espírito do nosso Romanceiro. Pode-se dizer, portanto, que, assim como a Gravura armorial parte das xilogravuras populares dos folhetos, o Teatro armorial parte dos **romances**, das histórias trágicas ou picarescas da Literatura de Cordel, assim como dos espetáculos populares do Nordeste, e tem, no campo da Arte erudita, um espírito muito semelhante ao deles (SUASSUNA, 1974, p. 25).

A rejeição de Suassuna e do Movimento Armorial é para aqueles artistas e intelectuais que consideram que somente o que é produzido no exterior, pelos países exemplares, é bom, porque é realista, não tem o fantástico ou o maravilhoso; ao passo que o resto dos países produzem arte e conhecimento de segunda ordem, porque não retiram de suas formas de arte e/ou pensamento o fantástico, o sonho, a ilusão etc. (SUASSUNA, 2008-C). Isto é, essas pessoas fazem uma escala entre os países e os conhecimentos: se for racional e compartimentalizado, ou melhor, limpo, é porque é moderno, logo é superior e bom; se não for racional e se for misturado, sujo, ou se não consideram como tais, é arcaico, antimoderno, fantástico, portanto, é inferior e ruim. Essa é a escala que o Brasil oficial faz em relação ao Brasil real. No entanto, não é essa a perspectiva de Suassuna. O que ele faz é, em certo sentido, inverter a ordem. Ruim é a

racionalização fria e calculista. Bom é a paixão, o arrebatamento, a catarse, o fantástico, o maravilhoso. Ele vê isso na cultura popular, por isso é a fonte de inspiração dele e do Movimento Armorial. Dessa forma, com tom de ironia, escreve:

Tenho um amigo, de pouca educação, que, certamente despeitado por não ser intelectual, tem mania de colecionar o que ele chama de “esquisitices dos intelectuais brasileiros que viajam pelo estrangeiro”. A tese do mal-educado é que esses intelectuais, em sua esmagadora maioria, se tomam de tal deslumbramento diante dos costumes, línguas, tradições, artes, ciências e maneiras das nações europeias ou americanas, que não só passam a imitá-los com uma perfeição que nunca os próprios estrangeiros atingiram, como nunca mais perdoam ao Brasil o mau gosto de ser mais parecido consigo próprio do que as “nações exemplares” do mundo (SUASSUNA, 2008-C, p. 17).

Para Suassuna, “o Brasil parecido consigo mesmo” é o Brasil real. É o Brasil da festa, da alegria, da diversão, da paixão, da fé, da malandragem, da esperteza, da tristeza, das desventuras, da miséria etc., bem como é o Brasil do trabalho, da dedicação; não como é no mundo capitalista-ocidental com uma ética do trabalho ou que visa a acumulação de riquezas por si mesma, mas do trabalho para a sobrevivência, para se tirar o sustento da família. A imagem que Ariano Suassuna constrói dos integrantes do Brasil oficial que vivem imitando o estrangeiro é a de idealizarem esse estrangeiro. Tudo de bom vem desses países exemplares. Tudo de ruim vem dos países não-exemplares. Até Rui Barbosa foi inserido em sua crítica, uma vez que este, ao ser promovido a gênio e ter sido proclamado o mais ilustre dos brasileiros, disse: “Se eu pudesse afeiçoar meu país a meu gosto, faria dele uma Inglaterra” (BARBOSA, Rui, apud: SUASSUNA, 2008-C, p. 18). Rui Barbosa deseja transformar o Brasil em uma Inglaterra porque “ao contrário dos povos exemplares, os brasileiros mentem” (SUASSUNA, 2008-C, p. 19).

Levando à risca o comentário de Machado de Assis que o Brasil oficial é caricato, Suassuna critica os brasileiros desse Brasil com mania do estrangeiro, também, de forma caricata. Assim, para o dramaturgo, os brasileiros do Brasil oficial têm a perspectiva de que tudo nos países exemplares é perfeito. A lei é perfeita, assim como o respeito a ela. Caso a lei seja transgredida, o cumprimento da punição ao transgressor também é perfeito. Os povos dos países exemplares são perfeitos, porque são “puros”, ao passo que os povos dos países não exemplares têm uma queda moral, porque são mestiços. Essa mestiçagem é o problema de a justiça não funcionar bem, pois

aqui no Brasil, as leis são razoáveis, mas os juízes, infelizmente, são latinos e mestiços irresponsáveis, os criminosos também, o promotor também, o advogado também; na hora do julgamento os criminosos

choram, os outros acompanham, todo mundo tem senso de culpa, todo mundo tem a consciência pesada, ninguém quer atirar a primeira pedra e a desordem campeia, para nossa vergonha “lá fora” (SUASSUNA, 2008-C, p. 22).

Nos países exemplares acontece diferente. Lá tudo funciona de acordo com a lei racional, imparcial, fria e calculista. Nesses países ou é tudo ou é nada. No caso inglês ou se é um perfeito *gentleman* ou um criminoso da pior categoria. Este último é o caso de *Jack, o Estripador*. Com sarcasmo, o problema de Jack, para Suassuna, não foi ter matado várias mulheres, mas ter transgredido a lei, pois ao ensinarem ele a ser honesto, a ser intransigente em questões jurídicas, esqueceram de avisar-lhe que era contra a lei matar mulheres. Quando descobriu que tinha transgredido a lei, Jack surtou, pediu para matarem-no, não pelo assassinato de várias mulheres, mas porque não respeitou a lei (SUASSUNA, 2008-C).

Essa pretensa superioridade moral dos países exemplares é rebatida por Suassuna (2008-C) com exemplos de atrocidades cometidas por eles como o imperialismo, tanto político quanto cultural; a colonização; os bombardeios de cidades inteiras; os apoios a golpes militares; os extermínios etc. Para ele, “as duas tiranias mais violentas do século XX, o stalinismo e o nazismo, foram obra do regime republicano” (SUASSUNA, 1996, p. 08)⁴². Na retórica suassuniana, o caso de Eichmann seria exemplar, uma vez que com sua racionalidade fria e calculista mandou milhares, milhões de judeus, para os campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial sem questionar as ordens, pois entendia que o importante era a eficácia no cumprimento das mesmas (ARENDR, 2018).

Continuando no discurso suassuniano-armorialista, se os crimes cometidos nos países não exemplares do mundo se devem a degenerescência moral de seus habitantes por causa da miscigenação, o que compromete o poder de raciocínio e a inteligência em detrimento da emoção desse mestiço; os crimes cometidos nos países exemplares são o contrário, se devem justamente porque as pessoas “não têm” emoção, são “máquinas” de calcular cujo foco é a eficácia para se alcançar um objetivo maior. Se para alcançar esse propósito é necessário passar por cima de tudo e de todos, não tem problema, porque o importante é a eficácia. É um turbilhão de coisas que devasta tudo que está a sua frente (BERMAN, 2003).

⁴² Suassuna está explicando os motivos de ter sido adepto por muito tempo da monarquia.

Ao comentar sobre Kant, Suassuna afirma que “foi depois dele que, em nome da estreiteza moral de homens sem qualquer paixão, criou-se uma pretensa objetividade ou um aflorar de fantasmas que acabaram por expulsar da Filosofia o vibrante apelo da alma poética e da paixão criadora” (SUASSUNA, 2008-G, p. 252). A estreiteza moral que o romancista evidencia aqui é a estreiteza da racionalidade instrumental moderna que só enxerga fins. Ela foi introduzida na filosofia e na ciência, acabando com a força pulsante delas; agora querem fazer o mesmo com a arte. A arte moderna racional já é um primeiro passo para se avaliar qualquer arte quase que exclusivamente pela razão. Os defensores da racionalidade moderna na arte consideram que a arte do passado, aquela que não tem como base e pressuposto a razão instrumental moderna, é anacrônica, é um exemplo da irracionalidade dos povos que a produzem, sendo, portanto, inferior (SUASSUNA, 2008-F). Ou senão, querem que a arte adentre em um subjetivismo extremo através da forma, da arte pela arte, retirando qualquer aspecto coletivo e cultural para se focar na abstração individualista (SUASSUNA, 2008-E).

Na perspectiva de Suassuna, com essa moralidade racional e intransigente e a exclusão, do máximo que se conseguir, da emoção da vida das pessoas, se dá a massificação da população. Isso porque perde-se a mágica da vida ao se restringir a tomada de decisões e a existência a poucos aspectos: a razão e o subjetivismo abstratos. Perde-se, também, a criatividade, pois é necessário não cair em contradição quando se produz algo, ou, ainda, expressar uma forma que não esteja arraigada em nenhum lugar, não tendo base de referência a não ser a própria forma e o subjetivismo abstratos. Esses aspectos são características fundamentais para se pensar no mundo moderno capitalista, pois o que o capitalismo e seus representantes amam é a conta bancária, é o dinheiro, e estes não pertencem a nenhum lugar em específico (SUASSUNA, 2007-A). Sendo assim, a existência de um Chicó, com suas “mentiras fabulosas”, é rejeitada ao máximo. É essa a pureza e a compartimentalização da arte moderna que Suassuna critica.

Por outro lado, por se inspirar no fazer artístico da cultura e da arte populares, Suassuna entende que o foco de sua arte e do Movimento Armorial é a recriação. Reconhece que ele e os integrantes do Movimento Armorial são oriundos do Brasil oficial, porém, também, afirma que “no Brasil, só é verdadeiramente nacional o que é popular ou então aquilo que se liga ao popular” (SUASSUNA, 2007-A, p. 38). Este último é o caso dos integrantes do Movimento. Assim, ao apresentar uma xerografia

(Figura 11, Capítulo 3) de Gilvan Samico⁴³, durante uma Aula Magna apresentada na Universidade Federal da Paraíba, afirma: “da mesma maneira que eu me fundamento no folheto para fazer minhas peças de teatro, Samico se fundamenta na capa do folheto para fazer a gravura dele. (...) Samico não é homem do povo, mas é tão brasileiro quanto eles porque se liga ao popular” (SUASSUNA, 2007-A, p. 38). Acontece o mesmo, por exemplo, em Francisco Brennand⁴⁴, em Maximiano Campos⁴⁵ (1990), em Raimundo Carrero⁴⁶ (1995; 2014-A) etc. Desse modo, não são todas as pessoas do Brasil oficial que têm a mania de imitar o estrangeiro, os países exemplares. Há aqueles que querem se ligar e “imitar” (recriar) a cultura e a arte populares, o que os tornam sensíveis ao povo.

Segundo Idelette Santos (1999), os fazeres artísticos de Ariano Suassuna e do Movimento Armorial focam a recriação, porque o alicerce de suas criações são o folheto de cordel e a cantoria. A base, portanto, da criação Armorial é a poética da voz através da poesia oral. Para Elba Ramalho, a oralidade se manifesta por um modo de “pensar paratático, agregativo, redundante, conservador, agonístico, próximo ao cotidiano” (RAMALHO, S/D, p. 07/08). Sua lógica não é a formal da racionalidade moderna ou da arte pela arte, pois dá ênfase ao inusitado, à surpresa. É uma racionalidade concreta. É por isso que Suassuna (1995) afirma que somente os artistas que constroem imagens concretas em suas artes o afetam; enquanto outros artistas, que são mais conceituais e abstratos, não causam nele nenhuma exaltação/emoção. Um exemplo de imagens concretas é o poema de abertura do livro *Canto Amargo – Poesia Armorial Nordestina*, de Janice Japiassu.

Assim escorrem/Pelas encostas/Rebanhos magros/Donzelas mortas/
/Bois amarelos/Velhos gemidos/Mornos, aéreos/Assim partidos/ /E
cavaleiros/De elmos dourados/Além das sombras/Precipitados/ /Sem
nova hora/Nem nova sina/Pra nova face/Que se imagina/ /Tão grossa
cinza/Que não percebes/Como em verdura/Borda o que vestes/ /– E
nesses vales/Os meus abismos –/ /Velhos fantasmas/De antigamente/
Chamar-te-ão/E será sempre/Como um lamento/De esquecimento/ /O
fio etéreo/Não se extravía/Solto no vale/Nem se desmancha/pelo
planalto/E essas franjas/Dos teus sapatos/...../Assim escorrem/
Pelas encostas/Rebanhos magros/Donzelas mortas... (JAPIASSU,
1970, p. 21-23).

⁴³ Artista plástico, se destacou, principalmente, na gravura e na xilogravura. Seu ateliê ficava em Olinda.

⁴⁴ Artista plástico, se destacou, principalmente, na cerâmica. Idealizador da Oficina de Cerâmica Francisco Brennand e executor do Parque das Esculturas Francisco Brennand, em frente ao porto de Recife.

⁴⁵ Poeta, romancista e político pernambucano.

⁴⁶ Jornalista e escritor pernambucano.

Nesse poema se vê as pessoas caminhando para outros lugares. São migrantes que vão em busca de melhores condições de vida. Estas pessoas são comparadas com gado, pois são tratadas, muitas vezes, como tais ou até pior. A sina desses migrantes é sempre a mesma. Não há hora nova, nem rosto novo, pois a cinza, metáfora de miséria, de desigualdade, de ignorância, de violência física, moral e mental, é muito espessa, não dando possibilidade para outra vida, mesmo com a migração. Volta e meia, então, os velhos fantasmas retornam para assolar essas pessoas como um ciclo sem fim: fome, migração, esperança, retorno.

A arte poética da cantoria nordestina também é um exemplo de imagens concretas, para Suassuna, pois ela é uma “cristalização de sobrevivências das tradições que se imbricaram no processo de miscigenação racial, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional” (RAMALHO, S/D, p. 03). Apesar da cantoria ser mais relacionada e lembrada como cultura popular da zona rural, ela também faz parte da zona urbana. Essa nova área de desenvolvimento da cantoria se deve às constantes migrações dos sertanejos para os grandes centros urbanos, seja do próprio Nordeste, como em Recife, ou para as cidades do centro-sul do país. Nesse sentido, há uma ampliação da área de atuação dos cantadores. “Por isso, é lícito dizer que a cultura brasileira contemporânea experimenta continuamente a dialética entre os valores culturais do mundo rural e as imposições da vida urbana” (RAMALHO, S/D, p. 3)⁴⁷.

Figura principal das cantorias são os cantadores. Estes representam a memória viva da cultura (RAMALHO: S/D). Cantam a vida cotidiana, as tradições, a vida rural e as suas transformações. Os cantadores “estão todos unificados pela identificação com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos da religiosidade e da moral tradicional cristã” (RAMALHO, S/D, p. 05). Uma das técnicas mais utilizadas pelos cantadores é a repetição. Repete-se os estilos, mas com conteúdos diferentes que são ajustados ao contexto, renovando-os. “Portanto, a repetição renovada não deixa de ser também um modo de preservar a tradição” (RAMALHO, S/D, p. 12).

⁴⁷ Apesar de Suassuna entender que a cantoria está mais relacionada, inicialmente, ao rural, com o desenvolvimento urbano e com a migração do campo para a cidade, ele reconhece que muitos cantadores também são migrantes, pois foram para os grandes centros urbanos em busca de melhores condições de vida. Nos anos 1970, quando o Armorial surgiu, a cantoria nas grandes cidades já era um fato aceito por Suassuna, mas criticado pelo mesmo, pois como ele afirma, seu universo fantástico está atrelado ao rural, não ao urbano. Recife, por exemplo, é visto, pelo dramaturgo, como um dos principais pontos de encontro dos cantadores por causa de sua importância econômica, política, social e cultural no Nordeste.

A cantoria no sertão, para Suassuna e para o Movimento Armorial, é tão importante que no *Romance d' A Pedra do Reino* João Melchíades Ferreira, cantador e padrinho do protagonista, instala na fazenda *Onça Malhada*, onde Quaderna passa parte de sua vida e que é de propriedade de seu tio, Pedro Sebastião Garcia-Barreto, uma escola de cantoria para ensinar aos mais novos “a Arte, a memória e o estro da Poesia” (SUASSUNA, 2014, p. 92). Muitos cantadores que aparecem nesse romance estudaram nessa escola. João Melchíades Ferreira começou ensinando aos seus pupilos “que havia dois tipos de *romance*: o ‘versado e rimado’, ou *em poesia*; e o ‘desversado e desrimado’, ou *em prosa*. Era, mesmo, um exercício que nos obrigava a fazer: pegar um romance desrimado qualquer e ‘versá-lo’, contando em verso o que era contado em prosa” (SUASSUNA, 2014, p. 92). Havia, ainda, sete tipos de romances versados: “os romances de amor; os cangaceiros e cavalarianos; os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; os de profecia e assombração; e os de safadeza e putaria” (SUASSUNA, 2014, p. 94).

Essa técnica de versificação foi feita por Suassuna em cima de um conto de Raimundo Carrero, intitulado *Romance do Bordado e da Pantera Negra*. Carrero assume que escreveu esse conto com o claro intuito de participar do Movimento Armorial, já que trabalhava junto com Ariano na Universidade Federal de Pernambuco, nasceu e foi criado no sertão pernambucano, onde tinha muito contato com cantadores, literatura de cordel e festas populares (CARRERO; SUASSUNA, 2014-A). Após ele escrever esse conto, Suassuna versejou-o. Nas palavras do fundador do Armorial: “ao fazê-lo, além de homenagear Carrero, eu estava apenas seguindo um processo muito comum no nosso Romanceiro: um poeta toma uma história em prosa de outro e ‘versa-a’, isto é, conta-a de novo em verso” (SUASSUNA, 1974, p. 40). Suassuna não fez isso apenas com esse conto de Raimundo Carrero. Muitos de seus textos artísticos são recriações de folhetos de cordel, poesias, tradições culturais etc. Essas recriações, no entanto, não se restringem apenas a fontes do romanceiro popular nordestino, extrapola esse âmbito como pode ser visto no primeiro romance que Suassuna escreveu, em 1956, mas que foi publicado somente em 1994: *A História de Amor de Fernando e Isaura*. Neste romance, o escritor assume que sua fonte de inspiração foi o *Romance de Tristão e Isolda*, sugerida por Francisco Brennand, ou seja, uma história lendária da Idade Média europeia (SUASSUNA, 1994).

O principal fator dessa “recriação” é que os temas recriados são considerados universais, porque são arcaicos. Isto é, são temas que se repetem nas tradições

socioculturais de vários povos e sociedades, em várias épocas. Nesse sentido, os temas são coletivos, por isso que a cultura popular sempre os recria, adaptando-os a novos contextos. O arcaico ainda serve para ser o ponto de partida para a construção de uma arte eminentemente brasileira e, ao mesmo tempo, universal: “partir de temas arcaicos do Povo tinha um caráter ‘didático’ inicial. Era um modo de, digamos assim, ‘reeducar’ os nossos músicos, encaminhando-os a um despojamento, a uma pureza e a uma estrutura musical brasileira que os afastassem dos padrões convencionais europeus” (SUASSUNA, 1974, p. 59).

Essa fala é sobre a música, mas acredito que possa ser estendida para o modo de fazer arte Armorial. Por exemplo, no romance *Sem Lei Nem Rei*, Maximiano Campos (1990) retrata lutas pelo poder e pela honra, vinganças (vendetas), injustiças, redenção etc. Esses temas, apesar de serem mais comuns em sociedades pré-modernas, também estão presentes nos países exemplares: “o conflito dos Kennedy, católicos irlandeses, com a sociedade protestante anglo-saxônica, o que é aquilo? E olhe, acontecendo num país considerado o ‘padrão da modernidade’” (SUASSUNA, 2000, p. 28). O que aconteceu com os Kennedy nos Estados Unidos é o mesmo que aconteceu com as famílias Suassuna e Maia em Catolé do Rocha, onde o pai de Ariano nasceu (SUASSUNA, 2000), ou seja, é o que Maximiano Campos retrata em seu romance. Esses temas arcaicos e universais são trabalhados segundo o toque de cada cultura. Então, a ideia de Suassuna é que cada cultura, cada sociedade recrie/reconte esses temas universais de acordo com as perspectivas dessas mesmas culturas e sociedades.

A recriação não acontece estritamente na literatura, mas também é apresentada em outras artes, senão em todo fazer humano, como pode ser visto a seguir:

Realizou-se um simpósio no Recife sobre Pré-História do Nordeste, e me pediram para fazer o cartaz (Figura 2). Então eu só fiz plagiar: acrescentei o vermelho ali, o amarelo aqui. É copiado de desenhos rupestres brasileiros belíssimos: desenhos do Rio Grande do Norte, Paraíba, Piauí e Pernambuco. Esse outro (Figuras 3a e 3b) é um estudo para o que ando querendo fazer. Tudo aqui é plagiado do Ingá. Tudo! Eu não sei se vocês prestaram atenção, mas ainda dizem que o futebol foi inventado na Inglaterra. Olha ali, o sujeito está fazendo um gol de letra: ele está com a bola, fazendo um gol (Figuras 4a e 4b) (SUASSUNA, 2007-A, p. 29).

A imitação no Movimento Armorial não é aquela mesma que alguns integrantes do Brasil oficial fazem, mas aquela que está baseada em histórias sem donos, coletivas, que afetam tanto uma pessoa que vai a um espetáculo teatral, musical etc., quanto um transeunte na rua. O Movimento quer fazer uma arte com pessoas, para pessoas e com

histórias de pessoas, com suas contradições e convencionalidades, que tenham começo, meio e fim, mas que sejam, ao mesmo tempo, tradicionais e perenes (SUASSUNA, 2008-E). Destarte, o Armorial quer aglutinar na arte uma representação da vida, dos dilemas e dos segredos humanos.



Figura 2: Cartaz do Simpósio sobre Pré-História

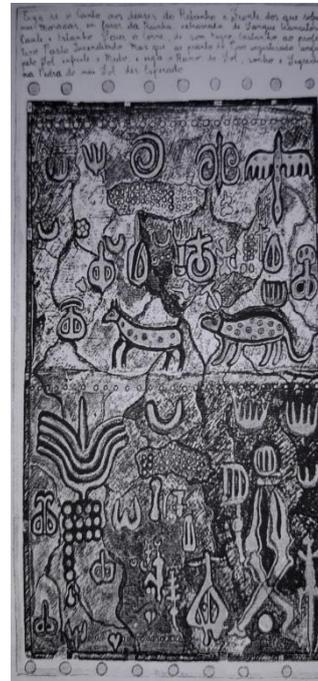


Figura 3a: Iluminogravura de Suassuna



Figura 3b: Iluminogravura de Suassuna



Figura 4a: Pedra do Ingá, gol de letra



Figura 4b: Pedra do Ingá

Esse processo de recriação, ou “plágio”, é muito comum porque a história não é de um poeta/artista em particular, mas de todos. Só se fala que uma história é de um artista à medida que ele é o anunciador dessa história, contando-a com suas palavras e seu estilo, introduzindo-a ao seu universo particular. Nesse sentido, “a obra individual situa-se no nível do dizer, mas o imaginário permanece coletivo” (SANTOS, 1999, p. 113). Essa recriação não pode ser tratada como plágio, porque o que os artistas populares enfatizam não é a novidade da forma como fazem os artistas eruditos ou modernos, mas a ilustração da cultura popular e do cotidiano (SANTOS, 1999).

1.4. Uma síntese Armorial

Se a dualidade é um dos pontos fundamentais do pensamento social brasileiro, a síntese sobre essa dualidade também é (SENA, 2003). Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, como herdeiros e continuadores do debate sobre a dualidade no Brasil, são também herdeiros e continuadores das tentativas de sínteses que o pensamento social brasileiro angariou para si desde o final do século XIX. Suassuna (2000) mesmo reconhece que quer fundir os dois brasis como uma forma de acabar com o “conflito”, mesmo que seu pensamento pende mais para o Brasil real do que para o Brasil oficial. O próprio programa do Movimento Armorial já mostra essa tendência ao afirmar que quer

fazer uma arte erudita com bases nas raízes populares, ou seja, quer conciliar e pôr um fim a dicotomia erudito x popular.

Um dos maiores emblemas dessa síntese do erudito com o popular no “Manifesto Armorial” é a heráldica. Tradicionalmente a heráldica está relacionada aos brasões dos nobres como uma forma de se diferenciar dos camponeses e, ao mesmo tempo, de outros nobres. Em outras palavras, a heráldica está relacionada comumente a títulos nobiliárquicos que representam uma elite. Entretanto, de acordo com o “Manifesto Armorial”,

algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome de “armorial” para denominá-lo. Acontece que, sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais **popular** do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira (SUASSUNA, 1974, p. 09).

O que Suassuna está chamando de heráldica são as vestimentas, os escudos, as armaduras, as bandeiras, os símbolos, em geral, de bumba-meu-boi, de congadas, de cavalhadas, de reisados, de maracatus, dentre outros, que os foliões, adeptos e/ou participantes usam durante os festejos. Historicamente no Brasil essas festas populares não têm muita adesão das classes mais abastadas e/ou eruditas. Além disso, como o Brasil é um país novo, não se enraizou entre a elite a cultura da heráldica, visto que os títulos nobiliárquicos brasileiros são mais uma concessão dos imperadores do que uma tradição familiar ou histórica. Pelo contrário, são as festas populares que chamam para si as representações das heráldicas como uma forma de encenarem as batalhas entre cristãos e mouros, ou ainda festas e tradições populares ou de origens medieval, ibérica, indígena e/ou africana que povoam o imaginário coletivo da cultura popular.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, Quaderna é o grande mestre de cerimônia das festas populares. Um episódio interessante sobre a heráldica nesse romance é quando Clemente e Samuel fazem um duelo, Quaderna, que era padrinho de duelo de Samuel, faz um pedido para ambos antes da batalha:

Eu trouxe, aqui, essas capas de Cavalhada, esses peitorais para os cavalos e essas mantas de anca, tudo do Cordão Azul e do Cordão Encarnado. Eu queria enfeitar os cavalos e vestir nós quatro de Cavaleiros! Assim, o nosso ordálio-brasileiro fica muito mais bonito e muito mais heroico! (SUASSUNA, 2014, p. 289).

O que Suassuna quer mostrar é que as festas populares são muito mais alegres, divertidas, coloridas e originais, porque não se limitam a uma formalidade ou

racionalidade. O popular se apropria de elementos ditos da cultura erudita/elite e transforma-as em algo muito mais festivo, pulsante e pujante. No caso das festas populares em que aparecem essas heráldicas, o que a cultura popular se apropria são as histórias. Estas são recontadas em novos contextos, com novos conteúdos, havendo uma readequação da tradição com o local onde elas são representadas. Há sempre uma reciclagem das formas e conteúdos das tradições populares. É a circularidade cultural que Bakhtin (1987) e Ginzburg (2009) afirmam existir entre a cultura popular e a cultura de elite. Essa apropriação ganha contornos próprios, não sendo uma mera repetição, tanto é que no Brasil essas representações ficam, normalmente, a cargo do povo⁴⁸.

Ora, se a interpretação que o Brasil oficial faz do Brasil vai em direção à dualidade, a interpretação do Brasil real vai em direção à síntese. Na visão de Suassuna, a característica fundamental da cultura brasileira, cuja base é a matriz popular, é a “união de contrários, da tendência para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a uma complementaridade de opostos” (SUASSUNA, 1976, p. 4). Para Suassuna, o brasileiro se caracteriza por ser castanho. O termo castanho é utilizado porque seria uma síntese de raça, de personalidade/comportamento, de pensamento, de costumes/tradições, de história e de cultura. Essa posição de Suassuna, que é impressa em seu Movimento, é uma reverberação/atualização dos argumentos de Silvio Romero e Gilberto Freyre.

Quaderna pode ser considerado o típico brasileiro, pois tudo o que ele faz é misturar as coisas. Assim, ele mistura/funde o pensamento de Samuel e de Clemente⁴⁹. Nas palavras de Quaderna, “Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do ‘oncismo’ de Clemente com o ‘tapirismo’⁵⁰ de Samuel” (SUASSUNA, 2014, p. 50). E complementa: “entre Samuel e Clemente, eu ocupo em tudo uma posição intermediária” (SUASSUNA, 2014, p. 172). Nesse sentido é que ele também afirma: “Como vocês já me provaram muitas vezes, não tenho imaginação para inventar, só sei contar o que vi” (SUASSUNA, 2014, p. 599). Mas, ao mesmo tempo que assume que não tem

⁴⁸ Obviamente há aqueles festejos populares que foram apropriados pelo poder público, como acontece com o carnaval, com a festa do boi de Parintins, com as festas juninas no Nordeste etc.

⁴⁹ Quaderna recebeu influências de outros autores, principalmente de autores que seus dois mestres citam, desde que sejam considerados consagrados.

⁵⁰ Esses termos designam as filosofias de cada um.

imaginação para criar algo, ao narrar as suas desventuras, faz uma mistura/confusão de coisas que viu ou ouviu, dando seu toque pessoal, mesmo que seja uma mixórdia.

Desse modo, quando o corregedor o questiona sobre qual espectro político pertence, se é extremista de direita, cujo representante é o monarquista Samuel Wan d’Ernes; de esquerda, cujo representante é o comunista Clemente Hará de Ravasco Anvérsio; ou de centro, cujo representante é o Comendador Basílio Monteiro; ele responde: “De nenhum dos três, Excelência! Eu sou Monarquista da Esquerda!” (SUASSUNA, 2014, p. 341). Ao ser questionado pelo Corregedor os motivos de utilizar o pronome *Dom* e *Rei Degolado* para se referir ao seu tio Pedro Sebastião Garcia-Barreto, Quaderna responde que “são coisas épicas e cifradas”, além de ser hermética, pois o assassinato de seu tio é um crime indecifrável. Utiliza, ainda, essas palavras para escrever seu grande poema heroico, o que o tornaria o gênio da raça brasileira, pois em uma epopeia que se prese, é necessário que a história abarque ““façanhas de guerreiros e capitães ilustres; reis que decaem; tiranos assassinados; brilhantes reveses; quedas de tronos, coroas e monarquias; terríveis perfídias e combates sanguinolentos”” (SUASSUNA, 2014, p. 346/347)⁵¹. A única coisa que ele fez foi dar seu toque/confusão pessoal nelas, que é outra característica do fazer artístico do Movimento Armorial como apresentado acima.

Ora, se o brasileiro, por ser mestiço/castanho, não tem a inventividade, como alguns pensadores do final do século XIX e início do XX argumentaram, sua originalidade está justamente em não ver que a contradição entre pensamentos seja um empecilho para misturá-los, ou seja, é na fusão desses pensamentos opostos que está a originalidade do brasileiro e da cultura brasileira. Por esses motivos é que o brasileiro castanho, por ser herdeiro dos povos da orla do Mediterrâneo – onde se deu o encontro do europeu com o árabe e o africano saariano –, do indígena e do negro da África subsaariana, não é nem muito racionalista, nem muito irracionalista. Esses povos da orla do Mediterrâneo “exaltavam o sentido vital e estético da festa ao mesmo tempo bela e cruel da vida, mas, para eles, o pensamento e a reflexão eram também uma festa, uma embriaguez” (SUASSUNA, 1976, p. 2).

No Brasil, o acastanhamento se tornou mais forte, pois aqui houve mistura em todos os sentidos, tanto em questões raciais quanto em aspectos ético-morais, culturais, imaginários, históricos etc. Essa mistura é o que dá pujança às culturas castanhas, pois

⁵¹ Há muitos outros exemplos no livro e nas peças de Ariano Suassuna.

No seu espírito profundo (...), o que a Cultura mediterrânea e suas herdeiras do Brasil e da Rainha do Meio-Dia não se cansam de afirmar – e mesmo de cantar, com o furor dionisíaco e com o gume de pedra e faca do despojamento apolíneo – é o choque violento, mas, ao mesmo tempo, a unidade terrificante do ser e da ruína; do universo exterior e real e de seu reflexo na consciência humana; do real, do imaginado e do imaginário; da liberdade e da fatalidade; da intuição e da reflexão; da vida e do amor como fatores e servos da Morte e das ligações da morte com o Amor – inclusive do amor sexual – como fatores de eternidade e rejuvenescimento, da Morte como possibilidade de selvagem florescência e ressurreição; da realidade implacável e severa, por um lado, e do real magnificado da Arte, por outro; da claridade enigmática e da escuridão sombria, lodosa e fascinante da Beleza – que é, ao mesmo tempo, abismo satúrnico e brilho solar – e assim por diante (SUASSUNA, 1976, p. 2/3).

A dialética entre o apolíneo e o dionisíaco que Suassuna assume em sua obra e no Movimento Armorial, bem como na cultura brasileira, é, em parte, uma influência de Friedrich Nietzsche (SUASSUNA, 2000). A grande influência de Nietzsche em Suassuna está na crítica que o filósofo alemão faz a estreiteza do pensamento racional moderno ao excluir o irracional, a festa, o imaginário, a embriaguez dionisíaca de suas análises e perspectivas. Além disso, Nietzsche (2005; 2007), ao fazer suas análises sobre a arte grega, entende que a tragédia helênica unia o apolíneo e o dionisíaco, o sonho e a embriaguez, a racionalidade e a irracionalidade, o que seria também certa união de contrários. Com a progressiva preponderância da maiêutica socrática e da lógica, deu-se a decadência da cultura e da arte gregas, pois perdeu-se a irracionalidade, a embriaguez, a catarse em detrimento da lógica, do linear, ou seja, perdeu seu equilíbrio interno.

O auge da lógica e da fragmentação do conhecimento se deu com o cientificismo moderno e a cultura que vem no seu rastro, isto é, com o epistemicídio que a modernidade norte-europeia-ocidental proporcionou a outras formas de se conceber o mundo (SANTOS, 2010). Suassuna (2000), como um crítico da modernidade, em diversos momentos, afirma ser antimoderno. Essa posição se deve ao fato de entender que a cultura racional moderna devastou a vida, pois tirou dela toda a alegria e a contradição criadora em detrimento da maximização de resultados e de uma linearidade fria, estreita e descarnada (SUASSUNA, 2008-G).

Essa visão de mundo moderna também se disseminou e se preponderou na arte, uma vez que a arte moderna não é total, mas compartimentalizada, como argumentado

anteriormente⁵². A arte moderna se restringiu ao apolíneo, colocando o dionisíaco em patamar inferior, pois ela quer ser uma arte pura, uma arte pela arte, cuja preocupação se encerra em si mesma, na forma. É a ideia de arte autônoma que perpassa essa posição (HANSLICK, 1992). A arte apolínea é uma arte racional, ordenada, linear, clara, pura, formal, serena, equilibrada e harmoniosa internamente. As artes baseadas na concepção apolínea não aceitam interferências exteriores às artes em si mesmas, ou seja, cada arte é separada: a pintura se restringe à pintura, a música à música e assim por diante. Já as artes dionisíacas são o oposto: são impuras, emotivas, vibrantes, desordenadas, obscuras, desproporcionais, informais, aceitam e incentivam a mistura, a intuição, a expressão (SUASSUNA, 2011).

Por rejeitar a arte moderna compartimentalizada, Suassuna foca as artes consideradas como não-modernas. É nesse sentido que ele se diz mais próximo da arte popular, da tragédia e da comédia antigas, ou do século de ouro espanhol, e da tragédia elisabetana inglesa do que do drama burguês moderno (1974; 2000). As concepções de arte não-modernas não separam o apolíneo e o dionisíaco, juntam os dois. Nessa junção é que se dá a maior riqueza e criatividade nas artes. Para o dramaturgo, a última corrente estético-cultural que tem as características de fusão de contrários é o Barroco. Este, além de apresentar essa fusão, existiu no Brasil. Já outras correntes estético-culturais, como a cultura e a arte medievais, renascentista etc., não existiram, como tempo cronológico, no Brasil, daí a ênfase de Suassuna e do Movimento Armorial no Barroco, pois neste haveria a coexistência de vários tempos⁵³, isto é, o tempo cronológico não seguiu o mesmo ritmo do tempo real, havendo mistura entre os dois que reverberou em sua organização e visão de mundo (SUASSUNA, 2008-G; 2008-I).

Na concepção suassuniana, há dois troncos que formam a cultura brasileira: a raiz barroca e a raiz popular (SUASSUNA, 1976). Acredita-se que o barroco brasileiro, como herdeiro do barroco ibérico, está mais próximo da arte e da cultura populares. Dessa forma, o barroco brasileiro e a cultura popular brasileira são formações estético-

⁵² Alguns de seus críticos, como Fred Zero Quatro – um dos fundadores do Mangue que me concedeu entrevista em 13/03/2017 –, José Teles (2012), Herom Vargas (2007) etc., argumentam que essa posição antimoderna de Suassuna está ligada ao fato da classe na qual nasceu ter perdido poder com o processo de modernização que o Brasil sofreu a partir do advento da república.

⁵³ Quando Suassuna (1995; 2008-G; 2008-I) fala que no sertão há algo de medieval e renascentista, ele não está falando do tempo cronológico, mas do tempo real, sociológico, em suas palavras, visto que reviver o medieval no Brasil, como foi na Europa, é impossível. Assim, o que ele está falando é em relação à mentalidade, aos pressupostos culturais, não em imitar o medievo europeu. A relação de Suassuna com o medievo é melhor trabalhada por Vassalo (1993).

culturais paralelas, senão equivalentes (SANTOS, 1999). A ideia de Suassuna (1974) é que o barroco ibérico está mais ligado à arte e à cultura populares medievais do que à arte e à cultura norte-europeus-ocidentais dos séculos XVII e XVIII. É a partir do barroco que se dá melhor a passagem do popular para o erudito na recriação artística, uma vez que há certa equivalência entre os dois (SANTOS, 1999).

Para este dramaturgo, o barroco aos poucos vai se apagando e o elemento popular se torna a fonte por excelência de inspiração da arte Armorial. O apagamento da raiz barroca frente à raiz popular acontece porque, no final, as duas são uma só, não havendo negação de uma em relação a outra, mas uma circularidade. Entretanto, a arte Armorial não pode nem deve se restringir a repetir a arte e a cultura populares, deve recriá-las e transformá-las de acordo com o universo de cada artista (SUASSUNA, 1974; 1976). Ademais, essa aproximação entre o barroco e a cultura popular no Brasil faz com que Suassuna transfira para o Movimento Armorial a crença de que o barroco brasileiro foi o último momento no qual o país não sofreu imposições culturais externas para criar sua própria identidade cultural. Ao ser questionado sobre afinidade da arte brasileira com o espírito barroco, Suassuna argumenta:

É durante o século XVI que começou a se formar isso que nós chamamos de Brasil. A esse respeito, outro dia ouvi alguém dizendo que eu defendia a ideia ultrapassada de que o Brasil era só português, negro e índio. Eu nunca disse isso, não. Esses formaram o tronco inicial, mas isso não quer dizer que eu não veja a importância de outros grupos, de outras etnias que vieram para cá. A missão francesa, por exemplo, foi importantíssima para o Brasil. A contribuição dos outros povos europeus que vieram, a contribuição dos japoneses... eu acho, por exemplo, que o teatro japonês é importantíssimo para a nossa busca de um teatro próprio. E sempre tenho destacado a importância de Kurosawa. O cinema japonês tirou a sua personalidade do teatro nacional e popular, do Nô e do Kabuki (SUASSUNA, Vintém, 1998).

Segundo essa perspectiva, a formação cultural do Brasil se inicia com a colonização portuguesa, com a entrada de escravos africanos e com o indígena nativo do território. Porém, no século XVI ainda era muito amorfa as características do Brasil, pois não estavam muito claros os rumos que o país iria tomar com a miscigenação que foi se intensificando com o passar do tempo. No final do século XVII e no início do XVIII, na época do barroco, essas características já eram mais visíveis, pois já eram pelo menos dois séculos de colonização e miscigenação. O barroco, desse modo, é um primeiro momento de apresentação do que o Brasil viria a ser. Ou seja, é o primeiro momento da história brasileira em que se pode afirmar que existem características

essencialmente brasileiras. Mesmo sendo possível observar e entender as peculiaridades da nação com o barroco, somente no século XX é que as propriedades socioculturais advindas da miscigenação brasileira se tornaram mais claras. Para se entender, então, o que é o Brasil, é necessário, antes, entender o que é o barroco. Na concepção de Suassuna,

O Barroco é um estilo de vida, uma visão do mundo e uma Cultura que se caracteriza pela união dialética de contrários, de elementos clássicos e românticos. Mais precisamente, pode-se dizer que o Barroco destruiu e queimou no seu impulso o otimismo clássico e preparou o pessimismo romântico, embebido de amor pelo Caos e pelo satanismo do culto da melancolia e da Morte. É, portanto, um estilo contraditório e totalizante, por ser a primeira manifestação romântica de dissolução do Clássico (SUASSUNA, 1976, p. 7).

Ainda sobre a importância do barroco na formação da cultura brasileira, Suassuna argumenta em uma entrevista concedida a revista *Vintém*, em maio de 1998:

Eu acho o barroco uma coisa muito importante para o Brasil. Na minha visão, boa parte dos grandes artistas brasileiros baseia-se no barroco ainda hoje. Normalmente a palavra barroco é usada no sentido pejorativo. Para mim não é. A grande coisa do barroco é que ele é um estilo de arte e uma visão do mundo, que se caracteriza pela unidade dos contrários, o que é muito importante para o Brasil. É a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. Por isso mesmo ele tem elementos clássicos e românticos, medievais e renascentistas, pagãos e religiosos, trágicos e cômicos. A novela picaresca, por exemplo, entrou para a tradição ibérica com o barroco, no fim do século XVI e começo do XVII, na transição da Renascença. É aí que nasce a novela picaresca com aquele elemento popular extraordinário. Eu acho, por exemplo, que o *Dom Quixote* é uma obra típica do barroco. A obra de ficção típica da Idade Média é a novela de cavalaria, idealista, aristocrática. E a obra de ficção em prosa da Renascença é a novela picaresca, popular, realista. Na novela picaresca o assunto principal é a fome, porque todas as astúcias que o personagem pratica é pra conseguir a comida do dia, porque no dia seguinte é outra coisa. Então, são duas vertentes bastantes contraditórias, a novela de cavalaria e a picaresca. Ora, em uma obra barroca, como a meu ver é o *Dom Quixote*, Cervantes faz convergir as duas vertentes: a novela de cavalaria aparece no romance através do Quixote, e a vertente da novela picaresca através de Sancho (SUASSUNA, 1998).

O barroco é a mais completa, rica e fecunda das visões de mundo, mas também é a mais impura, a mais misturada, logo, a mais criativa (SUASSUNA, 1976). Contém, dessa feita, as características do dionisíaco e do apolíneo. Não se prepondera nem um, nem outro. Pelo contrário, é na união dos dois que se erigiu as características dessa cultura. Conciliou a razão e a irrazão, o clássico e o romântico, o belo e o feio, o austero e o extravagante, o comedido e o desproporcional, o bizarro e o elegante, o detalhe e o

grandioso, a riqueza e a pobreza. A ênfase no barroco está no fato dele ser considerado, ao mesmo tempo, contraditório e totalizante, o que ajuda a resolver o problema da identidade cultural brasileira (SANTOS, 1999), pois

Nós somos também um Povo dilacerado. Ainda estamos marchando da contradição branca, negra e vermelha para o castanho do futuro; ainda somos, por um lado, um povo jovem, talvez o único povo que ainda tem, hoje, um Romanceiro vivo; e, por outro lado, herdamos séculos de cultura mediterrânea, cultura que ainda não se reinventou aqui de modo total. (...) O Romanceiro nordestino, essa espécie de ponte de ligação entre a tradição mediterrânea e o Povo brasileiro de hoje, pode bem ser um caminho não só para a criação de uma legítima Literatura brasileira, como para criar uma unidade de contrastes e contradições, fazendo dos nossos dilaceramentos, como sucedeu com os espanhóis do Século de Ouro, um fator de enriquecimento literário e vital, e não um nó de impasse (SUASSUNA, apud: SANTOS, 1999, p. 34).

Uma das singularidades do Brasil está, então, em ser um país novo e por suas configurações étnica e sociocultural ainda estarem em formação e estabilização. Como um lugar de encontro de várias facetas e/ou tradições étnicas e socioculturais, a cultura brasileira, na figura do brasileiro, é incapaz para o pensamento puro, formal, sem conexão com a vida, com a morte, com a alegria, com a tristeza etc. A cultura brasileira tem seu próprio modo de expressar o seu pensamento, que “é mais estético e ético do que lógico e metafísico, e isso que pode parecer seu principal defeito aos olhos dos rotineiros acadêmicos, é, talvez, sua melhor qualidade, sua originalidade mais profunda” (SUASSUNA, 1976, p. 11). Essa originalidade se dá, por exemplo, nas relações familiares, nas vendetas, nas relações de trabalho, na vida religiosa, na relação passional com o sobrenatural ou na relação de intimidade que se tem com os santos, na inventividade do brasileiro para sobreviver às vicissitudes da vida, na diversidade cultural e artística, na alegria, nas festas, nas tradições, nos costumes etc. Sendo assim, é um povo, ao mesmo tempo, trágico e cômico. Por isso que as obras do Movimento Armorial giram em torno desses dois arquétipos.

A tragicomédia da cultura brasileira é mais bem percebida, segundo Suassuna (1976), em sua concepção de beleza. Esta não pode se restringir a refletir e explicar o conceito de belo clássico, deve ultrapassá-lo. Na estética clássica, a beleza é criada “a partir do que na Natureza já é belo, e que se caracteriza pela serenidade, pela medida, pela ordem e pela luminosidade serena do racional” (SUASSUNA, 1976, p. 98). A beleza para os povos castanhos, como os brasileiros, “inclui necessariamente outras categorias mais ásperas, criadas a partir daquilo que, na Natureza, é feio, grotesco e até

repugnante” (SUASSUNA, 1976, p. 98). A estética dos povos castanhos é mais inclusiva do que excludente. Ela não restringe a beleza à perfeição. Ela amplia a tudo que pode ser criado, imaginado, vivido, realizado pelo homem, seja em seus sonhos, seja em sua realidade, cultura, tradição, costume e imaginário.

A inclusão de elementos faz com que o modo de pensar do castanho, do brasileiro, seja mais concreto, estético, intuitivo, ético e humano; ao invés de ser abstrato e sistemático como o dos norte-europeus-ocidentais da modernidade. Esse modo de pensar do brasileiro não subtrai a razão; pelo contrário, é uma racionalidade diferente, que ao invés de diminuir a sua vitalidade, reforça-a, pois “aumenta suas dimensões e sua dignidade, pelo reconhecimento do enigma, pelo contato com o subterrâneo e com as revelações que afloram à sua superfície, comunicadas pelo território desconhecido e trevoso do inconsciente e do subconsciente” (SUASSUNA, 1976, p. 12). É por esse caminho que Suassuna (2000) afirma que a sua poesia e a cultura populares são herméticas e obscuras, porque são enigmáticas, entram nos recônditos do inconsciente e do subconsciente do humano. A arte Armorial, como uma arte herdeira tanto do barroco quanto da cultura e da arte populares, é também hermética, obscura e enigmática, além de ser bizarra, desproporcional e contraditória. Por causa dessas características é que as obras populares e Armoriais são abertas, não havendo uma única forma de interpretação e apreciação (SUASSUNA, 2000). No Movimento Armorial são vários os exemplos desse tipo de arte, como podem ser vistos em Gilvan Samico, em Francisco Brennand, no Quinteto Armorial, em Cussy de Almeida, em Janice Japiassu, em Raimundo Carrero, em Maximiano Campos, em Dantas Suassuna etc.

O que Suassuna faz é inverter, de certo modo, a lógica de valorização da maneira de se pensar na modernidade. Se esta valoriza a abstração, o sistema, o cálculo, a mensurabilidade, a precisão, a separação, a clareza (MOLES, 1995); o Movimento Armorial valoriza a concretude, a junção, a mistura, a cultura, o imaginoso e o imaginário, a tradição, o obscuro, o espírito áspero e mágico do romanceiro popular nordestino (SUASSUNA, 1974; 1976; 1995). O Movimento Armorial, nesse caso, é mais pré-socrático do que socrático, pois a sua razão é concreta uma vez que valoriza a sensação de um sentimento, a ação de uma atitude/ideia, como a alegria ou a bondade, não as conceituações de sentimentos ou atitudes e ideias. Isso porque não é somente a razão abstrata moderna que põe o homem em contato com o segredo do mundo, mas também a imaginação, a intuição e a revelação. Para este escritor, essa outra faceta de

contato com o segredo da vida pode até ter um papel anterior e mais primordial que a razão abstrata e reflexiva, pois o ponto de partida para qualquer sistema abstrato é a concretude da vida, do cotidiano, é a imaginação que perpassa todo ser humano, sem a qual não poderia chegar à forma abstrata de pensamento (SUASSUNA, 1976).

Desse modo, os povos mais estéticos, eróticos e contemplativos – povos mais musicais, apolíneos-dionisíacos, noturno-solares e dançarinos – como os africanos, os brasileiros, os mexicanos, os mediterrâneos e os asiáticos, se não costumam escrever sistemas de pensamento puro ou prático, fornece, no entanto, a suas respectivas Culturas – e a seu modo intuitivo e concreto – aquilo que é a matéria-prima da reflexão em geral e da reflexão sobre a Cultura em particular – uma visão-do-mundo contida numa Mitologia, numa Arte e numa Literatura ligadas ao que existe de mais primordial, vigoroso, elementar e subterrâneo no espírito humano. Isso sem se falar no fato de que, com um modo muito seu e peculiar, nossos melhores pensadores, quase sempre evitando enrijecer suas ideias num sistema, têm, no entanto, refletido eles mesmos sobre esse material, comumente sob uma forma e através de processo estético, crítico e aforístico (SUASSUNA, 1976, p. 12).

O fator anterior e mais primordial dos povos castanhos está ligado aos temas universais. Estes temas já foram traçados ainda na época arcaica. Basicamente esses temas fazem referência à vida, à existência do humano em qualquer época ou lugar. A maneira como cada sociedade se relaciona com estes temas é dado pela história de cada povo (SUASSUNA, 2000). Nesse sentido, a razão pura é uma derivação, por isso ela não está no mesmo patamar de originalidade que a razão prática, concreta, como dos povos mais estéticos. Daí a modernidade derivada do iluminismo, da ciência, da técnica, ser considerada artificial. Os povos mais estéticos são, portanto, anteriores e, concomitantemente, um contraponto a esse tipo de modernidade.

Os países e os povos castanhos, como o Brasil e os brasileiros, personificam essas formas mais estéticas de agir e pensar. Todavia, não se pode dizer isso de todos os brasileiros. Para Suassuna (1976, 2008-A, 2008-B etc.), por se considerar um herdeiro de Euclides da Cunha, o brasileiro castanho começou a se estabilizar no sertão. “Esse castanho que, no Brasil, vem se forjando no Sertão mais do que em qualquer outra parte, é a aspiração talvez inconsciente, mas verdadeira e profunda, irreprimível, do Povo brasileiro” (SUASSUNA, 1976, p. 14). O sertanejo, por ter ficado isolado por séculos do resto do Brasil e do mundo, pôde se constituir sem interferências, de forma própria e profunda na mistura do europeu, do africano e do indígena, o que produziu características singulares em todos os sentidos. Por isso que o acastanhamento no sertão é mais estável do que os outros acastanhamentos do país. É no Brasil que o castanho

alcançará, na figura do sertanejo, o seu pico, pois aqui é o “centro e consumação da Península ibérica, dos Mouros, dos Judeus, da África, das Índias – o verdadeiro centro e ponto de encontro da Rainha do Meio Dia” (SUASSUNA, 1976, p. 196).

Em questões de estética Armorial, as iluminogravuras seriam, também, uma síntese das artes, pois representam uma totalidade ao fundir vários tipos de artes. Uma iluminogravura é um folheto, nos moldes do folheto de cordel, que concilia a pintura, a gravura, o desenho, o texto, a poesia, as cores, o teatro, a música, a fantasia para expressar o universo de um artista. É também uma combinação de iluminura medieval com técnicas modernas de gravação em papel que junta três perspectivas estéticas diferentes: a rupestre, a barroca e a popular. Por ser uma síntese e uma totalidade, ao mesmo tempo, a iluminogravura representa a unidade do humano na unidade da arte, uma vez que o seu tema é a vida humana, mostrando os seus segredos, angústias, tristezas, alegrias, delírios, gozos, festas, tragédias, comichidades, imaginários, cultura, fantasias, superstições etc. Ou seja, a iluminogravura é uma síntese, uma totalidade e uma unidade entre uma linguagem visual, uma escrita e uma sonora.

Capítulo 2. Mangue: agitação cultural para construção de uma nova estética em um mundo tecnológico e globalizado

O Mangue, ou Mangubeat, ou ainda Manguemit⁵⁴, nomeia uma agitação cultural que ocorreu em Recife no início dos anos 1990. Tudo começou, segundo os integrantes iniciais dessa Agitação⁵⁵, em uma conversa de bar por volta de 1991/1992. De acordo com Renato L, conhecido como Ministro da Informação do Mangue, Chico Science chegou nesse bar no Cantinho das Graças para conversar com seus amigos – que posteriormente constituiriam o núcleo-base inicial dessa Agitação – em uma noite de semana e falou algo parecido com isso: “Mixei uma batida de hip-hop com o *groove* do maracatu e ficou bem legal. Vou chamar essa parada de Mangue!” (RENATO L, 1998-A, p. 30; Entrevista).

Ainda, conforme o Ministro da Informação, alguns dos amigos que estavam nesse bar haviam participado do movimento punk de Recife nos anos 1980 e, ao se lembrarem de Malcolm McLaren, que “‘inventou’ o Punk, veio a ideia: ‘Ótimo, vamos transformar essa batida em algo mais, numa *cena* (a palavra mágica)’. Era a chance de movimentar a cidade, de ganhar algum dinheiro, de conseguir mulheres, enfim, de pôr em prática algumas das ideias normais de um ser humano ainda não lobotomizado” (RENATO L, 1998-A, p. 30). Fred Zero Quatro, que era um dos amigos que estava nesse bar, afirma: “A gente agiu à maneira de Malcolm McLaren. Vimos que ali havia elementos para criarmos uma cena particular. Então bolamos *gíria*, visual, manifesto. Quase todas as músicas que fizemos depois disto continham palavras extraídas dos manifestos” (FRED ZERO QUATRO, apud: TELES, 2012, p. 274).

Para este mesmo manguemboy, as ideias discutidas nesse bar significavam pôr em prática uma atitude Rock n’ Roll tal qual o “inventor do punk” definiu: “uma forma de se ganhar dinheiro, em pouquíssimo tempo e com muito estilo” (FRED ZERO QUATRO, 2009-D). Claro que para esse integrante do Mangue não eram todos que ganhavam dinheiro com o Rock, mas os pouquíssimos que ganhavam, eram inspiração e motivação para os jovens largarem o lugar comum de suas vidas confortáveis, metódicas e chatas, para arriscarem outro tipo de vida (FRED ZERO QUATRO, 2009-

⁵⁴ No momento oportuno discutirei esses termos.

⁵⁵ Ver Renato L (1998-A; 1998-B; Entrevista), Fred Zero Quatro (2009; Entrevista), DJ Dolores (Entrevista).

D). O que se conversou nesse bar, nessa noite, representa algo em torno de 70% da ideia que se tem hoje do que foi a Movimentação Cultural Mangue (RENATO L, 1998-B).

2.1. Primórdios do Mangue: a década de 1980

Para entender melhor o que foi o Mangue e quais eram seus objetivos, é necessário voltar para a década de 1980 e apresentar o sentimento⁵⁶ dos habitantes, mais precisamente de uma parte da classe média, de Recife e das pessoas que estavam naquele bar em relação à cidade e à sua vida cultural desta. A jornalista Flávia de Gusmão, do Jornal do Commercio de Recife, ao fazer uma reportagem discutindo a vida cultural e o comportamento dos indivíduos da capital pernambucana dos anos 1920 até os anos 1990, a fim de comemorar os 80 anos desse jornal, escreve a respeito da década de 1980:

“Nossos ídolos não são os mesmos e as aparências não enganam mais”, bradava Elis Regina, a plenos pulmões em 1976. A letra de Belchior preconizava o que seriam os anos 80: uma década de transição⁵⁷, de uma gente que pegou um bonde em uma rua de muitos trilhos: os que vinham a pé de Woodstock e que sentiam dificuldade em se livrar dos cabelos longos e pensamentos mais compridos ainda; os que amavam a revolução e já não sabiam o que fazer com ela em tempo de anistia e abertura; os órfãos dos embalos de sábado à noite. A geração dos anos 80 é híbrida. Era lindo chamar-se uns aos outros de “burguês-alienado” ou “bicho-grilo”, conforme o gosto do freguês. Unanimidade, porém, era a quebra de alguns tabus sobre o sexo: a virgindade estava com os dias contados, ninguém mais fazia caso dela. Namorar para casar virgens não-praticantes era o comum. As influências que lá gerjeavam, também cantavam do lado de cá. Os jovens que invadiram Wall Street em busca do seu quinhão de riqueza lançaram o movimento yuppie. No Recife, eles preferiam os restaurantes como o Galo D’Ouro, o Mafuá do Malungo, o Porão, o Spettus, tomando uísque Logan e bebericando Keep Cooler. Não eram, porém, a cópia fidedigna dos seus similares norte-americanos; o dinheiro que corria lá, não corria igual nas bandas de cá. Mas a atitude era de todo imitada: ternos bem cortados, cores sóbrias, uma boa marca de sapato, óculos moderninhos e, alguns, até rabos de cavalo como uma espécie de rebeldia fashion. Outras tribos fizeram sucesso: os góticos, que tiveram um pequeno, mas fiel número de adeptos, que percorriam cemitérios, vestiam-se de preto, evitavam a luz do sol e recitavam-se poemas tristes. Iam dançar na Misty. E os punks, que aqui só chegaram na versão butique, uma vez que a periferia – legítima herdeira da corrente – não se interessou em adotar a ideia e a estética. Também iam na Misty. As garotas e

⁵⁶ Esse sentimento da classe média de Recife é entendido como estrutura de sentimento. Para tanto, ver Williams (1979; 2011).

⁵⁷ José Teles, jornalista de Recife que escreveu livros como *Do Frevo ao Manguebeat* (2012) e *O Malungo Chico Science* (2003), endossa essa perspectiva.

garotos new wave, que adoravam a Fernandinha Abreu no tempo da Blitz: gel no cabelo, figurino verão, e cabelo repicado. Também dançavam na Misty.

A classe média cinzenta ia à praia, tentava um ou outro topless que era detido à base de “joga areia na Geni” e se encontrava nas feirinhas de bairro, principalmente a do Entroncamento. Para que? Nada. Sentar-se em desconfortáveis cadeiras de ferro, beber cerveja. Um banquinho e um violão eram tudo. Uma verdadeira mania de bares com música ao vivo e o surgimento de verdadeiros ídolos locais. Os cinemas de bairro já eram um passado distante. Os do Centro tinham de escoar a produção do mundo todo. Nunca se viu tão pouco no Recife.

O Recife estava calado. Ouvia-se o que era produzido lá fora: Smiths, The Cure, Pet Shop Boys; ouvia-se o que era produzido lá embaixo: Legião Urbana, Capital Inicial, Ira. Mas não se ouvia mais o que se fazia por aqui, algo bom como o Ave Sangria. Recife parecia não ter voz para dizer o que sentia a respeito dos anos 80. Enfim, uma década de baixa estima para os pernambucanos que não se lembravam mais que a capital era bonita e era feliz. Um tempo em que bom mesmo era o que podia ser buscado lá fora (GUSMÃO, 1999)⁵⁸.

Não se pode esquecer que os anos 1980 ficaram conhecidos no Brasil como os anos perdidos. Foi o período de transição de uma ditadura que durava mais de vinte anos para os primeiros passos de uma democracia que via seu primeiro presidente civil, após décadas, não tomar posse devido a uma doença e, posteriormente, morte. Período também de protestos das “Diretas Já”, em que a população reivindicava o direito de escolher o presidente da república diretamente, mas sem êxito. Época de Assembleia Nacional Constituinte, em que se discutia uma nova Constituição como uma tentativa de colocar uma pá de concreto na antiga Constituição e no aparato autoritário, proveniente da época da ditadura.

Mas também foram anos de crise econômica, de vários planos econômicos para estabilizar a economia, desemprego alto etc. Para piorar a situação, já no início dos anos 1990, a crise econômica se intensificou e o primeiro presidente eleito diretamente pela população após quase trinta anos, sofreu um processo de impeachment acusado de corrupção. Em Pernambuco, o sentimento da população era o mesmo que se via no resto do país. Contudo, como está na região Nordeste, região na época mais pobre do Brasil, essa configuração e sentimento eram potencializados.

Os integrantes do Mangue eram jovens nesses anos. Essa época foi a fase de transição da adolescência para a vida adulta para os mangueboys e manguegirls. Alguns foram para a faculdade, outros já tentaram algo no mercado de trabalho. Mesmo assim, todos sofriam o efeito da crise econômica, ainda mais por serem jovens, já que estes são

⁵⁸ Ver site: http://www2.uol.com.br/JC/1999/80anos/80b_26.htm. Acesso: 21/06/2017.

normalmente os que mais sofrem para conseguir emprego e estabilidade. Nos anos 1980 Recife já era considerada uma metrópole, sendo considerada a cidade mais importante do Nordeste. Era a mais industrializada e sediava a maioria das grandes empresas que atuavam nessa região. E, ainda, era sede regional das principais instituições federais. Justamente pela importância que a capital pernambucana tinha para a região Nordeste, foi uma das cidades que mais sofreram intervenção e repressão durante a ditadura militar.

No entanto, apesar de ser uma grande cidade, não se via muito na vida cultural de Recife. Como Flávia de Gusmão apresenta, todas as pessoas que queriam sair do *mainstream* iam para a Misty. Fora essa boate, o que imperava lá era o barzinho, o banquinho e o violão. Os “ídeos” locais que tocavam nesse modelo, um banquinho e um violão, reproduziam/imitavam os hits de sucesso da MPB, da bossa nova, do samba que eram produzidos na região centro-sul do Brasil. Não havia uma produção artística local original e independente como nos anos 1970, principalmente como a do Udigrudi. Já os que queriam ficar no lugar comum, imitavam – ou tentavam – o que vinha do estrangeiro, particularmente da geração yuppie. Aqueles que tentavam romper publicamente, mesmo que sutilmente, o conservadorismo, eram repreendidos. O bacana era imitar o que vinha de fora. Quando procuravam valorizar a cultura brasileira, não era a de Pernambuco, uma vez que esta tinha a pecha de ser regional (MAIA, 2014).

O núcleo-base do Mangue tem essa mesma perspectiva apresentada por Flávia de Gusmão. Em várias entrevistas ou textos, os integrantes desse núcleo argumentam que a cidade de Recife estava em um profundo baixo-astral. As palavras de DJ Dolores (Helder Aragão) sintetizam bem o sentimento dessa juventude recifense:

o Mangubeat vai ocorrer, ele ocorre quando o Recife tá num puta baixo astral, o Recife é uma cidade com uma enorme tradição cultural, com uma cidade que foi uma das primeiras metrópoles do Brasil, com... Então, na década de 90 ela tá ali com o orgulho ferido porque, é, tinha perdido a importância econômica, né? No âmbito nacional. É, tinha saído essa pesquisa, tinha saído essa pesquisa que colocava como a quarta pior cidade do mundo em qualidade de vida. É, a cidade vivia um puta baixo astral num país que tava também afundado, nas sombras, numa crise econômica interminável, naquela... Exatamente em 1990 ainda teve aquele agravante de depois de tantos anos o primeiro presidente eleito que assume, é o Collor, que era um desastre anunciado, enfim, cê tem uma série de coisas que... No final da década de 80, né? Pra virada de 90 em que, que tinha tudo pra afundar a autoestima de qualquer pessoa (DJ DOLORES, Entrevista).

Lúcio Maia, guitarrista da banda Chico Science & Nação Zumbi, corrobora essa perspectiva de DJ Dolores. Em suas palavras:

Quando a gente começou toda aquela movimentação no início dos anos 90, até ali a única coisa que tinha rolado no estado de Pernambuco tinha sido vinte anos antes, com Alceu Valença, Ave Sangria e toda aquela movimentação da década de 70. Ali eles já misturavam caboclinho com rock e não sei o que. E quando a gente começou em 90, encontramos tudo parado, nada acontecia (MAIA, 2014).

O release escrito e divulgado para a imprensa pernambucana, em 1993, por Fred Zero Quatro, com ilustrações de DJ Dolores, intitulado *Caranguejos com Cérebro*⁵⁹, que acabou por se tornar o *1º Manifesto Mangue*, afirma que a cidade de Recife passava por uma crise econômica que se arrastava desde o início dos anos 1960, tendo o maior índice de desemprego no país: “Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados e, segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver” (FRED ZERO QUATRO, apud: TELES, 2003, p. 81). No *2º Manifesto Mangue*, de 1997, intitulado *Quanto Vale uma Vida? Longa Vida ao Groove!*⁶⁰, escrito por Fred Zero Quatro com colaboração de Renato L., está:

Parêntese: não é exagero. Segundo os levantamentos mensais do Dieese, Recife conseguiu manter sem muito esforço a impressionante e isolada posição de campeã nacional do desemprego e da inflação por nada menos que dez anos seguidos!!! Imaginem o efeito devastador que uma situação como essa pode provocar na alma de uma comunidade com mais de 400 anos de história e que só neste século havia gerado nomes da dimensão de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Josué de Castro e João Cabral de Melo Neto. Para nós, que mal havíamos saído da adolescência só restavam duas alternativas: tentar uma bolsa na Europa ou ganhar as ruas... (FRED ZERO QUATRO; RENATO L, apud: TELES, 2003, p. 86).

A década de 1980 é referida, ainda, nesse *2º Manifesto*, como em estado de guerra, ou seja, tudo estava destruído, devastado, não havendo muita esperança para

⁵⁹ Este release foi republicado na contracapa do primeiro disco de Chico Science & Nação Zumbi – *Da Lama ao Caos* – em 1994. Há uma pequena diferença do release original divulgado para a imprensa em 1993 com o que está na capa do disco de Chico Science & Nação Zumbi. No momento oportuno irei apresentar a diferença. Em relação às datas de publicação do release, no livro *Do Frevo ao Manguebeat*, José Teles (2012) afirma que ele foi divulgado pela primeira vez em 1991. Porém, no livro *O Malungo Chico Science*, do mesmo autor (2003), ele afirma que o ano de divulgação é 1993. No site do *Memorial Chico Science*, em um artigo intitulado *Mangue de A a Z*, cuja autoria não foi divulgada, mas acredito que seja de Renato L., há a referência de que o texto foi escrito em 1992, mas não afirma o ano de publicação. Renato L (Entrevista) não lembra o ano exatamente, mas ele acha que o seu ano de publicação é 1993. Utilizo o ano de 1993, porque é o ano que um dos integrantes do núcleo-base do Mangue pensa que o release foi escrito e divulgado.

⁶⁰ Após a morte de Chico Science, Fred Zero Quatro e Renato L escreveram esse texto para homenagear seu amigo. Nesse texto, os dois mangueboys fazem um balanço do Mangue até 1997, ano da morte do Vocalista da banda Chico Science & Nação Zumbi. Por isso, *Quanto Vale uma Vida? Longa Vida ao Groove!* ficou conhecido como *2º Manifesto Mangue*.

mudar essa situação. Desse modo, muitos dos integrantes do núcleo-base do Mangue sofreram com essa falta de perspectiva e de empregos. Alguns pensaram em ir embora de Recife para tentar a vida no centro-sul ou fora do Brasil. Não foram por falta de dinheiro (FRED ZERO QUATRO, 2016; RENATO L, Entrevista). Outros até tentaram ir embora, como Fred Zero Quatro que foi para São Paulo com a intenção de conseguir um emprego, mas cerca de um ano depois voltou para Pernambuco (TELES, 2012; RIBEIRO, 2007). Os que ficaram ou faziam bicos, como Renato L, ou tinham algum emprego que não gostavam, como Chico Science e Gilmar Bola Oito na EMPREL (Empresa Municipal de Informática da Prefeitura de Recife) e Jorge Du Peixe na VASP (Viação Aérea São Paulo).

2.2. O Marasmo Cultural Recifense

Além da crise econômica e da pobreza que Recife vivia, para as pessoas que participaram das origens do Mangue, a cidade estava em um marasmo cultural total⁶¹: não havia nada para se fazer. A juventude não tinha um lugar para se divertir. Pernambuco e a cidade de Recife eram conservadoras. Não havia lugar para ser diferente. Não havia nada de novo.

As coisas eram muito lentas. Essa sensação de isolamento era real, Recife era isolada. Para conseguir saber o que estava sendo lançado na Inglaterra você tinha que ficar ligado pra não perder as pouquíssimas edições da *The Face*, da *Spin* ou das revistas importadas no aeroporto. Era difícil ser underground em Recife, na década de 80.

E não importava de que tribo você fosse, a gente tinha um sentimento em comum de exclusão. Recife era Luiz Gonzaga. Alceu Valença... Onde você fosse, mesmo na universidade, supostamente um lugar com a cabeça mais arejada, não podia pensar em guitarra elétrica (FRED ZERO QUATRO, 2013).

Esse sentimento de isolamento fez Fred Zero Quatro chamar o bairro de Candeias, em Jaboatão dos Guararapes, onde vivia com sua família, de Ilha Grande⁶². O texto *Mangue de A a Z*, disponível no site do Memorial Chico Science, descreve a Ilha Grande da seguinte forma:

Trata-se do apelido que Zero Quatro deu a Candeias, bairro praieiro de Jaboatão, cidade vizinha ao Recife. Foi aí onde Zero viveu a adolescência e boa parte da vida adulta, tendo a chance de observar a transformação de um calmo balneário numa espécie de prisão

⁶¹ Entrevistas de Chico Science (1994), Lúcio Maia (2014), Renato L (Entrevista; Palestra Memorial Chico Science), Fred Zero Quatro (Entrevista), DJ Dolores (Entrevista), Gilmar Bola Oito (Palestra Memorial Chico Science), Sérgio Cassiano (Palestra Memorial Chico Science).

⁶² Renato L também morava e ainda mora nesse bairro.

dourada, onde o capital imobiliário reinou sem qualquer consideração. Hoje, o bairro divide-se numa faixa à beira-mar opulenta tendo na retaguarda um cinturão cada vez maior de favelas. Ainda assim, Candeias permanece um lugar mítico nas suas letras, onde quem entra não consegue sair, ou por falta de dinheiro ou encantado por sua vibe especial. Daí o Ilha Grande, referência à lendária prisão carioca (MANGUE DE A A Z).

A referência à prisão do litoral sul do Rio de Janeiro representa o sentimento que esses jovens tinham de Recife. É uma ilha onde todos estão presos e isolados. São relegados ao esquecimento, se não fizerem algo. Mas também por serem críticos à realidade socioeconômica da região metropolitana de Recife, são “presos políticos”, pois no Recife impera o conservadorismo, o fazer sempre do mesmo. O underground não é bem visto, é até rejeitado pela sociedade. O próprio Fred Zero Quatro sentiu essa rejeição na pele quando foi expulso de casa por ser punk (FRED ZERO QUATRO. In: RIBEIRO, 2007). Como o texto *Mangue de A a Z* apresenta, Fred se inspirou na Ilha Grande para escrever algumas de suas músicas. Uma delas é *Musa da Ilha Grande*, do primeiro disco da banda Mundo Livre S/A (MLSA), *Samba Esquema Noise*. Segue a letra:

Eu não vou sair daqui/sem ver ela sair da água/Ela entrou de biquíni branco/Soltou a blusinha na areia/Jogou um sorriso pra trás/Me deixou com a cabeça cheia (de ideia)/Lá em casa tão chiando/Onde que o mané se meteu?/Disse que voltava logo/Será que o doido se perdeu?/O almoço tá esfriando/Sei que já perdi a hora/Mas hoje eu não saio daqui/Antes de ela ir embora/Eu não vou sair daqui... (MLSA, 1994, faixa 09).

Como não se tinha muita coisa para se fazer na Ilha Grande, os adolescentes e jovens ficavam na praia. Quando havia mulheres bonitas, eles não se importavam com outras coisas, como o almoço e os pais em casa, para ficarem “admirando-as”. Por ser isolada, não ter uma vida cultural, social, esportiva, dentre outras coisas, ver pessoas na praia era um dos eventos mais importantes, por isso não podiam perder a oportunidade. Dessa feita, essa música, em certo sentido, apresenta uma crítica à pouca perspectiva que os adolescentes e os jovens de Recife tinham nos anos 1980 e início dos 1990. No entanto, a música que mostra melhor essa falta de perspectiva é *Pastilhas Coloridas*, do disco *Guentando a Ôia*:

“Os sonhos murcham feito maracujá velho”/Quando eu vim morar na Ilha Grande/Meu prédio era o *only one* da rua/mas uns moleques já brincavam de trocar/Pastilhas coloridas/Nossos campos de pelada de repente sumindo/ E as mesadas diminuindo/Nossos pais na pressão/Desemprego em massa/A vizinhança gravando direto/E a marcação cerrada dos prestativos/Mas nem sempre gentis homens da

lei/Amigos nas farmácias/E quando a erva faltava/Qualquer droga era boa/As verdes valem dez/As amarelas oito/As brancas valem cinco/Mas se dá bem quem tem azul/Os ratos engordando dia-dia/Com os nossos sonhos podres/E a gente inventando regras/Para sobreviver na Ilha Grande/Pois o continente parecia muito longe/E talvez não houvesse lugar para nós/No mundo livre/Amigos nas farmácias/E quando a erva faltava/Qualquer droga era boa (MLSA, 1996, faixa 12).

Essa música faz um panorama geral de como era a vida em Recife no final do século XX. Adolescentes e jovens não tinham perspectivas, nem lugares para se divertirem. Os motivos das desilusões apresentados por esta música são vários: desigualdade social, falta de locais públicos de entretenimento, falta de políticas públicas voltadas para essa faixa etária, falta de emprego etc. Como era uma época de crise econômica, não era possível aos pais proporcionarem dinheiro para os filhos fazerem coisas “normais” de classe média. Por todos os lados, os locais em que esses jovens podiam se divertir diminuía, principalmente pela especulação imobiliária. Poucas pessoas engordavam cada vez mais suas contas bancárias, ao passo que a maioria era empurrada para submoradias e locais insalubres. Esse contexto de crise e especulação acarretava exclusão social e crescimento das favelas. Para quem conhece Candeias, que é um dos melhores bairros de Jaboatão dos Guararapes, há uma pequena faixa à beira mar bem valorizada e com boa infraestrutura, mas, adentrando o continente, a alguns quarteirões dessa região, a maioria das ruas é de terra, com casas mais simples e favelas. A infraestrutura e os locais de lazer são também mais escassos e quando há, são malcuidados.

Na música, os terrenos baldios, onde os jovens podem praticar algum esporte, dão lugar para empreendimentos imobiliários, em que a maioria dos pais não consegue comprar um imóvel, tendo que se contentar em apenas ter um lugar para morar. À medida que os poucos locais de lazer, que se resume, basicamente, à prática esportiva, vão diminuindo, os jovens procuram outras formas de lazer e diversão ou, senão, são empurrados para a marginalidade. Sendo assim, alguns desses jovens usavam e traficavam drogas como uma forma de diversão e fonte de renda. Bom, com esse cenário de uso e tráfico de drogas, esses jovens eram cada vez mais visados pelos gentis homens, ou seja, pela violência policial. Ora, esse cenário se torna uma bola de neve, que vai aumentando à medida que há menos política pública e social voltada para jovens, principalmente aquelas voltadas para a prática esportiva e artística. Os sonhos das pessoas dessa idade se esvanecem, sobrando, como dito, uma vida na marginalidade

ou um subemprego. Dentro desse contexto, viver em Candeias equivalia a viver em uma ilha, pois os jovens não viam muita perspectiva de sair desse ciclo vicioso, isto é, quanto mais especulação imobiliária, elevação da desigualdade social, crise econômica etc., menores as perspectivas de conseguir atravessar a nado o mar que separa a ilha do continente, uma vez que a distância entre elas aumenta e a pujança juvenil diminui.

Em questão artístico-cultural, uma afirmação feita em 1992 por Alceu Valença, apesar de não ter participado do Manguê, pelo contrário, era uma das pessoas criticadas pelos manguêboys e manguêgirls, como exposto na fala de Fred Zero Quatro um pouco acima, é esclarecedora sobre esse ponto:

Pernambuco está velho. O novo é Jomard Muniz de Britto, Alceu Valença, Flaviola e Ave Sangria⁶³. Por que eu falo esses nomes? Eu estou louco que apareça a nova conversa, mas não está aparecendo. O que acontece em Pernambuco é que nós somos extremamente conservadores. A gente quer o forró, mas quer que o forró seja exatamente do mesmo jeito. Nós amamos Luiz Gonzaga, e nós não temos uma noção de que Gonzaga morreu, porra, que Alceu e Jomard vão morrer. O problema é que Pernambuco não quer a nova ordem, Pernambuco está morrendo de mofo. E nós, os grandes loucos, com tantos anos e cabelos brancos, estamos atrasados. Pernambuco tem que abrir o olho. A questão de ser velho ou antigo eu estou cagando total. Eu e Jomard terminamos sendo mais novos do que tudo o que está sendo proposto. A gente sempre pensa numa coisa mais louca do que somos nós, mas não aparece. Por que não aparece? Não sei. Pernambuco é o estado careta, que não consegue ser contemporâneo, mas eu amo Pernambuco, eu acho até legal ele ser assim (VALENÇA, SUPLEMENTO CULTURAL, março/1992, p. 06).

Ao considerar o ano em que Alceu Valença concedeu essa entrevista para o Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco, momento em que a Agitação Manguê começou a ser gestada, é perceptível que há uma coincidência de datas, pois são nos anos de 1991/1992 que o Manguê inicia as suas primeiras movimentações, com os primeiros shows e festas, explodindo e se consolidando em 1993. Com essa fala de Alceu Valença, é importante salientar que havia uma confluência de sentimentos de alguns artistas pernambucos em relação ao marasmo da vida cultural do estado de Pernambuco e da cidade de Recife. Artistas estes que fizeram e faziam parte de uma vida artístico-cultural alternativa, independente e underground, não artistas que já

⁶³ Artistas e grupo musical que participaram do Udigrudi de Pernambuco no início dos anos 1970.

estavam consolidados nos centros de poder ou faziam parte do establishment do estado desde o início de sua vida artística⁶⁴.

Como Renato L (1998-A) argumenta, Pernambuco se preocupava demais com as suas raízes, voltando seu olhar sempre para o passado e deixando de lado o presente ou o futuro. A elite pernambucana conservadora se interessava pelas raízes das famílias tradicionais, visto que acreditava na existência de uma aristocracia ligada aos latifúndios. Assim, a preocupação dessa elite ia em direção as genealogias das famílias tradicionais como dos Wanderley, dos Cavalcanti, dos Albuquerque etc. Não queriam que nada mudasse. Quando essa elite falava de cultura popular/tradicional, se referia a ela, segundo a perspectiva do Mangue, como algo estático e sacralizado, colocando-a sempre em uma posição subalterna que deveria ser protegida pelos seus guardiões, no caso, pela elite que se apropriava dessa cultura e a transformava em algo “mais educado” (FRED ZERO QUATRO, 1998; Entrevista). O novo é quase uma palavra de baixo calão, um xingamento. As rádios não tocavam nada inovador, ficavam sempre reproduzindo o que já havia sido feito e consagrado como alta cultura, cultura regional ou MPB (FRED ZERO QUATRO, Entrevista). O espectro do regionalismo ainda era forte nesse momento. A nova face do regionalismo, para esses jovens que realizaram o Mangue, era o Armorial de Ariano Suassuna (RENATO L, Entrevista; FRED ZERO QUATRO, Entrevista; DJ DOLORES, Entrevista).

O problema apontado pelos integrantes do núcleo-base do Mangue é que essa elite conservadora, controladora da mídia e da burocracia do estado, não abria espaço para o que se produzia de cultura pop nas classes subalternas – classes baixas e médias – ou para o pop internacional, underground e independente. Na perspectiva de Fred Zero Quatro, não abria espaço para a contrainformação, não havia uma política de estado que fomentasse esse tipo de cultura e arte. A produção cultural veiculada na mídia e fomentada pelo estado era a mesma que estava sendo produzida dez, vinte, trinta, quarenta anos antes, sem grandes inovações e controlada por artistas que faziam parte dessa elite (FRED ZERO QUATRO, Entrevista; RENATO L, Entrevista; DJ DOLORES, Entrevista). Segundo Renato L, no início dos anos 1990 não existia nem

⁶⁴ Obviamente Alceu Valença já fazia parte do establishment artístico de Pernambuco quando concedeu essa entrevista, mas quando ele surgiu no início dos anos 1970 não fazia parte dele, pelo contrário, não era bem visto por artistas consagrados da época como por Ariano Suassuna. Alguns dos outros nomes citados por Alceu, praticamente, abandonaram a carreira artística por um tempo, década de 1980 e outros faziam alguns bicos artísticos, tendo outra profissão como principal. O interessante é que após a eclosão da Agitação Cultural Mangue, alguns voltaram à ativa como o Ave Sangria.

secretaria de cultura, existia apenas as fundações como a FUNDARPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco). Em suas palavras, essas fundações serviam para

distribuir honraria e uma exposição no museu aqui outra acolá. Um trabalho raquíptico de... Nem se podia chamar de política cultural na época que o Manguebeat surge. E segundo é um, era um Movimento [Mangue] totalmente underground, é gente que não fazia parte do establishment cultural da cidade. Nem das famílias tradicionais da cultura da cidade. A maioria com codinomes cifrados que é uma outra coisa que contraria totalmente o culto pernambucano da mania da elite pernambucana de se considerar, é, uma aristocracia de sangue. Se você for analisar o codinome, são codinomes que embutem ou escondem o sobrenome: Renato L, Fred Zero Quatro, Chico Science, Jorge Du Peixe, Gilmar Bola Oito, Dolores, Doktor Mabuse, ninguém assina... Dengue. Raros são os que assinam... Quando assinam com sobrenome, são sobrenomes bem comuns: Maia, né? Lúcio Maia. Não tem nenhuma preocupação em ostentar sobrenomes e tal. Então, isso também afasta é... Mas eu acho que, principalmente, isso se dá por conta da inexistência de política cultural, na época. Não tinha pra nada, mesmo. E, no máximo o que acontece é a seção de passagem pra excursão (RENATO L, Entrevista).

Enquanto a elite valoriza os sobrenomes, essa juventude, que estava brigando por espaço no cenário artístico-cultural de Pernambuco, não fazia isso, seja porque não fazia parte das famílias tradicionais, seja porque queria romper com esse tradicionalismo. Para Fred Zero Quatro, quase todos os integrantes do núcleo-base do Mangue rejeitavam o uso de seus sobrenomes de maneira inconsciente. Ele mesmo tem o apelido de Zero Quatro porque são os dois últimos números de sua carteira de identidade. Esse apelido começou durante a faculdade de comunicação, na Universidade Federal de Pernambuco, quando ele escrevia contos para um jornal-laboratório do curso, cujos personagens eram números e a sua assinatura, como autor, era o número de sua carteira de identidade. Além desses motivos, Fred Zero Quatro afirma que essa inconsciência dos integrantes do Mangue também se refletia na crítica que eles faziam à hierarquia social. Os sobrenomes de famílias tradicionais significavam a manutenção daquela velha ordem social extremamente estratificada, ao passo que a rejeição dos sobrenomes significava, igualmente, a rejeição dessa hierarquia e a efetivação de algo mais horizontal (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

2.3. Crítica ao establishment cultural comercial

Por todos os motivos apresentados anteriormente, a arte produzida no Brasil e em Pernambuco, para o núcleo-base do Mangue, não era das mais inspiradoras. Os

integrantes desse núcleo queriam que a arte no Brasil, principalmente a música, estivesse conectada com o que era produzido no mundo, com o pop internacional, underground e independente. Por isso, segundo eles argumentam em entrevistas, escutavam pouca música brasileira (RENATO L, Entrevista; DJ DOLORES, Entrevista; FRED ZERO QUATRO, Entrevista; MAIA, 2014). A principal referência do Brasil era Jorge Ben, principalmente via Fred Zero Quatro que desde pequeno escutava-o. A principal crítica dos integrantes do Mangue ao pop brasileiro é que ele era voltado muito para o comercial, sem trazer algo novo. Não há problema, para eles, uma banda querer ganhar dinheiro com sua música, afinal, era o que eles queriam. O problema é querer ganhar somente dinheiro, ou seja, ser voltada única e exclusivamente para o comercial, não tendo uma identidade própria, não trazendo nenhuma novidade – nas palavras de Chico Science, não proporcionando uma evolução musical – não trazendo uma mensagem e uma nova pegada musical, independente e diferente. Lúcio Maia sintetiza bem isso: “Aqui no Brasil gosto de pouca coisa, não tem nada excêntrico o bastante que me atrai e não sou muito a favor das coisas voltadas para o comercial” (MAIA, 2014).

Isso significa, para os Mangues, que a parte artística do pop brasileiro não era original. O rock nacional dos anos 1980 não era bem visto, pois não renovava nada ou não trazia nada de inovador. Era uma imitação ruim do que se fazia no exterior, principalmente na Inglaterra: “O boom dos anos 80 foi aquela onda das bandas brasileiras imitando as inglesas, aquilo ali não tinha nada a ver com a fomentação cultural brasileira. Uma coisa comercial e sem diretriz” (MAIA, 2014). O que mais se difundia na passagem dos 80 para os 90 era o axé music, que os integrantes do núcleo-base consideravam uma música alienante. Paulo André, que na época já era amigo dos futuros mangueboys, e que depois se tornou o empresário da banda Chico Science & Nação Zumbi, exemplifica bem essa crítica à música estritamente comercial, sem independência:

Quando eu vou falar pros mais jovens eu faço uma provocação, eu falo: gente, é inadmissível você ter sido jovem no Recife nos anos 90 e não ter visto Chico Science no palco. E eu conheço muita gente que não viu. E isso é um constrangimento. Agora, faça um exercício quando chegar em casa. Pergunte aos pais, tios ou primos mais velhos de vocês: “tu era jovem nos anos 90?” “Tu viu o show de Chico Science & Nação Zumbi?” Infelizmente essa pessoa não viveu o tempo dela. Ela deixou o tempo passar por ela. Ela foi na boiada. Essa galera tava na boiada do Axé, na Avenida Boa Viagem que era o que bombava, né? Então quem não viveu... Aí... Bom, o Axé até 92 na semana pré-carnaval de segunda à sexta-feira da semana pré-carnaval,

o carnaval do Recife não era em Olinda. Olinda eram 4 dias, não tinha 10% da proporção que tem hoje. Era na Avenida Boa Viagem, entre 7 da noite e 1 hora da manhã, do Castelinho até o 3º jardim ou um pouco antes, 15 trios elétricos desfilavam na Avenida da praia, abertos ao público, sem cordão de isolamento. Tinham bandas pernambucanas? Tinham. Banda Pinguim que hoje o cantor Almir Rouche é carreira solo. Banda Versão Brasileira que o cantor, hoje, Marrom Brasileiro, tem carreira solo. Não passam do Recife, mas tem. Tinha... E tinha o Axé chegando. Velho, tem uma passagem que mudou minha vida. Não sei se você conhece um cantor chamado Ricardo Chaves. Ricardo Chaves era um cara com zero carisma. Com cara daquele menino bem-nascido que toda mãe quer pra seu genro, que teve um hit massivo. Que era um hit que dizia assim: “é o bicho, é o bicho, vou te devorar, crocodilo eu sou”. E esse cara tocava nessa semana pré. O Axé começou a chegar fortemente no Recife antes do Recifolia, não só nos shows das bandas, e só ia classe média que tinha o dinheiro pra pagar, essa mesma classe média que tava cagando e não vivendo a movimentação que a cidade tava tendo naquele momento. E, é, todo mundo cantava em coro. Velho, a gente ia, eu e os meus brothers, e os brothers não eram necessariamente brothers de bandas, ou da música, ou da cultura. Conhecia todo tipo de gente, mas eu tinha os brothers que moravam comigo nos Estados Unidos daqui, e que tinham voltado. Eu andava... Aí era hora da farra, de sair pra se divertir. Parte da minha farra, boa parte, era na cultura. Eu ia ver os shows, as festas. Eu já fazia, mas uma hora os amigos, oh, vamos... Todo mundo ia pra Avenida Boa Viagem, a gente com 20 e poucos anos, ali era um programa de gréa, de entretenimento, de azaração do que de cultura. Cara, e lá vem o trio elétrico de Ricardo Chaves, parecia... E tinha esse point na Avenida Boa Viagem que era o Acaiaca, o edifício Acaiaca que sempre foi um point de surf, hoje tubarão matou esse point de surf urbano, e onde as gatas da zona sul iam, era o Acaiaca. Aí parecia que quando chegava no Acaiaca todas as bandas tocavam os seus hits porque a galera mais legal tava ali naquelas imediações. Velho, lá vem esse cara no trio elétrico [canta: é o bicho, é o bicho, vou te devorar] quando ele falava crocodilo eu sou, eu vi uma avenida inteira pegar os braços e fazer a boca do jacaré [canta: tchá, tchá, tchá, é o bicho, é o bicho, vou te devorar, tchá]. Brother, nos meus piores pesadelos, até hoje eu ouço aquele tchá, tchá. Eu olhei aquilo, velho, empurrei os dois amigos meus assim, eu digo: meu irmão, vocês estão doido, uai! Velho, que porra é essa? Que merda é... Meu irmão, aquilo me chocou! Eu disse: velho, que porra é essa? Aí, eu pensei: eu tenho que fazer alguma coisa. Eu tenho que fazer alguma coisa. Que! Meu irmão, que nível de ali... Que merda é essa que eu tô vendo! Da criancinha que tá na Avenida Boa Viagem ao vovô que mora no prédio e tá ali fazendo a boca do jacaré e todos os meus amigos. Esse era o cenário, entendeu? Era um cenário que o rolo compressor do Axé vinha passar por cima da gente (PAULO ANDRÉ, Entrevista).

Na opinião dos amigos que iniciaram o Mangue, não havia uma produção musical no Brasil que realmente expressasse o país. Em Pernambuco menos ainda. O tropicalismo tinha sido um dos poucos movimentos culturais que tentou expressar o que era o Brasil e tentou conectá-lo com o mundo. Mas também já havia virado *mainstream*

nos anos 1980, o que fazia com que os futuros Mangues o rejeitassem. Para os integrantes do núcleo-base que se originou no bairro de Candeias, em Jabotão de Guararapes – Fred Zero Quatro, Renato L, Doktor Mabuse – o tropicalismo era o que eles queriam combater, pois entendiam que o movimento cultural do final dos anos 1960 tinha mais uma pegada hippie, paz e amor, tudo lindo e maravilhoso, sem apresentar as mazelas do Brasil e do Nordeste de forma mais explícita que chocasse a elite; ao passo que esse grupo era mais vinculado ao punk, ao faça você mesmo, à crítica social. Nas palavras de Dolores⁶⁵ (Entrevista): “Tinha ódio a Gilberto Gil, a Caetano Veloso, essas coisas. É, a gente não ouvia essas coisas. A gente achava os caras patéticos”. Renato L segue o mesmo raciocínio:

Mas, é, ao mesmo tempo, principalmente pra mim e pra Fred, é, quando eu digo pra mim e pra Fred e pra Dolores, pra Mabuse, era um pouco menos pra Chico e Jorge, eles eram um pouco mais relax, em relação a isso. Mas, pra mim, pra Fred e pra Dolores e, nesse núcleo-base que eu tô dizendo, né? Pensando nesse núcleo básico. Mabuse também um pouco é, Caetano Veloso e Gilberto Gil, o Caetano Veloso e o Gilberto Gil dos anos 80 eram nossos inimigos, cara. A gente detestava Caetano Veloso e Gilberto Gil, nos anos 80. A gente achava os dois símbolos de tudo que tinha de pior na música brasileira: acomodação, complacência com o sistema, sabe? É, tentativa de apadrinhar e cercar, ao mesmo tempo, o novo. Então eles eram os adversários a serem derrotados, entendeu? (RENATO L, Entrevista).

De certo modo, o tropicalismo influenciou o Manguê, mas de maneira contrária, ou seja, queria fazer o contrário do que Caetano e Gil fizeram⁶⁶. O sentimento anti-tropicalismo era tão forte que Fred Zero Quatro afirma que quando escutou a música *Punk da Periferia*, de Gilberto Gil, deixou de ser punk. Esse atrito dele e de Renato L com o tropicalismo se deve ao papel que os dois principais integrantes do movimento cultural dos anos 1960 vinham “desenvolvendo naquela época, assim, nos anos 80 e tal, (...) da coisa bem comercializada e até politicamente equivocada” (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Desse modo, a ala do Manguê que teve mais contato com o movimento punk pensa que o Manguêbeat é, de certo modo, um espelho do tropicalismo.

O Manguêbeat tem a ver com o tropicalismo, assim como o punk tem a ver com o hippie. Ou seja, você não pode dizer que o punk é, seria possível se não tivesse havido o hippie. Mas o punk surgiu... Uma das

⁶⁵ DJ Dolores não vivia em Candeias, mas também tinha sido punk em sua juventude em Sergipe.

⁶⁶ Um bom resumo das diferenças e semelhanças do Manguêbeat e do Tropicalismo se encontra no livro *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi* de Herom Vargas (2007).

bandeiras que o punk levantava era detonar o hippie. Era quase que um antagonismo ao hippie. Enquanto que o hippie se arvorava, pretendia ficar à margem do sistema, né? Construindo seu artesanato e supostamente tava livre do sistema porque não tava pagando imposto, porque não vestia a gravata, não sei o que, tal. Aí, essa coisa de achar que vai derrubar o sistema ou vai, é, esvaziar o sistema, ficando fora dele, se marginalizando e tal. É, o punk colocava como bandeira o veneno na máquina, né? E tanto que tem aquele filme do Julien Temple com o Malcolm McLaren, tal, que é aquele “The Great Rock ‘n’ Roll Swindle” que é a história do Sex Pistols, tal, que o cara dizia que a melhor maneira de destruir o sistema é gravar disco pelas grandes multinacionais e Emmy, não sei o que, e, assim, completamente com uma linguagem completamente anticomercial, né? E detonando todo o ideário, né? Do sistema e tal, por dentro. Então, assim, é um antagonismo, mas você não pode dizer... Você tem uma figura como Lou Reed, como Patti Smith, que, é, são uma espécie de elo perdido porque é um meio que... Vieram de uma, vieram de uma herança é, hippie, porque, né? Tanto o Underground de Nova York, ali de Andy Warhol, de... Né? Do, como que chama? Velvet Underground. O Underground não era hippie, mas tava dentro daquele contexto da contracultura⁶⁷ dos anos 60 e tal, e ao mesmo tempo dentro daquele do Velvet Underground, do Lou Reed, do Iggy Pop, Bowie e Patti Smith, ali naquela galera ali tava a gênese do punk. Cê pega, cê pega, é, cê pega um Iggy Pop da vida, um disco, um disco, Studies. Studies é considerado uma, a gênese do punk, né? Do Hard Core e tal. Então, assim, a vinculação é clara porque são, é uma linha evolutiva, mas ao mesmo tempo é antagonico, né? Tem um sentimento de antagonismo, coisa de conflito de gerações e tal. Então eu acho que, aí eu cheguei a botar isso, não sei se foi num texto ou foi numa entrevista, que o Mangue está pra o tropicalismo assim como o punk está pra o hippie. É uma evolução, é uma mesma linha, digamos assim, mas ao mesmo tempo antagonico, assim. A gente é, a gente meio que se contrapõe. Sempre se contrapondo aquele discurso divino maravilhoso, é, sou o punk da periferia, aquela coisa meio oba-oba, meio odara, né? E que o Mangue, sempre rejeitou isso, sempre, pelo contrário, né? É, quis, fez questão de romper com esse Nordeste exótico, esse Nordeste florido, alto astral, não sei o que, tal (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Contudo, a briga dessa ala do Mangue com os tropicalistas era contra o que estes faziam nos anos 1980, pois Renato L assume que eles até gostavam do que os tropicalistas fizeram no final dos anos 1960, especialmente dos Mutantes. A aproximação do Mangue com os tropicalistas é melhor vista, por exemplo, na recepção que Gilberto Gil deu a Chico Science & Nação Zumbi no festival Central Park SummerStage de 1995 (primeira turnê internacional de Chico Science & Nação Zumbi), em que o tropicalista pediu para a produção do festival colocar a banda do Mangue no

⁶⁷ Um livro que explora a relação do Manguebeat com a contracultura é *Música e Simbolização* de Rejane Sá Markman (2007).

mesmo dia de sua apresentação (CHICO SCIENCE, S/D). Como afirma Paulo André (Entrevista), a princípio, a produção tinha colocado Chico e sua banda para tocar com o The Roots, no dia de rap, rock e indie; houve a mudança a pedido de Gil. Assim que houve a solicitação do tropicalista, Bill Greg, produtor do festival na época, ligou para Paulo André para confirmar a presença de Chico Science & Nação Zumbi e falar se concordava com a mudança. Segundo o amigo e empresário de Chico, a banda aceitou prontamente.

Não se pode esquecer que no segundo disco de Chico Science & Nação Zumbi – *Afrociberdelia* –, foi gravada a música *Maracatu Atômico* de Jorge Mautner e Nelson Jacobina. Essa música foi gravada antes, nos anos 1970, por Gilberto Gil. Tudo bem que, segundo Paulo André, Chico Science, Renato L e DJ Dolores, essa música foi certa imposição da gravadora para ver se alavancava a venda do segundo disco da banda, uma vez que o primeiro não vendeu muito, apesar de ser muito bem avaliado pela crítica musical da época. O importante a frisar é que mesmo o Chico tendo que aceitar essa música em seu disco, ele resolveu trabalhar ela de acordo com sua concepção musical. A principal chateação de Chico com a música não foi a música em si, pois tinha afinidade com o seu repertório, com sua temática. A maior chateação com a música se deu por conta de três remixes promocionais que a gravadora fez da versão de *Maracatu Atômico* de Chico Science & Nação Zumbi, sem consultar a banda (CHICO SCIENCE, S/D). O interessante é que essa música se tornou uma das mais conhecidas da banda no final dos anos 1990.

Após o contato de Chico com Gilberto Gil no festival de Nova Iorque, os laços se tornaram mais fortes entre eles, tanto é que a música *Macô* de *Afrociberdelia* tem participação especial do tropicalista. Outra música que aproxima Chico dos tropicalistas é *O Cidadão do Mundo*, do mesmo disco, em que há dois *samplers* com a música *Louvação* de Gilberto Gil e Torquato Neto e *Bat Macumba* de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A primeira música apareceu no disco homônimo de Gilberto Gil, de 1967, primeiro disco do artista. A segunda música faz parte do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, disco que apresenta a concepção tropicalista de arte. O *sampler* é um aparelho que retorna e grava em sua memória trechos de músicas que podem ser reproduzidos posteriormente em separado ou conjunto. Esse aparelho faz camadas de música que podem ser reproduzidas e editadas com outras músicas. Estaria próximo de uma bricolagem musical. Quando a banda faz esses *samplers* com as músicas de Gil e Caetano, ela reproduz trechos das músicas tropicalistas na sua. Há,

ainda, um *sampler* da música *Cuidado com o Bulldog* de Jorge Ben, de 1975 do disco *Solta o Pavão*.

Outro exemplo de aproximação do Mangue com os tropicalistas é no quarto disco de Mundo Livre S/A, *Por Pouco*, de 2000, em que é editada uma fala de Tom Zé. A faixa chama *6:30, Um Abraço!*. Nessa faixa, em que parece uma fala de Tom Zé gravada em secretária eletrônica, o tropicalista está retornando uma ligação de Fred Zero Quatro. O monólogo de Tom Zé faz referência a uma ligação que Fred fez a ele falando que estava gravando. Tom não pôde atender no momento, mas no mesmo dia retornou a ligação várias vezes sem obter resposta. Depois ele foi viajar e gravar também, tendo a oportunidade de ligar novamente somente depois de um tempo às 6:30 da manhã. Esse monólogo dá a entender que Fred pensou em convidar pessoalmente Tom Zé para participar da gravação de seu disco, não sendo exitoso na empreitada. Como DJ Dolores (Entrevista) argumenta, quem teve a iniciativa de aproximação foram os tropicalistas, principalmente ao ajudarem algumas bandas que surgiram na Agitação Mangue em seu início de carreira como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A.

A desavença maior com o tropicalismo está mais ligada ao grupo punk (Fred Zero Quatro, Renato L, DJ Dolores, H D Mabuse) do Mangue do que com o grupo mais enveredado para o rap e o hip hop (Chico Science, Jorge Du Peixe, Gilmar Bola Oito, Lúcio Maia, Dengue, Toca Ogan). A ala punk considerava Caetano Veloso e Gilberto Gil algo parecido como “traidores do movimento”, isto é, os mangueboys queriam criticar e destruir o sistema e a hierarquia social, como bons punks, a partir do sistema e viam que esses dois artistas começaram desse jeito, porém com o tempo, quando começaram a angariar mais fama e dinheiro, abandonaram tal empreitada. Entendiam, com isso, que Caetano e Gil tinham sido incorporados pelo establishment comercial, tornando-se complacentes com ele. Na perspectiva dessa ala do Mangue, esses dois tropicalistas tinham uma atitude paternalista com o que era novo, orientando os novos artistas a seguirem sua cartilha, não dando liberdade para eles. Por terem essa perspectiva, se recusavam a escutar a música desses dois tropicalistas baianos, era quase uma rixa. No entanto, após a consolidação do Mangue, há uma revisão dessa posição, fazendo inclusive elogios a eles. Uma experiência de Renato L, retratada na entrevista concedida a mim, é esclarecedora:

Dez anos atrás Pupilo⁶⁸ foi gravar com Caetano, foi produzir com Caetano Veloso, pela primeira vez, acho que ele foi participar de uma música de Caetano, de um disco de Caetano. Eu me lembro que a gente se encontrou depois. Foi muito engraçado isso porque a gente se encontrou, aqui perto e aí eu, eu tava esperando ele, não sei se eu tô fantasiando, se foram dois momentos diferentes que eu tô juntando num, mas enfim, pra ficar uma história melhor, mas eu tava tomando uma cerveja, esperando Pupilo chegar, num barzinho aqui e tava tocando *Transa*, de Caetano, que eu não conhecia, ou conhecia muito superficialmente e aí eu achando aquele som incrível, cara. “Caralho! Como é que eu não conheço isso?!” Até eu reconhecer, aí eu, “hum?! Meu Deus! É Caetano Veloso!” Me senti... Meus amigos punks... se tem um amigo punk ou ex-punk aqui perto me vendo. Só que eu “Cara! Que música linda! Maravilhosa! Um folk psicodélico incrível e tal”. E aí quando ele chega eu conto essa história ele fica rindo. Mas ele, ele ao mesmo tempo ele também meio que ele vai se desculpar... “Porque oh L, eu fui gravar com o Caetano, mas, pô, o cara me pediu, não sei o que lá”. Eu achei muito engraçado, cara. Porque “quem, quem sou eu pra Pupilo?...” Ele.. a gente é muito amigo. Ele é quase um sobrinho pra mim. Eu sou muito amigo da irmã dele, Alê. E aí, mas foi uma coisa do Ministro. Ele falar pro Ministro, meio ideólogo da parada. Ele fala “oh, L, eu fui tocar lá pra o... Eu fui tocar com ele, mas foi porque o cara me convidou, não sei o que...” Saca esse tipo de... Aí eu “Não, pô! É normal, não sei que, tal”. Mas tinha um intencionalismo que não se materializou, mas que existia. A gente fazia uma avaliação muito crítica do trabalho de Caetano Veloso e Gilberto Gil, nos anos 80, tanto quanto o Ariano (RENATO L, Entrevista).

2.4. Influências culturais do Manguê

A principal referência artística para o núcleo-base do Manguê é o pop internacional, principalmente o underground, o independente e o experimental. O que mais chamava a atenção deles era o punk, o pós-punk, o hip-hop, o rap, o break, a literatura produzida pela geração beat⁶⁹ etc. (DJ DOLORES, Entrevista; RENATO L, Entrevista, FRED ZERO QUATRO, Entrevista; MAIA, 2014; CHICO SCIENCE, S/D etc). Consoante o *1º Manifesto Manguê*,

Os manguêboys e manguêgirls são indivíduos interessados em: Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos Étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade

⁶⁸ Baterista que entrou na banda Chico Science & Nação Zumbi um pouco antes da gravação do disco *Afrociberdelia*.

⁶⁹ Um exemplo da importância dessa literatura para o Manguê é Vinícius Enter: “Codinome de Vinícius Vasconcelos, guitarrista e vocalista amigo de Fred Zero Quatro e Renato L desde o início dos anos oitenta, ainda na época do movimento punk. Compôs “Caranguejos com Cérebro”, faixa que daria nome àquela que deveria ter sido a primeira coletânea do Manguê. Durante um tempo largou a música e, inspirado pela leitura de *On the Road*, de Jack Kerouac, caiu na estrada e foi conhecer o Brasil. Só voltou à ativa no final de 2002” (Manguê de A a Z, Site do Memorial Chico Science).

Virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração/expansão da consciência (FRED ZERO QUATRO, apud: TELES, 2003, p. 82).

Na versão do *Manifesto* reproduzida no encarte do disco *Da Lama ao Caos* de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) está:

Os magueboys e maguegirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatria, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, 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 (FRED ZERO QUATRO. In: CSNZ, 1994, Caranguejos com Cérebro).

As palavras de Fred Zero Quatro, DJ Dolores e Renato L sobre o consumo de música internacional e nacional são esclarecedoras. Reproduzirei trechos dos dois últimos para melhor elucidar esse consumo. A perspectiva do vocalista do Mundo Livre S/A já foi apresentada acima quando ele fala sobre o tropicalismo.

Tudo. Tudo. Absolutamente tudo. Menos música brasileira. A gente tinha muito, muito horror à MPB.

Eram as descobertas internacionais. Acho... Dessa fase, eu me lembro que, talvez a única, o único artista que a gente curtia muito, assim, era Jorge Ben. Caetano nunca...

Eu acho que quem convenceu... O grande entusiasta da galera era o Fred. Não é que convenceu, é porque Jorge Ben sempre foi muito popular. Ah, não sei, não sei explicar isso daí. Mas, bem... Não sei se era por causa do Swing, por causa da coisa *nonsense*, porque ele tinha um toque psicodélico nas músicas, né? A gente ouvia e parecia aquelas... Era muito psicodélico, tem uma fase de Ben muito psicodélica, assim. Mas que eu me lembre, eu acho que só Jorge Ben, uma ou outra banda paulistana, tipo Mercenários, Fellini. Fellini eu comprei em Brasília, eu me lembro quando eu comprei o 1º disco de Fellini. Eu comprei lá no conjunto nacional. Voltei... Tinha um programa de rádio e aí eu cheguei, é, no sábado, eu acho que eu cheguei numa sexta-feira, tal e aí eu levei o disco, eu nem tinha ouvido ainda e a gente tocou uma faixa na rotação alterada porque era em 45 rpm e a gente tocou em 33. É, mas, basicamente era isso. Coisa, muita coisa do exterior, é, e isso era uma gama, sei lá, do hip hop que tava, que usava *sampler*, né? Era novidade, né? É, rock, rock britânico, mais do que rock americano, é, muito blues, um pouquinho de jazz, é, as coisas experimentais, assim, Nick Cave, é, Lid Alant, essas coisas doidona, é, reggae, sempre, mais, Noah Balten, sem dúvida nenhuma, que foi um, foi um disco que rodou muito, assim, aquele disco Hauben Mash, é, mas era isso, assim, bem fora do lugar comum. Quando as pessoas falam de festa da década de 90 não tem nada a ver com a minha lembrança do que era a década de 90, assim. Coisa de festa, talvez, música mais dançante no sentido mais estrito da palavra era um pouco de Austen House que eu conseguia acessar, que também era uma música muito doidona, não era coisa comercial, não tinha rife nem nada, é, batida e efeito, basicamente muito mais próximo de Dub do que, do que o que se entende por House Music. É, então, era isso que a gente escutava (DJ DOLORES, Entrevista).

Eu acho que, em geral, é, todos se inspiravam mais em música estrangeira, ou por funk, ou hip hop, ou pós-punk, é, isso era um é... David Bowie, o James Brown, o Afrika Bambaataa, é, a música brasileira ela aparecia em segundo plano. Mesmo de artistas de música brasileira, por exemplo, Fred é um cara que adora Jorge Ben desde criança. Não é que, não se curtisse música brasileira, se gostava, mas... Não era o foco, acho que era uma coisa secundária, até em termos quantitativos, né? E, na verdade, o Mangue também é uma resposta, uma tentativa nossa, dos músicos principalmente de construir a música brasileira que a gente gostaria de ouvir, né? A gente ficava bastante insatisfeito com a situação da música brasileira dos anos 80. O Mangue, pra mim, era uma resposta ao que a gente... A gente era decepcionado com aquela produção de rock mais establishment, tipo Barão Vermelho, Legião Urbana, aquilo ali nunca, a gente nunca gostou daquilo. E, Titãs! A gente até achava bacana, né? Mas, Legião Urbana, Capital Inicial, aquela onda de Brasília, a gente não tinha nenhuma identidade com aquilo, achava fraco aquilo. E, como é que se diz? E, Gostava de John Lira, gostava do Titãs, mas gostava não como a gente gostava do The Smiths, ou de Grand Master Flash, no caso de Chico, ou seja lá que banda for. Tá entendendo? E, hum, mas final dos 80, início dos 90 é também um momento, pra gente, de descoberta da música brasileira. Então, você... Por exemplo, a maioria da galera... *A Tábua de Esmeralda* de Jorge Ben que foi um disco que marcou essa época, assim, sabe? E samba, um Nelson Cavaquinho, um Cartola, começam... Por exemplo, Dolores que começa a ter fitas dessa galera. A galera começa a escutar mais, então é um momento que, é, alarga o gosto de todo mundo, assim. Você começa a gostar de muito mais coisas, inclusive de música brasileira, assim. Então um disco como *A Tábua de Esmeralda* é um disco que, se eu fosse escolher três discos que representam essa época dos primórdios do Mangue, pra mim, é, com certeza *A Tábua de Esmeralda* seria um desses discos, assim (RENATO L, Entrevista).

A World Music, ou melhor, o pop internacional, underground, independente e experimental foi o que uniu, em laços de amizade, os integrantes do Mangue. Quando o grupo de Candeias (Fred Zero Quatro, Renato L e H D Mabuse) encontrou e fez amizade com o grupo de Rio Doce (Chico Science, Jorge Du Peixe e Lúcio Maia), no final dos anos 1980, pode-se afirmar que foi plantada a semente do que viria a ser o Manguebeat nos anos 1990. Além da música internacional, os dois grupos também eram insatisfeitos com os caminhos trilhados pela música brasileira. Queriam transformá-la. Queriam fazer uma música brasileira conectada com o que havia de mais moderno no mundo, como deixam explícitos nas várias metáforas tecnológicas. Queriam “modernizar o passado” como uma questão de “evolução musical” (CSNZ, 1994, Faixa 1). Isto é, não rejeitavam o passado, queriam modernizar ele para dar uma cara mais atual e globalizada, mais digerível à contemporaneidade do mundo.

2.5. A organização do Manguê

Voltando à mesa de bar nos idos de 1991/1992, a conversa travada entre os amigos não só significava que queriam se divertir, mas fazer algo além. Queriam conectar a herança cultural e musical brasileira com o que era consumido de cultura e de arte no Mundo, ou seja, queriam ligar a cultura brasileira com o pop internacional. Porém, queriam fazer isso de maneira coletiva e, ao mesmo tempo, respeitando as individualidades de cada um. Dessa conversa surge, também, a Cooperativa Cultural Manguê (RENATO L, Entrevista). Em certo sentido, o “Quartel General” da Cooperativa Cultural Manguê era o apartamento de DJ Dolores que ficava a meio caminho do trabalho para a casa dos futuros Manguês. O apartamento ficava perto da região central de Recife, próximo à Avenida Agamenon Magalhães, uma das artérias da cidade. Os futuros Manguês se encontravam na casa de Dolores para

fugir do rush, beber uma cerveja, fumar um e ouvir um disco, uma fita cassete, conversar sobre algum assunto novo do dia. E todo dia tinha algum assunto novo. E todo dia alguém aparecia com uma fita cassete ou com um LP, ou tinha conhecido algum gringo na rua e trazia pro apartamento. Então, todo dia a gente tinha uma séria, uma discussão séria, profunda, sobre disco. Cada disco era minuciosamente analisado. A gente sabia o nome do produtor, dos cantores, a gente sabia de tudo, de toda a ficha técnica. Porque o jeito de ouvir música daquele tempo era bem diferente do jeito de ouvir música de hoje. O disco era uma coisa cara e difícil de você conseguir, então, quando caía na sua mão, você, né? Você fazia um estudo científico daquela porra. Você usava até o último... Até a última gota, assim. Você emprestava pro amigo que emprestava pro outro amigo que ia copiar fita. Você chegava com uma fita e aquela fita era copiada, sabe? Várias vezes, tal (DJ DOLORES, Entrevista)

Os encontros na casa de Dolores não se deram apenas após a conversa no bar no Cantinho das Graças, já ocorriam antes. O bom desse apartamento era que DJ Dolores não é natural de Recife, ele nasceu em Sergipe e foi para Pernambuco estudar na Universidade Federal de Pernambuco. Fez graduação em design. Foi um dos integrantes do Manguê que estudou estética com Ariano Suassuna, o outro é Fred Zero Quatro. Como Dolores era o único da turma que morava sem os pais, o apartamento dele se tornou o ponto de encontro. Em entrevista concedida a mim para a pesquisa, Renato L faz até uma analogia desse apartamento com o apartamento de Nara Leão para o surgimento da Bossa Nova. Nessa analogia ele afirma que isso era a única coisa que conectava o Manguê à Bossa Nova, uma vez que não escutavam os artistas bossanovistas, assim como hoje praticamente não escutam. À medida que o Manguê foi ganhando proporção, muitos de seus integrantes foram morar juntos, por exemplo, Fred,

Chico, Dolores e outros chegaram a dividir um apartamento na Rua da Aurora, na margem esquerda do rio Capiberibe, bem na região central de Recife, ao lado de órgãos oficiais do governo do estado. Nesse apartamento ficavam horas e mais horas escutando música, conversando, bebendo, fumando, divagando etc.

Essa Cooperativa não foi no sentido econômico. A palavra cooperativa aqui conota uma cooperação entre iguais para transformar a vida cultural da cidade de Recife e fazer uma arte do jeito que queriam. Todos os amigos poderiam participar das discussões, das decisões, dos projetos etc. Chamar o Mangue de Cooperativa era uma forma, inclusive, de criticar a estratificação social de Recife e Pernambuco, vista pelos Mangues como extremamente rígida⁷⁰. Agitações ou movimentos culturais anteriores normalmente tinham um cabeça, um porta voz, um líder ou um mentor. O Mangue não queria isso. Os integrantes do núcleo-base pensaram nessa Cooperativa como algo parecido com o que o Public Enemy – grupo de hip hop engajado politicamente – fez nos anos 1980/1990. Esse grupo tinha

uma estrutura organizacional inspirada nos Panteras Negras. Os Panteras Negras tinham todo um ministério, tinha o ministro de segurança, o ministro disso, o ministro daquilo. Public Enemy também tinha isso. E aí Chico, como eu era jornalista, eu sempre gostei de falar, tinha boa articulação. E aí Chico me batizou como Ministro da Informação. “Renato é o Ministro da Informação do Mangubeat”, né? Naquele coletivo ali cada um teria a sua função. Mabuse era o Ministro da Tecnologia (RENATO L, Entrevista).

Esse lado coletivo e engajado do Mangue é muito forte em seus primeiros anos. A coletividade pode ser vista, por exemplo, na organização das festas, na ocupação dos espaços públicos e/ou degradados para manifestações artísticas e culturais, nos trabalhos sociais, entre outros. Já o engajamento político e cultural pode ser visto nas letras das duas principais bandas da Agitação. Pode-se afirmar que essas características, juntamente com a diversidade cultural, são fundamentais para entender o que foi o Mangue. Para consubstanciar esses lados, os integrantes do Mangue afirmam que quando iniciaram as suas festas, que são a germinação da Agitação⁷¹, a vida cultural de Recife era muito parada, não tinha nada para se fazer ou se divertir que não estivesse

⁷⁰ Fred Zero Quatro (1998) tem um artigo publicado no Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco, intitulado *Vivemos a longa era da pilhagem*, em que apresenta a perspectiva dele sobre a estratificação na cultura.

⁷¹ Segundo DJ Dolores (Entrevista), as festas foram uma consequência da amizade e da vontade que os futuros integrantes do Mangue tinham em fazer algo para se divertir, ou seja, não foi planejado desde o início. A conversa no bar no Cantinho das Graças era mais uma brincadeira que com o tempo se tornou algo mais sério: no Mangue que é conhecido hoje.

dentro do *mainstream*, como já argumentei acima. Queriam fazer algo diferente, mas não tinham dinheiro. Como cada integrante tinha uma área de atuação, como comunicação, informática, associações de bairro, grupos culturais tradicionais, ações sociais; resolveram utilizar essas habilidades para desenvolver as primeiras festas que foram o ponta pé inicial do Manguê⁷².

2.6. Mundo Livre S/A, Chico Science & Nação Zumbi e as primeiras festas

A falta de dinheiro para organizar as festas fez com que os integrantes do Manguê aguçassem a criatividade para viabilizar os seus projetos. O aluguel de um espaço tradicional para festas era muito caro. Resolveram investir em um espaço a muito tempo esquecido e degradado do Recife: a região do porto, no bairro de Recife Antigo. Na região, segundo Fred Zero Quatro (Entrevista), na época só havia profissionais do sexo, marinheiros e a boemia mais decadente da cidade. Era uma região totalmente degradada. Havia belos prédios, mas todos eram abandonados ou transformados em cortiços e prostíbulos. A fala de DJ Dolores sobre as primeiras festas é esclarecedora:

Eram em puteiro. (...) Na época que a gente começou a fazer festa, não existi... Era uma relação orgânica. A gente ia pra puteiro, porque puteiro era barato. Alugar um puteiro era a coisa mais barata do mundo. Essa primeira festa que a gente fez chamava-se “Sexta sem sexo” porque a dona, a dona Dília, ela não, ela não acreditava que aquele monte de classe média, branquinho, jovem, fosse combinar com o público dela, os marinheiros, os estivadores do porto, as putas, tal. A gente falou “Não, dona Dília, vai... tal... Em algum momento, que eu também não me lembro, a negociação ficou... Então tá, a gente vai pagar o valor do... O seu prejuízo dos quartinhos, porque tinha o salão. O puteiro tinha três andares, o salão ficava em cima, e os quartinhos. Primeiro, o salão ficava no segundo andar e os quartinhos – onde as putas moravam e recebiam os clientes. Então a gente pagou o prejuízo dessa noite, pro cê ter ideia como era barato. A gente tinha vinte e poucos anos e tinha certeza que a festa ia dar lucro pra poder pagar esse prejuízo dela. E aí o nome dessa festa foi “Sexta sem sexo” por causa disso, porque naquela noite as putas não trabalharam. É, e as festas seguintes eram sempre em puteiro. Era o bar do Grego, era o Frank’s Drink que... Era o Santa Claire, então a gente se apossou, a gente usou aquele, o Recife Antigo de um, de um outro jeito, sob um outro ponto... Sob... A gente usou sob nossas condições estéticas, sociais, levando o nosso público tal e não havia conflito, não havia confusão. O povo circulava num bairro marginal, não me lembro de, não me lembro de, sem exagero nenhum, não me lembro de nenhuma notícia

⁷² A dissertação de Getúlio Ribeiro (2007) explora os antecedentes da Agitação Cultural Manguê, focando a formação dos integrantes de seu núcleo-base e de suas principais bandas: Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi.

de violência, de assalto, de roubo, porque tinha essa ação orgânica. A gente era festeiro, lidando com os boêmios marginais, né? (DJ DOLORES, Entrevista).

As festas, no início, não tinham fins lucrativos. Os integrantes do Mangue queriam apenas se divertir, pois, voltando ao início da conversa, a cidade estava parada. O ingresso que cobravam era barato, apenas para pagar as despesas das festas (FRED ZERO QUATRO, Entrevista). Foram nessas festas que as duas principais bandas do Mangue ganharam corpo. Mundo Livre S/A existia desde 1984⁷³, porém somente no começo dos anos 1990, quando o Mangue começou sua agitação, a banda conseguiu engatilhar shows para mantê-la sempre na ativa. Esses shows e festas foram se tornando cada vez mais frequentes até que culminou na gravação do primeiro disco da Mundo Livre S/A – *Samba Esquema Noise*⁷⁴ – pelo selo Banguela⁷⁵, em 1994. Antes disso, nos primeiros anos, Fred relembra que recebia “entrosadas vaias, principalmente quando [aparecia] tocando tamborim, experimentando *psychosamba*. A galera, doida, gritava “Toca uma do AC/DC”” (FRED ZERO QUATRO, apud: TELES, 2012, p. 230). Nos anos 1980, a Mundo Livre S/A não tinha muitos lugares para se apresentar, muito em função de não seguir nenhum modelo ou estilo musical. Fazia uma música mais experimental, misturando vários estilos ao mesmo tempo. Além disso, o equipamento que usava era ruim e, para piorar, todo ele foi roubado em 1987, resultando no “abandono” da banda por mais ou menos um ano, entre 1987 e 1988, que coincidiu com a estada de Fred Zero Quatro em São Paulo, que, após o roubo dos instrumentos de sua banda, foi para a capital paulista atrás de sua namorada e tentar a vida profissional lá.

Apesar de tudo, a Mundo Livre S/A sobreviveu. Manteve sua linha de pensamento, pois ela surgiu precisamente para provocar, para transgredir/romper as barreiras, para esculachar o “sistema”. Em entrevista concedida a Cucaracha Zine, em 2006, Fred explica melhor o surgimento da banda:

Cucaracha Zine: ...Eu considero o Mundo Livre tão transgressor quanto o punk na sua época. Eu digo isso porque tem um verso numa música que diz: “Minha mãe não pariu nenhum punk então quem tem que escutar é você”.

⁷³ A primeira banda de Fred foi a *Trapaça* (banda mais punk), a segunda foi *Serviço Sujo* (mais interessada na atitude punk – ação política – do que em música).

⁷⁴ Clara referência a *Samba Esquema Novo* de Jorge Ben, de 1963. Essa homenagem a Jorge Ben mostra visivelmente a principal influência brasileira na música de Fred Zero Quatro, Mundo Livre S/A e Manguebeat, como afirmado pelos mangueboys em entrevista.

⁷⁵ Selo ligada a Warner Music Brasil. Uma das pessoas chave desse selo era o produtor musical Carlos Eduardo Miranda, falecido recentemente.

Fred: Isso foi uma coisa que rolou uma época que eu era de um movimento lá em Recife que era meio correspondente ao lance do ABC paulista nos anos oitenta. Eu até cheguei a ser expulso de casa, porque minha mãe falou isso, que não tinha parido nem criado nenhum punk e que era para eu ir viver com os punks. Então é meio que autobiográfico, mas eu acho o que fez a gente se desligar quase de uma religiosidade punk que a gente tinha na época foi um pouco a forma que o punk foi absorvido pelo sistema: virou personagem de novela, virou personagem de programa humorístico, música de Gilberto Gil, virou boutique punk, festa punk em colégio. Então a gente meio que tava começando a ser engolido por um troço diluído. Daí quando a gente fundou o Mundo Livre, com esse nome, a ideia era manter a atitude punk, mas musicalmente e em termos formais não se limitasse a nenhum padrão de linguagem, não se limitasse a uma regra punk ou a um som punk, que o som fosse mais livre e permanecesse (In.: RIBEIRO, 2007, p. 95/96).

A atitude punk de que fala Fred Zero Quatro é manter a liberdade artística, manter uma atitude crítica ao sistema, não fazer música visando exclusivamente o lucro, mas ter liberdade para produzir sua música como melhor convier, para transgredir/romper barreiras artísticas e culturais, principalmente aquelas arraigadas no consciente coletivo e no modo de se produzir bens artístico-culturais. A Mundo Livre S/A queria ser original, fazer uma música que expressasse o que esses jovens passavam nos anos 1980 e início dos anos 1990. Queria, principalmente, romper com a ideia disseminada pelo Brasil de que o Nordeste era o berço da tradição e da nacionalidade, uma vez que mantinha seu folclore e sua cultura regional relativamente intactos, principalmente no sertão, por isso deveria ser preservado de todo o desenvolvimento tecnológico e econômico, o que significava manutenção da pobreza e desigualdade, para Fred Zero Quatro (Entrevista).

Diferentemente da Mundo Livre S/A, Chico Science & Nação Zumbi foi uma banda criada em 1991, ou seja, durante a efervescência do Mangue. Todavia, as suas raízes são mais antigas. Ela é uma derivação e uma junção de outras bandas. Uma das primeiras bandas de Chico Science, que na época ainda era Chico Vulgo⁷⁶, foi a Orla Orbe, em 1987. Essa banda durou pouco tempo, cerca de um ano. Sua inspiração era funk, soul e hip hop (RIBEIRO, 2007). Outra banda de Chico Science foi a Bom Tom

⁷⁶ O apelido Science surgiu depois, por volta da virada dos anos 1980 para os 1990. Quem conferiu esse apelido a Chico foi Renato L. Segundo o Ministro da Informação do Mangue, ele tinha um tio, de nome Chico, que adorava ficção científica e tinha a mania de saber tudo. Renato chamava Chico Vulgo, às vezes, de Chico Science por causa das misturas de som que ele fazia, tanto que Chico Science era conhecido como “alquimista do som”. Um dia, Chico chegou ao Renato e falou que chamaria a sua banda de Chico Science e Lamento Negro, banda que viria a se tornar Chico Science & Nação Zumbi (RENATO L, Entrevista).

Rádio, que também fazia parte Jorge Du Peixe e Herr Doktor Mabuse. Essa banda tinha uma pegada mais experimental na mistura de ritmos, instrumentos, estilos etc. Ela durou, mais ou menos de 1987 até 1990. Loustal, banda de Chico do início de 1990, era constituída, além dos já citados, por Vinícius Enter, Lúcio Maia e Dengue.

Quando Chico começou a trabalhar na EMPREL, ele conheceu Gilmar Bola Oito, que também trabalhava lá. Um dia Gilmar convidou Chico para ir à Comunidade de Chão de Estrelas, em Peixinhos, bairro de Olinda, para ver a sua banda, Lamento Negro, e o trabalho social de Daruê Malungo (GILMAR BOLA OITO, Palestra). A partir desse primeiro contato, Chico começou a “tirar” um som com o Lamento Negro, mas continuou com a Loustal. Durante algum tempo, no início do Mangue, havia a Loustal, a Lamento Negro e a fusão dessas duas bandas: Chico Science & Lamento Negro⁷⁷. Foi o contato com a banda de Gilmar que fez Chico experimentar a mistura dos ritmos que caracterizou o som da banda Chico Science & Nação Zumbi, ou seja, essa última banda é uma derivação das outras.

A primeira vez que o termo Mangue apareceu na mídia de Pernambuco foi em junho de 1991 quando Chico Science, ainda vocalista da Loustal, foi divulgar um show na imprensa. O título da reportagem era: “Sons Negros no Espaço Oásis”. O nome do show era Black Planet, novamente uma referência ao Public Enemy, que gravou um disco intitulado *Fear of a Black Planet*. A reportagem anuncia que o organizador é Chico Science, mas que também terá participação de Renato L e H D Mabuse. A festa terá como principal abordagem sonora os ritmos negros, enveredando para a World Music. Mas também anuncia um novo ritmo inventado pelo próprio organizador do evento. Nas palavras de Chico: “O ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de samba-reggae, rap, ragamuffin e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em iorubá significa companheiro de luta) e que é um núcleo de apoio à criança e à comunidade carente de Chão de Estrelas”. Nessa mesma reportagem, que também anuncia a Lamento Negro como samba-reggae, Chico complementa e já dá pistas sobre esse novo ritmo: “É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los, junto com a visão mundial que se tem. Eu fui além” (Apud: TELES, 2012, p. 264). Essa festa não teve um público expressivo, mas após ela, o Mangue começou a ganhar visibilidade na imprensa de Pernambuco.

⁷⁷ Essa continuidade das bandas pode ser vista no último parágrafo do 1º Manifesto Mangue.

Como se pode ver, a ideia, como discutido acima, era que o Mangue fosse um ritmo. Com a “interferência” dos amigos é que deixou de ser um ritmo e passou a ser algo mais. Hodiernamente, Gilmar Bola Oito ainda considera que o Mangue seja mais um ritmo do que uma agitação cultural (GILMAR BOLA OITO, Palestra). Para o antigo percussionista da Nação Zumbi, essa banda ainda faz Mangubeat. Entretanto, o caso é que Mangue se tornou algo muito maior que um ritmo, se tornou uma energização, ou, nos termos que os Mangues gostam de usar, um envenenamento (no sentido de dar potência, de atualizar, de divulgar para o mundo) a cultura popular brasileira, a cultura de Pernambuco e a cultura tradicional brasileira para construir um pop brasileiro moderno e original.

O Mangue também é conhecido como Manguabit ou Mangubeat. O primeiro termo foi utilizado pela Mundo Livre S/A na música de abertura de seu primeiro disco. A letra da música *Manguabit*, composta por Fred Zero Quatro, afirma:

Sou eu um transistor?/Recife é um circuito?/O país é um chip?/Se a terra é um rádio,/qual é a música?/Manguabit – Manguabit/O vírus contamina/pelos olhos-ouvidos, línguas,/narizes-fios (elétricos),/ondas sonoras, vírus/conduzidos a cabo, UHF,/antenas-agulhas/Eletricidade alimenta/tanto quanto oxigênio/(meus pulmões ligados)/Informações entram pelas narinas/e da cultura sai/mau hálito (ideologia)/Sou eu um transistor?/Se a terra é um rádio/Qual é a música?/Manguabit – Manguabit (MLSA, 1994, Faixa 1).

Visto que o Mangue pretende atualizar a música brasileira, como afirma Chico Science na entrevista dada para o show Black Planet, a música Manguabit traz várias metáforas tecnológicas como computadores, engenharia, meios de comunicação de massa etc. O Mangue, como uma Agitação da era globalizada, quer atualizar a cultura e a arte pernambucana e brasileira. Essa atualização passa necessariamente por uma inovação tecnológica e informacional. Sendo assim, cultura não é somente uma teia de significados que é transmitida das gerações mais velhas para as mais novas (GEERTZ, 1989; DURKHEIM, 2012). É também produzir tanto algo novo a partir de contatos com outras culturas quanto novas formas de entretenimento cultural. Os meios de comunicação de massa, via novas tecnologias da informação, tem papel importante para esse novo, pois proporcionou um maior contato com a diferença e, conseqüentemente, um maior conhecimento de novas perspectivas socioculturais realizadas no mundo.

O Mangue atua em um contexto em que a esfera artístico-cultural conquistou sua autonomia. Assim, para a Agitação, uma tradição perde o seu significado estritamente identitário, ganhando novas acepções com as novas tecnologias da informação em uma

era globalizada. Pode-se produzir cultura e arte a partir de elementos totalmente estranhos ao local onde são engendrados. Ou seja, não é necessário produzir cultura e arte apenas para manter a tradição, mas também para expressar um sentimento, o âmago de um indivíduo, para fazer crítica social, para conhecer o Mundo, dentre outros.

A produção de cultura e arte ultrapassa os limites socioculturais onde ela é elaborada e ganha tantos significados quanto produtores e apreciadores de arte e cultura. Tudo pode ser considerado arte. A boa arte – no caso mais específico do Mangue, a música, visto que é o seu principal foco – é aquela que soa bem aos ouvidos (CSNZ, 1994, Faixa 1). Não é necessário estudos formais, universitários para se produzir arte. Basta soar bem aos ouvidos, aos olhos, aos sentimentos etc. Em linhas gerais, basta soar bem às intenções do artista e ter um lugar e um público para divulgar sua arte. Uma maneira de deixar tudo soando bem aos ouvidos é energizar a arte e a cultura com o que é considerado moderno, por isso que essa letra de música faz tanta referência a aparatos elétrico-tecnológicos, uma vez que são vistos como algo típico e único da modernidade. Isto é, na perspectiva do Mangue, o jeito mais fácil de atualizar a cultura e a arte é por meio de tecnologias e de meios de comunicação de massa.

A mudança de bit de computador para beat de batida foi feita pela mídia pernambucana, segundo Chico Science (S/D). Essa mudança era até previsível, uma vez que Chico propunha o termo *Mangue* como uma nova batida na qual misturava os ritmos tradicionais com os ritmos da World Music. Ao escutar a música Manguebit da Mundo Livre S/A, foi fácil fazer a mudança. O beat ainda teve um adendo a mais: como a Agitação começou a ganhar mais visibilidade para a imprensa pernambucana após o show no espaço Oásis, o termo se referia também às festas que os Mangues organizavam, juntamente com o desejo e a inspiração de fazer música para produzir uma batida perfeita. Essa busca pela batida perfeita era uma forma de sempre incrementar/aglutinar/inventar novas batidas as já existentes até ao ponto de fazer uma grande alquimia de sons, ou seja, juntar tudo o que existia de sons para fazer a batida perfeita, desde que soasse bem aos ouvidos. Chico era esse alquimista, como seus amigos do Mangue, muitas vezes, se referia a ele. Essa perfeição da batida era, de certo modo, uma forma de representar a humanidade, o coletivo e o individual ao mesmo tempo, as várias culturas que contribuíram para a grande rede de conectividade de informações e produções artísticas no qual o mundo se tornou com a globalização.

2.7. Consolidação do Mangue e a retomada da efervescência artístico-cultural de Recife

No início da última década do século XX, de 1991 a 1993, o Mangue surgiu e se consolidou. Entre esses anos a cidade de Recife viveu uma grande efervescência cultural e artística. Para o núcleo-base do Mangue, nesse período, houve uma retomada artístico-cultural na cidade. O bairro do Recife Antigo, na região do porto da cidade e do Marco Zero, passou a ser frequentado, cada vez mais, por jovens ávidos pela vida cultural e artística que se consolidava nesse local. Bandas de músicas dos mais variados gêneros eclodiam por toda a cidade. Os integrantes do Mangue estavam cada vez mais na mídia. Fred Zero Quatro chegou a se irritar com tamanha atenção ao reclamar: “A imprensa local irritou pelo exagero. Parecia que não existia mais nada em Pernambuco. Às vezes eu me irritava, minha foto aparecia três, quatro vezes por semana no jornal” (Apud: TELES, 2012, p. 265). Foi uma ascensão meteórica, principalmente de Chico Science, que se tornou a face do Mangue.

O Mangue alcançou o seu auge de agitação cultural, ação coletiva e projeção individual no ano de 1993. Vários fatores incidem para isso. Um deles é a primeira edição do Abril Pro Rock, organizado por Paulo André Pires, ex-empresário de Chico Science & Nação Zumbi. Esse festival de música alternativa e experimental teve a participação de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi, não só em sua edição de estreia, mas em outras edições. Esse festival não foi organizado pelo núcleo-base do Mangue, mas ele foi possível muito em função dessa Agitação Cultural proporcionar novos horizontes artístico-culturais para Recife. Esse festival também serviu como vitrine de várias bandas locais que não tinham um espaço para divulgar os seus trabalhos. Fora isso, uma das inspirações de Paulo André para organizar o festival foi a sua experiência, segundo ele traumática, no carnaval, em que todos cantavam em coro a música de Ricardo Chaves. Ou seja, esse festival é, também, uma reação de uma parte da juventude de Recife que considerava as músicas que tocavam nas rádios dessa época não tão boas, pelo contrário, queriam combater esse tipo de música. Se no início poucas pessoas viram as apresentações das bandas; hoje, o festival Abril Pro Rock é um dos maiores do Brasil de música alternativa e experimental.

À medida que o Mangue se tornava mais importante no cenário nacional e se consolidava como o principal palco artístico-cultural de Recife, outros festivais foram surgindo como o Rec-Beat idealizado por Gutie, um jornalista paulista radicado na capital pernambucana. Segundo Gutie (Entrevista), esse festival tinha a intenção de

proporcionar uma música alternativa ao axé, frevo, samba etc., que eram tocadas durante o carnaval. Dessa feita, desde 1995, esse festival acontece nos dias do carnaval e visa apresentar músicas e bandas que normalmente não são muito associadas ao carnaval. Assim como o Abril Pro Rock, esse festival é, hoje, um dos maiores do gênero no Brasil. Ora, de uma cidade que era percebida e considerada parada, sem nada para fazer, sem uma vida cultural expressiva, segundo esses jovens, Recife se consolidou como um dos principais celeiros artístico-culturais do Brasil, mais especificamente no cenário musical. O Mangue, nesse sentido, teve grande influência para essa mudança de status de Recife no contexto nacional. Se antes ela era mais conhecida como o berço de grandes defensores da tradição, do regional, da cultura e da identidade tradicional brasileira como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, agora ela também era conhecida como a cidade do novo, do experimental, do Mangue, principalmente de Chico Science.

No mesmo ano de 1993, o Mangue começava a extravasar Recife e Pernambuco. A revista *Bizz*, uma das principais da época sobre música, publicou, em março, uma reportagem sobre a Agitação Cultural. Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) começava a ganhar destaque nacional com um pequeno especial produzido pela MTV e exibido, também em março, no intervalo do *Hollywood Rock*. Em junho, Mundo Livre S/A (MLSA) e CSNZ foram excursionar, por 15 dias, no Sudeste. Os recursos eram escassos, mas esses shows abriram muitas portas para as bandas. Os shows foram realizados no *Aeroanta*, em São Paulo, e depois no *Drozóphila*, em Belo Horizonte, totalizando três apresentações. Nesses shows tiveram seus maiores públicos até então: 700 espectadores em uma das apresentações de São Paulo. Em Recife mal conseguiam juntar 500 pessoas (TELES, 2012). “Em São Paulo, todo mundo que contava na indústria fonográfica e nos círculos do jornalismo musical compareceu ao show. A *Ilustrada* deu capa. Os homens das gravadoras acenaram com promessas” (Mangue de A a Z). As bandas foram convidadas para participar dos programas *Fanzine* e *Metrópolis* da TV Cultura e *Programa Livre* do SBT (TELES, 2012). Na volta para Pernambuco, as duas bandas vinham com conversas iniciais para a gravação de um disco cada com as gravadoras Banguela e Sony. Logo após a excursão, as duas bandas fecharam contrato com essas produtoras: Mundo Livre S/A com a Banguela e Chico Science & Nação Zumbi com a Sony.

2.8. Profissionalização do Mangue

O ano de 1994 foi especial para as duas bandas que eram o carro-chefe do Mangue. Nesse ano lançaram seus tão esperados discos. Chico Science & Nação Zumbi lançou *Da Lama ao Caos*; Mundo Livre S/A lançou, logo depois, *Samba Esquema Noise*. O senso coletivo dos Mangues ainda era tão forte, nessa época, que muitos dos integrantes do núcleo-base participaram das negociações com as gravadoras e participaram, também, da elaboração dos discos como um todo. No disco *Da Lama ao Caos*, por exemplo, DJ Dolores desenhou a capa do mesmo, o texto *Caranguejos com Cérebro*, de Fred Zero Quatro, também apareceu. Há, ainda, uma charge que mostra homens-caranguejo e os motivos de se tornarem tais, confeccionado por Dolores (DJ Dolores⁷⁸) e Morales. As negociações com as gravadoras eram, muitas vezes, feitas no coletivo, com a participação de alguns integrantes do núcleo-base, mesmo por aqueles que não faziam parte de nenhuma banda. A própria negociação das gravadoras com as bandas foi feita diretamente com os integrantes, sem empresários, fato que não era muito comum na época (RENATO L, Entrevista). Sobre esse assunto, Renato L comenta:

Vai falar com o cara da gravadora, tu pode ser um fodido, mas tu já leu pra caralho, não sei o que, e não vai chegar e pegar um idiota que vai querer transformar tua banda, como queriam. Eles chegavam pra mim escondido pra dizer que “olha, não dá pra... A gente queria colocar tambor no Mundo Livre, substituir vocalista...” Cê tá louco, cara! Esse cara é o maior compositor, é um ótimo compositor hoje da música brasileira, não sei o que lá... Fred Zero Quatro, cê tá doido! Né, cara? É respeito máximo pro cara! (RENATO L, Entrevista).

Renato entende que essa posição dos integrantes do núcleo-base do Mangue se deve ao fato deles não serem mais tão novos, pelo contrário, já tinham, em média, mais de 25 anos quando o Mangue explodiu no cenário artístico-cultural de Pernambuco e do Brasil⁷⁹. Há, ainda, outro fator dos Mangues não aceitarem imposições das gravadoras. DJ Dolores esclarece esse ponto:

Olha, (...) a gente era muito jovem, a gente tinha alguma consciência do talento que tínhamos, sem nenhuma modéstia, com bastante arrogância. Então, eu acho que as coisas foram acontecendo e a leitura que a gente tinha, isso eu acho que eu posso falar sobre a turma toda, a leitura que a gente tinha era natural. Que o que a gente tá fazendo é muito bom e que era aquilo que acontecia mesmo. Então não era tipo uma surpresa. Ah, eu assinei com a gravadora! Eu vou fazer uma turnê

⁷⁸ Já foi cartunista do Jornal do Commercio.

⁷⁹ Renato L tinha 30 anos, Chico Science tinha 27, Fred Zero Quatro tinha 31, DJ Dolores tinha 27, Jorge Du Peixe tinha 27, Lúcio Maia tinha 23 etc.

nacional, não! Aquilo era uma consequência do que tava sendo feito. É, quando eu falo em arrogância, é arrogância nesse sentido de que você achar... É uma arrogância, não é uma arrogância... Como dizer? No sentido de você se comparar com as outras pessoas e dizer “ah, eu sou foda!” É uma arrogância juvenil, super ingênua, né? De achar que o que tá acontecendo é justo, ok! Algumas pessoas, é, algumas pessoas trabalham o dia inteiro no escritório, algumas pessoas estudam criando teses, tal... Eu tô fazendo, eu tô fazendo isso, música, cinema... E meu trabalho tá sendo reconhecido de uma maneira justa. É, o mundo é afável, o mundo é receptivo, esse tipo de coisa. É uma leitura... Pro cê vê, é uma arrogância absolutamente ingênua (DJ DOLORES, Entrevista).

Com as gravações e os lançamentos dos primeiros discos, os Manguês conseguiram o que almejavam por muito tempo: viver de música e deixar os trabalhos burocráticos e chatos para trás. Com os primeiros registros fonográficos, Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi passaram a ser mais requisitados em várias partes do Brasil. Shows e turnês aumentavam. Passavam a viajar e se apresentar Brasil afora. A imprensa do centro-sul do país dava cada vez mais visibilidade para os Manguês. Os discos de estreia eram elogiadíssimos pela crítica especializada, estando entre os melhores do ano. *Samba Esquema Noise* foi considerado, segundo Fred Zero Quatro (2016), o disco da geração de 1990 pela Ilustrada da Folha.

Apesar de todo o sucesso que faziam no centro-sul do Brasil, as bandas do Mangue continuavam a ser ignoradas pela mídia, mais precisamente pelas rádios de Pernambuco. As rádios não tocavam o que a Agitação produzia. Fred Zero Quatro reclama dessa situação em Recife, afinal, sempre tiveram a cidade como foco de suas composições: “o movimento colocou a cidade em evidência. Hoje em dia as bandas daqui têm mais espaços para se apresentar. O Mangue motivou o público, só as rádios não mudaram... Nenhuma rádio assumiu a cena. Não existe música sem rádio” (Apud: TELES, 2012, p. 301). No cenário nacional faziam sucesso com a crítica, com a mídia, mas não faziam sucesso comercial. CSNZ, por exemplo, vendeu trinta mil cópias de *Da Lama ao Caos* (TELES, 2012).

O maior foco da grande mídia pernambucana sobre o Mangue se deu no início de 1997 quando Chico Science, com trinta anos, morreu em um acidente automobilístico na divisa de Recife com Olinda (TELES, 2012). Por ironia, Chico Science fez mais sucesso e fama no Brasil e em Pernambuco após a sua morte, uma vez que a grande mídia cobriu o acidente e o velório no Centro de Convenções de Recife que reuniu milhares de pessoas, inclusive Ariano Suassuna, Secretário de Cultura de Pernambuco na época, que chorou no caixão de Chico Science. Após esse acidente, os

clipes e músicas de CSNZ passaram a ser mais apresentados nos principais canais de comunicação, pelo menos por um tempo. Essa cobertura repercutiu também na vendagem de discos de CSNZ e de MLSA, pois deu mais visibilidade para o Mangue.

Todavia, fora a repercussão que a morte de Chico Science teve para a imprensa, as músicas produzidas pelo Mangue, principalmente CSNZ e MLSA, não emplacavam nas rádios brasileiras, visto que esses meios de comunicação não sabiam classificar a produção musical desses artistas. Nessa época as rádios eram muito especializadas, focando apenas um estilo musical. O maior problema é que essas bandas misturam muitos sons, ritmos e estilos, não tendo nada em específico que pudesse ser classificado nos estilos convencionais. Desse modo, as rádios ora consideravam essas bandas como regionais, ora consideravam bandas de rock, ora consideravam samba e assim por diante (PAULO ANDRÉ, Entrevista). Essa grande mistura de sons, ritmos e estilos fez muita gente e críticos de música afirmarem que a base estética do Mangue é o hibridismo, ou a fusão (RENATO L, S/D). O hibridismo e a fusão artística estão dentro do Mangue, mas essa Agitação vai além disso.

Devido a essa dificuldade em se firmar no cenário nacional, essas duas bandas do Mangue começaram a focar o exterior, logo em 1995. CSNZ fez mais sucesso no exterior do que MLSA, mas ambas buscaram se consolidar no mercado internacional. A maioria das apresentações de MLSA foram na América Latina, principalmente no México, ao passo que CSNZ foi para os Estados Unidos e Europa. O disco *Da Lama ao Caos*, por exemplo, foi lançado mundialmente, não foi exportado (PAULO ANDRÉ, Entrevista). Essa última banda fez duas turnês internacionais, em 1995 e 1996. Paulo André Pires, empresário da banda na época, exerceu um grande papel nas apresentações internacionais de CSNZ. Em suas palavras:

Esse cara, Daniel Rodrigues⁸⁰, levou três jornalistas americanos pro *Fest in Bahia*, no auge do Axé e na dinastia ACM. O colunista de World Music da Revista Rolling Stones americana, Sean Barlow do site afropop.org e Marilac que era uma jornalista freelancer pra várias revistas, *The Beat* que era uma revista World Music, reggae americana, e *Radian Magazine* que também era jornalista freelancer. Quando acabou o show de Chico Science & Nação Zumbi, velho, aí vê, a gente vinha de uma temporada de um mês, o show afiado, porque não era aquela coisa de fazer um hoje, daqui a 15 dias outro, daqui a uma semana outro, vinha duma temporada. O show foi foda, aí, batem na porta do camarim e eu abro, aí: “excuse-me, anybody speaks English?” Aí eu falei: “Yes, I do”. Aí ele, a gente é jornalista, eu sou Sean Barlow, ela é Daisann McLane e Marilac, ela é da Rolling

⁸⁰ Ex-empresário de Gilberto Gil.

Stones. (...) Apresentei a banda. O Sean marcou a entrevista no outro dia cedo. (...) Os três, eu e o Chico e eu traduzindo pro Chico. (...) O Sean me presentearia com o guia chamado *Afro Pop World Wide Listener Guide* porque *Afro Pop* na época, e eu acho que ainda é, não sei se hoje só online, mas na época era, em rádio física, era um programa de rádio em Nova York que mostrava principalmente a música africana, mas não só a africana pelo nome *Afro Pop*, mas música do mundo inteiro. E nesse guia, cara, tinha os endereços onde há World Music, esse mercado internacional que tava se organizando, né? Isso era 94, tava acontecendo a primeira *Womex*, é, tinha o endereço dos principais festivais, rádios, casas noturnas, eu já tinha pego com Cecília, do departamento internacional, matérias em alemão, a *Bilboard* americana falando do mercado brasileiro, tinha citado Chico Science & Nação Zumbi, eu tinha umas 3 ou 4 matérias que eu passava aquele hidrocor verde ou laranja ou rosa pra mostrar que a gente tava citado em matérias internacionais e pegava, é, era umas 20 páginas de papel ofício xerocadas; capas do Caderno Cultural do Globo, do Estadão, da Folha, do Jornal do Commercio, tudo pra mostrar que a banda tinha tido uma abrangência nacional, né? E mais essas matérias. Eu dobrava essas 20 páginas no meio, botava *Da Lama ao Caos*, envelopava, e enviava pra esses endereços todos, com meu cartão e o contato. Aí cara, o fax começou a cuspir papel. Eu atendia, ficava só o sinalzinho do fax, dava um verde *Sfinks Festival Bélgica*: olá, recebemos o material, queremos saber se vocês estão interessados em fazer, se vocês têm interesse em excursionar a Europa ano que vem. A gente tem interesse na banda. *Central Park SummerStage* e aí eu corria pra casa de Chico. (...) Então, a gente começa a receber, eu chego um dia na Sony, numa dessas reuniões, disse: Alice, é, ela é mulher de Frejat, Alice Pellegatti, eu tô agendando uma turnê internacional pra banda no ano que vem. É, pelo desenho que eu tenho, eu já tenho o convite pra começar no Central Park em meados de junho e acabar em Berlim, em meados de agosto. A gente vai ficar dois meses fora, lá (PAULO ANDRÉ, Entrevista).

A produtora da Sony, Alice Pellegatti, não queria que CSNZ fizesse uma turnê internacional, pois tinha lançado o primeiro disco recentemente e era necessário a banda estar no Brasil para trabalhar o disco, uma vez que não vendeu muito. O fato é que a Sony nunca soube trabalhar adequadamente a banda. Ela era algo muito diferente do que normalmente era comercializado no Brasil. A gravação não ficou do jeito que a banda queria. O produtor Liminha não soube perceber, adequar e transmitir a energia da banda ao vivo ao registro fonográfico. Além disso, a gravadora tentava interferir muito nos caminhos que CSNZ queria trilhar, o que causou certo desgaste com a gravadora (PAULO ANDRÉ, Entrevista). Um exemplo dessa tentativa de interferência se deu no segundo disco de CSNZ, *Afrociberdelia* (1996), em que a gravadora, de certo modo, exigiu a gravação de *Maracatu Atômico*, como dito acima, pensando que com essa música alavancaria a vendagem de discos da banda. A rusga com a gravadora não foi essencialmente com a necessidade de gravar essa música, pois ele poderia trabalhá-la do

jeito que preferisse. O problema maior foi com os remixes promocionais que a gravadora fez dessa música e os introduziu no álbum sem consultar a banda (CHICO SCIENCE, S/D). Essa chateação com a gravadora fez Chico Science revelar para Paulo André que assim que terminasse o contrato com a Sony, a banda lançaria seu próprio selo (PAULO ANDRÉ, Entrevista).

A ênfase que CSNZ deu para o público internacional deve-se, de certo modo, pelos motivos apresentados anteriormente. A primeira turnê internacional foi tão bem-vista pelos produtores dos festivais que em 1996 já fizeram uma segunda. Uma terceira já estava programada para o ano de 1997, mas teve que ser cancelada devido a morte trágica de Chico Science. O fato é que essas turnês internacionais iam ao encontro das intenções do Mangue, que era atualizar a música brasileira com o pop, com a World Music, com o que havia de mais moderno no mercado musical do mundo. Isto é, queriam mostrar a contribuição da música brasileira à World Music.

2.9. O declínio do Mangue

Como argumentei acima, o auge do Mangue se dá nos meses que antecederam a gravação dos discos das bandas Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi. Os integrantes achavam que a gravação dos discos era natural, pois o que faziam era bom. Entretanto, à medida que gravaram esses discos e, conseqüentemente, se profissionalizaram dentro de um mercado nacional e global da música, a Agitação Cultural Mangue começou a declinar, pois as decisões se tornaram cada vez menos coletivas e passaram a ser cada vez mais orientadas para os mercados. As bandas se preocupavam cada dia mais com suas carreiras do que com a Cooperativa Cultural Mangue. Esta deixou de ser uma cooperativa e passou a ser mais uma representação das bandas, ou melhor, uma boa história com ar até de romantismo sobre as origens e os sonhos que os integrantes dessas bandas, juntamente com outras pessoas, pensavam e fizeram para melhorar a autoestima da população de Recife ao colocá-la no mapa cultural do mercado pop nacional e global. DJ Dolores pensa que as gravações dos discos significaram o fim do Mangue. Sobre isso ele fala: “é um sentimento possível, porque quando o pessoal começa a gravar disco, aí eles se tornam profissionais e essa cena Manguebeat ela é essencialmente amadora” (DJ DOLORES, Entrevista).

Os integrantes do núcleo-base foram se distanciando mais entre si à medida que as bandas se tornavam mais profissionais com mais compromissos. As bandas ficavam cada vez mais em São Paulo e Rio de Janeiro, seja para gravar, seja por causa da

logística de voos (TELES, 2012; PAULO ANDRÉ, Entrevista). Porém, a Agitação não acabou de uma vez, apesar dos compromissos, quando dava, os integrantes se encontravam. Um fato marcante que pode ilustrar a deterioração do Mangue é a morte de Chico Science em fevereiro de 1997. Após a morte do grande garoto propaganda da Agitação, Fred Zero Quatro e Renato L, em colaboração, escreveram o já citado texto *Quanto Vale uma Vida? Longa Vida ao GROOVE!*. Nesse texto Zero Quatro e L fazem uma homenagem ao amigo Chico Science e incentivam a banda Nação Zumbi a continuar sua trajetória. Fazem, também, um balanço do que foi o Mangue de 1991 até a morte de Chico. Afirmam que a movimentação cultural que o Mangue começou vai continuar, mesmo sem seu principal expoente. Na avaliação que fazem do Mangue, entendem que conseguiram o seu objetivo: tirar Recife do marasmo cultural que se encontrava desde a década 1980. Um dos motivos dessa “vitória” da Cooperativa foi justamente quando gravadoras foram para a cidade contratar, primeiramente, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A e, posteriormente, outras bandas que surgiram nessa Agitação. Isso incentivou vários jovens a sair para as ruas e ocupar os espaços públicos para produzir arte dos mais variados estilos, modelos e tendências.

Mas, ao mesmo tempo que o Mangue se tornou vitorioso em relação ao seu objetivo, começou a ser solapado pelo poder público, pelas grandes multinacionais da indústria fonográfica. Em outras palavras, perdeu o amadorismo e começou a se profissionalizar, o que, como mostrado acima, é o início de sua decadência. Renato L (Entrevista) reconhece que hoje o Mangue faz parte do establishment cultural da cidade. Ele mesmo se tornou Secretário de Cultura de Recife de 2008 a 2012 e faz parte, juntamente com Fred, do Conselho Municipal de Cultura. Segundo o Ministro da Informação da Agitação, as políticas públicas culturais adotadas hoje por Recife e Pernambuco são os desdobramentos do Mangue, isto é, as diretrizes que essas políticas seguem estão muito vinculadas às pretensões da Cooperativa, tornando-se, inclusive hegemônicas⁸¹. Esses desdobramentos do Mangue levaram Renato L a afirmar que se vivia uma era pós-Mangue já na virada do século (RENATO L. In.: MARKMAN, 2007). Hoje, o Mangue faz parte do *mainstream* cultural de Recife. E mais, se durante muito tempo havia o incentivo do uso de tambores (alfaias) de maracatus nas novas bandas, principalmente pelas multinacionais da indústria fonográfica e pelo poder público, tornando até clichê, é por causa do Mangue, como Renato L (1998) argumenta.

⁸¹ Ver Rodrigo Gameiro Guimarães (2007).

Voltando às bandas, após a morte de Chico, os integrantes da Nação Zumbi ficaram arrasados. Voltaram à ativa pouco mais de um ano após a morte de seu vocalista. Jorge Du Peixe assumiu os vocais. No entanto, perderam por um tempo seu rumo, tiveram que reinventar a banda. Como Lúcio Maia (2014) argumenta, logo após a volta à ativa da banda, tocaram por causa de dinheiro, questão de sobrevivência, não por causa da arte. Alguns integrantes da Nação Zumbi saíram da banda, outros começaram projetos paralelos. A banda existe até hoje, porém, cada um segue um caminho. Basicamente se encontram nos shows ou para gravar. Mundo Livre S/A também continua na ativa, mas perdeu muito o seu espaço no mercado fonográfico brasileiro. Fred Zero Quatro (2009-A; 2009-B) afirma que a banda é inclusive boicotada, seja pelo poder público ao lançar seus editais de fomento cultural, seja pelas gravadoras que restaram com a crise desse setor.

De fato, hoje o Mangue não existe mais, apesar de seus ecos ainda permanecerem (FRED ZERO QUATRO, Entrevista). Não obstante, os frutos dessa Agitação são colhidos ainda, como em relação as mudanças das diretrizes das políticas públicas culturais da cidade e do estado, inclusive do país. Fora isso, conseguiu colocar no mapa cultural do Brasil e do Mundo o que era produzido na região, seja no cenário pop ou tradicional. Várias bandas se consolidaram ou surgiram nesse contexto: Eddie, Devotos do Ódio, Mestre Ambrósio, Cordel do Fogo Encantado, Comadre Fulozinha, Jorge Cabeleira e o dia em que seremos todos inúteis, Paulo Francis vai pro céu, Karina Buhr, Lenine (que se despontou como letrista durante a Agitação), dentre tantas outras bandas e cantores (as). Não se pode esquecer também dos festivais Abril Pro Rock e Rec-Beat, que estão entre os mais importantes de música alternativa do Brasil.

2.10. Metáfora do Mangue: uma estética engajada da diversidade

A Agitação Cultural Mangue foi importante para Recife, Pernambuco e Brasil à medida que visava apresentar e conectar a cultura brasileira⁸² com o Mundo, cada vez mais globalizado, assim como receber/incorporar a produção cultural e artística do Mundo globalizado na cultura brasileira. Essa via de mão dupla se deve, em grande medida, às duas turnês internacionais feitas por Chico Science & Nação Zumbi, pois elas abriram as portas da música brasileira produzida no contexto da Agitação Mangue para o exterior. O som produzido por CSNZ e MLSA de fato misturava o pop com a

⁸² Entender o termo cultura brasileira no plural.

música popular e tradicional brasileira. Todavia, a grande contribuição dessa Agitação não foi necessariamente a mistura de sons, mas, sim, o conceito de diversidade. Os artistas que surgiram durante essa movimentação encamparam essa bandeira. É certo que essa bandeira do Mangue refletia, em partes, um movimento mundial, porém, no Brasil, a Agitação foi uma das pioneiras, principalmente em Pernambuco, após o processo de redemocratização.

Para entender melhor a defesa que o Mangue faz da diversidade, é interessante discutir o 1º Manifesto Mangue, *Caranguejos com Cérebro*⁸³. Segue ele:

Mangue – o conceito

Estuário. Parte terminal de um 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, apesar de serem sempre associados a sujeira e podridão.

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados às 60 plantas de mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para 2/3 de produção anual de pescado do mundo inteiro. Pelo menos 80 espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros.

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 os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown – a cidade

A larga planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada, é cortada pelos estuários de seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade “maurícia” passou a crescer desordenadamente a custa do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais, que estão em vias de extinção.

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

Bastaram pequenas mudanças nos “ventos” da História para que os primeiros sinais de “esclerose” econômica se manifestassem, no início dos anos 60. Nos últimos 30 anos a síndrome de estagnação, aliada à permanência do mito/estigma da “metrópole”, só têm levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. E segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

⁸³ Apresento o manifesto como um todo nessa seção, porém, a segunda parte discutirei na última seção desse capítulo.

Mangue – a cena

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

Em meados de 91 começou a ser gerado/articulado em vários pontos da cidade um organismo/núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama⁸⁴. Ou um caranguejo remixando “ANTHENA” do kraftwerk, no computador.

Os Mangueboys e Manguegirls são indivíduos interessados em: Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos Étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade Virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração/expansão da consciência.

Mangueboys e Manguegirls frequentam locais como o “Bar do Caranguejo” e o “Maré Bar”.

Mangueboys e Manguegirls estão gravando a coletânea “Caranguejos com Cérebro”, que reúne as bandas Mundo Livre S/A, Loustal, Chico Science & Nação Zumbi e Lamento Negro.

Chamagnathus granulatus sapiens. (Apud: TELES, 2003, p. 81-82).

Como já foi afirmado, esse texto foi escrito por Fred Zero Quatro. O vocalista da Mundo Livre S/A aproveitou a discussão no bar, no Cantinho das Graças, em que o grupo de amigos pensou em transformar a batida que Chico Science tinha inventado em algo a mais e aliou isso tudo com uma pesquisa que estava fazendo para um documentário sobre os mangues de Recife para uma TV local. Nessa junção surgiu esse release-manifesto. Como pode ser observado, o Manifesto é dividido em três partes. A primeira apresenta o conceito do ecossistema mangue. Essa parte do release dá ênfase na riqueza, fertilidade e diversidade do mangue e da importância que ele tem para os mares e para a produção de alimentos de origem marinha. O que eles querem mostrar é que os manguezais são vitais para todas as formas de vida dos oceanos. Sem eles, haveria uma diminuição significativa, tanto em quantidade quanto em diversidade, dos seres vivos marinhos.

⁸⁴ O texto no disco *Da Lama ao Caos* está igual até aqui. Depois disso está: “Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatria, 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” (CSNZ, Encarte, 1994).

Outro aspecto importante dessa parte é a troca de matéria orgânica entre a água salgada e a doce, o que proporciona mais riquezas para o meio ambiente, uma vez que não fica restrito a apenas uma configuração ecológica. Os mangues são assim a mistura dos ecossistemas de água salgada e doce. Além da mistura entre as duas águas, os mangues são também o encontro entre a terra e a água, ou seja, é o local de encontro da vida aquática com a vida terrestre, assim como é o local onde foram desenvolvidos seres vivos que conciliam uma vida na água e na terra. Em outras palavras, os manguezais se caracterizam por apresentarem uma diversidade incrível de seres vivos, assim como as hibridizações entre eles.

Apesar dos mangues serem, normalmente, vinculados à sujeira, ao mal cheiro, à podridão etc., eles são vitais para toda uma cadeia produtiva de alimentos. Se fosse um “ambiente limpo”, sem essas trocas de material orgânico em decomposição, boa parte do pescado do mundo estaria comprometido. De certo modo, isto quer dizer que os locais mais férteis e diversos não são fundamentalmente os limpos, claros e bem ordenados. O caos contribui para a riqueza e a fertilidade, pois tudo que é estritamente bem ordenado, quase perfeito, não precisa necessariamente trocar informações/materiais, se juntar ou se hibridizar com outras plantas, animais, ecossistemas etc., uma vez que sua ordenação já estaria no “limite” de sua configuração, aceitando poucas mudanças/transformações. Acabar com os mangues significa acabar com boa parte da diversidade aquática e terrestre, visto que animais desses dois ambientes se reproduzem e se refugiam, muitas vezes, nesse ecossistema.

Agora, fazendo uma analogia estético-cultural, toda arte e cultura que se pretende limpa, sem influências, sem trocas com outras artes e culturas, padece, também, de diversidade e fertilidade. Dificilmente produz algo novo. Mantém a estrutura por anos a fio, pois permanece em sua zona de conforto. Entra em uma mesmice, em um marasmo, em um ciclo de imitação, como a vida artístico-cultural de Recife entrou, na perspectiva do núcleo-base do Mangue. Ora, para reverter esse panorama assustador, é necessário reagir e revitalizar o mangue. Em questões artístico-culturais significa acabar com o isolamento, com a “perfeição” da pureza e da ordenação, abrir novos horizontes, conhecer novos contextos, se conectar com o resto do Mundo.

A terceira parte do release se propõe a justamente mostrar essa reação. Assim, ela afirma que o Mangue se iniciou em Recife em meados de 1991. A solução proposta para revitalizar e não deixar a vida artístico-cultural de Recife morrer é desentupir as

artérias de seus mangues para dar à cidade um pouco de sua diversidade e fertilidade. Para fazer isso, é necessário conectar a capital pernambucana ao que há de mais atual em conceitos pop. A Agitação Cultural Mangue utiliza várias metáforas tecnológicas, pois seus integrantes acreditam que com o desenvolvimento das tecnologias de informação/comunicação seria possível ultrapassar a pecha regionalista que pairava sobre Recife, introduzindo-a no circuito mundial de cultura pop. Isso poderia proporcionar aos indivíduos da cidade maior contato com novas culturas e novas formas de se fazer arte, além de possibilitar um meio de ganhar dinheiro ou, pelo menos, atualizar a diversão dos jovens de Recife com os conceitos do pop internacional.

Como o release-manifesto explicita, os mangueboys e manguegirls se interessam por concepções, temas, jogos, maneiras de se comportar, em linhas gerais, uma visão de mundo em que o foco é a troca de conceitos, informações, técnicas, contextos entre o regional e o nacional com o global. Nem o regional, nem o nacional são uma derivação do global, nem o contrário. O que os Mangues mais querem e enfatizam são as trocas que podem existir entre essas idiossincrasias. Se um artista ou um grupo artístico enfatiza mais uma perspectiva do que outra, não é porque uma é considerada mais importante ou melhor do que a outra, mas porque simplesmente pode preferir uma à outra, sem fazer juízos de valor entre elas, isto é, o Mangue não faz uma gradação de valores, culturas, artes etc., todos podem ser considerados de igual importância.

Para Renato L, “desde o começo, naquela mesa de bar, a gente se preocupou em definir o Mangue como um ecossistema cultural tão rico, tão diversificado quanto os manguezais” (RENATO L, S/D). Desde as primeiras festas do Mangue, segundo DJ Dolores (2013), já havia um caráter aglutinador de tocar as mais variadas músicas e aceitar os mais diversos estilos de bandas e artistas. Nesse sentido, o release-manifesto, por mais que seja um bom resumo do que o núcleo-base pensava sobre o Mangue, está aquém do que foi essa Agitação em termos de diversidade. Para o Ministro da Informação, o Mangue é melhor entendido por algumas metáforas básicas.

O Mangubeat conceitualmente são mais algumas metáforas básicas como essa do construir uma cena cultural tão rica quanto o ecossistema, é, ou então expressões como caranguejo com cérebro ou imagens como a antena parabólica espetada na lama, é, ou frases do tipo: monocultura já basta a da cana de açúcar. São mais frases imagens ou, é, metáforas, é, condensam determinado significado do que um conceito realmente estruturado. Eu acho que a música fala melhor. Ela é mais rica nesse sentido que vem embutido na música, ela coloca isso em prática muito mais que escrita nos manifestos. Eu acho muito, eu acho bacana, são metáforas, uma boa metáfora com a força de uma bomba atômica, né cara? Uma metáfora precisa. Ela tem

uma força, você sente o poder do verbo, assim, né? Ou uma imagem, né? Como essa da antena na lama, tal, bá bá bá (RENATO L, Entrevista).

A metáfora “uma antena parabólica enfiada na lama” simbolizava essa preocupação com o que acontecia no mundo, pois, na época, a parabólica era o principal meio de ter contato com o globo. Essa antena, além de ser um receptor de conceitos pops produzidos no mundo, seria também um transmissor dos conceitos pops produzidos em Recife, Pernambuco, Nordeste e Brasil para o mundo. É, desse modo, uma via de mão dupla, ao mesmo tempo que recebe/é influenciado por conceitos culturais dos mais diversos lugares do mundo; transmite/exporta a produção do Brasil (em todos os níveis) e influencia o que é produzido no mundo. Por exemplo, os integrantes do núcleo-base do Mangue estavam, na época em que a Agitação surgiu, super interessados em música pop africana e asiática, em instrumentos musicais que não eram comuns na tradição ocidental de música etc., e tentaram incorporar certos conceitos dessas tradições musicais em suas produções artísticas (FRED ZERO QUATRO, Entrevista). Na outra mão, Renato L argumenta que

Por exemplo, você tem grupos de maracatu espalhado pelo mundo inteiro mesmo. “Ah, mas aquilo ali não é exatamente maracatu!” Mas, é uma versão pop do que seja uma corte de maracatu, né? Mas, o fato é que você tem grupo de maracatu em Moscou, cara. Eu já vi uma matéria que tem grupo de maracatu em Moscou. Ou o que eles chamam de grupo de maracatu, saca? (RENATO L, Entrevista).

São essas trocas/influências simultâneas, dialógicas e dialéticas que proporcionam a diversidade e o multiculturalismo que caracteriza o conceito cultural Mangue. Por isso que o Mangue rejeita a monocultura, pois ela não proporcionaria essa troca de conceitos pop de que fala o release-manifesto. Essa monocultura era vista pelo núcleo-base como aquela arte conversadora, que se mantinha em sua zona de conforto, isolada, sem trazer novos conceitos ou agregar novas dimensões artístico-culturais ao que era tradicionalmente produzido. Dessa feita, o Mangue intencionava romper com esse tipo de arte em favor da diversidade, daí a metáfora com os manguezais. Nesse sentido, o termo Mangue ainda se refere a arte produzida por classes subalternas, ou melhor, a uma arte que não é considerada educada, refinada, mas uma arte bruta, rústica, suja, enlameada. Com todo esse contexto é de se admirar que somente no final do século XX o termo “Mangue” foi utilizado para se referir a algo além do ecossistema e da pobreza em Recife, mas também como uma referência a diversidade e riqueza cultural de Pernambuco e do Brasil.

Por isso que o núcleo-base pensa que o Mangue não era uma batida ou uma mistura de sons, como muitos jornalistas afirmavam. É claro que Chico Science “inventou” uma batida que se caracterizou pela mistura de sons, mas quando o Mangue coloca como foco a diversidade, a Agitação vai além das interpretações que enfatizam uma nova batida, pois a diversidade abarca tudo, desde coisas que se aproximam até coisas que se distanciam. As metáforas podem apresentar várias interpretações, o que corresponderia à bandeira da diversidade. As interpretações suscitadas não são nem certas nem erradas, são pontos de vistas diferentes para problemas semelhantes. São essas diferenças de interpretações que dão a riqueza das metáforas e da Agitação Mangue.

Destarte, como Renato L (S/D) argumenta, o Mangue não é fusão, é diversidade. O hibridismo faz parte da diversidade, por isso está dentro do espectro do Mangue, mas suas intenções vão além do hibridismo, é algo maior que abarca inúmeras possibilidades. O grande objetivo do Mangue não era fazer um novo som, uma nova batida, apesar de ter feito isso. Ele queria revitalizar a vida cultural e artística recifense. Não rejeitava nenhum estilo, modelo, ênfase, viés cultural e artístico. Pelo contrário, incentivava todas as tendências a continuarem a produzir mais e mais, inclusive aquelas que aparentemente são antagônicas.

Por exemplo, a gente quando, é, uma das coisas que a gente tinha em comum, no caso, Mundo Livre, Chico Science, é, porque é uma coisa bem marcante do Mangue, é que é uma cena que não tem um padrão musical definido. O som do Nação Zumbi é bem diferente do Mundo Livre que é diferente do Mestre Ambrósio que é bem diferente de Devotos que é diferente do Lenine, tal. É, o Manguebeat é mais uma postura em relação a cultura... A eu vejo... Eu vejo uma discussão desse tipo (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Quando o Mangue veio com a ideia de diversidade, o núcleo-base queria mostrar que era possível se divertir de várias formas, que não existia padrão de vida ou de gosto. Queria também mostrar que era possível várias culturas e pontos de vistas conviverem respeitosamente. O Mangue, segundo Fred (2016), era mais uma atitude, uma filosofia diante da cultura. Essa atitude era exaltar a diversidade que existia em Pernambuco, no Brasil e no Mundo. Para o vocalista da Mundo Livre, cada banda deveria ter e teve sua própria linguagem, sem imitar estilos, modelos, padrões ou outras bandas (FRED ZERO QUATRO, 1997). O sentimento de diversidade era tão forte no Mangue que Fred Zero Quatro chegou a afirmar que o conceito do multiculturalismo surgiu com eles e que “virou uma referência de política cultural no Brasil todo e até global” (FRED ZERO

QUATRO, Entrevista). Hoje, ele reconhece que esse conceito já era uma tendência global, mas na época, no início dos anos 1990, em Pernambuco, era novidade defender essa bandeira. A princípio, as intenções do Mangue foram bem-sucedidas, pois, após o surgimento dessa Agitação, Recife se tornou um centro e uma referência de produção e diversidade artístico-cultural.

De outro lado, para o Mangue, a fixação de um padrão cultural era o avesso da riqueza cultural do Brasil. Os integrantes dessa Agitação viam que com a consolidação da monocultura nas políticas públicas culturais de Pernambuco, a diversidade que caracterizava este estado estava fadada a acabar, quiçá também a do Brasil. Se a ditadura mantinha um padrão e um modelo de cultura e comportamento, com a redemocratização abria-se espaço, novamente, para a efervescência e a diversidade cultural que caracterizava o Brasil. A ideia era ser diferente, não no sentido de não seguir os padrões dominantes, mas no sentido de não seguir nenhum padrão. Ou seja, parafraseando Raul Seixas, a ideia era ser uma “Metamorfose Ambulante”.

É, quer ser o diferenciado (...) Eu acho que é, eu acho que o bacana que a gente trouxe como legado, que a gente deixou como legado dessa cena do Mangue, tal, foi, é, esse conceito, essa alegoria com a biodiversidade, né? Com a diversidade dos manguezais, é coisa de quanto mais espécies diferentes, mais saudável, mais rico é o ecossistema, né? Então, a gente é, eu acho que a gente criou uma relação, por exemplo, de um público que começou a frequentar os festivais, tanto Abril Pro Rock, Rec-Beat, não sei o que e tal, que foi se, é, concre... Estabelecendo mesmo, se solidificando é, essa postura de que numa noite você pode tá curtindo é, Devotos, Hardcore, Selma do Coco e no mesmo palco, na mesma noite, com a mesma estrutura, o mesmo som (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

2.11. A diversidade como política pública

Como o próprio vocalista da Mundo Livre S/A afirma, o Mangue é datado, mas seu legado continua, pois hoje, boa parte das políticas públicas culturais no Brasil, como um todo, preza pela diversidade. Renato L reconhece esse legado do Mangue, assim como reconhece que a defesa da diversidade era um movimento nacional e internacional. Para o Ministro da Informação,

o Mangue deu um impulso pra isso aqui no Recife, né? Eu acho que é um processo nacional, porque a cultura, a indústria cultural vai crescendo e você começa a ter essa estruturação internacionalmente, você começa a formar uma burocracia, você começa a ter demandas, nesse sentido, nacionais. Mas eu acho que aqui porque o Mangue mostra, não só na música como na... Foi uma exclusão que estimulou todas as áreas e que a pressão começa ser muito grande pra algum tipo de política ser estruturada, né? Mas a resposta, o poder público é

lento. Então isso vai acontecendo aos poucos e aí quando se materializa é de uma forma muito paternalista, só no sentido de apoiar a passagem pra ir tocar na Europa, coisas desse tipo, assim. Só no final dos anos 90, início do milênio é que você começa a ter estruturas, ações mais estruturadas (RENATO L, Entrevista).

Não se pode esquecer que até o início dos anos 1990 não havia nem secretaria de cultura independente em Pernambuco e Recife. Foi a partir do governo de Miguel Arraes, com a gestão cultural de Ariano Suassuna, que a cultura começou a ganhar mais espaço tanto em Pernambuco quanto em Recife. De acordo com DJ Dolores (Entrevista), Jarbas Vasconcelos foi o governador que se apropriou e introduziu o conceito de multiculturalismo e diversidade na política cultural do estado. Em Recife, João Paulo Lima foi o prefeito que iniciou essa demanda, principalmente na figura de seu secretário de cultura, João Roberto Peixe. Para Renato L, “Peixe é que institucionaliza a política do multiculturalismo, foi um grande secretário de cultura. É quem institucionaliza o multiculturalismo como discurso público de cultura...” (RENATO L, Entrevista). Sendo assim,

O discurso oficial da cultura, hegemônico da cultura do Recife, pernambucana, do final do milênio, do final dos anos 90 até hoje é o discurso da diversidade, o da multiculturalidade. Mesmo agora que a direita retoma a prefeitura, ela não abandona esse discurso. Mesmo que ela, na prática, não execute ou faça uma leitura equivocada dele, é, mas o fato é que, o discurso, o mote da cultura é, ao mesmo tempo que você tem orgulho de ser pernambucano e tal, você tem orgulho de ser pernambucano por conta da diversidade de Pernambuco, saca? Aí... E isso é evidente que está em conexão direta com o Manguebeat. É o Manguebeat que coloca isso, essa... O discurso da diversidade na cultura, ele nunca se fez presente com muita força em Pernambuco (RENATO L, Entrevista).

No governo municipal de João da Costa, Renato L se tornou o secretário de cultura do Recife. O Conselho Municipal de Cultura, hoje, tem como dois de seus membros Renato L e Fred Zero Quatro. Ou seja, não só o discurso do Mangue sobre a diversidade foi adentrando nas diretrizes oficiais, mas também os seus integrantes.

Aí, mas hoje, mas é, por enquanto o discurso hegemônico ainda é o discurso da diversidade, da multiculturalidade etc. que é filho, cria do Manguebeat, assim. E que vai se refletir... Eu e Fred participamos do Conselho Municipal de Cultura. O conselho chamado de transição. Que é conselho montado pra acabar com o próprio conselho de notáveis e construir um conselho democrático. Então, a gente faz parte desse conselho de transição, depois eu vou parar na secretaria, então, cê tem... (REANTO L, Entrevista).

Como já foi discutido anteriormente, o Mangue faz parte hoje do establishment cultural de Pernambuco. Como os próprios integrantes do núcleo-base afirmam,

praticamente todas as diretrizes das políticas culturais do estado passam pelo conceito de diversidade, mesmo que seja somente no discurso, uma vez que a defesa da diversidade é mais bem vista frente os eleitores e frente artistas dos mais diferentes motes. Só para se ter ideia, na Região Metropolitana de Recife, por exemplo, isso é visto no carnaval. Antes do Manguê, o carnaval na região “imitava” o carnaval de Salvador com trios elétricos e axé (PAULO ANDRÉ, Entrevista). Hoje, o carnaval é muito mais diversificado, tendo repertório para vários gostos. Isto acaba por ser, inclusive, um elemento de propaganda para atrair turistas e foliões.

2.12. Tecnologia, reprodução, colagem e hibridização estética

Como mostrado até aqui, a Agitação Cultural Manguê se caracteriza pela diversidade, abarcando elementos extremamente díspares. Foi mais uma retomada da vida artístico-cultural de Recife contra a monocultura que alguns jovens achavam que a cidade tinha caído nos anos 1980. Outra característica dessa Agitação é a sua aproximação com o pop, pois ele poderia proporcionar aos jovens artistas a possibilidade de ter uma ocupação para enfrentar a crise tanto econômica quanto cultural (que acreditavam) que havia se instalado no país desde o período da anistia. Contudo, ao pensar mais especificamente nos integrantes do núcleo-base e nas bandas que articularam inicialmente o Manguê, há outra característica interessante para apresentar: a colagem e a montagem de obras de arte que implica em hibridização estético-cultural. Antes de analisar a forma como Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi compõem as suas músicas, o depoimento de DJ Dolores é esclarecedor sobre esse ponto. Segue sua fala:

Sabe o que me fez interessar por música eletrônica e por loops? Eu morava em Aracaju, acho que eu devia ter uns 15 ou 16 anos quando me caíram dois discos na mão. Um era de Steve Reich, compositor minimalista. É, e outro foi do Edgard Varèse, um cara que fazia música, na década de 30 com fita magnética, tal. Quando eu vi esses dois caras, primeiro eu descobri o loop. Eu não sabia que alguém podia fazer uma música tão incrível assim só repetindo, repetição, foi uma descoberta. É, e fazer música sem usar instrumento convencional, usando colagem, efeito... Eu fiquei “caralho!” Eu tocava bateria numa banca punk. Eu vi o Varèse, eu fiquei...“Caralho!” “Que porra é essa?!” “A música que eu gosto é muito careta”, tal. É, foi minha primeira crítica ao rock quando eu vi esse cara que é um compositor de origem erudita, europeia, clássica, mas é um cara de ruptura, né? (DJ DOLORES, Entrevista).

O loop, a repetição e a colagem na arte são interessantes para Dolores porque são aspectos subversivos à medida que proporcionam produzir obras de arte

experimentais, o que rompe com a tradição do fazer artístico. Novamente, seu depoimento é interessante:

Dois dos meus livros favoritos são colagens. Um é “Curto verão da anarquia”, que é sobre a coluna Durruti, na Espanha, né? E que é uma colagem de artigos de jornais, de depoimentos, tal, um livro brilhante, assim.

E “Mate-me, por favor” que é.. Esse daí é só depoimento. É do Legs McNeil e eu não me lembro o nome do outro cara.

São dois autores. Um deles é um cara chamado Legs. Legs de perna. Legs McNeil que vem a ser também o cara que fez o primeiro fanzini punk em Nova York. Esse livro daí é só entrevista, só colagem. Trechos de entrevistas que os caras saem montando pra construir o espectro da cena punk em Nova York, depois em Londres. O “Curto verão da anarquia” o autor, volta e meia, ele faz uma observação, mas o outro, não tem nada, quer dizer, o escritor não escreve nada. Ele só monta, assim (DJ DOLORES, Entrevista).

A ideia de trazer aspectos subversivos na arte não é apenas de Dolores, mas de boa parte do núcleo-base do Manguê, pois os integrantes desse núcleo gostam de romper com paradigmas, gostam de fazer arte experimental; buscam a todo o momento revolucionar a ordem, a concepção do que é considerado arte. Um dos meios que proporciona essa revolução é a aplicação de tecnologias na arte. Para o núcleo-base, quanto mais se desenvolvem novas tecnologias, mais se pode subverter/revolucionar a arte. Novamente a fala de Dolores é relevante sobre esse ponto:

A gente era muito fã de cultura pop. E pensando assim, especialmente a cultura pop que é troncha, que subverte a própria cultura pop. Então, quando cê ouve, é, Nick Cave, com todo, com toda aquela estética, é, eu queria usar a palavra clássica, mas não é isso, ele é um puta escritor, mas o jeito que é a música dele, se transformando assim, é uma coisa muito louca, muito experimental, é, não é música pra tocar em rádio, não tem nada a ver, mas, no entanto é cultura pop ainda, né? Quando você ouve o povo fazendo música com *sampler*, que você sabe que, você sabe que tem uma ruptura. O jeito de fazer música com o *sampler*, cê fala: cara, isso é mais punk do que a ideia do punk que era a que me alimentava quando eu era adolescente. Porque os caras... Porque os punks tocavam guitarra, e esses caras sequer tocam guitarra, eles sequer tocam um instrumento. Eles estão fazendo música sem tocar instrumento, isso é muito mais subversivo, sabe? É, e como é que esses caras fazem ao vivo, assim, se eles estão usando máquina? Quando eu vi uma vez um show do New Order, um VHS assim, em que a banda basicamente dava play e ninguém tocava nada. As máquinas tocavam, eles ficavam dançando, assim. Eu falei “caralho! Isso é foda!” É, era uma música pop de tocar em rádio e ainda se conceituava muito, muito, muito subversiva, porque destruía todos os parâmetros que eu conhecia até então, do que a gente conhecia. Eu vou usar o termo coletivo, porque eu acho que esse tipo de surpresa a gente compartilhou junto, né? É, uma vez eu fui com Chico, eu não me lembro se Chico já era Chico Science, nessa época, eu acho que ele tava começando a ser Chico Science, é, no show do Naná

Vasconcelos aqui no Recife, no Teatro Guararapes e tinha os convidados, mas pelo menos metade do show era Naná sozinho no palco com berimbau, com os instrumentos dele e um *samplerzinho*. Um *sampler* pequeno, sei lá, devia fazer uns 2 ou 3 segundos só. E aí, ele começou a se *samplear* e ele começou a fazer camada de som, camada de som, camada de som, camada, daí a pouco todo o teatro tava inundado de música com aquele, com uma pessoa só no palco. Cara, quando a gente saiu, eu e Chico, a gente voltou porque eu morava aqui e ele tava morando aqui no prédio do lado, a gente voltou junto e lá no apartamento tinha uns instrumentos que a galera deixava, tinha uns pedais de guitarra, eu me lembro que a gente passou a madrugada só fazendo som muito abstrato, sem pensar em canção, só gerando som. Porque dava a impressão... Porque a primeira vez que a gente viu um *sampler* foi nesse dia com Naná tocando. E, ok, Naná é um grande músico? É um grande músico. Ele, qualquer coisa que ele pegasse, ele tirava um som, né? Mas a gente tava impressionado com o funcionamento da máquina. E com a ideia de que aquilo era fácil, porque como a máquina ajudava a fazer coisas que um músico com um violão, com pandeiro, não é capaz de fazer (DJ DOLORES, Entrevista).

A admiração pela tecnologia aplicada à arte era tão reveladora para o núcleo-base que muitas de suas letras e textos faziam metáforas tecnológicas. A própria metáfora da antena enfiada na lama já segue para esse caminho. Ainda, não se pode esquecer que uma das derivações do Mangue é Manguebit, que remete a todo um aparato tecnológico e computacional, principalmente por causa da música de mesmo nome do disco *Samba Esquema Noise* de Mundo Livre S/A.

Dentre as várias descobertas tecnológicas aplicadas na composição musical, a que mais marcou o Mangue foi o *sampler*. Com esse aparelho, os integrantes do núcleo-base do Mangue podiam romper com a forma tradicional de se fazer música, como argumentado por DJ Dolores. O uso do *sampler* foi tão importante para o Mangue que Renato L chegou a afirmar que se “pode contar a história do Manguebeat a partir dos *samplers*” (RENATO L, Entrevista). Esse artefato pode produzir uma música totalmente inédita sem que ela seja realmente composta no sentido clássico, no sentido do gênio. A composição é mais uma colagem, um arranjo, uma bricolagem (LÉVI-STRAUSS, 1976). A atuação do artista – como *bricoleur* – se dá na forma como o arranjo é feito. A composição da obra de arte é como a montagem de um quebra-cabeças em que o artista vai pegando as várias peças de várias outras obras artísticas e vai encaixando-as. Pensando na bricolagem que o *sampler* pode proporcionar, esse aparelho produz uma obra de arte abstrata com um modo de operar concreto, trazendo resultados imprevisíveis. Assim, o *sampler* rui com a separação entre o abstrato e o concreto, entre o original como algo único para o original como uma concepção, um

arranjo, uma realização. Este aparelho rompe, sobrepõe, subverte o passado, o presente e o futuro.

A utilização do recorte e da colagem na arte é muito antiga. Todavia, essas técnicas ganharam mais destaque com as artes que surgiram na modernidade. O cinema, desde seus primórdios, já se caracteriza por utilizar essas técnicas, afinal, o filme é uma montagem de cenas (BENJAMIN, 2012). Com o crescimento comercial do cinema, as técnicas de configuração e estruturação para a produção de um filme foram aplicadas em outras artes, tanto é que no mundo contemporâneo do final do século XX, essas técnicas estão disseminadas por todas as artes, extrapolando, inclusive, essa esfera. De certo modo, ser pop significa explorar tecnologias para a arte ser reproduzida e consumida, gerando renda. Desse modo, o Mangue quis potencializar a técnica de recorte, montagem e colagem na música com as novas tecnologias. Os artistas do núcleo-base do Mangue enfatizam muito essa possibilidade, principalmente após a descoberta do *sampler* que permitia a eles fazer camadas de várias músicas em uma única música, ou seja, permitia misturar músicas. Mas também o Mangue não queria que essas tecnologias ficassem restritas a uma parte dos artistas, queria que todos tivessem acesso a elas, decidindo se vão utilizá-las ou não.

Isso significava, portanto, utilizar as novas tecnologias para produção artística e para divulgação. Mas também refletia a transformação que o mundo vivia no final do século XX, um mundo high tech, do computador, da inteligência artificial, da cibercultura, da rede mundial de computadores, uma revolução digital onde tudo está conectado e interligado. Por isso a teoria do caos é, também, tão importante para o Mangue: se alguma coisa acontece do outro lado do mundo, traz consequências para outra parte do mundo, pois tudo está conectado, ainda mais com o processo de intensificação da globalização por meio de redes digitais de informação. A questão é saber quais são essas consequências. No caso, para o núcleo-base, as consequências são as ideias e os conceitos pop. Não seria possível, pensando no caos, um disco ser gravado e lançado em qualquer continente e não afetar o que era produzido aqui no Brasil, mantendo-o isento de influências estrangeiras e da indústria cultural, no geral. A construção de uma arte e cultura eminentemente nacional, sem interferências estrangeiras, não seria mais viável. O caos remete, assim, necessariamente, a não classificação das artes e das culturas, não sendo possível declarar que um ritmo ou uma melodia, por exemplo, são típicos de uma região ou país. As artes e as culturas são globais com essa revolução tecnológica-digital.

A despeito de ser recorte e colagem, esse tipo de arte é considerada original. Nesse sentido, o núcleo-base do Mangue quer romper com qualquer barreira de definição do que é arte. Walter Benjamin é importante na questão do rompimento para esse grupo de amigos. Para Dolores, “o texto acadêmico que mais [o] marcou, na verdade, foi de Walter Benjamin sobre a reprodutividade... Quer dizer, (...) Walter Benjamin foi uma espécie de herói intelectual pra [ele]. Uma grande descoberta” (DJ DOLORES, Entrevista). O pensador alemão da primeira metade do século XX, como o próprio Dolores explana, tem importância crucial nessa forma que o núcleo-base do Mangue construía sua arte. Benjamin (2012) argumenta que a arte antes da era moderna estava vinculada à tradição, à comunidade, à religião etc. Seu valor de culto estava associado a esses pressupostos, que garantiam uma aura para a obra. Entretanto, na modernidade, essa relação entre arte e tradição se esfalece. A arte ganhou autonomia perante o seu valor de culto tradicional. Mas ganhou outro valor, o de exposição, ou seja, a obra de arte ganha um valor de culto em si mesma, o que mantém sua aura.

Esses integrantes do Mangue criticam tanto a arte em seu valor de culto, quanto em seu valor de exposição. Pensam que a arte mais tradicional também deve ser pensada dentro do pop e os artistas tradicionais devem ter a possibilidade de gerar sua renda com sua arte, ou seja, essa arte não deve ficar restrita apenas à comunidade ou ao grupo que a produz, assim como o artista deve ter um retorno financeiro e ser reconhecido pelo que produziu. Os primeiros versos da música *Monólogo ao Pé do Ouvido* do disco *Da Lama ao Caos* de CSNZ apresenta essa perspectiva: “Modernizar o passado/É uma evolução musical/Cadê as notas que estavam aqui/Não preciso delas!/Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos” (CSNZ, 1994, faixa 1). É necessário modernizar o passado, isto é, a tradição. Essa modernização é adequar a arte tradicional aos conceitos pops, à mídia e ao mercado de bens culturais. Nesse sentido, modernizar o passado significa, também, romper com a sacralização da arte e da cultura tradicionais que muitos intelectuais do Recife defendiam. Essa sacralização preservaria tudo o que fosse considerado tradicional das garras da modernidade. Por isso, a modernização do passado é, ainda, aproximar a tradição da cultura jovem da segunda metade do século XX, para acabar com o fosso existente entre elas (AVELAR, 2011). Chico Science é consciente sobre isso:

Quando eu era bem mais novo, lá pelos doze anos, dançava ciranda. A ciranda veio do interior, da Zona da Mata para o litoral. Meus pais tinham uma ciranda... então eu já dancei ciranda na praia, no bairro, e vi os maracatus também. Assisti na minha infância os maracatus

fazendo o acorda-povo, que acontece na época do São João, sempre lá pela meia-noite. As pessoas saem cantando: “Acorda povo/Acorda povo/Que o galo cantou/São João já acordou”. Então eu vi todas essas coisas que nos ensinaram como folclore, como uma manifestação já passada, mas que não é bem dessa maneira que você tem que ver. Existem ritmos ali que pode aprender a tocar porque é da sua terra, é do Brasil, é uma coisa que você entende – é a tua língua.

Nesse tempo a gente consumia a música estrangeira também, nos bailes da periferia... Acontece que os maracatus estão esquecidos, a ciranda quase ninguém mais vê, a embolada, os caras ficam nas praças, mas é pra pegar uma grana. O coco ainda tem também, mas está desaparecendo.

Então o que a gente pretende é mostrar uma coisa nova a partir disto. Se a gente for tocar maracatu do jeito que ele é, a galera vai pegar no nosso pé (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2012, p. 277).

Modernizar o passado é, logo, trazer a cultura tradicional, o folclore nas palavras de Chico Science, para o que é considerado mais moderno, pelo núcleo-base, em questão de produção artístico-cultural. Na época em que o Mangue surge, o mais moderno, para esses jovens, era introduzir a cultura e a arte veiculadas pela World Music (pop) na cultura e na arte produzidas no Brasil. O moderno também era considerado todas as novas formas de tecnologias que se podia aplicar no fazer artístico e nos meios de comunicação, o que coloca em xeque os meios tradicionais de produção artística. Há de se lembrar que nessa época a World Music ganhava mais e mais espaço no país, visto que ocorreu o processo de redemocratização, o declínio da censura, a instalação de grandes multinacionais do mercado fonográfico no Brasil e a ascensão cada vez mais visível do processo de globalização.

Apesar da admiração e do entusiasmo que os integrantes do núcleo-base têm com a tecnologia, a relação deles com ela é conflituosa. Como mostrado, ela abre novas possibilidades, mas fecha outras. Uma música icônica sobre essa relação é *Computadores Fazem Arte*, composta por Fred Zero Quatro, gravada no disco *Da Lama ao Caos* de CSNZ e *Guentando a Ôia* de MLSA. É uma letra curta, mas que representa bem o pensamento desse núcleo, tanto é que foi gravada pelas duas bandas. Segue a letra: “Computadores fazem arte/Artistas fazem dinheiro/Cientistas criam o novo/Artistas pegam carona/Pesquisadores avançam/Artistas levam a fama” (CSNZ, 1994, faixa 13; MLSA, 1996, faixa 03).

Com as novas tecnologias inventadas e os novos saberes adquiridos/descobertos pelos cientistas, os artistas podem produzir suas artes de maneiras até então não pensadas, como a reprodução e a colagem ou fazer música abstrata, dentre outros. Podem fazer e divulgar suas artes sem sair de casa. Nesse novo contexto, a autonomia

artística ganha novos contornos. Se a autonomia artística, a partir do século XIX, era pensada através da forma, não estando vinculada a nenhum contexto sociocultural e/ou ideológico específico (HANSLICK, 1992); com as técnicas de reprodução, no capitalismo avançado, a autonomia está vinculada a não interferência de terceiros ou de instituições na produção artística do autor. Quando questionado sobre esse ponto, DJ Dolores deixa claro:

Eu gravo, eu produzo, eu componho, eu arranjo, tudo na minha casa. Nunca, nunca na minha vida sequer tive produtor. Imagine!
De jeito nenhum, não, imagina! É, os meninos trabalham com banda e existe essa coisa da técnica, né? Que é mais complicado pra eles, naquela época, mas quando eu comecei a produzir música profissionalmente, eu comecei a produzir porque eu comprei o meu computador. Então, eu tinha uns puta softwares, toscos, mas eu fazia música. Então, pra cê ter ideia, essa primeira música que eu fiz, ali em 96 mais ou menos, entrou no filme do Kleber Mendonça, o primeiro filme dele que depois entrou no Som ao Redor. É, aquela música de 96 tá no Som ao Redor, fechando-o. E aí finalmente as pessoas elogiaram pra caralho, tal. Mas isso foi feito com um computador 286, quando eu mixava não podia mais tirar. É, eu podia ter ido pro estúdio, mas como eu vou deixar um técnico mexer na minha música?! Cê tá doido! O disco da Santa Márcia, que ganhou prêmio pra caramba, me fez viajar o mundo inteiro, eu mixei em casa, num computador tosco, sem monitor, sem saber, sem ter nenhuma ideia de equalização e mixagem, sem entender sobre afinações, não tinha nada. É isso que eu tô te falando. É uma abordagem é, meio bruta, né? De quem tem o que falar e falando, e não... E queria entrar no esquema da indústria cultural, porque eu queria que meu disco fosse reproduzido, eu queria que fosse vendido, eu queria que circulasse, tal. Mas que não negocia uma coisa básica da indústria cultural: tudo é feito de modo coletivo, cada um tem a sua função, né? Os técnicos estão lá pra ajudar você a compor uma história e tal. É, quando alguém fala do diretor como autor, eu dou risada, diretor não é autor. Você tem uma equipe grande pra fazer filme, né? Um disco... Quando alguém fala de Madonna como artista no sentido clássico, eu dou risada. Não! Ela tem um monte de gente compondo com ela. Ela tem um monte de músicos interferindo nos arranjos. Tem um monte de produtor, tem executivo pra analisar se aquela música funciona ou não funciona. Ela tá longe de ser uma autora. E, eu acho que a gente vivia esse dilema. A gente é autor, a gente quer controlar a coisa, a gente é dono, a gente é artista, tal... Os meninos fizeram isso, é, dentro de uma medida que eles podiam fazer. No caso de, no caso de Chico e Fred era trabalhar com produtores em que eles confiavam, e eu fiz do jeito mais radical, assim, eu faço tudo, eu faço tudo, ou não vai ter... ou então não me interessa fazer nada (DJ DOLORES, Entrevista).

A música *Computadores Fazem Arte* apresenta esse dilema de Dolores: sou ou não artista? A arte dentro da indústria cultural é uma produção em que não há o artista clássico, o gênio artístico, pois a produção engloba muitas pessoas e muitas profissões. Com o computador pessoal seria possível reviver uma parte desse artista, como é o caso

de Dolores, pois pelo menos a maneira como as colagens e as configurações feitas nas obras de arte seriam controladas por ele, pelo artista, sem haver interferências de outros no produto final. No caso das bandas do núcleo-base a relação seria um pouco mais difícil, mas seria possível desde que os músicos confiassem nos produtores e nos técnicos. Com o barateamento das tecnologias de produção musical e com a fácil divulgação na internet, as bandas se tornaram independentes, ou seja, elas mesmas passaram a bancar a produção de seus discos, o que, em tese, proporcionaria mais autonomia.

Contudo, a questão disso tudo é que com todo esse aparato tecnológico os artistas fazem arte ou são as máquinas? Os artistas produzem algo novo ou são os cientistas que fazem isso? A resposta dada pelo Mangue apresenta esse dilema: artistas ganham dinheiro e levam a fama com o que os cientistas inventam. Os artistas só descobrem novos usos para as criações dos cientistas. Em outras palavras, o novo, no sentido de que algo não existia antes, não é por conta da classe artística, mas por conta da classe científica/tecnológica. Como Dolores diz, o novo produzido pelos artistas é a realização, é a utilização de meios eletrônicos e digitais para produzir e divulgar as várias artes, é a maneira como os artistas aplicam as tecnologias inventadas pelos cientistas em objetos que serão considerados obras de arte. Destarte, quando questionado sobre a música *Computadores Fazem Arte*, Dolores responde:

Com certeza. Porque esse era o espírito. A gente, é, ouvindo essas coisas, não tinha tanta legislação sobre *sampler*, na época. Então, a gente ouvia essas coisas feitas com o *sampler*, com *samplers* ilegais, não sei o que lá e tal. Discos como o disco do Public Enemy, o disco do Beastie Boys, o Random me see, também, e era incrível porque era uma música original feita a partir de outras músicas, assim, de pedaços de outras músicas. É uma concepção completamente anticlássica. É uma concepção pop, mas que também, é, gera uma fratura na ideia da música pop, né? Porque você não toca um instrumento. Você tá programando, você tá cortando coisas na máquina, ninguém pega um *sampler* e toca assim como uma guitarra, sabe? Desconstrói o herói do Rock and Roll. O *sampler* desconstrói o herói do Rock and Roll (DJ DOLORES, Entrevista).

Com as novas tecnologias desenvolvidas para a composição musical e comunicação de massa/informação, era possível romper com a figura/mito do “gênio artístico” que se isola de todo convívio social para produzir sua grande obra de arte. Com a revolução tecnológico-digital, que o mundo está vivendo desde a segunda metade do século XX, as obras de arte dificilmente são pensadas como algo que se originam do nada, do intelecto, da percepção do artista isolado, ou seja, dificilmente são

vistas como algo único, com uma aura, com um valor em si mesmo. Para os críticos dessa nova forma de produção artística, a arte está mais para o Kitsch (MOLES, 2017; JAMESON, 2006). Talvez o artista mais proeminente dessa vertente seja Andy Warhol que fez pinturas, litogravuras, esculturas, filmes, músicas, reproduções, colagens, enfim, uma variedade de obras artísticas utilizando outras obras artísticas e, principalmente, pegando objetos do cotidiano, que poucas pessoas dão importância, como latas de sopa de tomate, de caixa de sabão Brillo, fotografias de Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley, entre outros. A grande revolução pop foi, nesse sentido, trazer o cotidiano, o que era considerado banal, para a arte (DANTO, 2006; 2012; 2014).

A arte na época do capitalismo tardio não é original apenas no sentido de que nunca existiu. A originalidade da arte nessa época pode ser, também, a forma como ela é arranjada e organizada. É possível pegar a Mona Lisa e dar novas cores, novos toques, inseri-la em outro contexto, fazer novos arranjos etc. As várias possibilidades abertas pela tecnologia na manipulação artística retiram o valor de exposição e a aura da obra de arte, mas por outro lado amplifica o acesso as obras de arte, pois muitas pessoas sabem da existência desse quadro de Leonardo Da Vinci por causa das técnicas de reprodução e da utilização dessa obra de outras maneiras e em outros contextos. DJ Dolores fala sobre a importância da reprodução para ele, que pode ser estendido para o núcleo-base do Manguê como um todo:

É, tanto do modo imagético quanto na música, quanto na atitude, quanto essa coisa de você curtir a ideia de ser massiva, tal. É, eu vim pra cá pra estudar design porque eu sabia desenhar, e na verdade meu objetivo era ser artista plástico. Quando eu comecei o curso de design, que eu comecei a perceber que havia... Quando eu percebi que eu podia criar e que a minha criação poderia ser reproduzida, assim, numa quantidade, numa escala muito grande, eu fiquei tão fascinado e eu me perguntava: “por que eu queria ser pintor, caralho? Por que eu quero pintar um quadro se eu posso fazer uma coisa e ela vai ser reproduzida e um monte de gente vai ver?” (DJ DOLORES, Entrevista).

Para entender melhor a mudança proporcionada na esfera artística pela tecnologia, basta comparar a forma como um quadro era reproduzido antes das técnicas modernas de reprodução/cópia. Para que um quadro fosse reproduzido “fielmente” alguns séculos atrás, seria necessário que se contratasse um artista excepcional, pois essa pessoa deveria dominar as técnicas de pintura impressas no quadro a ser reproduzido para que ficasse homólogo/semelhante ao modelo. Pode-se dizer que esse artista excepcional é tão bom quanto o artista original do quadro, pois ele teria que

dominar várias técnicas de pintura. Todavia, mesmo para o mais exímio artista reproduzidor/copista, é possível aplicar a ideia do “paradigma indiciário” de Carlo Ginzburg (1991), pois “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-las” (GINZBURG, 1991, p. 177). Nesse sentido, um mínimo detalhe pode fazer a diferença para determinar se uma obra é a original ou não. Entretanto, quando tenta-se reproduzir uma obra de arte no sentido clássico, de forma artesanal, é possível afirmar que a “cópia” é tão original quanto o modelo, pois é uma obra de arte diferente.

Em questões musicais esse dilema da reprodução é mais pertinente. Suponha-se que um artista, Beethoven, por exemplo, componha uma música e a reproduza pela primeira vez para um público. Suponha-se, agora, que esse artista reproduza novamente essa mesma música para o mesmo público, só que no dia seguinte. Por mais que as duas execuções sejam baseadas na mesma partitura, é possível observar diferenças, mesmo que mínimas das duas apresentações. Pode-se afirmar que toda execução musical, antes das técnicas modernas de gravação e reprodução, era única, pois seria impossível reproduzir fielmente uma música tal qual ela foi executada em outro lugar, uma vez que há muitas variantes como acústica, instrumentos, músicos, momento dos músicos etc. As técnicas modernas de reprodução artística estão mais para cópias “perfeitas”, pois uma obra de arte é multiplicada de tal maneira que é possível observar objetos artísticos idênticos.

Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi enveredam por esse caminho. As duas bandas se caracterizam, particularmente, por fazer misturas interessantes da World Music com música popular brasileira e músicas tradicionais do Brasil. CSNZ mistura rock, música eletrônica, raggamuffin, funk, rap e hip hop com coco, ciranda, embolada, baião, maracatu, entre outros. Jorge Du Peixe, no encarte do disco *Chico Science & Nação Zumbi* (1998), primeiro disco da Nação Zumbi após a morte de Chico Science, escreve:

Dos tambores às batidas dos maracatus. Do baque solto da Zona da Mata, onde os caboclos de lança festejam sua hora em movimentos coreografando sua batalha. Do baque virado das nações eletrizando a calunga que sobe e desce no espaço. E das antenas que no subúrbio da manguetown captavam ecos de outros batuques. Das rufadas nas caixas praieiras dos cirandeiros contando as batidas do mar. E na vontade elétrica das palavras no ritmo e poesia dos repentistas. Nada errado em encontrar Grand Master Flash com Caju e Castanha. Kraftwerk com coco de roda. Batidas virtuais que nos levam ao coco, maracatu, ciranda, soul, Calypso, makossa, funk e samba (JORGE DU PEIXE, CSNZ, 1998, Contracapa).

Não se pode esquecer que Chico ganhou o apelido de Science porque era considerado um alquimista dos ritmos e dos sons, ou seja, sua principal contribuição era juntar/misturar sons e ritmos que muitos artistas consideravam contraditórios ou até impossíveis de se juntarem.

Mundo Livre S/A também faz misturas interessantes, porém vai em outra direção. O principal viés dessa banda é fazer uma música anárquica, misturar vários gêneros e estilos musicais, mas sem perder a postura crítica e livre. A banda não queria misturar para ser mais uma moda, ela queria misturar para romper com os padrões, com os nichos musicais e culturais. Mais uma vez, a música de Gilberto Gil, *Sou Punk da Periferia*, influenciou na formação da banda, mas foi uma influência às avessas, ou seja, a banda queria fazer diferente. Para Fred Zero Quatro, o punk, após essa música de Gil, tornou-se *mainstream* e começou a aparecer em vários programas televisivos como novelas e programas de comédia. Ao ver tudo isso, Fred afirma:

E aí foi quando deu vontade de largar [o punk] e reaproveitar essa veia da anarquia, da ação direta e da provocação punk. Mas, como uma coisa que se libertasse das amarras do hardcore, sacou? Aí foi quando veio a ideia do Mundo Livre S/A ser um troço que incorporasse o Samba, o Samba-Rock..., mas, com essa postura herdada do punk (FRED ZERO QUATRO, 2016).

As duas bandas acabam por unir o passado e o presente para fazer o futuro, como afirma Chico Science em *Monólogo ao Pé do Ouvido*. O passado é representado pelas músicas tradicionais e pela música popular brasileira, o presente é a World Music (pop) e a tecnologia e o futuro é a introdução das músicas brasileiras na World Music e a utilização das tecnologias para produzir arte. Essa união do passado ao presente significa, para o núcleo-base do Mangue, “envenenar” as músicas brasileiras. O “envenenamento” significa, por sua vez, dar potência sonora para a música, amplificar o som, utilizar uma aparelhagem mais nova com novas tecnologias, introduzir instrumentos eletrônicos, ou mesmo não-instrumentos, como o computador, na produção sonora. Esse envenenamento é o que Chico Science & Nação Zumbi fez nos seus dois primeiros discos ao amplificar o som das alfaias de maracatu juntamente com uma guitarra distorcida; que Nação Zumbi continuou a fazer após a morte de seu vocalista e Mundo Livre S/A fez em vários discos ao misturar a guitarra do hardcore e do punk com o cavaquinho do samba.

A tecnologia, além de proporcionar uma nova forma de se fazer música, poderia proporcionar, ainda, outro aspecto importante para o núcleo-base do Mangue:

democratização e difusão das várias culturas e artes produzidas no Mundo. Nesse sentido, o núcleo-base via no desenvolvimento tecnológico, no seu barateamento e no aumento do acesso às tecnologias da informação uma forma de criticar o valor de exposição da arte em si mesma, vista como mantenedora das desigualdades, porque era hierárquica e produzida por eruditos e/ou especialistas, ou seja, ela não era estendida necessariamente ao povo, ao popular, às pessoas que não tinham formação acadêmica. Um episódio interessante sobre essa crítica é quando Renato L e Fred Zero Quatro foram a uma exposição no Centro de Artes da Universidade Federal de Pernambuco.

Na época, a gente gostava muito de dadaísmo, Eu e Fred. Aí, eu me lembro que eu fiquei indignado, cara, com uma exposição dadaísta que rolou no centro de artes nos anos 80. Uma suposta exposição dadaísta, né? Porque pra mim era um contrassenso, porque o dadaísmo foi todo pensado pra destruir esse conceito de exposição, não é? Museu de Belas Artes, digamos assim. E aí, é um absurdo, porque eles traziam uma privada e botavam uma privada lá. Vê que coisa louca, cara! Botar uma privada... Marcel Duchamp. Aquilo ali só tinha sentido, é, naquele contexto, o contexto faz parte da obra, né? No caso, àquela privada, é, fora daquele contexto aquilo é só uma privada, cara. Cê tá entendendo assim? Aí foi muito engraçado porque a gente, a única obra na exposição toda que a gente achava que realmente era dadaísta foi uma interferência da gente, porque a gente pegou um tijolo e, é, como é que se diz? É criou uma etiqueta fictícia, e era uma exposição alemã do instituto cultural, do Instituto Goethe daqui. Uma exposição que tava percorrendo o país. A gente pegou um tijolo, um tijolo. Criamos, botamos um nome, escrevemos em alemão “Die Revolution” – “A Revolução” –, botamos um tijolo inventamos um artista fictício, colamos a etiqueta no tijolo e colocamos num banco, colocamos o tijolo em cima e as pessoas que tavam... Durante uma tarde inteira, depois eles descobriram e tiraram, mas durante uma tarde inteira a gente ficou dando risada das pessoas olharem o quadro, não sei o que lá... De olhar o tijolo, cara. A única peça dadaísta, na verdade, era aquele tijolo. Porra, aquilo ali tudo não fazia o menor sentido dentro da, fora daquele contexto, assim. Foi fod... assim (RENATO L, Entrevista).

Esse episódio mostra a crítica que o núcleo-base do Mangue faz ao intelectualismo da arte erudita e ao seu valor de exposição. Para alguma produção artística ser considerada arte não são necessários estudos sistemáticos ou locais de exposição, seja em museus, seja em universidades ou galerias, “Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos” como fala Chico Science. O importante, assim, para um bem – entendido da forma mais ampla possível – ser considerado uma obra de arte é ele estar dentro de um contexto artístico, ou melhor, que este bem seja reconhecido como arte por um grupo de pessoas ou uma comunidade. A aura de uma obra artística é supérflua, pois não é isso que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte. É todo um

contexto que estrutura e está embutido nesse objeto artístico. Fora desse contexto, pode ser um objeto qualquer.

A posição do Mangue em relação à negação dessa aura, ao valor de exposição de uma obra artística está próximo ao que Arthur Danto (2015) chama de “é de identificação artística” e que faz parte de um “mundo da arte”. Isso quer dizer que um objeto, ou qualquer outra coisa, é reconhecido como arte se ele for identificado por esse “é”, pois assim ele participaria do mundo da arte baseado em uma teoria da arte. Essa teoria não é única, ela existe à medida que grupos, comunidades e artistas reconhecem algo como arte. Por esse ponto de vista, qualquer coisa pode ser considerada arte, desde que tenha esse “é” e faça parte de um mundo e uma teoria da arte. Essa idiossincrasia subverte a diferenciação entre arte erudita, popular ou pop, assim como subverte uma arte de qualidade elevada de outra inferior. Entretanto, o principal aspecto desse “é de identificação artística” é subverter a arte como um todo, pois qualquer coisa pode ser considerada arte, desde que seja reconhecida como tal. O problema dessa teoria da arte é que ela se torna muito subjetiva, mas não vou entrar nesse mérito, isso fica para uma próxima pesquisa.

De certo modo, o que o Mangue faz é essa mesma subversão ao querer romper a hierarquia existente entre uma arte erudita mais qualificada e educada, de um lado, para com uma arte pop, popular e tradicional menos qualificada e educada, por outro lado, além de querer romper com as fronteiras da arte como um todo (FRED ZERO QUATRO, 1998). Um ponto importante desse rompimento é que o Mangue não quer folclorizar o popular e o tradicional, pois entende que essa atitude menospreza os artistas que produzem essa arte, uma vez que eles não são vistos como artistas propriamente ditos, mas como artistas-reprodutores de uma tradição. O Mangue vai, então, contra a mentalidade de que a arte popular e tradicional não teria ou teria muito pouco o toque pessoal do artista, uma vez que sua principal atribuição é não produzir arte tal qual o modo que deseja, mas fazer do jeito impresso pela tradição. Tudo bem que os materiais podem ser outros e que ao longo do tempo a dinâmica de uma manifestação cultural e/ou artística possa sofrer modificações (BRANDÃO, 1984), o que importa é que essas manifestações continuam inseridas dentro de contextos socioculturais bem específicos, entendidos e reproduzidos segundo à tradição, mas isso não exclui que o artista imprima no objeto artístico a sua individualidade.

Desse modo, o Mangue não vê muita diferença entre o popular e o pop, ou entre o que é arte para o que não é arte. Os quatro estão muito próximos. Tudo pode ser arte,

assim como tudo pode ser pop, desde que entre no mercado de bens culturais. Dentro do mercado de bens culturais, uma ópera de Verdi ou uma composição de Beethoven ou Schönberg ou Berg são tão pops quanto Jazz, ABBA, Michael Jackson, Led Zeppelin, Wesley Safadão ou os artistas populares que tocam nas praças públicas. O que determina se algo é pop ou não, para o Manguê, é se está ou não inserido nesse mercado com ideias e conceitos pops, como diz seu manifesto. Mas, detalhe, essa diferenciação só se dá à medida que uma arte ainda não entrou no mercado de bens culturais; assim que entrar, essa diferenciação deixa de existir, por mais que um artista negue que sua obra seja pop. Ora, praticamente toda obra artística na atualidade está inserida nesse mercado, ou seja, ela é comercializada, não importando se foi produzida há tempos ou se é feita agora. A grande característica da arte pop, para o Manguê, é a comercialização e a reprodução de uma obra artística em escala industrial.

2.13. O paradoxo da tecnologia: autonomia e mediocridade artística dentro do mercado de bens simbólicos

Outra consequência do desenvolvimento tecnológico, que os integrantes do Manguê perceberam mais na virada do milênio, foi a perda do monopólio das grandes gravadoras multinacionais no mercado fonográfico. Agora é possível fazer música, e arte em geral, de dentro de casa ou de qualquer outro lugar, desde que tenha meios tecnológicos para tal produção. Literalmente, as bandas de garagem ganharam o mundo. O lado positivo dessa facilitação produzida a partir do desenvolvimento tecnológico é que abre a possibilidade de grandes artistas, antes não vistos pelas grandes corporações da indústria cultural, tornarem-se conhecidos pelo público como um todo. Porém, também, a arte pode cair na mediocridade, pois assim como as novas tecnologias abrem a possibilidade de grandes artistas virem a público, abrem caminho para artistas medíocres ganharem espaço. O comentário de Fred Zero Quatro sobre isso é interessante:

Acho que o compartilhamento gratuito e mesmo de conteúdos protegidos é uma ferramenta bacana, mas que favorece o grande público, que por sinal era muito explorado pela indústria em termos de preços, e favorece determinados tipos de artistas: aqueles que estão muito no início da carreira, e aqueles absolutamente medíocres, que não têm a menor chance de ser descobertos por gravadora, produtor, etc. Para eles, o fim da indústria é muito festejado porque representa o nivelamento por baixo, favorece a mediocridade (FRED ZERO QUATRO, 2009-B).

Para Fred, o avanço do download gratuito acabou com a cadeia produtiva da indústria fonográfica. A crise da indústria fonográfica cria, ainda, um efeito simbólico sobre o “valor da expressão musical. À medida que você começa a criar uma geração que já cresce com esse hábito de todo mês baixar não sei quantas mil músicas, a mensagem que vai pro cérebro é de que a música é uma porcaria qualquer” (FRED ZERO QUATRO, 2009-B). Por isso que ele afirma que hoje é quase impossível se questionar a internet, pois o comum é só ver o lado positivo dela, dificilmente enxergam o lado negativo.

A consequência da crise da indústria fonográfica, para Fred, é que pode gerar uma “desvalorização da atividade profissional da música, mais ou menos como a dos artistas cênicos brasileiros antes da televisão, da Globo e do sindicato da categoria. Atores e atrizes eram tratados como vagabundos... ‘Papai, quero ser atriz’, e a família renegava, porque era visto como vagabundagem” (FRED ZERO QUATRO, 2012). A todo o momento, os músicos e as bandas devem lançar hits de sucesso. Somente os artistas que conseguem produzir esses hits se mantêm no mercado fonográfico, o que gera grande efemeridade nessa esfera cultural. Um dia um artista pode ser o mais popular do Brasil, algum tempo depois, poucas pessoas se lembrarão dele. Além desse problema, a ideia de se baixar somente músicas que agradam aos ouvintes, sem necessariamente baixar um disco inteiro, e sem o encarte que divulga, muitas vezes, as intenções do disco, faz com que se dificulte o lançamento de discos conceituais (FRED ZERO QUATRO, 2009-A). Nas palavras do vocalista da Mundo Livre S/A:

Tenho participado de debates sobre cultura e percebo que, a despeito de toda a questão do acesso democrático e da maior visibilidade que chegaram com a internet, um fato inegável é que a web tem desestruturado quase todas as cadeias que se envolvem com a digitalização, do jornalismo à música. Hoje é moda celebrar a web, dizendo que finalmente nos livramos dos males da indústria fonográfica. Tudo bem, a indústria até tinha um aspecto predatório, mas uma coisa é você defender a ausência da indústria, a ausência da cadeia produtiva. Se o Mangubeat tivesse surgido num ambiente parecido com o que rola hoje, com gravadoras em crise, talvez o Mangubeat tivesse se limitado a uma ou duas comunidades de Orkut, uma coisa de gueto. [No início dos anos 90] a Sony foi a Recife, contratou o Chico Science e bancou o primeiro clipe da banda, que rodou direto na MTV. Finalmente a indústria olhava para nós. E teve um efeito multiplicador forte. As pessoas esquecem isso. Hoje há uma situação sem indústria, sem cadeia produtiva. Está se instalando uma religião da tecnologia, um fundamentalismo tecnológico. Fala-se muito em economia sustentável, mas na cultura não existe consumo sustentável (FRED ZERO QUATRO, 2009-C).

Quando se quebra essa cadeia produtiva, os artistas têm poucas escolhas: ou buscam produzir hits de sucesso, ou tenta financiamento com editais públicos, ou procuram a independência total. O problema da primeira escolha é que os artistas perdem autonomia, pois devem se submeter ao mercado. O problema da segunda é que os editais, de acordo com Fred (2015), não financiam artistas alternativos, somente aqueles que representam a orientação estipulada pelos editais; como consequência, cai-se, inclusive, na adequação ao edital e na falta de autonomia, não tanto quanto na primeira, mas também a perde. O último caso é o que dá mais autonomia para o artista, no entanto, é o mais difícil de trilhar, pois se o artista não fidelizar um público, dificilmente conseguirá se profissionalizar e vender sua arte da maneira que pensou, concebeu e produziu. O problema de fidelizar um público é que, muitas vezes, esse público não aceita mudanças conceituais na banda, exigindo que ela seja sempre igual ao que é considerado como o seu estilo, o que minimiza, novamente, a autonomia dos artistas.

A relação do Mangue com a tecnologia, nesse sentido, é ambígua, como a música *Computadores Fazem Arte* apresenta. Se em um primeiro momento viam com bons olhos o desenvolvimento tecnológico aplicado na produção artística; em um segundo momento enxergam melhor as consequências negativas. Apesar de no início dos anos 1990 já perceberem e apresentarem o caráter paradoxal da relação tecnologia-arte, os integrantes do Mangue não conseguiram se adequar muito bem aos novos tempos da produção artística. Nação Zumbi e Mundo Livre S/A não têm mais tanto mercado nacional, e mesmo em Recife, como tinham um tempo atrás. Só para entender melhor esse novo contexto, hoje, na capital pernambucana, ao conversar com muitas pessoas nas ruas da cidade, elas não sabem o que o Mangue significou para a revitalização artístico-cultural da cidade, ou mesmo sobre essa Agitação, uma vez que, se a intenção inicial do núcleo-base era acabar com o sistema por dentro, o Mangue acabou engolido pelo sistema à medida que este sofreu uma mutação com o desenvolvimento tecnológico.

2.14. Militando na contrainformação

O último aspecto que quero apresentar sobre o Mangue é o seu viés político. A maneira de pensar e agir do núcleo-base do Mangue não exclui a ação política de seu horizonte, pelo contrário, sempre está em contato com questões político-sociais que afligem Recife, Pernambuco, Brasil e Mundo. Como Renato L (1998) argumenta no

texto *Arqueologia do Mangue*, essa Agitação surge com o encontro entre um grupo fissurado com o Punk-Rock e outro fissurado com o Hip-Hop, ambos movimentos com grandes atuações políticas dentro de seus contextos socioculturais.

Assim, Agitação Mangue surge também com essa ideia de crítica socioeconômica, não apenas cultural, como o *1º Manifesto* apresenta em sua segunda parte. Esta faz uma análise rápida de Recife. Primeiramente, afirma que a cidade foi fundada em cima de manguezais e após a partida dos holandeses, o crescimento da cidade se tornou desordenado. Muitos mangues foram soterrados para abrir novos bairros e avenidas. Lugares que eram ilhas agora fazem parte do continente. Os mangues da cidade estão fadados a desaparecer se o crescimento da cidade continuar do mesmo jeito. O desaparecimento dos manguezais está diretamente ligado à análise que o release faz do contexto socioeconômico de Recife na segunda metade do século XX.

Elevada à metrópole do Nordeste e conseqüentemente à cidade mais importante da região, mas sem apresentar tais características, Recife se ilude com a ideia de progresso. Esse termo deve ser entendido como um rolo compressor que passa por cima de tudo que está no meio do caminho visando o aumento das riquezas, do Produto Interno Bruto. A forma como se dará esse aumento não importa muito, o importante é aumentar a riqueza. Contudo, a distribuição dessa riqueza não condiz com a ideia de progresso em âmbito social, o que acarretou grande desigualdade e pobreza na cidade. Essa extrema desigualdade ficou mais visível assim que os “ventos da história” mudaram um pouco o seu curso, o que implicou em estagnação total da cidade. Apesar dos ventos não serem mais tão abrasivos para a capital pernambucana, Recife manteve, pelo menos no orgulho e na ideia, o seu ar de metrópole, progressista e cidade mais importante do Nordeste.

A ideia de progresso traz ainda outra perspectiva: a utilização de técnicas modernas de produção, via razão instrumental, vistas como melhores em relação a maneiras de produção que não seguem esse caminho. Essa perspectiva carrega em seu bojo uma arrogância, pois exclui tudo aquilo que não está dentro do que é considerado moderno e racional. É o imperialismo da técnica, ou melhor, sua ideologia manifesta em uma consciência tecnocrática (HABERMAS, 2014). Essa ideologia parte, muitas vezes, do pressuposto de que a técnica moderna é mais eficaz, pois é uma racionalidade voltada para fins, e por isso ela deve ser adotada. O importante é potencializar a produção, fazendo uma pseudo-retirada de todos os aspectos culturais do processo. Para essa ideologia não importa se o trabalho realizado por uma comunidade, ou um grupo

de pessoas, está diretamente ligado à sua maneira de viver e existir. Se não for eficaz para o aumento de riquezas deve ser abandonado. Ora, com essa imposição, os grupos sociais e os indivíduos que não se adequam a essa nova realidade, são engolidos pela eficiência da técnica moderna e, por conseguinte, podem ser excluídos do processo produtivo, aumentando mais a desigualdade social, a pobreza, a concentração de renda e de poder.

Para piorar a situação, o Nordeste, como um todo, é uma das regiões mais pobres do Brasil, aqueles migrantes que muitas vezes não tinham condições de ir para o centro-sul, ficavam em Recife, pois era a cidade com mais possibilidade de “melhorar” de vida. O crescimento desordenado, a migração em massa e a falsa impressão de cidade progressista fizeram com que Recife fosse considerada uma das piores cidades do mundo para se viver. Economia estagnada, processo de favelização da cidade, queda na qualidade de vida, aumento do desemprego e da violência. O quadro socioeconômico da cidade pintado pelo Mangue era deprimente. Nesse ponto, o termo Mangue encaixa perfeitamente com a realidade da capital pernambucana, pois além da cidade ser construída sobre manguezais, muitas pessoas pobres ou miseráveis vivem em palafitas e tiram os seus sustentos da coleta e venda de caranguejos dos mangues restantes, como Josué de Castro (1965) já alertava sobre essa realidade na metade do século XX. O termo Mangue tem, assim, dois sentidos para os integrantes do núcleo-base dessa agitação: de um lado estão a riqueza e a diversidade que esse ecossistema proporciona, de outro estão as muitas famílias que vivem precariamente em palafitas e sobrevivem no e do mangue.

Fred Zero Quatro é um dos principais articuladores dessa visão crítica do Mangue. Para ele, o Mangue

rompeu é, eu acho que... Se bem que se pegar, cê pega Gonzagão que já é, décadas antes da gente, já falava muito da realidade nordestina, tal, ele não era muito é destacado assim, mas ele mencionava a questão da exclusão, da pobreza, né? A própria Asa Branca é uma música que fala, né? Do migrante, da seca, né? Então, essa questão das agruras do povo sofrido, tal, já se falava disso, assim. Mas eu acho que a gente trouxe um viés um pouco mais de conotação, a própria música ícone como é a “A praieira” que fala de um Nordeste revolucionário, né? Uma revolução praieira, fala de Zumbi... Uma coisa é você retratar as contradições, outra coisa é você defender uma resistência ou uma postura guerreira, né? Então, você fala de Zapata, Zumbi, Panteras Negras, não sei o que, então, é uma postura que não se tava... Rompe com uma tradição daquele Nordeste exótico, folclórico, não sei que e tal (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

A arte, principalmente a música, no Brasil, tem grande importância para a disseminação de ideias, uma vez que o acesso e o interesse por leituras, sendo jornais, revistas, artigos ou livros, não é tão forte no país. Dessa feita, a música se torna um dos principais meios de acesso à informação e à realidade socioeconômica do Brasil⁸⁵. É por meio da arte e da música que o Mangue quer fazer as pessoas pensarem melhor sobre a situação social do Nordeste, do Brasil e do Mundo. Pode-se afirmar que a maioria das músicas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi enveredam para essa questão social. As músicas dessas duas bandas estão atentas com o que acontece no contexto socioeconômico e cultural como um todo, tanto do passado quanto do presente. As composições seguem os acontecimentos do Brasil e do Mundo. Fred Zero Quatro ao comentar sobre política, nas eleições de 2006, afirma:

Eu voto em Lula, continuo acreditando. (...) A relação das regiões mais ricas com o Nordeste sempre foi a mesma da Europa com a África, colonização interna. Tipo assim: “Vocês devem produzir tudo que a gente precisar, não podem vender pra mais ninguém, se vender é pelo preço que a gente mandar e vai ter que comprar tudo que a gente fizer”. É colonização. Quem mora aqui e sempre teve presidente paulista ou mineiro, não tem ideia do que Lula representou para o Nordeste. Pra você ter uma ideia, Lula bateu o recorde de Juscelino, na abertura de novas universidades e extensões universitárias. (...) eu lembro o velho Josué de Castro, que dizia que cada vez vai ser mais complicado dormir pra mais da metade da população, ou porque está com fome ou porque está com medo de quem está com fome (FRED ZERO QUATRO, 2006-A).

O Mangue tem em sua atitude a luta contra o imperialismo/colonialismo, seja interno ou externo. Sua intenção não é simplesmente fazer arte para diversão ou como um meio para sobreviver, mas, acima de tudo, para passar uma mensagem. Esta mensagem vai em direção à diversidade, assim como à crítica socioeconômica e cultural. A arte produzida pelas bandas do núcleo-base faz, assim, uma arte engajada. O artista não pode se isentar dos dilemas de sua época. Ele deve apresentar para a população, principalmente àquela com menor acesso aos debates políticos de sua sociedade, os temas, os dilemas, as discussões e as soluções propostas para as agruras de uma região. Ele deve traduzir para uma linguagem mais acessível e fácil as pesquisas acadêmicas e vice-versa. Não deve rejeitar os conhecimentos populares, pelo contrário, deve dar mais voz a eles, para os populares se inserirem nos rumos tomados pela sociedade na qual vivem.

⁸⁵ Obviamente a música não serve apenas para isso, ela pode apresentar muitas outras coisas, inclusive o contrário desse caráter combativo do Mangue.

Figura importante que influenciou à crítica social que o Mangue faz é Josué de Castro. Dos vários livros que este médico-sociólogo publicou, o único que Chico Science leu foi o romance *Homens e Caranguejos*, publicado em 1967 (TELES, 2003). Este romance narra o drama da fome de pessoas que vão aos manguezais buscar seus alimentos. Mas também narra a transformação dessas pessoas em homens-caranguejos, pois estão impregnados pela lama. Quanto mais vão aos manguezais, mais se assemelham aos caranguejos. Aprendiam a engatinhar, andar, se alimentar, enfim, tudo, dentro dos manguezais com os caranguejos. Após beberem dessa lama, desde pequenos, não conseguiam se livrar dessa carapaça, ou melhor, dessa sina (CASTRO, 2003). Esse livro, acima de tudo, é uma denúncia da mácula da desigualdade social que aflige o Brasil e gera tanta fome.

A importância de Josué de Castro para a arte do Mangue pode ser vista, por exemplo, nas músicas *Da Lama ao Caos* do disco homônimo e *O Cidadão do Mundo* de *Afrociberdelia*, ambos discos de CSNZ, em que o médico pernambucano é citado literalmente nas letras. A crítica do Mangue alia a denúncia feita por Josué de Castro à pobreza, à fome e às desigualdades socioeconômicas com a crítica sociocultural de manutenção de hierarquias, conservadorismo, diferenças socioculturais/educacionais e modelos monoculturais díspares com uma sociedade democrática baseada na diversidade. A mentalidade do núcleo-base do Mangue visa, assim, uma sociedade mais livre e justa. Para alcançar tal sociedade, enveredam, de certo modo, para uma rebelião civil. Sobre isso Fred Zero Quatro explica:

Bom, aí... Veja só, é, se pegar bem os dois principais ícones, é, no caso as bandas que impulsionaram: Nação Zumbi e Mundo Livre, eu não diria exatamente marxista, mas, pelo menos, é, com um viés de rebelião, né? Então, assim, eu venho de uma, eu como compositor do Mundo Livre, eu venho de uma herança anarquista. Que eu militei mesmo como punk, eu editei Fanzini, me relacionava com vários, é, fanzineiros também de outros lugares e tal. E, aí tinha essa coisa da ação direta, do anarquismo, de contestar o Estado e tal. Não necessariamente é o caso do Nação Zumbi, por que eles vieram de quê? Do Hip Hop. Que aí... E dentro do Hip Hop eles tinham uma referência especial com o lado mais Public Enemy, que no caso vem... Que aí tem um pé mesmo no socialismo nessa coisa da esquerda, tal, que o anarquismo também tem. Então, assim, é, realmente eu acho que é um lado mais libertário, digamos assim. Talvez não especificamente marxista, mas libertário. É, pensa um pouco no social, tem alguma coisa da... No meu caso como eu tenho uma formação de comunicação, né? De comunicação social, é, tem a questão da contrainformação, né? No caso de rebater a ideologia dominante e tal. Então, tem até uma música que...

É, militando na contrainformação [música], tal. Então, eu acho que, é, a gente acabou meio arregimentando, digamos assim, uma legião, uma certa simpatia, digamos, muito nessa área, é, nessa área da militância, do... A gente fez muitos shows em eventos da UNE, a gente chegou a viajar pra Europa, indicado pelo MST, é, num evento do Fórum Social Europeu. Acho que, é... Nação, também, acho que tocou duas ou três vezes no Fórum Social Mundial, lá em Porto Alegre, então, a gente tem essa vinculação, é, assim como, é, outras gerações daqui de Recife. Você pega, na época ainda da ditadura, você tinha ainda figuras que foram, eram vinculadas a uma questão mais da resistência, assim, né? Da MPB mais consciente, assim, engajada. Você tinha um Geraldo Azevedo, né? (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

A contrainformação que Fred defende é aquela que representa e procura dar voz às minorias, aos explorados, que mostra para a população os acordos, os conchavos políticos entre as elites. Esse termo também procura mostrar que a elite esconde a real situação do Brasil, pois ela controla os grandes meios de comunicação de massa, enganando a população sobre direitos básicos. Procura mostrar, ainda, que a elite não é superior em relação às classes subalternas, pelo contrário, muitas vezes é ela que trava o desenvolvimento social, cultural, econômico e político do país. Em outras palavras, a elite brasileira seria um aspecto de retrocesso do país, interessando-se mais em manter o seu poder mesquinho, por meio de desigualdades, do que construir e desenvolver um país mais justo. No disco *Guentando a Ôia* (1996), a banda Mundo Livre S/A gravou uma faixa que se chama *Militando na Contra-informação*. A letra foi “extraída da comprometedor conversão do então ministro Rubens Ricupero e o jornalista Carlos Monforte captada pelas parabólicas do mangue e do universo na noite do dia 1 de setembro de 1994” (MLSA, 1996, faixa 09).

O termo contrainformação se refere, igualmente, a mostrar que toda informação tem pelo menos dois lados. Para uma sociedade ser mais democrática é necessário apresentar o contraponto de toda informação, pois as verdades são construídas de acordo com os interesses que as veiculam. A neutralidade, a imparcialidade e a isenção ideológica defendidas pela grande mídia brasileira não existem para o Mangue, sempre há algo por trás. Se realmente quer essa isenção e imparcialidade, essa grande mídia deveria abrir espaço para as contra argumentações e outros pontos de vistas, o que quase não acontece. A neutralidade defendida pela grande mídia está no fato de não pretender fazer juízo de valor, pelo menos explícito, mas ao escolher determinadas palavras, ao noticiar uma informação de determinado jeito, já apresenta certa tendência ideológica.

Os meios de comunicação de massa possibilitam maior divulgação da contrainformação. O problema é que esses meios são controlados pelos grupos

dominantes. A atitude Mangue, ao defender a arte pop, à comercialização da arte e da cultura, vai em direção, justamente, da possibilidade de maior divulgação da contrainformação. O que o Mangue quer com a contrainformação não é acabar com a elite, mas acabar com a hegemonia dela. A atitude do Mangue é destruir o sistema desigual a partir do interior desse sistema. Por isso, no início, o Mangue tinha como objetivo gravar discos com grandes gravadoras multinacionais para poder divulgar não apenas a arte e a cultura brasileiras para o mundo, mas também para divulgar as críticas que fazia às mazelas sociais, culturais etc., ou seja, divulgar a contrainformação, em geral.

Como as gravadoras teriam interesse em vender os discos que Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi compunham, necessariamente a mensagem veiculada nas músicas dessas bandas também seriam divulgadas. Como Fred Zero Quatro, DJ Dolores, Renato L e Paulo André argumentam nas entrevistas concedidas, as gravadoras até tentavam interferir nas músicas das bandas, mas não conseguiam muito, pois tinham ainda aquela arrogância juvenil (DJ DOLORES, Entrevista). O máximo que as gravadoras conseguiam fazer era tentar negociar uma música que não fosse composta pelos integrantes das bandas ou que não estivesse muito ligada ao repertório preliminar da confecção dos discos, como a Sony fez com *Maracatu Atômico* no disco *Afrociberdelia*. Essa música, inclusive, gerou mal-estar entre CSNZ e a Sony, pois esta inseriu três remixes de *Maracatu Atômico* no disco *Afrociberdelia* sem autorização da banda (CHICO SCIENCE, S/D). Um caso interessante sobre essa “negociação” com as bandas é quando a gravadora da Mundo Livre S/A quis que a banda gravasse algum cover. Após alguma “negociação”, a banda acabou cedendo e gravou a música *Lourinha Americana* no disco *Por Pouco* (2000). Segue o comentário de Fred sobre essa situação⁸⁶:

Essa música, na verdade a gente meio que deu uma rasteira na gravadora, por conta disso a gente nunca mais foi contratado por nenhuma gravadora. Porque a gente deu rasteira logo na mais emblemática de todas que é a Abril. Esse disco saiu pela Abril Music que é, talvez, a empresa mais americanófila que existe no Brasil, até por ter surgido editando Mickey Mouse, editando toda aquela... Fez fortuna fazendo a tradução dos heróis da Disney, então, a Abril é Tio Sam, é o DNA do Tio Sam, mesmo. E a gente como primeiro contratado da Abril, a gente colocou, ousou colocar na capa de um disco um ícone totalmente proibido pela... Depois eu fiquei até... Não sei se você chegou a ver uma postagem que eu coloquei no Facebook.

⁸⁶ Faço a análise dessa música no capítulo 4.

Eu fiquei impressionado com, agora, esse projeto de Trump, é, ficou bem evidente que o Youtube, é, censurou, censurava essa minha música.

Na verdade, a música não é minha, a música é do mestre Laurentino, lá do Pará, mas que eu vi, como a Abril insistiu muito, a gravadora, que a gente fizesse algum cover, alguma..., a gente não gravasse só música nossa, aí, eu vi que era um gancho, era uma isca legal. “Ah! Loirinha Americana, tal, só que eu enxertei na Loirinha Americana o tema do muro. Aí falan... Aí fiquei altamente empolgado, empolgado, não é a palavra mais adequada, mas, fiquei bem inspirado por uma exposição, um ensaio fotográfico de Sebastião Salgado que ele fez na fronteira, né? Inclusive mostrando foto do muro entrando no Atlântico, muro entrando no Pacífico, tal. E, impressionado como era proibido falar daquele muro, né? E...

É cara! É de Sebastião Salgado. A capa do *Por Pouco* é uma remontagem, foi desenhando por Jorge Du Peixe de uma foto clássica, também, desse mesmo ensaio de Salgado. E que é justamente com o carro lá, o cara correndo, a polícia de fronteira, não sei o que e o muro. Só que a gente tentou autorizar e tal e a editora dele não respondia, tal, aí a gente disse: não, vamos fazer, ilustrar inspirado nessa foto, enfim, e ninguém falava desse muro, pô! Era proibido falar. Tanto é que Trump veio com a história “vou construir o muro”. Então assim... Aí, eu coloquei essa música, agora no carnaval, foi o ponto alto, falando da Loirinha Americana e pá e pá. E aí cara, é, a gente ficou maldito na gravadora quando lançou esse disco e agora eu ia aproveitar o projeto de Trump pra postar, né? Via Youtube, e vou postar essa música, né? Cadê que tinha a música? Tinha, olhe, todos os discos do Mundo Livre tava... Cê tem no Youtube aquele full álbum, né? Que a turma bota só a capa e todas as pastas, menos o *Por Pouco*, que era esse disco. E o *Por Pouco*, todas as pastas tinham: concorram a um carro, meu esquema, tal, tal. Loirinha Americana é a única que não tinha.

Aí quando, quando eu postei isso aí todo mundo... Choveu comentários “Caralho! Vocês estão sendo censurados”, tal. Aí agora tem. Um cara disse: Fred, você autoriza eu colocar, tal? Agora, um cara postou o álbum inteiro, mas depois que eu denunciei isso, porque era um troço completamente proibido de se falar, pô! (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Após a gravação e o lançamento de *Por Pouco*, Mundo Livre S/A tentou carreira independente, financiando seus próprios projetos, utilizando, inclusive, recentemente, financiamento pela internet. Obviamente que o fechamento das portas das gravadoras para a Mundo Livre não se deve apenas a esta música, mas era todo um caminho que vinha sendo trilhado desde o primeiro disco, *Samba Esquema Noise* (1994), passando pelos outros, *Guentando a Ôia* (1996) e *Carnaval na Obra* (1998), até chegar naquele quarto disco. Além do caráter de rebeldia da banda, há também a crise da indústria fonográfica que parou de investir em projetos que são mais apostas do que certeza de retorno financeiro, como é o caso das bandas que surgiram no Mangue.

Chico Science & Nação Zumbi também sofreu as mesmas consequências de Mundo Livre S/A devido ao seu caráter rebelde. Como argumentado, CSNZ nunca foi um sucesso de mercado, sempre vendeu poucos discos. Após a morte de Chico Science a relação com a gravadora se deteriorou, pois, no fundo, o que garantia à banda maior expressão musical no Brasil era a performance e o carisma de Chico Science. Sem ele, a banda perdeu muito em expressão e em composição, apesar de ter mantido muito o estilo musical. Após a morte de Chico, a Nação Zumbi lançou em 1998 o disco *Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ)*, em que compilava várias músicas da banda ao vivo antes da morte de seu vocalista, com algumas músicas inéditas e alguns remixes. Esse disco é mais um tributo a Chico Science. No quarto disco da banda, a Sony não se interessou em continuar com o grupo e não renovou o contrato. A partir, então, do disco *Rádio S.Amb.A* (2000), a Nação Zumbi procurou trilhar seu caminho de forma independente. A não-renovação não se deveu apenas ao pouco sucesso na vendagem de discos, mas também aos mesmos motivos que fez com que Mundo Livre S/A não conseguisse mais contratos com gravadoras.

Passados mais de vinte e cinco anos de quando o Mangue surgiu para hoje, Fred afirma que mantém esse lado rebelde. Concorde que sua música evoluiu em técnica, em aparelhagem, em qualidade. Afirma, igualmente, que incorporou novas técnicas e novas linguagens, porém mantém o mesmo espírito do final dos anos 1980 e início dos 1990.

Cara, eu, não, assim. Eu acho que a linguagem que o Mundo Livre faz hoje é, assim, a gente tenta incorporar, é, novas texturas, novos procedimentos, até porque, inclusive, como compositor, eu acho que eu tô, é, hoje eu sou um compositor com muito mais recursos, digamos, do que 30 anos atrás, né? É, 20 anos atrás, assim. Até músicas que a gente gravou no primeiro disco, por exemplo, hoje eu toco com outro final, com uma coisa um pouco mais trabalhada, porque eu tenho, eu acho que mais um amadurecimento, digamos, como compositor do que era naquela época. E, mas assim, na essência, no conceito, eu acho que continuo fazendo o que eu sempre fiz, assim: do social, do social da parabólica na lama, isso são coisas que eu acho que... (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Um dos principais legados do Mangue, para o núcleo-base, é esse caráter de rebeldia, seja para romper com o marasmo cultural que Recife vivia no final dos anos 1980 e início dos 1990, seja para denunciar às mazelas da cidade e o imperialismo dos países poderosos. Sempre quiseram subverter a ordem, o bom comportamento estético, cultural, político, social e econômico. Como DJ Dolores (Entrevista) afirma, na época em que surgiu o Mangue, aquela juventude que queria movimentar a cidade de Recife,

tinha um sentimento muito forte de transformação, pois era uma época de grandes esperanças para o Brasil e para o Mundo.

Capítulo 3: O problema da autenticidade e da originalidade no Armorial e no Mangue

Um dos pontos mais relevantes para entender as diferenças entre o Armorial e o Mangue é a questão da autenticidade e da originalidade. Cada grupo tem perspectivas diferentes em relação a esses temas, o que implica em interpretações diversas sobre arte, cultura, identidade, Brasil etc. São vários os fatores que incorrem na construção desses entendimentos díspares pelos membros de cada movimento, como suas posições socioeconômicas distintas, suas diferenças geracionais, os contextos históricos e socioculturais específicos de suas produções artísticas, a formação pessoal, acadêmica e profissional de seus participantes etc. Não pretendo tratar dos aspectos que geraram tais perspectivas. Aqui exploro apenas como os entendimentos/ideias sobre a originalidade e a autenticidade, de cada grupo, incidem sobre a maneira como entendem a arte que produzem e como essas dissensões resultam em tensões culturais, artísticas e políticas envolvendo os Movimentos.

Antes de discorrer como cada grupo se apropria dessas ideias, é interessante apresentar como elas são significadas neste capítulo. Apesar de originalidade e autenticidade estarem conectadas, considero que há uma diferença, mesmo que sutil. Todavia, não intenciono apresentar uma definição sobre essas ideias, apenas apontar o caminho utilizado na construção do capítulo. Originalidade está vinculada ao caráter único de algo, à sua singularidade, a uma existência própria. De outro modo, a autenticidade é o que caracteriza algo ser o que ele é, ou seja, mostra quais são as suas características que o tornam único, singular.

Pode-se chamar a autenticidade de caráter ou forma, não no sentido de que seja imutável e a-histórica, mas no sentido de que tudo que existe possui características fundamentais que o distingue de outras existências. Essas características mudam ao longo do tempo, porém a mudança é lenta e gradativa, o que pode ser entendido como continuidade. No âmbito individual é o reconhecimento de que cada indivíduo é único, possui características singulares que o diferencia de outros indivíduos. Cada indivíduo experiencia fatos ao longo da vida que, em seu conjunto, só a ele pertence. É possível compartilhar algumas experiências com outros indivíduos, mas nunca em sua totalidade. Somente alguns aspectos, pois cada fato é impresso de uma maneira única em cada

indivíduo, uma vez que experiências presentes são interpretadas e avaliadas segundo experiências passadas.

Mas também, essas experiências são interpretadas e avaliadas levando em conta o processo de socialização de cada indivíduo. Esse processo é o plano coletivo da autenticidade. Este é dado pelo horizonte de significados que cada sociedade possui e enfatiza. Esse horizonte pode-se chamar de ética, o que singulariza cada sociedade e cultura. Cada coletividade tem suas próprias características como jeito, língua, arte, forma, “temperamento” social, processo educacional etc. A ênfase da autenticidade individual está mais nas diferenças de cada ser. Já na esfera coletiva está no que há de semelhança, de proximidade em cada ser. A via é de mão dupla, pois tanto o indivíduo influencia o coletivo, quanto o coletivo influencia o indivíduo. Assim, as autenticidades individual e coletiva são complementares, não excludentes⁸⁷.

Seguindo esse caminho, pode-se aplicar as ideias de originalidade e de autenticidade em vários âmbitos, por exemplo, uma obra de arte é original por ser única, mas ela também é autêntica à medida que essa obra de arte, e somente ela, possui características, indícios que a singularizam. O mesmo vale para a cultura de uma sociedade. Se uma obra de arte for copiada por outro autor, será possível definir qual é a original por meio dos seus caracteres particulares que lhe dão autenticidade. A originalidade e a autenticidade têm como seu oposto a cópia, o artificial. Para um país que durante muito tempo, final do século XIX e início do XX, sentia um mal-estar em pensar sobre si mesmo, visto que se entendia como uma sociedade de copistas, discutir essas diferenças é imprescindível para pensar as mudanças ocorridas no Brasil no final do século XX que reconfiguraram a esfera cultural. Superada a questão de ser uma sociedade copista, o que pode ser considerado como original e autenticamente brasileiro?

Obviamente várias respostas foram dadas, porém interessa à tese, especificamente, seu significado para o Armorial e para o Mangue. Quais são os pontos de encontro e os desencontros? O eixo norteador dos dois grupos para pensar a originalidade e a autenticidade foi a modernidade. Ambos são críticos aos tempos modernos, porém as críticas que fazem são diferentes. Apesar das diferenças, os dois

⁸⁷ A intenção não é aprofundar esses termos, pois parto do pressuposto que o Armorial e o Manguebeat têm perspectivas diferentes sobre a originalidade e a autenticidade. Só apontei esses dois caminhos para mostrar que há uma tendência que vai em direção ao campo individual e outra que vai para o campo coletivo/cultural.

grupos concordam que o advento desse contexto histórico, social, cultural, político e econômico trouxe várias perturbações para as pessoas em geral, seja pelo movimento dialético e conflitivo de sua vida social, seja pela racionalização do cotidiano, seja pela emergência de uma nova forma de solidariedade. A arte é o meio pelo qual os dois grupos criticam essa época, pois, na perspectiva deles, é no seu fazer e na sua expressão que se chega ao original e ao autêntico.

A perturbação que interessa nesta tese é a sensação de inautenticidade que a modernidade proporciona aos próprios membros do Armorial e do Manguê. A inautenticidade estaria na artificialidade que a civilização moderna implantou em todos os âmbitos da vida. Isso pode ser visto, por exemplo, na discussão que Norbert Elias (1994) faz do processo civilizador, mostrando que esse processo não é “natural”, implicando em várias imposições e negociações entre grupos sociais e indivíduos para se adequarem a tais propósitos. Dentre os vários pensadores e/ou movimentos intelectuais que discutiram essa sensação (ROUSSEAU, 2005; TAYLOR, 2010, 2011; TRILLING, 2014; BERLIN, 2009; 2015), pode-se destacar dois eixos principais de suas discussões: a inautenticidade se dá tanto em âmbito individual quanto no âmbito coletivo/cultural.

Nesse sentido, parto do pressuposto de que o entendimento do Armorial sobre essa questão está mais ligado a certa “coletividade”, a cultura de um povo, ou seja, como um coletivo cultural, como o espírito e/ou o caráter que caracteriza uma nação, uma região etc.; ao passo que o Manguê responde a essa questão por um caminho mais individual, ou seja, que a originalidade e a autenticidade estão atreladas ao indivíduo, não necessariamente ao coletivo. Quando afirmo que o Manguê trilha um caminho individual, ao invés de coletivo, afirmo que na interdependência ou na reciprocidade entre indivíduo e sociedade, há uma ligeira tendência para o primeiro, ou seja, não é no sentido do indivíduo egoísta moderno. Diferentemente do Manguê, o Armorial parte do pressuposto de que essa tendência pende para o lado coletivo das sociedades, juntamente com as suas respectivas culturas. O que está na base, então, das diferenças entre o Armorial e o Manguê sobre essa questão é o debate clássico de indivíduo e sociedade. A arte e a expressão artística são, para os dois grupos, pontos em comum que responderiam a essa tensão, que tentariam, ao menos, articular o indivíduo e a sociedade.

3.1. Autenticidade e Originalidade para o Armorial

Entendo que o Armorial defende que a autenticidade e a originalidade repousam na cultura de um povo. Desse modo, o ponto fundamental da estética Armorial é a sua base na cultura popular, seja oral, escrita, pictórica, visual, sonora ou performática. Dentro da cultura popular, se destaca o Romanceiro Popular Nordeste, pois só trabalhando com ele, o artista Armorial terá “a garantia da *aprovação coletiva*, que o Povo brasileiro dá aos *folhetos*, e a segurança de estar ligado a uma corrente literária que (...) identifica, ao mesmo tempo, com o Povo e com a tradição mediterrânea e ibérica que forma o núcleo da Cultura brasileira” (SUASSUNA, 2008-J, p. 188). Por isso, os participantes do Movimento fazem várias pesquisas e experiências artísticas, principalmente, mas não exclusivamente, no sertão nordestino, na região da seca. O foco no sertão se deve à crença de que lá foi mais bem preservado o cerne da brasilidade, que seria o fundamento da identidade brasileira. A preservação acontece porque é necessário diferenciar o tempo cronológico do tempo real. Para Suassuna,

O tempo que vivemos no Sertão é um tempo arcaico que só agora começa a se atualizar; e é por isso que, ao escrever sua gesta épica, Guimarães Rosa foi tão autêntico quanto Homero ao escrever as dele, enquanto James Joyce, mesmo escolhendo o mito homérico de Ulisses, fez isso friamente, ceticamente, decadentemente, como o filho de uma civilização super-refinada, já incapaz de acreditar no heroísmo, na luta, no homem, na vida. É como se a vida das grandes cidades tão refinada quanto seja, se afastasse das fontes da vida verdadeira, do contacto com as árvores, as pedras, os animais – vida que, no Sertão, parece comunicar alguma coisa de sua tranquilidade ao homem. É por isso que, no Sertão, até a morte é mais natural: não há grande diferença entre a morte de um homem que morre de doença ou de tiro, e a morte de uma rês que foi picada pela cascavel (SUASSUNA, 2008-I, p. 135/136).

Somente em um tempo arcaico, em que a vida humana ainda não estava refinada, seria possível lançar as bases para a edificação de uma autenticidade humano-cultural – ou seja, como cada grupo humano construiria essas bases segundo o contexto geográfico e histórico em que vivia –, pois essas bases estariam, afinal, muito vinculadas aos problemas primordiais do humano como a vida, a sociabilidade, a produção etc., não em uma vida em que as necessidades ultrapassavam os seus fundamentos e se tornavam mais supérfluos, como o consumo e a acumulação. O sertão, como um dos lugares menos desenvolvidos do Brasil, preservaria esse arcaísmo. Em questões estéticas, esse arcaísmo do sertão pode ser visto, também, quando Ariano Suassuna discute sobre a música Armorial. Ao comentar sobre Capiba, Ariano escreve:

“Nos centros mais populosos do Litoral, é difícil observar os resquícios da Música primitiva. É importante este fato, porque essa Música primitiva será o futuro ponto de partida para uma Música erudita nordestina, como se observou atrás. No Sertão é fácil, porém, estudá-la, pois ali a tradição é mais severamente conservada. A música sertaneja se desenvolve em torno dos ritmos que a tradição guardou. Não é ela penetrada de influências externas posteriores ao ‘período do pastoreio’, continuando como uma sobrevivência arcaica coletiva que o Povo mantém heroicamente. A música daquela região é resultado da fusão da Música ibérica com as melodias primitivas dos indígenas, cujos descendentes mamelucos constituem a quase totalidade da população sertaneja. A essas duas influências junta-se a do canto gregoriano, introduzido pelos missionários durante a colonização e que se pode notar aos primeiros acordes das melodias mais trágicas do Sertão – as ‘excelências’ dos mortos e alguns dos ‘baiões’ que servem ao canto. As três influências referidas predisuseram a Música sertaneja para o classicismo; e, como o homem do Sertão é, dentro dos limites de toda esquematização, interiorizado e severo, o resultado foi a beleza clássica dos ‘romances’, a pureza da forma e a profundidade das criações depuradas pela tradição” (SUASSUNA, 1974, p. 57)⁸⁸.

A preservação da tradição que Suassuna imputa ao Sertão se deve ao fato de que nessa região a ética moderno-capitalista demorou mais para adentrar, se espalhar e se consolidar. Como o Movimento Armorial se caracteriza por ser crítico ao capitalismo com sua lógica do lucro e da razão instrumental, o sertão, por ser mais isolado, preservou características que estão vinculadas a uma vida mais simples/arcaica, mas que aos poucos vai sendo deformada à medida que essa região vai se modernizando. Na arte moderna/contemporânea⁸⁹, começou a ser valorizado um modo de fazer arte mais abstrato, conceitual, em que não há, necessariamente, ligação e reconhecimento direto da obra de arte com a vida humana imediata. Nas palavras de Suassuna, a arte se tornou mais refinada. Todavia, a arte e a cultura sertanejas ainda preservam, no Romancero Popular, formas e conteúdos que não estão ligados à abstração, à mercantilização e ao dinheiro. Suassuna explicita essas características do Romancero Popular:

comecei a desejar saber por que certos poetas como Homero e Dante me causavam grande exaltação, enquanto outros, mesmo geniais, me deixavam a impressão de ter entrado em contato com algo informe e cinzento. Depois de muito refletir, cheguei à conclusão de que Homero e Dante pensavam e falavam através de imagens concretas, de contornos nítidos e firmes, pois suas palavras eram verdadeiras insígnias das coisas, insígnias que me apareciam como desenhadas, gravadas e iluminadas, ao passo que aqueles outros poetas eram conceituais e meio abstratos. Descobri que tais poetas conceituais

⁸⁸ Esse trecho é parte de um artigo sobre Capiba que Suassuna escreveu em 1950 e foi publicado em 1951 no livro *É de Tororó*. Em 1974, quando a brochura *O Movimento Armorial* é compilada, o dramaturgo reproduz partes de seu artigo de 1950.

⁸⁹ Sem referência a escolas artísticas.

empregavam mais palavras do que imagens concretas. Diziam, por exemplo, num poema, “a vida é cheia de mistérios” e julgavam, com isso, que tais palavras tinham eficácia suficiente para despertar em nós o sentido do enigma da vida. Acontece que a palavra “alegria”, abstrata, não é suficiente para causar a sensação da alegria no leitor, assim como a palavra “tristeza” não basta para sugerir, no leitor que não está triste, o sentimento que ela guarda (SUASSUNA, In.: CARRERO, 1995, p.7/8).

O Romanceiro Popular possui, portanto, imagens concretas, ou seja, o modo de fazer arte no Romanceiro Popular transmite imagens que designam tristeza, alegria, angústia, tensão, luta, conflito, sofrimento etc., mas sem fazer uma discussão conceitual do que significam esses termos: ao invés de falar sobre o conceito de tristeza, mostra uma pessoa triste, assim como não discute angústia, mas mostra uma pessoa angustiada, alegre, juntamente com os dilemas da vida. Um cordel escrito por Ernando Carvalho, em janeiro de 2011, intitulado *Movimento Armorial 40 anos*, mostra essa perspectiva do Romanceiro⁹⁰:

Erudito quer dizer/O que tem erudição/Que indica por sua vez/O que tem muito instrução/Obtida com leitura/Ao se ler literatura/Ou estudar a lição//Popular por sua vez/Faço questão de lembrar/É tudo que vem do povo/Ou nele se basear/Sendo pois o trivial/Na cultura nacional/Ou somente de um lugar/ /Mas o termo popular/Não deve ser entendido/ Como coisa que não presta/Ou que não tenha sentido/Mas que surge do povo/Com trabalho e emoção/Para ser reconhecido/ /A cultura popular/Se faz por intuição/Enquanto aquela erudita/É fruto da instrução/Que mexe com muita gente/Num trabalho persistente/ Envolvendo educação/ /Vou lhe dar alguns exemplos/Da cultura popular/Pra você ficar sabendo/E na cachola guardar/Pra mostrar erudição/E despertar atenção/Se algum dia precisar/ /Reisado, coco, ciranda,/O maracatu rural,/Mamulengo, pastoril,/Mais o boi de carnaval,/Desses todos me lembrei/E neste cordel listei/Sem muito esforço mental (CARVALHO, 2011, p. 02/03).

Ernando Carvalho, ao apresentar o que são o erudito e o popular, se esforça para trazer a explicação dos dois termos para o cotidiano das pessoas, para aquelas coisas que elas sabem na prática, no dia a dia, como ir à escola, ler um livro (literatura), estudar a lição para ser instruído etc., no caso do erudito. Em relação ao popular, o cordelista, igualmente, se esforça para demonstrar o que o termo designa, para não cair em confusão, no caso, “como coisa que não presta”, que remete, aqui, a arte e a cultura massificadas e mercantilizadas. Assim, para não confundir cultura popular com o que é mais consumido, o autor elenca várias manifestações ditas populares, que também são vistas como tradicionais. Aliás, não se deve entender por imagens concretas somente

⁹⁰ Só apresento um trecho do cordel.

aquelas que têm concretude, mas todas as imagens que povoam o universo da cultura de um povo, aquela cultura que vem passando de geração em geração, que é construída aos poucos, no cotidiano, no enigma da vida e da morte.

O Movimento Armorial procura fazer o mesmo ao construir imagens concretas em suas artes. Sendo assim, a “Literatura Armorial (...) é povoada de signos e insígnias, de formas concretas que a fazem aparentar-se não só com tais monstros sagrados da Poesia, mas também com a gravura, a tapeçaria, a escultura e os estandartes armoriais, que pulsam, todos, em consonância com o espírito épico e emblemático do Povo Brasileiro e de sua Arte” (SUASSUNA, In: CARRERO, 1995, p. 08/09). Janice Japiassu (1970) procura mostrar essas imagens concretas no livro *Canto Amargo: Poesia Armorial Nordestina*⁹¹. Transcrevo apenas o poema *No Advento do Sol* a título de ilustração:

Mil caçadores famintos/No advento do sol/Mil pássaros condenados/No advento do sol/Pedras verdes calcinadas/No advento do sol/O vento levando a estrada/No advento do sol/Cães inúteis farejantes/No advento do sol/Vozes frouxas triunfantes/No advento do sol/Sombras vis de longas garras/No advento do sol/A noite em chagas de prata/No advento do sol/Vãs crianças chacinadas/No advento do sol/Sementes espedaçadas/No advento do sol/Estrelas feitas escombros/No advento do sol/A morte pesando aos ombros/No advento do sol/Olhos são esbugalhados/No advento do sol/Mil baionetas nos prados/No advento do sol/No advento do sol/Velas soltas ao mar torto/No advento do sol/No advento natimorto/No advento do sol (JAPIASSU, 1970, p. 99/100).

Como uma poetisa do Movimento Armorial, Janice Japiassu tem como referência o sertão e todos os seus contrastes. O poema *No Advento do Sol* faz justamente alusão a essa região e às dificuldades em se viver lá. O que Janice faz é o mesmo, segundo Ariano Suassuna, que Vladimir Carvalho faz no filme *O País de São Saruê*, isto é, transmitir o “‘pauperismo descarnado’ do Sertão. O despojamento, a

⁹¹ Como dito, uma das características da estética Armorial é produzir imagens concretas. Dessa feita, todos os artistas que fazem parte desse Movimento imprimem, de algum modo, essas imagens em suas artes. Outro exemplo dessas imagens concretas é o poeta Ângelo Monteiro no livro *Armorial de um Caçador de Nuvens*. Segue um trecho do poema: “Quem dera explicar sem gesto/As coisas que faço em verso./Quem dera meu Deus quem dera./ /Contanto que saibam a vida/As coisas que em verso vão./Que pena no mundo estarmos/Tão sós: às vezes sem rima/E tantas vezes sem pão./Eterno conflito apenas/(darei) das coisas em ão./ /Ondas crescendo no peito./De sangue, de encontro aos remos./E apesar da fé que temos/O sangue galopa em vão./O mesmo mar que inventamos/Contra nós se desarvora:/De nada vale esta aurora/Se o sangue galopa em vão./ /Galopa, galopa às tontas./Nos cascos das nossas veias./E do portal às ameias/Do peito galopa em vão./Na busca desta miragem/Cansamos nossos corcéis./Contra horizontes cruéis/Que fogem da nossa mão./ /Não vale atirar-nos contra/Castelos sem precisão:/Pois sempre qualquer desastre/Da vida termina em ão” (MONTEIRO, 1971, p. 21). O poeta tenta transcrever em versos as angústias de viver e as impotências da vida.

pobreza feroz dos sertanejos, a aspereza pedregosa, seca e espinhosa da terra” (SUASSUNA, 2008-L, p. 191/192). Nesse contexto, em que o advento do sol é uma sina, em que a vida é difícil por causa do solo seco, pedregoso e pouco fértil, por causa das injustiças da vida, por causa dos conflitos, das vendetas, a morte ronda todos os lados. Pelas características da região, a morte caminha ao lado das pessoas, seja de morte morrida ou morte matada. Assim, a seca “seca” a vida, seja logo no nascimento, seja ao longo da vida.

Na construção da cultura brasileira, as imagens concretas que a povoam – especificidades da dinâmica e da experiência sociocultural das pessoas que habitam o Brasil –, só começaram a se efetivar, ou melhor, ganhar contornos propriamente brasileiros, no século XVIII, pois antes, o Brasil, ainda era muito separado culturalmente, não promovendo uma síntese entre as várias matrizes que constituíram a formação da brasilidade. Mas também, Suassuna rejeita uma parte da produção artístico-cultural do século XX na formação dessa brasilidade, porque entende que a produção cultural perdeu sua espontaneidade ao ser veiculada a um modo de fazer racional e/ou mercantil, ou seja, por uma cultura que é muito abstrata e/ou que é massificada visando o lucro. Além disso, Suassuna critica a ideia de cultura global, pois ele entende que essa cultura não é produzida nem compartilhada pelo mundo, mas é uma americanização de culturas locais. Por isso, ele afirma que se chega ao universal pelo local, visto que partindo da realidade de cada região, cada cultura poderia contribuir com sua experiência, com sua forma, com seus fundamentos para o desenvolvimento humano (SUASSUNA, 2000).

O Sertão, dessa feita, é o lugar em que a racionalização, a massificação e a mercantilização da cultura estão menos desenvolvidas. A categoria sertão é vista, pois, como o local em que o tempo não passa, ou passa mais devagar, como lugar de inércia, onde há resistência às mudanças sociais e ao processo de modernização, local da barbárie, em que as pessoas ainda não foram civilizadas pelo sistema de trabalho capitalista (LIMA, 2013). Afinal, são três séculos que “separam” o sertão do resto do país (CUNHA, 2009). Daí essa região ser o lugar que melhor preservou o cerne da brasilidade. A crença de um sertão preservado dos processos modernizantes é tão forte, ou pelo menos era em boa parte do século XX, no Brasil, que Mireya Suárez afirma que há em torno dessa região e do sertanejo “um mito que narra o surgimento da civilização na nação brasileira” (SUÁREZ, 1998, p. 34). Esse mito é uma narrativa dramática permeada por imagens afetivas, uma vez que o sertão é visto como um vazio

civilizacional e o sertanejo é o rústico com uma cultura naturalizada, não sendo, logo, portador de civilização (SUÁREZ, 1998). Nesse sentido, o sertão se tornou uma categoria chave para se pensar o processo de modernização do Brasil, constituindo, então, um de seus mitos fundadores (LIMA, 2013).

A conquista do sertão e do sertanejo foi o principal horizonte dos processos modernizantes pelos quais o Brasil passou, como a marcha para o oeste no primeiro governo Vargas (LIMA, 2013). Para se modernizar e civilizar o país era necessário submeter o sertão e o sertanejo, pois não estavam sob o controle das forças modernizantes, logo, representavam a barbárie, o atraso e os grandes inimigos para o desenvolvimento do Brasil. Todavia, justamente por representarem tudo isso, eram os portadores e os preservadores da brasilidade. Ora, se o sertão e o sertanejo deveriam ser domados para se chegar à civilização, ao progresso e à modernidade, no Brasil, havia também aqueles grupos, como era o caso do Movimento Armorial, que resistiriam a essa concepção, pois entendiam que os pressupostos modernos eram artificiais, ou seja, não representariam a essência de uma cultura. Só para se ter uma ideia da importância do sertão na arte Armorial, boa parte das referências, das imagens concretas, transmitidas para seu apreciador/espectador, por esse Movimento, tinham como fundamento o imaginário sertanejo e a paisagem do sertão.

Entretanto, o Armorial não excluiu outras referências culturais como as da zona da mata, só as colocava em um patamar menos elevado na preservação da brasilidade, pois essa região, assim como o litoral, era mais suscetível às influências estrangeiras e aos processos modernizantes, haja vista o colapso do engenho com a introdução da usina de açúcar. Essa diferença pode ser observada, por exemplo, na descrição que Maximiano Campos (1990) faz da casa do Coronel Juvêncio Teixeira, sertanejo e senhor da Barra, para a casa do Coronel Joaquim Wanderley, oriundo da zona da mata, filho de senhor de engenho e proprietário da fazenda das Furnas, no romance *Sem Lei Nem Rei*. Seguem as descrições, respectivamente:

Na casa-grande nada havia de luxuoso. Destacava-se das outras só pelas suas proporções. Rodeada por um vasto copiá, com imensas salas e quartos, era de uma austeridade rude, mas acolhedora. As cadeiras e os bancos da sala de visita, com encostos de couro, traziam as iniciais do dono ferradas a fogo. Nada havia de espalhafatoso, até os tons eram sóbrios, não havendo contrastes gritantes com as suas paredes caiadas de branco. Pelos recantos do copiá podiam-se ver montes de feijão e, se a vista fosse mais longe, os roçados estendendo-se nos altos. Na casa também morava o silêncio. Ouviam-se apenas as panelas batendo na cozinha, o estalar da lenha consumindo-se no fogo e o grito de uma jaçanã vindo do açude. Os ruídos pareciam

sintonizados nos seus espaços regulares (CAMPOS, 1990, p.16). [E Ariano complementa]: E como se acrescentam a isso os móveis pesados, as pesadas cadeiras de assento e espaldar de couro fixados com tachas, marcados a fogo como o “ferro” familiar da Heráldica sertaneja, temos uma casa-grande típica do Sertão, uma casa-grande pesada, achatada, rude e bela, nas linhas de uma arquitetura mais aparentada com as “casas-fortes” sertanejas do século XVIII, com seteiras e grossas paredes, do que com as casas-grandes dos Engenhos” (SUASSUNA. In: CAMPOS, 1990, p. 135), (SUASSUNA, 2008-D, p. 82).

O velho Wanderley há muito que não tinha uma alegria como aquela. Mostrara aos seus inimigos quem era ele, dera um exemplo à canalha. Estava na sua sala de visitas, deitado num marquesão de jacarandá, de botas mosqueteiras, rindo alto, como se fosse necessário rir alto, para que acreditassem que ele era capaz de rir. A sala de visitas da sua casa não tinha a simplicidade das casas sertanejas. Aquela simplicidade e limpeza que tantas vezes dá a impressão de serem antigas salas de mosteiros. A sua era bem uma sala de casa-grande de senhor de engenho. Com retratos nas paredes, e as figuras dos velhos Wanderleys, de barbas longas como as cabeleiras das suas damas, parecendo olhar o descendente, naquela noite, redimido das afrontas. Os velhos candeeiros de opalina, os consolos, as poltronas com as palhinhas já gastas, mas aristocráticas nas suas formas e linhas, eram pedaços transportados para o seu mundo atual, retratos do antigo fausto da sua família. O oratório, as imagens dos santos, as mesas de tampos de mármore, as antigas baixelas, os cristais vindos da Boêmia há muito estavam guardados. Guardados estavam os lençóis de linho, as alvas toalhas de renda, algumas ainda do enxoval que a sua mulher trouxera. Como relíquia do seu avô barão, ainda conservava as suas esporas de prata, uma bengala de castão de ouro e um velho livro de assentamentos. Tentara a sua mulher, quando viva, na sua sombra e através daquele ambiente conservar um pouco das suas origens (CAMPOS, 1990, p. 102).

A principal diferença entre as duas casas está no barroco que foi introduzido no sertão e no litoral. Para Suassuna, o barroco do sertão está mais próximo do barroco ibérico espanhol, cujo clima é mais seco; ao passo que o litoral está mais próximo ao português, cujo clima é mais úmido. Assim, quanto mais próximas das regiões mais úmidas, desenvolvidas e/ou controladas diretamente pela metrópole portuguesa, no Brasil no período colonial, a arquitetura é mais influenciada pelo barroco português. Agora, de outro modo, se está mais afastada das regiões úmidas, desenvolvidas e controladas pela metrópole, mais próxima está do barroco espanhol. Em suas palavras:

o Barroco ibérico, ou, melhor ainda, o brasileiro, principalmente o Barroco nordestino, talvez o mais sóbrio de todos, ainda que permanecendo com sua característica geral, dialética e contraditória, de união de contrários, de unidade de contrastes, de fusão de elementos clássicos e românticos, por ser, todo o Barroco, a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. [E], o Barroco do litoral nordestino é menos sóbrio e mais áspero do que o sertanejo,

que sempre me pareceu brasileiro e nordestino, porém mais aparentado com a Espanha do que com Portugal. O Barroco baiano é menos sóbrio do que o nordestino litorâneo: para ver isso, compare-se a Igreja de São Francisco da Bahia com a de São Pedro dos Clérigos do Recife. Já o Barroco mineiro, a meu ver, seria mais aparentado com Portugal do que com o austero e sóbrio espírito espanhol (SUASSUNA, 2008-I, p. 126-127).

O barroco, na visão do pai do Armorial, apresenta uma gradação na caracterização da brasilidade. Quanto mais próximo do sertão do “coração do Brasil”, nas palavras de Suassuna (2014), mais brasileiro é. Os barrocos baiano e mineiro são menos sóbrios e austeros do que os barrocos do litoral e da zona da mata pernambucanos; enquanto o barroco do sertão é o mais sóbrio e austero de todos, sendo, portanto, o que mantém as características da brasilidade mais bem preservadas. Isso acontece porque o sertão é visto como o lugar mais isolado, menos suscetível de interferências/influências estrangeiras, tendo uma dinâmica social mais simples e uma cultura mais rústica.

Voltando às descrições das habitações dos coronéis, a casa-grande da Barra era mais rústica, sem nenhum luxo, só se diferenciava das outras pela proporção, pois a arquitetura, os móveis e a dinâmica eram as mesmas das outras casas, ou muito parecidas. Para Suassuna, isso acontece porque o tempo do sertão é outro, não é o mesmo do tempo cronológico. “É por isso que as capelas do Barroco sertanejo são sóbrias, austeras, belas em sua pobreza, ásperas no seu castanho quente, nos seus verdes e negros nos seus vermelhos, nas suas formas pesadas e achatadas, nas suas grossas paredes de fortaleza” (SUASSUNA, 2008-I, p. 126). Já a casa-grande de Furnas era um pouco diferente, era mais luxuosa, tinha mais móveis, adornos, cristais, louça mais refinada – sendo alguns importados –, retratos da parentela, enxoval mais fino, objetos que representavam status social como as esporas e as bengalas que pertenciam ao avô barão. Por isso que os sertanejos viviam acusando o Coronel Wanderley de mania de fidalguia. Essa diferença sugere que a estratificação social em questões de gosto e cultura entre os sertanejos é menor, ou pelo menos era na mentalidade dos Armoriais, ao passo que essa diferenciação é mais perceptível no estilo de vida do Coronel das Furnas.

Na dinâmica social, os comportamentos dos dois coronéis também se diferenciavam. Enquanto o coronel do sertão se preocupava em aumentar seu poder, suas riquezas, não sendo muito afeito aos prazeres; o coronel que veio da região do açúcar gostava dos prazeres da vida, tinha amantes, gostava de boa comida, gostava de vinho etc. Nas palavras de Maximiano Campos:

O coronel saiu da casa de D. Dora⁹² empanturrado dos doces, dos pastéis, dos bolos e do vinho tinto, tão do seu agrado. A tarde já ia descambando, quando atravessou a rua, chamando a atenção pelo seu porte majestoso. O chapéu-de-chile novo e o terno de linho branco impecável, o correntão de ouro do relógio atravessando o peito por cima do colete davam um certo ar de fidalgo ao coronel Joaquim Wanderley, descendente de barões e morgados (CAMPOS, 1990, p. 24).

De outro modo, o coronel Juvêncio Teixeira era mais austero. Sua maior preocupação era com os negócios e com a política:

O coronel da Barra, com o terraço cheio de visitas e de cabos eleitorais quase sempre compadres, ouvia as intrigas e os pedidos. Alto e queimado pelo sol, com a cara larga e sisuda, era homem de ouvir mais do que falar. Tinha uma voz grossa de trovão, falava pouco e quase sempre alto, como se só soubesse falar gritando. Quando fazia menção de abrir a boca, o ambiente ficava silencioso, com todos atentos às suas palavras. Era homem mais da ação, administrador incansável. Fizera de uma fazendola, herdada do pai, a maior fazenda do município, seguida de perto pela fazenda Furnas, do coronel Joaquim Wanderley. Tinha apenas uma filha e agora, já aos sessenta anos, aparecera um menino que, ainda de meses, não lhe dera alegria, pelo contrário, aumentara-lhe as preocupações, com medo de não viver para educá-lo. Sua esperança era que Isaura casasse com um homem de boa têmpera e mãos firmes para negócios. Mas até agora não vira ninguém capaz de ser seu genro. Não queria era doutorzinho de anel no dedo, falante e prosista que nada produzia de prático (CAMPOS, 1990, p. 63).

Apesar das diferenças, os dois coronéis disputavam o poder político do município. Ambos mantinham a dinâmica da política na base do compadrio, da fraude, da truculência, do curral eleitoral etc. Criticavam a administração do adversário não porque faziam diferente quando estivessem na situação, mas apenas porque estavam na oposição. Os coronéis eram tão poderosos que as pessoas que viviam na região iam se agrupando, na hierarquia social, de um lado ou de outro, para garantirem certa proteção contra os adversários. Na prática, tinham poder de mando e desmando, de vida e de morte das pessoas que viviam sob suas autoridades. No geral, a dinâmica política do município era aquela mesma que caracterizou a primeira república.

Esse poder dos coronéis não era restrito ao sertão, mas acontecia também na zona da mata, como Maximiano Campos inicia sua narrativa ao falar de Lamparina, novo cangaceiro do Capitão Braúna, que fugiu da zona da mata após matar sua esposa e o vigia do engenho. O que Campos sugere é que o poder dos senhores de engenho era

⁹² Amante de Wanderley.

maior do que o dos coronéis do sertão. Assim, quando Lamparina estava indo para o sertão “pensava se o homem daqueles mundos tinha mais liberdade ou se seria apenas uma cabeça do rebanho, como nos engenhos do Brejo” (CAMPOS, 1990, p.07/08). No sertão havia um pouco mais de liberdade, pois, primeiramente, a sociedade já fora constituída com uma parcela de pessoas relativamente livres, como os vaqueiros; segundo, pela vastidão da região havia, ainda, a possibilidade de fugir para lugares ermos ou entrar para o cangaço.

Para Suassuna (1990), um dos motivos para a manutenção da dinâmica autoritária entre as duas regiões é a forma como o sertão foi colonizado. Citando Capistrano de Abreu, o idealizador do Armorial afirma:

no século XVIII, as famílias dos Engenhos, não podendo manter o gado entre os canaviais, tinham de mandar filhos para o Sertão. Esse é o motivo pelo qual as famílias ilustres da Zona da Mata são, ainda hoje, quase as mesmas do Sertão. É por isso também que as diversões e artes populares são quase as mesmas na Zona da Mata e no Sertão. (...) Enfim, mostra ele [Capistrano de Abreu] ainda como foram aparecendo certas diferenças, devidas não somente à terra Áspera e seca do Sertão, mas a certos problemas da organização social dos desbravadores sertanejos, inclusive com o aparecimento da livre sociedade dos Vaqueiros que, a princípio, formaram uma aristocracia popular, com seu estilo de vida própria, suas roupagens, seu código de honra e de maneiras, e de que ainda hoje encontramos os traços no Sertão (SUASSUNA, apud: CAMPOS, 1990, p. 132-133), (SUASSUNA, 2008-D, 79-80).

Nessa interiorização da população, negros e brancos foram da zona da mata para o sertão, e neste local se misturaram com o índio, resultando nas características próprias do genótipo e do fenótipo brasileiro, ou seja, uma miscigenação racial dando origem ao castanho (SAUSSUNA, 1976). No romance *Sem Lei Nem Rei* (CAMPOS, 1990), os negros Tibiu, agregado do Coronel das Furnas, e os cangaceiros Lamparina e Paixão, eram oriundos da zona da mata; assim como os brancos, como o próprio Coronel Joaquim Wanderley, Florentino, braço direito desse Coronel e Agrício, promotor local. Os castanhos eram aqueles do sertão como Braúna, Cobra-Choca, Veremundo, Coronel da Barra etc. No *Romance d'A Pedra do Reino*, Suassuna (2014) também faz essa diferenciação. Samuel é branco, monarquista, representante da direita, adepto do integralismo, descendente e defensor da fidalguia e dos privilégios dos senhores de engenho da zona da mata. Clemente é o oposto, negro-tapuia, pobre do sertão, republicano, comunista e defensor do direito dos pobres e da revolução social. Quaderna é o típico sertanejo castanho, representante e defensor das artes e culturas populares locais e sintetizador das posições dos outros dois.

Com essa caracterização, principalmente com o surgimento de uma sociedade minimamente livre e com o relativo isolamento do sertão, esta região se desenvolveu com sua própria dinâmica, formando uma sociedade e uma cultura únicas. Por isso ela pôde preservar o cerne da brasilidade, tanto é que para Suassuna, o “Sertão, com sua terra áspera e sua civilização fechada, com sua Cavalaria do Cangaço vestida de ‘armadura de couro’, seus casos de honra e suas rebeliões, sempre exerceu sedução sobre alguns dos melhores espíritos brasileiros do Litoral, dos Engenhos da Zona da Mata e mesmo do Sul do Brasil” (SUASSUNA, apud: CAMPOS, 1990, p. 129), (SUASSUNA, 2008-D, p. 75). Segundo o dramaturgo, essa sedução que os artistas e os intelectuais de outras regiões sentiam para com o sertão acontecia porque eles reconheciam, mesmo que fosse inconscientemente, que o sertanejo já tinha alcançado certa estabilidade de raça com “maior uniformidade de caracteres físicos e morais. Por fim, a rocha viva – o sertanejo” (CUNHA, 2009, p. 604).

A influência de Euclides da Cunha (2009) é bem explícita no Movimento Armorial, principalmente na arte e no pensamento de Ariano Suassuna. Em várias entrevistas ou artigos, o romancista assume que *Os Sertões* é o cânone da literatura brasileira, porque mostra o que o Brasil realmente é (SUASSUNA, 2000, 2008-B). *Os Sertões* é importante para o Movimento Armorial porque, de acordo com o seu idealizador, apresenta a aspereza, a dureza, a rusticidade, o arcaico, a passionalidade, o âmago do brasileiro e da cultura brasileira. Ademais, Euclides da Cunha apresenta, ainda, para o Armorial, a relação entre conteúdo e forma. Isto é, “aquilo que a pessoa tem a dizer é que determina a forma de dizê-lo” (SUASSUNA, 2000, p. 42). Suassuna, ao comentar a forma de escrever de Euclides da Cunha, afirma:

A meu ver, aquela era a única linguagem capaz de erguer e forjar o áspero universo do Sertão que ele não apenas via, mas deformava ao recriá-lo em seus arrebatos de visionário, tão semelhantes aos que descreve em Antônio Conselheiro, deformando e recriando também o Profeta a ponto de transformá-lo num personagem (SUASSUNA, 2008-B, p. 240).

Nessa perspectiva, não se pode desvincular o que se quer dizer com a forma de se dizer, pois uma arte, ou melhor, uma obra artística, está diretamente ligada ao local de onde se fala. Ou seja, a obra artística está substancialmente ligada à cultura do local de onde se produz essa obra. É o que Conceição Evaristo (2009) chama de escrevivência. O importante de uma obra artística é apresentar, discutir, refletir sobre o humano, visto que é universal. Chega-se ao universal pelo local, daí a indissociação

entre forma e conteúdo (SUASSUNA, 2000). A partir disso, Suassuna entende que os problemas estéticos da arte arcaica são os mesmos da arte contemporânea⁹³, pois todas as comunidades produzem manifestações artísticas. Essa perspectiva é um dos pontos que o romancista tenta mostrar em suas aulas-espetáculo ao trazer imagens de pinturas, esculturas, desenhos de arte arcaica e contemporânea, apresentando como os temas ligados a elas são semelhantes. Um bom exemplo dessas aulas-espetáculo é a aula magna apresentada na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa, em 1994. Nessa apresentação, Suassuna compara várias obras artísticas, desde a arte rupestre/arcaica até a arte mais recente/contemporânea, mostrando que os temas, as formas, os dilemas etc., são muito parecidos. Exemplos das imagens apresentadas nessa aula são as figuras 5, 6, 7, 8 e 9 (SUASSUNA, 2007-A).

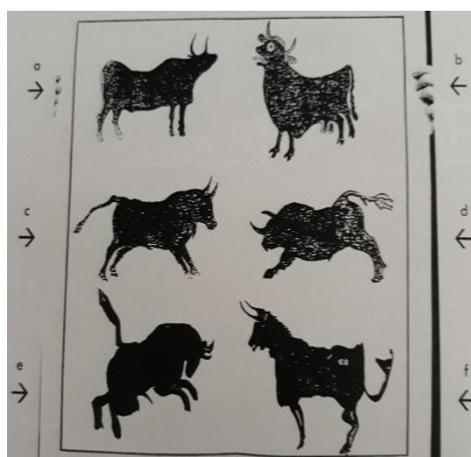


Figura 5: Os Touros

Segundo Ariano Suassuna, os touros da figura 5 são de épocas distintas. O touro (a) foi feito há 10 mil anos, em suas palavras: “arte moderna de primeira classe sendo feita há 10 mil anos” (SUASSUNA, 2007-A, p. 27). O touro (b) foi feito no século XIV por um artista catalão desconhecido. Os touros (c) e (d) são de Goya, artista barroco espanhol do século XVIII. Já os touros (e) e (f) são do século XX e foram feitos por Picasso. Após isso, Suassuna pediu para seu Filho, Manuel Dantas Suassuna, que é pintor, colocar cor nos touros (c) e (f). As artes ficaram assim (Figuras 6 e 7):

⁹³ Interpretar esse termo como arte pertencente a atualidade, não como alguma escola artística.



Figura 6



Figura 7

Segundo Ariano Suassuna, após seu filho colocar cor nos touros, eles se ligaram a arte rupestre. Para o dramaturgo, as pinturas ficaram semelhantes aos desenhos rupestres “da caverna de Lascaux, na França, de Altamira, na Espanha” (SUASSUNA, 2007-A, p. 9). Por sua vez, nas figuras 8 e 9, Suassuna procura mostrar novamente como a arte rupestre se liga a arte contemporânea:



Figura 8: Desenho de Paul Klee (Vegetação sobre as Rochas)



Figura 9: Desenho Rupestre (Paraíba)

A figura 8 é de Paul Klee, intitulada *Vegetação Sobre as Rochas*. A figura 9 é um Desenho Rupestre paraibano. O que Suassuna quer mostrar com essas figuras é que os temas apresentados nos desenhos têm semelhanças, uma vez que os problemas estéticos da arte arcaica e da contemporânea são os mesmos. Sua preocupação é com a existência, com o humano. Paul Klee é um artista que expõe suas pinturas em museus, ao passo que a arte rupestre não está nesse espaço, mas pode estar em qualquer lugar. As diferenças, assim, entre as artes, para o romancista, se devem mais a preconceitos do que ao tema e à arte em si (SUASSUNA, 2007-A).

O tema humano é o que prevalece na concepção de arte Armorial. Para os Armorialistas, este tema é inerente à arte desde a sua fase arcaica. O arcaico ganha importância porque ele pode se projetar para o futuro. Por isso é universal. O “arcaico permanece porque ele é contemporâneo e eterno”. No arcaico já estão dados os “problemas fundamentais do homem (...). E o homem é igual em qualquer canto, em qualquer época. O que varia são as circunstâncias através das quais cada comunidade realiza o humano” (SUASSUNA, 2000, p. 26). O foco recai, novamente, sobre a arte arcaica porque ela não é fragmentada como as artes contemporâneas em pintura, música, literatura, arquitetura, artes cênicas, artes plásticas, cinema etc.

A ideia de pureza de cada arte (...) terminou conduzindo a uma esterilidade. Vocês vejam, por exemplo, quando começaram a definir o que era pintura. A obra de arte é de natureza complexa e impura. (...) Pois bem: começaram a definir pintura como cor sobre tela e expulsaram a figura. Com a figura marginalizada, entronizou-se a própria cor – Mondrian, para quem outra forma que não fosse o

retângulo já significava impureza; Malevitch, que dizia que a própria cor era impureza. Isso, a meu ver, foi mortal para a arte, porque ela começou a se isolar (SUASSUNA, 2000, p. 30).

Na concepção do Armorial, a cultura popular é a que mais se aproxima dessa concepção total de arte⁹⁴. Por conseguinte, o Movimento Armorial pretende fazer uma (re) fusão entre as artes para criar uma arte brasileira. Essa (re) fusão das artes é uma contestação às escolas artísticas da modernidade que compartimentalizam as artes (SUASSUNA, 2000). O *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna (2014), também apresenta essa (re) fusão das artes, seja na maneira como o romancista escreve e configura este livro, seja pela história contada. O primeiro e o segundo casos são indissociáveis no livro, pois à medida que Quaderna, protagonista da história, conta as suas desventuras, ele articula uma gama de artes. No livro, Quaderna é uma figura central na cultura popular do sertão do Cariri Ocidental, pois ele é poeta popular; organizador das festividades populares de Taperoá como as cavalhadas e os reisados; aluno do cantador João Melchíades Ferreira, seu padrinho de crisma, e amigo do também cantador Lino Pedra Verde; em certo sentido, é guardião da memória, da tradição coletiva, além de cantigas antigas que aprendia, principalmente, com os mais velhos como sua Tia Felipa e a velha Maria Galdina; tipógrafo de cordel, cujas xilogravuras eram feitas pelo seu irmão Taparica; redator de jornal; charadista; astrólogo; bibliotecário; escrivão; consultor sentimental; rapsodo; diascevesta etc.

O grande sonho de Quaderna era ser reconhecido como “Gênio da Raça Brasileira”. Para se tornar esse gênio, ele queria escrever um grande livro, pois o “‘Gênio da Raça’ é um escritor que escreve uma Obra considerada decisiva para a consciência da sua Raça” (SUASSUNA, 2014, p. 189). Esse Gênio é quem vai caracterizar melhor a cultura de um povo e de um país, já que esta cultura “se expressa mais nitidamente debuxada nas suas manifestações artísticas e literárias” (SUASSUNA, 1976, p. 03), não na ciência racional moderna. Assim, durante o inquérito para averiguar os fatos e poder esclarecer a morte de seu padrinho, Pedro Sebastião Garcia-Barreto, Quaderna narra detalhadamente todo o desenrolar da história de sua família e de si para o corregedor. Em alguns momentos o corregedor interrompe o protagonista dizendo que aquilo não era importante para o inquérito. Então, Quaderna retruca que, por ele querer fazer uma obra epopeica, precisa detalhar minuciosamente os acontecimentos para

⁹⁴ Sem referência a obra de arte total de Richard Wagner.

serem arquivados nos autos do inquérito. Esses autos serão o ponto de partida de sua obra para, dessa feita, ser declarado “Gênio da Raça Brasileira”.

Durante as informações dadas ao corregedor, Quaderna faz uma mistura de várias artes como narração, poesia, desafio, gravura, pintura, representações, genealogias, heráldicas etc. Ora, não é à toa que nas primeiras edições desse romance, um de seus subtítulos era *romance armorial-popular brasileiro* (SUASSUNA, 1972)⁹⁵. Nesse caso, a literatura, principalmente a Literatura de Cordel, ganha destaque como a aglutinadora dessas várias artes que foram compartimentalizadas na modernidade. Por isso, Suassuna pretende “criar uma obra (...) que possibilita o encontro de várias artes, mas num sentido natural, com aqueles ciclos da literatura popular que Quaderna menciona” (SUASSUNA, 2000, p. 33). O que se quer, então, é produzir arte, não algo específico, compartimentalizado e segmentado em pintura, escultura, literatura, poesia, cinema etc. A arte, nesse sentido, deixa de ter fronteiras e passa a ser vista em um sentido mais *lato*, pois, no final, o que se quer representar é o humano em sua totalidade.

A arte, em especial a arte Armorial, deve conter dilemas humanos, questões filosóficas, políticas, religiosas, alegrias, tristezas, o cotidiano em geral, mas sem se resumir a apenas um desses aspectos. Ela visa o todo da vida humana (SUASSUNA, 2000). Uma arte total, assim, necessita partir da realidade para ser criada. É nesse sentido que a estética Armorial se baseia na criação. Daí vem sua ênfase no popular e no cotidiano, pois, para Suassuna, a pessoa do povo deve ser muito criativa e esperta para conseguir sobreviver em um mundo onde ela é massacrada pelos poderosos, pelas grandes corporações capitalistas, pelo governo, pela miséria, pelo desemprego, pela injustiça, pela ignorância, ou seja, pelas vicissitudes e desgraças da vida (DIMITROV, 2011).

Ademais, Suassuna afirma que não quer idealizar o povo, o homem popular, como algo superior e essencialmente ético e bom. Segundo o romancista, sua intenção é

⁹⁵ As primeiras edições mantinham no subtítulo a identificação clara com a arte Armorial. Assim, a 2ª edição (1972) tinha como título *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta: romance armorial-popular brasileiro*. A continuação desse livro manteve essa ligação direta no subtítulo: *História d'O Rei Degonado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romançal brasileira* (SUASSUNA, 1977). Contudo, já mostra a nova fase do Movimento Armorial, chamada de romançal. A edição de 2014 (14ª ed.) não apresenta esse subtítulo, mas outro: *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta: Airesiana Brasileira em Fá-Maior. Introdução ao "Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores"*. Ariano Suassuna, ao longo das edições, foi mudando alguns trechos e acrescentando outros no *Romance d'A Pedra do Reino*, porém a ideia se manteve substancialmente.

mostrar o povo tal como ele é, com seus pontos positivos e negativos, suas virtudes e vícios. Essa realidade do povo é mostrada, por exemplo, no romance de Maximiano Campos (1990), *Sem Lei Nem Rei*, nas figuras do Cangaceiro Braúna, que odeia e busca vingança contra os poderosos por lhe trazerem desonra e miséria; de Cazuzza Ramires, que era tido como o pai de boa parte da população de Mimoso, cidade onde passa a história; do Padre Teófilo, vigário da cidade que engravida uma moça; do Coronel Wanderley, que é tido como um libertino pelo Coronel da Barra e por boa parte da cidade; de Lamparina, novo cangaceiro de Braúna, que começou a ter relações sexuais com animais por estar há muito tempo sem companhia feminina etc. Outro romance que também apresenta esses vícios do povo é *A História de Bernarda Soledade, a Tigre do Sertão*, de Raimundo Carrero (1995), nas figuras, por exemplo, de Bernarda e seu tio Anrique, com quem mantém relações sexuais, e por Anrique querer, igualmente, manter relações sexuais com sua outra sobrinha, Inês, irmã de Bernarda.

Ariano Suassuna (1971, 2002, 2007-B, 2008, 2012) também apresenta esses vícios em seus personagens como em suas peças teatrais nas figuras de João Grilo, Chicó, Cancão, Manuel Gaspar, Caroba, Pinhão, Benedito, Mateus, Joaquim Simão, Nevinha e, em seu *Romance d'A Pedra do Reino*, na figura de Quaderna. Na apresentação desse romance, Rachel de Queiroz (2014) afirma que, conversando com Suassuna antes da publicação do livro, o romancista disse que estava escrevendo um livro picaresco. O que faz este romance se tornar picaresco é o seu personagem principal, Quaderna, que ao mesmo tempo que é fiel às coisas sagradas da religião – tudo bem que ele se dizia pertencente ao cristianismo sertanejo –, não deixa de ter relações sexuais na igreja com Maria Safira; enquanto tem uma relação, de certo modo, de casal com Maria Safira⁹⁶, tenta impressionar Margarida durante o processo para sair com ela; no mesmo momento em que promete não comprometer Samuel e Clemente, seus mestres e rivais de literatura, diante do corregedor, quando percebe que poderia se complicar, não hesita em responder a todos os questionamentos feitos pelo homem da lei sobre seus professores; dentre tantos outros exemplos na obra de Suassuna. Isso fica mais claro ao comentar sobre seu personagem do *Romance d'A Pedra do Reino*:

Para além do meramente político – e já no campo ético, metafísico e religioso –, meu personagem Quaderna, O Decifrador, é deformado, entre outras coisas, pela visão torcida e doentamente exacerbada do Sexo, pela violência da Revolução, pelo opressivo e sufocante terror

⁹⁶ Quaderna se diz amigado, amancebado dela.

do Estado e pela corrupção moral ligada ao Dinheiro. A sociedade do século XX deifica três ídolos – Falos, Moloc e Mamon – e as marcas de suas deformações e dessa idolatria são perfeitamente visíveis em Quaderna (SUASSUNA, 2008-K, p. 225).

Como o próprio programa do Movimento Armorial anuncia, seu objetivo é produzir uma arte erudita brasileira. Para ser uma arte brasileira genuína, o Movimento tem por base de inspiração o que ele considera ser brasileiro por excelência, no caso, a cultura e a arte populares. Como mostrado, seu maior foco recai sobre o Romanceiro Popular Nordestino, mais precisamente sobre o Folheto de Cordel. Entretanto, não se pode confundir cultura e arte populares com aquelas que são muito consumidas. É necessário qualificar o popular. Cultura e arte populares devem ser aquelas oriundas do povo (SUASSUNA, 2008-A), pois

A unidade nacional brasileira vem do povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de Futebol do Recife ou do Rio (SUASSUNA, 1974, p. 11).

Contudo, quem é o povo? É ele que produz arte e cultura populares? Os integrantes do Movimento Armorial fazem parte do povo? Os Armoriais produzem arte e cultura populares? Para responder a estas perguntas é necessário diferenciar o que Suassuna entende por povo e como ele enxerga os integrantes do Movimento Armorial. Nas palavras do dramaturgo:

A meu ver, a cultura popular é aquela feita pelos integrantes do quarto Estado – fazendo uma alusão à Revolução Francesa e ao escritor russo Dostoiévski, pelo qual eu tenho grande admiração. Na Revolução Francesa havia três classes sociais: nobreza, clero e o chamado povo. Mas esse povo, na época da Revolução, era uma ficção porque, de fato, aí se ocupavam duas classes: a burguesia, que estava começando a emergir como classe dominante, e a classe proletária, formada pelos operários urbanos...

Aplicando os termos no Brasil de hoje, o que eu chamo de arte popular é a arte criada pelos integrantes do quarto Estado – essa imensa maioria de despossuídos que formam o povo do Brasil real. As pessoas, às vezes, chamam de arte popular aquela que tem uma divulgação muito grande. Já me disseram algumas vezes: “A sua peça *Auto da Compadecida* é uma das obras do Teatro popular brasileiro”. Eu fico muito honrado, mas isso não é verdade. Dentro da minha visão, o *Auto da Compadecida* é uma obra escrita por uma pessoa que não pertence ao quarto Estado. Ela é baseada em obras de arte que são, de fato, populares. Para escrever o *Auto da Compadecida* eu me baseei em três folhetos da Literatura de Cordel. Esses três folhetos pertencem à arte popular. Repito que, a meu ver, a arte popular é aquela feita pelos integrantes do quarto Estado. Um espetáculo do

Auto de Guerreiro é arte popular, mas um balé baseado no *Auto de Guerreiro* não é uma arte popular (SUASSUNA, apud: VICTOR; LINS, 2007, p. 82).

Suassuna não se reconhece como povo, uma vez que historicamente pertence à parte da população brasileira que sempre teve privilégios, ou seja, do Brasil oficial. Mas também, entende que a arte que produz, bem como aquela do Movimento Armorial, é brasileira, pois tem por base de inspiração a cultura e a arte feitas pelo povo. Nesse sentido, há duas possibilidades de uma arte ser genuinamente brasileira: ou é aquela arte e cultura vividas e feitas pelo próprio povo, ou inspirada nele. O povo produz cultura e arte brasileiras por excelência, pois eles não ficam refletindo sobre o seu fazer, eles vivem a cultura e a arte em seus fazeres cotidianos; enquanto quem não é povo, deve se inspirar nele se quer fazer cultura e arte brasileiras.

Nesse sentido, por mais que a palavra povo seja incerta ou ambivalente (SANTOS, 1999), Suassuna entende que esse termo se refere àquelas pessoas despossuídas e oprimidas do Brasil, tanto da zona rural quanto da urbana. A cultura e a arte populares são “o conjunto dos espetáculos como o Bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes de Cavalhadas” (SUASSUNA, 2008-A, p. 156). Enfim, tudo que é considerado como tradição, como uma manifestação cultural e artística ancestral e/ou arcaica, antes da modernização da sociedade e da racionalização do mundo. Na concepção do dramaturgo, justamente por serem pessoas despossuídas e oprimidas é que preservam melhor as características fundamentais da brasilidade, visto que as suas criações foram feitas “à margem da civilização europeia e industrial” o que as tornam mais peculiares e singulares (SUASSUNA, 2008-A, p. 156). Daí também o anonimato e a recriação⁹⁷ dessas manifestações, pois não se sabe quando elas surgiram, nem se foram inventadas premeditadamente. Parece mais que surgiram de maneira “natural” e “espontânea”.

As manifestações do povo são vistas, destarte, como autênticas; as do mundo moderno industrial-capitalista e racional são inautênticas e artificiais. Um cantador em uma praça ou os festejos de dia de reis no Brasil são vistos como autênticas manifestações do povo brasileiro, assim como uma estátua de Zeus na cidade grega de Olímpia ou a religiosidade dos europeus da Idade Média e assim por diante. Essa

⁹⁷ No sentido de repetição de temas, histórias, que também sempre são revitalizados segundo novos contextos.

autenticidade está vinculada ao que Walter Benjamin (2012) chamou de aqui e agora. Este filósofo alemão utiliza esses termos para se referir à obra de arte. Não obstante, a ideia de aqui e agora também pode ser muito útil para pensar a cultura e suas manifestações. Sendo assim, não restrinjo o uso do aqui e agora somente à cultura material (patrimônio cultural material), mas estendo o seu uso para o que hoje se chama cultura imaterial (patrimônio cultural imaterial) (LIMA FILHO, 2012; IPHAN, 2012).

O aqui e o agora devem ser pensados por meio da existência única que a cultura e a obra de arte têm; é a substância da autenticidade. “É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história à qual ela estava submetida no curso da sua existência. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as cambiantes relações de propriedade em que ela ingressou” (BENJAMIN, 2012, p. 181). Fora da história, uma manifestação artístico-cultural ou uma obra de arte perdem o sentido que tinham dentro de uma comunidade, pois se tornam explicitamente frutos de algo pensado ou uma atração turística ou uma mercadoria etc. Ou melhor, pode ser que essas manifestações e essa obra foram criadas para ter um valor em si mesmas sem vínculos com a realidade social ou para angariar recursos monetários, não tendo um vínculo com algo que a comunidade considera superior, que Charles Taylor (2013) chama de hiperbem⁹⁸.

A autenticidade se enraíza na “concepção de uma tradição que identifica esse objeto [ou manifestação artístico-cultural], até os nossos dias, como sendo aquele objeto [ou manifestação], sempre igua[is] e idêntico[s] a si mesmo[s]” (BENJAMIN, 2012, p. 181/182). Esse objeto e manifestação sempre iguais e idênticos a si mesmos estão ligados ao valor de culto que têm dentro de uma tradição. Porém, com os valores modernos, esse valor de culto vai perdendo espaço para o valor de exposição. Este é um dos pontos em que os críticos à civilização moderna ocidental se baseiam para argumentar que esta é inautêntica. Como Benjamin enunciou “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” e imaterial (BENJAMIN, 2012, p. 182). Isto é, no mundo moderno, com o avanço da racionalização, dos mecanismos de controle na produção e na vida, da prevalência da eficácia, com a formação de uma estrutura social em que os indivíduos são concorrentes

⁹⁸ É um bem constitutivo dominante, ou seja, é um bem acima de outros bens que dá sentido para a existência de uma comunidade e os indivíduos que pertencem a ela, por exemplo, Deus, honra, liberdade etc.

uns dos outros etc., a tradição começa a sofrer intensa transformação em curto período de tempo, acarretando em perda de sua autenticidade, principalmente com o distanciamento entre indivíduo e comunidade, que pode gerar anomia social (DURKHEIM, 2013).

Além de perder a autenticidade, perde-se também a aura do objeto ou da cultura (manifestação). A aura “é uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 184). Esse paradoxo pode ser pensado, por exemplo, em esculturas sagradas que ficavam nos templos, mas poucos poderiam tocá-las ou mesmo ficar em suas presenças; nas danças rituais de fertilidade do solo entre sociedades indígenas na América do Sul; ou mesmo as festividades religiosas do sertão nordestino brasileiro ou de qualquer outra região (ALVES, 2011); ou ainda nos rituais de feitiçaria na França meridional (FAVRET-SAADA, 2005). Isto posto, Benjamin argumenta que ao longo da história, “a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN, 2012, p. 183).

A obra de arte e a manifestação artístico-cultural são, ao mesmo tempo, constituídas e estão vinculadas à tradição, à cultura, ao povo da qual fazem parte. Ao estarem ligadas a tal fato, os integrantes dessa cultura não pensariam nas danças, nas festas, nas cerimônias, nos objetos como uma arte ou cultura, mas como objetos e manifestações de veneração ritual-sagrada ou como inerentes ao seu viver. Quando a obra de arte e a manifestação artístico-cultural perdem seu valor de culto e adquirem valor de exposição, não perdem necessariamente sua aura, pois continuam sendo, em certo sentido, cultuadas. Essa mudança acontece com a autonomização da esfera artístico-cultural. Nessa autonomização o que é cultuado é a singularidade que uma obra de arte tem para expressar a capacidade, a genialidade do artista, ou a iniciativa, principalmente de intelectuais, para a preservação de manifestações da cultura imaterial. A maior diferença entre o valor de culto e o valor de exposição é, pois, a ligação que a primeira tem com o sagrado-teológico e a segunda com o sagrado-secular. O “ser aurático” das obras de arte e das manifestações artísticos-culturais sempre terão alguma coisa vinculada à sua função ritual. “Em outras palavras: o valor único da obra de arte [e da manifestação artístico-cultural] ‘autêntica[s]’ tem sempre um fundamento teológico,

por mais mediatizado que seja[m]: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo” (BENJAMIN, 2012, p. 185).

Portanto, por mais que “o aqui e o agora podem ser desagradáveis, mas ao menos são autênticos em sua condição de aqui e agora; eles não estão suscetíveis a uma explicação por um lá e então obscuros” (TRILLING, 2014, p. 154). Com isso, os defensores da autenticidade da coletividade consideram que a partir do momento em que se busca uma explicação baseada na razão, perde-se todo o mito fundacional, ou melhor, seu hiperbem tradicional, de uma cultura e uma sociedade que dava certo ordenamento para a existência cotidiana de seus integrantes. Perde-se toda a magia da tradição, dos direitos consuetudinários, de uma cultura secular⁹⁹ ou até mesmo milenar, podendo implicar em um vazio para os integrantes da cultura que sofreu esse processo de racionalização.

O povo, ao fazer sua cultura e arte, fazem-nas por vivência, pela prática, dificilmente refletem sobre elas. Na ficção, Suassuna similarmente atribui essas características, por exemplo, a Joaquim Simão, personagem de *Farsa da Boa Preguiça*, que faz poesia porque está em seu sangue, faz parte de sua tradição e cultura, não teorizando sobre sua prática poética. Por isso este personagem não consegue entender a arte conteudística de Clarabela, pseudo-intelectual que queria conhecer Joaquim Simão por entender que ele era um poeta puro e autêntico do povo (SUASSUNA, 2007-B).

Os integrantes do Armorial, como não são parte do povo, não vivem as manifestações artístico-culturais oriundas dele da mesma forma. As suas relações com a arte do povo estão mais vinculadas ao valor de exposição do que ao valor de culto. No entanto, como entendem que a cultura e a arte populares estão sofrendo uma deterioração com o processo de modernização, à medida que se espalha uma cultura e arte voltadas para a forma, a abstração ou o lucro, o Armorial quer, ao menos, tentar preservar a maneira, o jeito de se fazer cultura e arte do povo brasileiro, isto é, preservar as suas singularidades.

Por ter como base de inspiração o cotidiano popular, o importante no fazer artístico do Movimento Armorial é a prática criativa, não a teoria (SUASSUNA, 1974; 2000). A obra de arte é o ponto de partida para a arte Armorial. A teoria é só uma derivação da prática. De acordo com Idelette Santos (1999), a prática está em primeiro plano do fazer artístico do Movimento Armorial, porque quando do seu surgimento, em

⁹⁹ Secular no sentido de século.

1970, não havia um manifesto que aglutinasse os seus vários integrantes, haja vista que o ensaio de Ariano Suassuna intitulado *O Movimento Armorial*, que se tornou uma espécie de manifesto, surgiu somente em 1974¹⁰⁰. O próprio Suassuna assume isso quando afirma que a arte Armorial vem primeiro que o Movimento. Em certo sentido, o Movimento Armorial surge a partir da observação de determinadas características artísticas em comum que prevaleciam entre artistas nordestinos que, normalmente, tinham algum vínculo com Ariano Suassuna.

Um artista faz uma arte Armorial se esta estiver ligada ao espírito áspero, mágico, fantástico, místico e contraditório do romanceiro e da cultura popular do Nordeste brasileiro. Da mesma forma, ele deve estar ligado à tradição e ao costume, ou seja, o importante para um artista é fazer sua arte pela prática, não simplesmente por uma questão teórica. Apesar de haver certa hierarquia entre prática e teoria, combinam-se os dois no modo de fazer arte Armorial, uma vez que os artistas que participaram do Movimento, ao produzirem uma arte erudita com base na arte e na cultura populares, não deixam de lado todo seu saber formal precedente. Suassuna explicita isso melhor ao comentar os motivos de Raimundo Carrero fazer arte Armorial:

Pergunto-me, então, por qual motivo considero Raimundo Carrero um escritor armorial. É por causa de suas ligações com o espírito áspero e mágico do Romanceiro Popular do Nordeste, as quais ressaltam à primeira vista, desde o título de sua novela. O gravador e folhetista José Francisco Borges – J. Borges – tem um folheto chamado “*Nazaré e Damião – O Triunfo do Amor entre a Vingança e a Morte*”. Esses títulos grandes, alguns deles inclusive com cognomes heroicos atribuídos aos personagens – como acontece com a “*Cantiga do Valente Vilela*” –, repercutem no belo título dado por Carrero à sua novela: “*A História de Bernarda Soledade – A Tigre do Sertão*”. Carrero é sertanejo e sabe, como eu, que, no Sertão, a palavra tigre é feminina e designa a Onça negra, como pode referir-se a uma mulher valente e cruel. E foi para mostrar ligações da bela e áspera prosa de Carrero com o Romanceiro Popular do Nordeste que eu, num ensaio que publiquei sobre “O Movimento Armorial” (Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1974), apresentei, juntos, um conto dele, “*O Bordado, a Pantera Negra*” e um “folheto” em versos que escrevi baseado nele, o “*Romance do Bordado e da Pantera*” (SUASSUNA, In: CARRERO, 1995, p. 06).

Ariano Suassuna não afirma que a arte Armorial se restringe a apenas um fazer artístico, mas apresenta várias artes. Nesse sentido, todas as artes podem fazer parte do modo de se fazer arte Armorial, desde que estejam vinculadas a esses pressupostos.

¹⁰⁰ Nesse ensaio Suassuna edita em uma única brochura vários artigos que já havia publicado ao longo dos anos. Quase todos esses artigos surgiram após o lançamento do Movimento. O romancista acrescenta, também, novos entendimentos que não foram publicados antes (SANTOS, 1999).

Sendo assim, a arte Armorial é mais uma concepção, uma visão de mundo que se aflora no ato do fazer artístico. Samico, ao se preocupar em fazer uma arte brasileira, demonstra essa ligação com o popular:

Em 1957 fui para São Paulo estudar gravura com Lívio Abramo. Depois me mudei para o Rio de Janeiro e, lá, fiz algumas gravuras para participar de salões. Nessa época, em uma visita ao Recife, reencontrei Ariano Suassuna e disse a ele que achava que minha gravura parecia com coisas que eu já tinha visto, era muito noturna, muito ligada à gravura europeia. . . Então, ele me perguntou: “Por que você não dá um mergulho na gravura popular?”. Eu enlouqueci. Senti como se fosse um desafio danado. Ia fazer o quê? Uma transposição da gravura popular? Não interessava. Fiquei um pouco aturdido, mas não desisti. Em vez de ir para a gravura pronta, ou a capa de folheto ou outra coisa qualquer, resolvi ir ao texto da literatura de cordel. Para fazer o que era para fazer mesmo: a gravura de ilustração. Aliás, a gravura nasceu para isso. Historicamente, ela sempre, ou quase sempre, teve esse papel: contar uma história (SAMICO, 2015)¹⁰¹.

A partir, então, da conversa que ele teve com Ariano Suassuna, Samico aprofundou seus estudos sobre cultura popular:

Mas onde busquei minha fonte maior de pesquisa foi no cordel – mais nas histórias do que nas gravuras das capas, diga-se. O que me interessa são as lendas, as narrativas contadas, não queria reproduzir a estética dos gravadores populares, porque eu não sou um artista popular. Mas não fui para o cordel sozinho. Isso faz parte das minhas conversas com meu amigo Ariano Suassuna, no início da década de 60. Na época, eu dizia que não estava satisfeito com os rumos que minha gravura estava tomando. Achava que ela estava ficando muito parecida com as gravuras de fora. Então, foi Ariano que me chamou a atenção para esse universo popular. Ao mesmo tempo fiquei fascinado e medroso. Como é que eu ia lidar com isso? Meu maior desafio foi saber como trabalhar com essa linguagem. E foi aí que surgiu minha linguagem (SAMICO, 2015).

¹⁰¹ Essa entrevista foi realizada com Samico e publicada pelo Jornal do Commercio em uma exposição do artista que comemorava 40 anos de sua arte. Como não tive acesso ao arquivo original do Jornal do Commercio, mas por outro site (vide referências), não tenho certeza da data da entrevista, mas acredito que deva ser na segunda metade dos anos 1990. Em entrevista concedida por Samico, em 2008, para Fernandes, que Eduardo Dimitrov (2013) transcreve em sua tese, o artista deixa mais claro sua insatisfação com a arte que fazia por ele achar que ela não era muito brasileira: “mostrei [para Ariano Suassuna] as coisas que estava fazendo lá no Rio, e disse para ele: estou fazendo esse negócio mas não estou satisfeito, porque eu acho que estou fazendo uma coisa que não corresponde a um desejo meu de ter um tipo de arte mais localizada, onde eu pudesse sentir que eu estava fazendo uma coisa mais especial, essa coisa mais brasileira. Vamos dizer, isso é um pouco complicado da gente, mas na época eu falei assim. Aí Ariano disse: “não, mas você está fazendo gravura rapaz, nós temos uma tradição da gravura popular, uma coisa tão já arraigada, já fixada, porque você não dá uma entrada nessa coisa?”. E foi essa conversa que me serviu para eu poder começar a elaborar uma outra coisa dentro de mim. Não aquilo que eu estava fazendo da gravura sombria, muito noturna, com... (...) não considero que minha gravura fosse expressionista, mas havia um parentesco, e daí um parentesco com a gravura europeia” (SAMICO, apud: DIMITROV, 2013, p. 247).

Com isso, Samico deixa de fazer gravura *à la* europeia com linha branca e fundo preto e passa a fazer “linha preta em fundo branco, como faziam os gravadores populares, ‘genuinamente brasileiros’. A busca pela ‘brasilidade’ passa a ser um ideal perseguido pelo artista” (DIMITROV, 2013, p. 247) (Ver figuras 10 e 11 como exemplos).

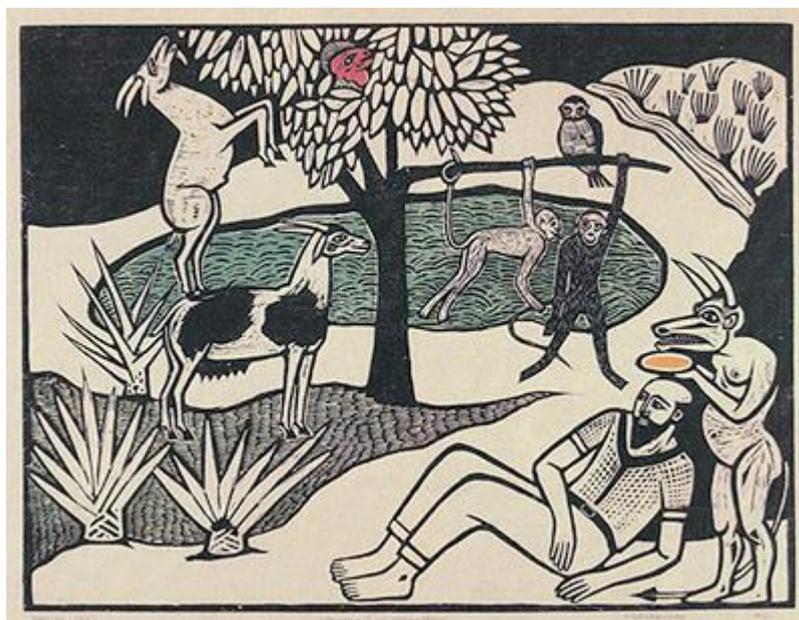


Figura 10: Tentação de Santo Antonio

O tema das duas gravuras é a religião. A figura 10 procura retratar Santo Antonio, também conhecido como Santo Antão do Deserto, que doa todos os seus bens para os pobres e vai para o deserto. Neste local ele é tentado pelos demônios por muito tempo, que mostram visões com animais, árvores, água, ou seja, bem diferentes daquelas vistas em um deserto. A intenção dos demônios é atacá-lo com imagens de coisas mundanas que são de primeira necessidade para a sobrevivência para persuadi-lo a deixar suas orações, meditações e penitências. Porém, o Santo resiste às tentações, sendo perseverante¹⁰². Na figura 11, Samico procura retratar a crença popular-religiosa de que há uma guerra entre o bem e o mal, entre os anjos e os demônios, mas que, na maioria das vezes, os homens não tomam conhecimento de tal guerra. Enquanto as batalhas se desenrolam no campo espiritual, os homens seguem com suas vidas, sendo afetados por tal guerra apenas em momentos específicos. Somente com o fim dos

¹⁰² Não se pode esquecer, ainda, que o pintor holandês Hieronymus Bosch pintou um quadro intitulado *As Tentações de Santo Antão* entre, provavelmente, 1495 e 1500 e Salvador Dalí pintou outro quadro intitulado *A Tentação de Santo Antão*, em 1946. Não sei informar se Samico teve algum contato com esses dois quadros, mas, por ser um estudioso de arte erudita, é provável que tenha tido.

tempos, com os cavaleiros do apocalipse, tal guerra será travada, juntamente, com os homens. Essas gravuras são inspiradas na cultura popular porque a religião é inerente a ela e procura retratar a religiosidade do povo.



Figura 11: A Luta dos Anjos

Essa ênfase no popular é, também, vista em outros artistas Armoriais como Antônio Nóbrega:

Sou filho de médico, estudei francês em colégio marista e fui para o conservatório de música. Cumpri o rito de um bem-nascido. Mas meu pai tinha uma visão bastante aberta, me fez estudar violino, o que não era comum entre os pais de classe média. Isso me proporcionou receber o convite do escritor Ariano Suassuna para integrar o grupo Quinteto Armorial – tinha 18 para 19 anos. A partir daí, comecei a me interessar pela música brasileira de raízes populares. E eu, jovem recifense, não sabia o que era frevo, caboclinho, maracatu. No Carnaval, eu ia vestido de Roy Rogers, de índio apache do faroeste norte-americano. Havia uma linha divisória – que ainda existe – entre o carnaval popular e o carnaval da classe média. Eu participava do segundo, jogava serpentina, confete, fazia corso, ia dançar marchinhas nos clubes. Na outra margem, que eu não conhecia, havia a festa do povo, as troças que saíam às ruas com as orquestras de frevo e os passistas, os maracatus, os caboclinhos. Essas manifestações me foram sonegadas. Com Ariano, comecei a me interessar por esse outro lado. Ele falava das manifestações e eu ficava curioso em conhecer. Pulei essa cerca. Então, a segunda parte da minha história começa aí. Passo a assimilar, a aprender. E trouxe isso para o meu universo de

criação e para a minha vida. Não aprendi só passo de frevo e de maracatu, aprendi novas relações, novos procedimentos humanos. E ao longo de vários anos fui fazendo uma assimilação material de conteúdos imateriais. Eu ia à casa de um dançador de frevo para aprender os passos; ia ao ensaio do caboclinho para aprender os toques da gaita, os movimentos coreográficos; fui para o Ceará, no Cariri, conhecer as batidas da zabumba dos irmãos Aniceto. Fui um franco-aprendedor. Ainda sou.

Recentemente estive na cidade de Paudalho – zona da mata pernambucana – e pude ver como o povo faz transfusões culturais. Nessa região existem muitos maracatus rurais, como os chamados “caboclos de lança”, de chapelões, mantos bordados. Tocam uma música ágil, ligeira, as famosas sambadas. E o frevo também está presente nessa região, apesar de ser recifense, metropolitano. Em Paudalho tem um clube de frevo com o acento do maracatu rural, que não é nem um, nem outro, é uma síntese dos dois, uma terceira dança, um frevo amaracatuizado. É uma amostra do Brasil se produzindo, se recriando. Isso é maravilhoso, é um país explorando suas formas lúdicas que o outro lado do Brasil não reconhece ou reconhece mal. Prefere se comunicar com o exterior e não olhar melhor o nosso quintal e ver como essas formas podem ser vividas, contemporizadas, tanto artisticamente como no campo da educação (NÓBREGA, S/D).

Nóbrega, como filho de classe média, não teve, ou teve muito pouco, contato com a arte e cultura populares em sua infância. Como uma pessoa do Brasil oficial tentava imitar o que era feito no estrangeiro, pois, quando ia no carnaval de classe média, ia fantasiado de personagens do cinema ou da cultura de massas estadunidenses. Foi Ariano Suassuna que o apresentou a um novo mundo, o mundo da arte e da cultura populares brasileiras. É por meio desse novo mundo que é possível ao Brasil se reconciliar consigo mesmo, ou seja, fazer o Brasil oficial refletir o Brasil real, ou, como Nóbrega mesmo questiona,

o Carnaval é simplesmente encher a cara e sujar as ruas? É só isso? Não vamos encontrar uma compreensão maior do que é o Carnaval? Dizer que precisamos de três dias para beber e desafogar as mágoas é mentira, porque todo fim de semana se bebe neste país. Apesar disso, ultimamente as marchinhas carnavalescas parecem ter voltado com uma dinâmica diferente. São crônicas que falam do dia a dia e podem ser porta-vozes, de uma forma brincalhona, do dizer, e passar uma visão de mundo (NÓBREGA, S/D).

Nessa fala, o que Nóbrega questiona é a transformação que o carnaval sofreu com a mercantilização da festa. Ele se tornou em mais um evento comercial sem qualquer, ou muito reduzido, significado sociocultural. Se tornou um momento em que os indivíduos podem fazer o que quiserem, tendo como único intuito a diversão, sem qualquer remorso. Isso só seria possível, na visão de Nóbrega, porque o carnaval e os indivíduos se apartaram de seus contextos socioculturais mais íntimos, originais,

autênticos. Mesmo assim, para Nóbrega as músicas poderiam ser importantes para passar uma visão de mundo, ou seja, não ser apenas um momento em que os indivíduos bebem e afogam as mágoas. Deve-se pesquisar uma manifestação sociocultural brasileira para entender a singularidade do Brasil, quais são suas características particulares, como são formadas essas características etc. Depois disso, é possível, então, produzir uma cultura e arte que estejam enraizadas no Brasil, contribuindo com essa singularidade para a produção artístico-cultural do humano em geral. Novamente Nóbrega dá um depoimento sobre isso:

Então a dança foi se tornando cada vez mais presente no meu espetáculo e curiosamente é através dela que eu faço uma reflexão sobre a importância da cultura popular brasileira. Essa reflexão surge do fato de a dança ter uma presença muito pequena na arte brasileira, diferentemente da música, do cinema, do teatro, da literatura. Nós identificamos uma literatura brasileira, temos um cinema brasileiro, artes plásticas brasileiras. Mas não temos a dança brasileira. E em qualquer cultura pode-se encontrar essa escola nacional de dança. Essa constatação me impulsionou a estudar a dança, porque, no entanto temos uma cultura corporal muito rica.

O caminho foi a dança, mas a partir dela fui compreendendo melhor a música. A justaposição brasileira entre música e dança é muito forte. A dança que nós temos só poderia ter se realizado a partir de nossa música. Sempre que falávamos sobre a dança brasileira, dizíamos que essa dança brasileira, assim como nossa música, tem um certo jeitão, um certo balanço, são conceitos abstratos.

O que é esse balanço, o que é esse gingado? Será que conseguimos compreender formalmente, tecnicamente o que é isso? E foi quando eu comecei a estudar e vi, por exemplo, que na dança, os dançarinos obedeciam muito ao tempo fraco da música. Essa é uma característica muito forte de nossa música, presente, por exemplo, no choro. A polca tem um ritmo regular, quadrado, quando chega aqui torna-se irregular. No frevo é a mesma coisa, em relação à marcha dobrada. O passo doble espanhol, a música das touradas, não passou por esse processo. Houve então uma consanguinidade entre vários elementos e a coisa foi mudando. Isso aconteceu com a dança, por isso eu insisto muito no conceito de unidade, unidade na diversidade. Há ritmos diferentes localmente, mas somos um povo que foge da primazia do tempo forte, que joga o tempo fraco para cima: isso cria outras instâncias de expressão que não são amordaçadas pelo tempo forte. Quando incorporamos isso, nós, que vivemos em uma sociedade muito ocidental, muito cerebral (o que casa muito com a primazia do tempo forte, do masculino), verificamos que podemos trazer outra energia, até mesmo psíquica. São reflexões que me animam, sempre a partir da cultura popular (NÓBREGA, 2010, p. 132/133).

A cultura brasileira, como herdeira da Rainha do meio-dia, nas palavras de Suassuna, puxa para o lado feminino, mas é, também, uma síntese, é uma unidade da diversidade, é uma aglutinação de várias tendências, modelos, artes, culturas, é uma conciliação do racional e do irracional, da emoção e do cálculo. É, logo, a contradição e

a síntese que caracterizam a cultura brasileira para o Armorial. Essas pesquisas sobre as artes e as culturas populares visavam ultrapassar qualquer concepção de cultura e arte que viessem do estrangeiro, não no sentido de não aceitar influências estrangeiras, mas de criar uma cultura e arte genuinamente brasileiras, com suas próprias características. Daí o modo experimental de se fazer arte ser uma marca do Movimento. Bons exemplos dessa junção são o próprio Ariano Suassuna, que em suas obras faz um amálgama de artes, e Antônio Nóbrega, que é músico, compositor, bailarino, ator, brincante, pesquisador, ou seja, é um multiartista.

3.2. Autenticidade e Originalidade para o Mangue

Considero que a Agitação Cultural Mangue tem como pressuposto, implícito, uma originalidade e uma autenticidade cuja expressão, gozo e manifestação tendem a ser enfatizados no plano individual da experiência. A música *Um Passeio no Mundo Livre*, de Chico Science & Nação Zumbi, apresenta essa perspectiva:

(Um passo à frente/e você não está mais no mesmo lugar)/Eu só quero andar/nas ruas de peixinhos/andar pela Brasil/ou em qualquer cidade/andando pelo mundo/sem ter “sociedade”/andar com os meus amigos de eletricidade/andar com as meninas/sem ser incomodado/na na na/eu só quero andar nas ruas do Brasil/andar no mundo livre/sem ter “sociedade”/andando pelo mundo/de todas as cidades/andar com os meus amigos/sem ser incomodado/andar com as meninas de eletricidade/na na na (CSNZ, 1996, faixa 6).

Para ser diferente, ou melhor, original e autêntico, basta sair do lugar. Um passo a frente e tudo muda, pois o indivíduo pode sair do lugar comum, de sua zona de conforto, em que é subsumido pela sociedade. O indivíduo não deve seguir nenhum padrão exterior a ele. O seu padrão deve ser intrínseco a si mesmo. A sociedade tolhe essa autenticidade e originalidade individual. Quando Chico afirma que quer andar pelo mundo sem ter sociedade, não é no sentido de acabar com qualquer tipo de agrupamento social, mas, sim, de acabar com os preconceitos existentes em relação às maneiras díspares de realizar cada eu (*self*). O padrão, logo, não deve ser exclusivamente social, mas também individual, pois a aparência e a manifestação de um eu (*self*), se não transgredir a lei, não deve ser rejeitado, ou rebaixado, ou classificado de forma pejorativa. Os preceitos morais ortodoxos são empecilhos para se alcançar a plena liberdade. Nesse sentido, é necessário transcender qualquer forma de moral repressora e controladora. Assim, todo indivíduo deveria ter o direito de andar pelo mundo, por todas as cidades, sem ser incomodado, pois manifestar seu eu (*self*), ou seja, não seguir

o padrão imposto pela sociedade, não significa ser um criminoso ou qualquer coisa equivalente. Significa ser apenas diferente.

Fred Zero Quatro também apresenta essa concepção, mas em questões artísticas, quando diferencia a forma com que, a seu ver, a arte é desenvolvida na Bahia em comparação com seu alegado desenvolvimento em Pernambuco: “Quando aparece uma coisa muito inovadora, a lógica da Bahia, por exemplo, é seguir a mesma coisa. Todo mundo começa não só a incorporar elementos daquilo ali para fazer parecido, como a tocar a música deles também. Eu acho que tem todo um mérito isso”. Agora, quando Fred é questionado se seguiria o som que Chico Science fazia com o Lamento Negro, que daria origem à banda Chico Science & Nação Zumbi, o mangueboy responde: “Eu já tinha minha linguagem. Já tinha dez anos de banda. O mesmo eu digo de Siba, Mestre Ambrósio. Todo mundo quer ser original. Recife tem esse defeito de fabricação, digamos assim” (FRED ZERO QUATRO, 2016).

A rigor, o que Chico Science¹⁰³ e Fred Zero Quatro estão discutindo na música e nessa proposição é que a autenticidade e a originalidade estão na maneira como cada um apresenta o seu eu (*self*) em detrimento de algo mais coletivo. Para Fred, em seu entendimento, no caso baiano, isso ocorreria dentro de certa lógica comercial. O original está na linguagem única que Mundo Livre S/A desenvolveu, ao passo que o não-original está em seguir a onda, seguir o coletivo, seguir o modelo que faz sucesso. DJ Dolores exemplifica essa crítica ao modelo:

Então, imagine: cê tá no Brasil na década de 90, um puta marasmo. O que que cê tem? Banda de rock copiando banda gringa. Então, Paralamas é o nosso Police. É, Plebe Rude é o nosso Sex Pistols, nosso Clash, sei lá. Não sei o que lá é o nosso... Todas bandas equivaliam a alguma coisa de fora. Aquelas bandas de rock da década de 90 eram absolutamente medonhas, horríveis. Eu tenho horror aquilo tudo. É... Era um puta marasmo, não tinha nada de novo. Então, quando cê vê um sujeito com um visual, com peruca de caboclo de lança, com uma banda cheia de negão tocando tambor com toda força do mundo, um puta guitarrista como o Lúcio! Isso dá uma desconsertada geral, um prato cheio, sabe? Porque tem, tem imagem, tem discurso. A Bia Abramo disse que ficou espantada, ela foi uma das primeiras pessoas a entrevistar a galera, coisa e tal. Ela ficou espantada porque todo mundo dava a mesma resposta. Então, não era porque era ensaiado, era porque a gente convivia tanto, a gente conversava muito sobre música, que os pontos de vista convergiam pra mesma direção. Então, ela falou: Não! Esse negócio é sólido. Ela percebeu que não era armação. É, então, era um prato cheio pras revistas de cultura, revistas de cultura não só de música, pra os

¹⁰³ Autor de *Um Passeio no Mundo Livre*.

cadernos culturais, tal, porque tinha uma boa história pra contar. Era de Pernambuco, não era nem do, não era de Brasília, nem de Minas, nem de São Paulo, nem do Rio. De Pernambuco, um negócio totalmente fora de, fora do circuito convencional. Pra completar, o resultado era bom. O resultado final era muito bom. Era impactante, né? Só obra completamente diferente, não tinha, não tinha nada parecido. Nenhum modelo que você pudesse comparar. Nem de fora, se podia dizer que Chico Science parece com... Não tem. Chico Science não parece com porra nenhuma que você tenha ouvido antes. É, o Mundo Livre teve muito menos impacto, nesse sentido, né? Embora Fred seja um grande compositor, é, ele tava numa linha de coisas que você podia comparar, ok. Parece com Jorge Ben, ok. Parece com samba rock e tal. E aí, mais uma vez, Chico era o ícone perfeito. E, se você fosse pensar em termos do modelo do pop internacional, era uma música... Em ambos os casos era um pop muito, muito avançado, muito conectado com o que de melhor havia no pop internacional. Menos... Melhor, no sentido de menos preguiçoso. De tá chegando com ideia nova. É, existe... Muitas pessoas falam que quando viram Chico Science & Nação Zumbi tocar durante festival em suas cidades, montaram uma banda. E, aí, assim de cabeça, eu me lembro que esses, eu ouvi da boca do Seu Jorge, falar isso. Montou o Farofa Carioca depois que viu o show do Chico Science lá no Rio. D2 fala isso. Pirô lá de Belém fala isso. São as três pessoas que eu conheço, assim. É, então, eles chegaram com um modelo de música de pop brasileiro que até então não existia. O pop brasileiro era uma cópia. Às vezes um Frankenstein como o disco do... Que foi lançado aqui que era uma participação do Bill Haley que era rock and roll com samba. Então ele tocava rock and roll e no meio da música virava uma batucada, depois voltava pro rock and roll (DJ DOLORES, Entrevista).

Sendo assim, o tipo de autenticidade preconizado pelos integrantes do Mangue parte da presunção de que “cada um/uma de nós possui sua própria maneira de realizar nossa humanidade, e que é importante encontrar a si próprio e viver a partir de si mesmo, em contraposição a render-nos ao conformismo com um modelo imposto a nós de fora pela sociedade ou pela geração mais velha ou pela autoridade religiosa ou política” (TAYLOR, 2010, p. 557/558). Essa autenticidade tem como seus fundamentos a autorrealização e a autossatisfação por meio de uma liberdade autodeterminante do indivíduo (TAYLOR, 2010, 2011).

O Mangue, em sua arte, faz, de certo modo, uma contraposição às visões totalizantes-coletivistas, tanto é que os integrantes da Agitação afirmam, em vários momentos, que queriam romper com o Nordeste exótico, regional, folclorista e com o nacionalismo cultural – visão hegemônica no Recife para aqueles que faziam arte que não estava dentro do *mainstream* da indústria cultural, nem dentro da visão tradicional de cultura e arte como a do Armorial –, por isso que a maior parte do que escutavam, estava dentro do pop internacional independente. Renato L sintetiza essa opinião dos

integrantes do Mangue: “Mas, até onde eu consegui perceber, mapear, também não tinha nenhuma, ninguém era um folclorista, um grande interessado em cultura popular. São garotos como eu, também, assim, jovens, assim, que gostavam de cultura pop, cara, hip hop, funk, pós-punk, é, esse tipo de som” (RENATO L, Entrevista).

Os integrantes entendiam, desse modo, que a arte no Brasil não era do jeito que queriam que ela fosse, pois ela estava muito presa a uma ideia de nação que permeava toda a coletividade, ou senão a uma imitação de bandas estrangeiras que visava apenas o comercial, o que restringia a atuação do indivíduo no fazer artístico. Entendiam que alguns dos motivos dessa ideia era o longo período em que o país viveu uma ditadura militar, a crise econômica que assolou o país na década de 1980, que não abria muitas oportunidades para se diversificar, e, no caso de Recife, o conservadorismo da sociedade e dos meios de comunicação de massa. No entanto, como eram oriundos da classe média, sendo alguns estudantes universitários, tinham contato com a cultura jovem produzida no exterior, principalmente via discos pops, revistas, livros e fanzines. Se comprar disco de pop internacional era difícil no Brasil, compravam no exterior. Sobre esse ponto DJ Dolores afirma:

uma de nossas amigas, que era a namorada de Fred, a mãe dela era uma psicóloga renomada, então viajava muito pro exterior e ela sempre ia com uma lista de discos e a gente juntava dinheiro, fazia uma vaquinha pra mandar buscar disco, revista, livro, essas coisas que não tinha acesso aqui, naquela época, eu falo do final dos anos 80. E a coisa funcionava tão bem que, é, quando dava, sei lá, quando aparecia um Pepe Escobar falando dos Smiths, a gente, ah, a gente já tem aqui esses discos, ah, já trouxe, o último disco já tá aqui, tal (DJ DOLRES, Entrevista).

Em contato com a cultura jovem do exterior, principalmente dos países desenvolvidos, os integrantes do núcleo-base do Mangue desenvolveram, assim como seus equivalentes estrangeiros, a ideia de que a sociedade era muito “conformista, cerceadora da individualidade e da criatividade, demasiado preocupada com produção e resultados concretos, repressora do sentimento e da espontaneidade, exaltando o aspecto mecânico em detrimento do orgânico” (TAYLOR, 2010, p. 558). Assim, para esses jovens, o sistema social, que era considerado totalizante, na época, tolhia a criatividade, a individualidade e a imaginação, vistas como primordiais para se viver uma vida autêntica. No caso do Brasil havia, ainda, outro agravante: a sociedade brasileira era muito fechada para o que vinha do exterior, sendo altamente nacionalista, conservadora e autoritária. Ora, em meio a seu anseio por conectar o Brasil com o resto do mundo, os integrantes do Mangue procuraram desconstruir esses modelos totalizantes para trazer à

tona as particularidades que, em suas percepções, existiam tanto nos indivíduos quanto no mundo.

O mundo artístico, para o núcleo-base, era a melhor maneira de se fazer isso, afinal, não era necessário ser sectário em artes, pois se podia produzir, consumir e conviver com todas concomitantemente, escutando hard core e música tradicional no mesmo show, no mesmo circuito artístico ou misturar música, literatura, artes cênicas e escultura, ou seja, não tinha limites para as manifestações artísticas (FRED ZERO QUATRO, Entrevista). Para os integrantes do Mangue, não existia contradição nas várias manifestações artísticas, pois, tudo era arte e todas revelavam o eu (*self*) do artista. Essa posição se deve ao fato de que com o advento da ética/cultura da autenticidade, a arte passou a ser vista como a melhor forma de expressão do eu (*self*), pois cria o novo através da experimentação, isto é, a criação artística passa a ser vista como autodescoberta (TAYLOR, 2011)¹⁰⁴.

A arte que o Mangue defendia não estaria diretamente ligada a nenhuma ética/moral tradicional, religiosa ou nacionalista. Ligava-se à beleza¹⁰⁵. Esta tem o sentido de satisfação. “É uma satisfação por si mesma, por assim dizer. A beleza oferece a própria satisfação intrínseca. Sua finalidade é interna” (TAYLOR, 2011, p. 71). Por esse ponto de vista, é possível existir várias concepções de beleza, ainda mais por esta se basear na liberdade autodeterminante do indivíduo. E, como essa liberdade está diretamente relacionada a um eu (*self*) autorrealizável, o entendimento contemporâneo de autenticidade se baseia na ideia de diferença, originalidade e da aceitação e difusão da diversidade.

Por isso, o que está por trás da visão do Mangue em valorizar todas as artes enfatizando a diversidade, não é somente a intenção de se conectar com a produção artístico-cultural feita no mundo, mas também mostrar a autenticidade/originalidade do

¹⁰⁴ Taylor (2010) argumenta que com essa nova cultura da autenticidade, os indivíduos procuram a autorrealização e a autossatisfação por meio de uma liberdade autodeterminante. Essa liberdade não se restringe a arte, podendo se dar de várias formas, inclusive racional, ou seja, indivíduos podem entender que a razão é o que define seu eu (*self*) mais autêntico. Seguindo ainda esse raciocínio, com o advento dessa ética da autenticidade individual, é possível existir indivíduos que consideram a falta de sinceridade da máscara como sendo sua própria autenticidade, isto é, somente o inautêntico é o verdadeiro autêntico. Oscar Wilde consegue sintetizar bem essa relação ao afirmar que toda poesia ruim nasce de um sentimento genuíno. Para este poeta, “o confronto consciente e imediato entre a experiência e sua expressão pública direta não necessariamente gera a verdade – e, na realidade, é provável que chegue até mesmo a pervertê-la” (Apud: TRILLING, 2014, p. 134). Sendo assim, a autenticidade do eu (*self*) proporciona várias possibilidades, podendo inclusive ser, aparentemente e no discurso, antagônicas umas com as outras.

¹⁰⁵ Não é no sentido tradicional filosófico ligada à metafísica.

indivíduo por meio dela. Um indivíduo que considera que o seu verdadeiro eu (*self*) está ligado ao punk rock não pode ser reprimido, negado ou desvalorizado por outro indivíduo que entende que seu eu (*self*) está mais vinculado ao sertanejo ou qualquer outra manifestação, tendo a liberdade de poder misturar ou rejeitar tudo. A banda Nação Zumbi deixa isso claro ao declarar que tem “total liberdade criativa, porque (...) pode fazer o que (...) quiser hoje. Pode até fazer um disco sertanejo se quiser” (NAÇÃO ZUMBI, 2016).

De maneira prática, o Mangue parece ter desenvolvido o que Charles Taylor (1994) chama de política do reconhecimento. Esta política significa que os grupos sociais e os indivíduos reconhecem identidades socioculturais e individuais diferentes das suas e que não há nada de errado nisso. Pelo contrário, até incentivam essas diferenças identitárias, pois assim haverá uma maior possibilidade de respeito à maneira como cada um ou grupo quer desenvolver e construir sua própria existência. O reconhecimento das diversas identidades proporcionaria certo caráter de igualdade, fazendo com que minorias ou grupos excluídos pudessem se autorrepresentar e reivindicar a forma como se autodefinem. Por conseguinte, a política do reconhecimento se desenvolveria em um ambiente mais igualitário e democrático, sendo construída de maneira dialógica.

Recusar o reconhecimento é recusar esse caráter igualitário, democrático e dialógico, o que implica em certa opressão e hierarquia social. O contrário da política do reconhecimento seria, como Edward Said (2008) argumenta em *Orientalismo*, um domínio de um grupo sobre outro. É a representação que um grupo dominante projeta sobre outro, representando este último conforme as premissas do primeiro. Nesse sentido, o grupo dominado não consegue se autorrepresentar e se autorreconhecer, pelo contrário, é representado, definido e projetado de acordo com a caracterização feita pelo dominante. Essa estrutura se mantém hierárquica e, por vezes, faz com que os dominados interiorizem as representações feitas pelos dominantes (TAYLOR, 1994; SAID, 2008).

Como existem vários eus (*selves*), cada um tem a liberdade de entender que a sua maneira de ser está arraigada em seu próprio âmago e a descoberta deste é voltar-se para si mesmo, para seu próprio eu (*self*). A diversidade, então, é o princípio para a efetiva ética/cultura da autenticidade, e um bom lugar de se verificar a diversidade é na esfera artística. Entretanto, assim como a arte pode revelar o verdadeiro eu (*self*) de um indivíduo, ela, também, pode revelar o seu contrário. Isso significa que somente por

meio da arte autêntica é que os indivíduos conseguem ter consciência de sua inautenticidade e, assim, buscar a sua superação (TRILLING, 2014).

Nessa ética/cultura da autenticidade, a arte é tão importante que o artista, a partir do século XIX, se tornou a forma paradigmática de autodefinição original (TAYLOR, 2011). Ele é considerado um criador de valores culturais. Com isso, é necessária uma nova definição de arte: ela deixa de ser imitação (*mimese*) e passa a ser criação (TAYLOR, 2011). Esta se destacou ainda mais com a autonomização da esfera artística. Como essa nova forma de fazer artístico estava ligada diretamente à autorrealização e à busca da autenticidade do indivíduo, a arte ganhou inclusive o “poder de fazer conhecer e contemplar a própria essência do mundo” (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 22) que escapava à filosofia e à ciência. A arte se tornou “um acesso ao Absoluto e ao mesmo tempo um novo instrumento de salvação”. Com a secularização do mundo, o artista ocupou o lugar do sacerdote, transformando a arte em uma religião laica moderna (LIPOVETSKY & SERROY, 2015).

A criação deve ser livre para o artista. Não deve haver nada que tolha a sua criatividade, pois é por meio desta que o artista revela seu eu (*self*). Mas também, a livre criatividade é uma forma de antagonismo às concepções totalizantes de arte e cultura. A respeito disso, quando Fred é questionado sobre a utilização de muitos termos em inglês no linguajar do Mangue, ele diz:

Eu acho que a culpa, talvez um pouco da culpa seja do Ariano, seja uma certa reação a essa hegemonia da xenofobia que o Armorial disseminou na cultura intelectual daqui, no meio acadêmico, intelectual. Essa xenofobia era muito incômoda pra gente. É, e principalmente o Mundo Livre, uma banda que sempre usou guitarra, não sei o que, distorção. Então, nada melhor pra, como bandeira de ruptura, né? De antagonismo, de resistência de ruptura, principalmente, de liberdade e tal, do que você reagir ao hegemônico. Então, pra reagir à xenofobia, a gente achou, sempre achou interessante essa coisa de criar, é, vínculos, ponte com, é, o lance do pop, assim. A linguagem, a língua, digamos, a língua mais que proporciona uma circulação mais rápida, né? Mais, que abre mais canais, que abre mais portas pra... Se a gente tinha como emblema o circuito, né? Colocar Recife no circuito e tal, então, eu acho que era uma senha, assim, um código interessante, juntar a parabólica, no caso, a língua cosmopolita, né? Que no caso... Não só o inglês, né? Mas, é, Otto tinha voltado de Paris, tinha morado na França, ele usava coisa em francês, também, tal. É, mais essa coisa... Chico Science, Manguebeat, até por conta da coisa do cyberpunk, né? É, Mabuse era o nosso consultor das coisas de tecnologia e tal, e falava muito nessa coisa do cyberplace, das mídias digitais e tal, da realidade virtual, então, a língua, não diria nem a língua, o inglês, em termos de, é, mais a informática, né? Tanto é que no visual a gente incorporava o lance do circuito eletrônico, do plugue, então, é mais uma coisa de misturar

a raiz com a informática, né? A teoria do caos, né? Coisa dos fractais, né? (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Seguir um modelo hegemônico de produção artística e cultural, modelo, muitas vezes, atrelado ao lado coletivo-totalizante da sociedade, não propiciaria essa liberdade tão almejada pelos integrantes do Mangue, uma vez que o fazer artístico seguiria os parâmetros estabelecidos, seja pela tradição, seja por um poder externo (indústria cultural) ou superior ao indivíduo. Jorge Du Peixe exemplifica melhor essa posição:

Sempre buscamos uma renovação, fazer diferente, provocar a mudança. Acredito que a mudança é importantíssima para o processo criativo. Não é bom se repetir. Procuramos influências na literatura, no cinema, no que vemos nas ruas, na música, no universo digital. Hoje, com as inúmeras ferramentas tecnológicas que se unem a boas ideias, as possibilidades são infinitas. Um quarto pode se tornar um estúdio de música, por exemplo (JORGE DU PEIXE, 2016-A).

Seguir os parâmetros estabelecidos seja pela tradição, seja pelo mercado artístico (indústria cultural), não possibilita ao indivíduo ser diferente, pois ele está, como Paulo André afirmou em entrevista, no passo da boiada. Se continuar nessa toada, o indivíduo deixa de sê-lo, para se tornar apenas outro tijolo no muro. Por esse ângulo, não é qualquer arte que teria o poder de revelar a autenticidade-inautenticidade dos indivíduos. A arte tradicional, mimética, assim como a arte exclusivamente comercial, não teriam esse poder. De maneira geral, a arte comercial não possibilita ao indivíduo expressar seu eu (*self*), pois segue um modelo visando o lucro, enquanto a arte mimética se baseia na imitação da ação, do evento, da realidade, não trazendo algo necessariamente novo.

Entretanto, com a intensificação da industrialização, da transmutação de pessoa para indivíduo (MAUSS, 2003) e do surgimento da indústria cultural, a vida artística sofreu outra reviravolta: a massificação de sua produção e consumo que é, ao mesmo tempo, produtora e consequência da “massificação” da sociedade. Uma obra de arte, nessa era de produção e consumo em massa, não seria mais tão bem delimitada, pois agora ela poderia ser reproduzida segundo a vontade do artista, do mercado etc. Essa massificação da indústria cultural traz problemas para o fazer artístico. A crítica apresentada por Adorno e Horkheimer (1985) sobre essa questão é relevante. Para esses dois autores, a indústria cultural “confere a tudo um ar de semelhança” por aplicar as técnicas econômicas modernas na produção de bens culturais para obtenção de lucro (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 113), ou seja, o bem cultural se tornou uma mercadoria que é produzida e vendida visando o lucro. Como consequência, na indústria

cultural não é possível existir autonomia, muito menos, originalidade e autenticidade, uma vez que a sociedade é massificada e visa o lucro.

Nesse ponto, Chico Science reconhece que na indústria cultural é problemático ter autonomia e autenticidade:

Eu acho que quem vê o mercado fonográfico é o mercado fonográfico, são as pessoas que fazem. A gente está absorvido nesse meio todo, então já sabemos como funciona. Quem obtém esses resultados e quem usufrui mais disso tudo é o mercado fonográfico mesmo. Às vezes se tem boas intenções, mas depois péssimas intenções. Então você fica no meio dessas coisas, dessas ideias meio sinistras do mercado fonográfico junto com a mídia e tudo mais. Eu acho que tem que driblar isso aí e afastar isso de você porque isso é como uma doença. A gente tem que procurar fazer as coisas boas pra gente... Procurar ficar bem, estar bem e trabalhar bem, esse é o nosso negócio no mercado fonográfico (CHICO SCIENCE, S/D).

Ora, como Chico argumenta nessa fala, a indústria cultural é uma doença, pois ela só pensa nela mesma. A indústria predatória que só pensa nela é a indústria *mainstream*, aquela mesma que Adorno e Horkheimer criticam, que reproduzem um modelo enquanto ele estiver dando lucro e não se preocupa com o artista ou com a arte, apenas com o lucro. Nessa indústria, o artista é subjugado, pois, muitas vezes, ele também está interessado mais no lucro do que na arte. Essa indústria *mainstream* implica em falta de autonomia do artista, que, por conseguinte, não possibilita a ele demonstrar seu eu (*self*), sua autenticidade. Um artista é bem visto por essa indústria se ele trazer um bom retorno financeiro, caso isso não aconteça, ele cai em desgraça dentro desse ambiente. É nessa lógica que se vê artistas serem catapultados para o estrelato de uma hora para outra, mas também serem descartados em pouco tempo.

Para Adorno e Horkheimer, a arte moderna autônoma, universal e com lógica interna, é uma possibilidade de autonomia e autenticidade do artista e da obra de arte. Esse tipo de arte está baseado em um enquadramento que é a aceitação dominante de certas características, entre especialistas do campo artístico, que identifica algo como sendo uma obra de arte de elevado teor/relevância artística (BELTING, 2012). Isso acarreta que essa arte tem uma autonomia relativa, pois para ela ser considerada autônoma, tem que ter lógica interna, priorizar a forma, ser racional, controlar os sentimentos, ser totalizante, ser universalizante etc.

Dessa feita, a criatividade do artista também estaria tolhida, pois se uma obra de arte fosse construída se preocupando essencialmente com a expressão da emoção, dos sentimentos e não com a razão e a forma, ou se não seguisse esse enquadramento,

poderia cair na classificação de não ser autônoma, pois estaria presa às paixões do humano, uma vez que essas são vistas como grilhões que o escravizam. Isso poderia restringir a atuação do artista, não dando total liberdade a ele, o que aproximaria a arte moderna autônoma à arte mimética em relação ao controle dos sentimentos. Ou seja, o enquadramento que preza a “autonomia” é um parâmetro para a produção de arte, sendo, fundamentalmente, um modelo ou um conceito, que restringe, novamente, a produção artística. Tudo que não estiver dentro desses parâmetros pode ser considerado como não-autônomo. A música *Muito Obrigado*, do disco *O Outro Mundo de Manuela Rosário*, de Mundo Livre S/A, envereda para essa crítica:

Quem precisa de ordem pra moldar/quem precisa de ordem pra pintar/quem precisa de ordem pra esculpir/quem precisa de ordem pra narrar/Agora uma fabulazinha/Me falaram sobre uma floresta distante/onde uma estória triste aconteceu./no tempo em que os pássaros falavam./Urubus, bichos altivos mas sem dotes para o canto, resolveram, mesmo contra a natureza./que haveriam de se tornar grandes cantores./Abriram escolas e importaram professores./aprenderam dó-ré-mi-fá-sol-lá-si./encomendaram diplomas e combinaram/provas entre si para escolher quais/deles passariam a mandar nos demais./A partir daí criaram concursos e inventaram/títulos pomposos./Cada urubuzinho aprendiz/sonhava um dia se tornar um ilustre urubu titular./a fim de ser chamado por Vossa Excelência.../... Passaram-se décadas até que a patética harmonia/dos urubus-maestros foi abalada com a invasão/da floresta por canários tagarelas, que faziam coro/com periquitos festivos e serenatas com os sabiás./Os velhos urubus, encrespados, entortaram o bico./Convocaram canários, periquitos e sabiás para um/rigoroso inquérito. “Cadê os documentos dos seus concursos?"/indagaram. E os pobres passarinhos, se olharam assustados./Nunca haviam frequentado escolas de canto, pois o canto/nascera com eles. Seu canto era tão natural/que nunca se preocuparam em provar que sabiam cantar./Naturalmente cantavam. “Não, assim não pode. Cantar/sem os documentos devidos, é um desrespeito à ordem”,bradaram os urubus. E em uníssono, expulsaram da floresta/os inofensivos passarinhos que ousavam cantar sem alvarás./Moral da estória: em terra de urubus diplomados não se ouve/canto de sabiá.../Quem precisa de ordem pra escrever/quem precisa de ordem pra rimar/quem precisa de ordem para contar (piada!)/quem precisa de ordem pra dançar (o samba)/quem precisa de ordem pra inventar/Gonzagão, Morengueira (precisa o quê?)/Dona Selma, Adoniram (precisa não)/Chico Science, Armstrong (precisa o quê?)/Dona Ivone, Dorival (precisa não). (MLSA, 2003, faixa 03).

Essa música faz um questionamento sobre a maneira como a arte é produzida. Não são necessários diplomas, nesse caso estudos formais, para produzir arte. Quando surgem os estudos formais para compor qualquer tipo de arte, surgem duas classificações: uma arte diplomada e outra não-diplomada. O problema é que, muitas vezes, artistas diplomados que não têm grande aptidão “natural” para as artes se

protegem, ou se encastelam, ou mesmo são dominantes, por causa dos diplomas¹⁰⁶. Isso gera certa desigualdade entre as artes diplomadas e as não-diplomadas, principalmente em relação ao reconhecimento social, mais especificamente pela elite. Essa desigualdade pode gerar expressões como “Isso não é arte!”, “Fulano de tal não tem cultura”, “É uma arte de segunda categoria”, “É uma arte inferior”, “Arte massificada”, ou mesmo os termos pastiche e kitsch.

A desigualdade entre as artes pode implicar, ainda, em valorização de determinadas produções artísticas somente porque são acadêmicas/formais em detrimento de não-acadêmicas/não-formais, mesmo que a preferência geral de gosto e entendimento tendam para este segundo tipo de arte¹⁰⁷. Destarte, é feita uma classificação entre as artes, colocando algumas como superiores e outras como inferiores. A defesa que Mundo Livre faz nessa música é mais ou menos o que Chico Science & Nação Zumbi faz em *Monólogo ao Pé do Ouvido*, ao questionar onde estão as notas e dizer que não precisam delas, basta deixar tudo soando bem aos ouvidos. A produção artística, para o Mangue, não precisa de ordem, pois a arte é feita por quem quer fazer arte e a produção desta é a manifestação do eu (*self*) de cada artista. Por isso que uma arte baseada única e exclusivamente na forma pode ser inautêntica, visto que é necessário controlar seu eu (*self*) para se enquadrar em parâmetros que são estabelecidos de forma objetiva ou como forma de segregação/diferenciação de classe e/ou status por um poder superior.

Para o Mangue, essa classificação entre as artes, seria mais nítida na arte moderna acadêmica com sua pretensão de universalidade e autonomia. A arte moderna e a modernidade clássica não proporcionariam liberdade suficiente para os indivíduos, pois seriam modelos bem estruturados que se impõem aos indivíduos. O termo que sintetizaria esses modelos seria civilização, como alguns integrantes do núcleo-base do Mangue advertiram durante a nota de abertura do programa Décadas¹⁰⁸:

¹⁰⁶ É claro que o questionamento de Fred Zero Quatro, compositor da letra, sobre os urubus diplomados está no extremo, pois ele reconhece que muitos artistas que fizeram estudos formais sobre uma determinada arte têm muito talento.

¹⁰⁷ Para ver uma crítica a construção social do gosto e como este se insere na dinâmica de diferenciação de classe, ver Bourdieu (2013).

¹⁰⁸ Esse programa foi a realização do projeto de conclusão de curso de Comunicação de Fred Zero Quatro e Renato L na UFPE. Foi transmitido pela Rádio Universitária e durou mais ou menos um ano, de 1985 a 1986. A fala de Renato L é representativa sobre esse programa: “Na época havia uma necessidade muito grande de, não, isso era, essas músicas são muito bacanas e tal e pá e a gente precisa mostrar isso pra, pras outras, outras pessoas, e na época não tinha internet não tinha nada disso, o caminho mais óbvio era o caminho das rádios. A gente apresentou pra umas duas comerciais que rejeitaram, aí, era eu, Fred, mais

O programa DÉCADAS vai trazer para você informações sobre o universo pop que normalmente não circulam nas rádios e tv's comerciais. Vamos mostrar as relações que as artes mantêm entre si na pós-modernidade, quando as fronteiras e os rótulos se interligam cada vez mais.

A música vai ter um destaque todo especial em DÉCADAS. Bandas como o Bauhaus e sua mistura de dadaísmo e teatro da crueldade; o The Smiths com referências à poesia romântica inglesa; Os Inocentes, trazendo o protesto forte e direto dos subúrbios de São Paulo, são exemplos da riqueza da música pop atual.

O programa terá quatro sessões fixas: Circus, Outras Palavras, Drive-In e Vinil. Em Circus você ouvirá sempre comentários breves sobre assuntos diversos: da moda japonesa à política externa russa. Outras Palavras e Drive-In mostrarão as relações da música com a literatura e o cinema. A música será abordada com maiores detalhes na sessão Vinil (Apud: RIBEIRO, 2007, p. 132/133).

Vale a pena salientar, nessa fala, a relação entre pós-modernidade¹⁰⁹ e diversidade. Não se pode esquecer que esse debate de modernidade/pós-modernidade era intenso nos anos 1980 quando esses mangueboys estudavam na UFPE. Nas palavras de Renato L (Entrevista): “Aí você tem discussões nos anos 80 em torno do pós-moderno ferozes”. Para o programa Décadas, a pós-modernidade rompeu com a arte dita universal, atemporal e unificada em torno de si mesma, além de galgar as barreiras e muros “intransponíveis” que separavam as várias formas de artes. Os artistas e as bandas que foram veiculados pelo programa seguiam o caminho da ruptura com um estilo musical ou com uma arte específica. As sessões do programa direcionavam-se para o mesmo caminho ao relacionar artes tradicionais, como a literatura, com novas artes que surgiram com o advento da modernidade, como o cinema; além de introduzir outras formas artísticas, que há muito tempo existiam, mas estavam muito vinculadas à tradição, como a moda que só se libertou de suas amarras tradicionais à medida que as partes do mundo foram se tornando mais conectadas. As artes compartimentalizadas eram identificadas, no programa, com a modernidade, entendida como civilização.

duas amigas da gente, uma da Letras e uma outra da Comunicação, aí a gente apresentou pra rádio universitária o projeto, aí eles aceitaram, e aí, pra viabilizar, a gente tinha que criar algum vínculo, formalizar algum vínculo com a rádio, formalizou, transformando em projeto, no projeto de conclusão de curso da gente, então a gente fez durante quase um ano esse programa lá que era um programa semanal, daí Mabuse se envolveu, como, fazer locução” (Apud: RIBEIRO, 2007, p. 132).

¹⁰⁹ Não vou adentrar na discussão se estamos em uma era pós-moderna ou moderna. Contudo, entendo que há certa diferença de contextos socioculturais ao comparar o início do século XX com o seu final. De maneira geral essa diferença é expressa por Jean-François Lyotard ao afirmar que “o pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes. O cenário pós-moderno é essencialmente cibernético-informático e informacional” (LYOTARD, 2011, p. VIII).

Tanto é que o slogan de abertura do programa era “Décadas: tédio e civilização” (RENATO L, apud: RIBEIRO, 2007, p. 128).

Para Fred, Renato e Mabuse, a civilização era entendida como algo próximo à caracterização da sociedade moderna retratada no filme *Tempos Modernos* de Charles Chaplin. Vive-se para trabalhar, para ganhar dinheiro em grandes aglomerações urbanas, sem tempo para outras coisas como se divertir, refletir sobre a vida, conversar com os amigos, ficar à toa etc. Novamente a fala de Renato é sugestiva: “Primeiro slogan do programa era ‘Décadas: tédio e civilização’. Isso aí depois da gente ter saído de Candeias de ônibus, cinquenta minutos pelo menos de ônibus, ter descido lá no centrão, (...) e andando a pé a universidade, chega suado e... ‘Décadas: tédio e civilização’” (RENATO L, apud: RIBEIRO, 2007, p. 128).

A perspectiva do primeiro slogan do *Décadas* é sempre rememorada, mesmo que seja implicitamente, nas falas do programa: “Olá, pessoal. Está de volta Décadas. (...) No programa de hoje: Bela Lugosi, o Rei Lagarto e o Camaleão; além do equilíbrio estético da nova moda japonesa. Tudo isso para você sobreviver a mais uma tarde de domingo” (Apud: RIBEIRO, 2007, p. 130). Ao fazer uma ponte com a reportagem de Flávia de Gusmão (1999) sobre a década de 1980, em Recife, Fred, Renato, Mabuse e as duas amigas que participaram do programa queriam romper com o marasmo cultural que a capital pernambucana vivia nessa época, principalmente nas rádios. O verbo “sobreviver” já apresenta essa perspectiva, pois a vida moderna, bem-comportada, era um tédio. Não se vivia, sobrevivia. Não fazia sentido nenhum, para as pessoas que participaram do *Décadas*, ter uma vida regrada, seguir um modelo de “bom cidadão” que tem uma família, um emprego, uma casa, um cachorro e não contesta nada, não experimenta nada de novo, não faz nada de novo, não rompe com esse tédio de fazer todo dia a mesma coisa, escutar todo dia as mesmas músicas, fazer a mesma coisa em todos os finais de semanas como ir à praia, ir a um boteco beber cerveja, sentar em cadeiras desconfortáveis e escutar música no modelo um banquinho e um violão.

Quando se fala de modernidade, se fala, necessariamente, de civilização. Para o Mangue, são praticamente sinônimos. Estes termos apresentam, então, para esses jovens, um modelo ou um padrão que deve ser seguido. Ora, se é um padrão, o indivíduo pode perder espaço dentro desse cenário, ou melhor, o indivíduo é subsumido dentro de um discurso universal, modernizante e racional, jogando-o dentro de uma sociedade impessoal, horizontal e massificada. Por estas características, a civilização desloca o indivíduo de suas raízes tradicionais, pois ao engendrar um padrão visto como

superior, por ser universal e pretensamente racional, pode, também, propiciar ao indivíduo uma independência até então não vista em outros contextos socioculturais. Essa independência foi grandemente proporcionada pelo processo de desencantamento do mundo e pelo destacamento do indivíduo de uma comunidade tradicional. É nesse contexto que as culturas, festas, comunidades tradicionais vão perdendo sua pujança na introdução da visão de mundo moderna. Em outras palavras, a produção artística moderna significava, para o Mangue, abandonar um modelo para entrar em outro, sair de um modelo mimético para um modelo formal e independente do contexto sociocultural.

De outro modo, o contexto da pós-modernidade, que os integrantes do Mangue acreditavam que viviam nos anos 1980 (RENATO L, Entrevista; RIBEIRO, 2007), representava, para o indivíduo, mais autonomia e menos submissão aos modelos totalizantes. A revolução tecnológica-digital-informacional dos anos 1970 contribuiu para essa sensação, pois potencializou a massificação de informações. Com isso, conhecia-se mais sobre o mundo. Consumia-se mais arte e cultura que eram produzidas no mundo, o que generalizou um mercado global de bens artístico-culturais. O tipo de arte que se caracteriza por inserir de uma vez por todas a lógica da produção e do consumo de massa na esfera artístico-cultural é a pop art. Este tipo de arte não nega a massificação, pelo contrário, atua dentro dessa lógica. Assim, o Mangue precisa e quer desenvolver sua arte dentro desse cenário (Manifesto Caranguejos com Cérebro, FRED ZERO QUATRO, Entrevista; DJ DOLORES, Entrevista), uma vez que nessa era “pós-moderna” nada escapa da indústria cultural, pelo menos de sua mediação, nem a arte autônomo ocidental que Adorno e Horkheimer exaltam.

Renato L explicita a relação do Mangue com a pop art quando a Agitação começou a dar os primeiros passos:

Rapaz. É, difícil dizer, assim. Não... Eu acho que tinha uma qualidade que eu vejo, eu acho que era um paradoxo, isso. Mas, ao mesmo tempo que era algo muito, é, carregado de uma dose de despreensão, no sentido... A gente também tava tão fodido, na época, economicamente, muita gente desempregada, não sei que... É, então aquilo ali, necessariamente, tinha que ser despreensioso. Quanto mais não fosse, por isso teria que ser despreensioso. Mas, por outro lado eu acho que tinha uma dose de ambição, é, não ambição de ganhar dinheiro, nada disso. Mas uma dose de ambição de falar pra muita gente, de ser pop, de vender disco, que era uma característica presente na música durante um bom tempo, assim. Os grandes caras que a gente curtia, de música, assim, eram caras que tinham sido muito populares. James Brown era muito popular. É, sei lá, David Bowie era um cara que era muito popular. É, então tinha uma ambição que eu

acho que faz falta. As bandas, às vezes eu acho as bandas hoje em dia muito acanhadas, sabe? Se contentam... Parece que gostam daquela coisa... E, naquela época eu achava... Acho que também é um produto da época, não era só da gente assim. Muitas pessoas, as bandas eram mais... Queriam tocar pra mais gente. Falar pro mundo, assim, tá entendendo? Era natural isso assim. Não é nem uma particularidade do Manguebeat, assim. Então, acho que tinha essa preocupação com é, ter essa... Mas, era muito focado em alterar... Era muito focado em Pernambuco, assim, né? Pernambucano é muito voltado pra... Não, mas tem essa coisa... É uma história forte, a tradição cultural forte, então era muito também focado em, por exemplo, eu me lembro que Chico antes de morrer dizia que queria morar em Nova York e no Recife, saca? Não tinha mais nem aquela coisa de passar por São Paulo que é a migração típica da gente. Infelizmente ele morreu antes de concretizar esse plano. Porque seria um outro tipo de pop star brasileiro, com outra relação, muito engraçada essa relação que ele, Nova York e Recife, tá entendendo? Mas como aquilo era... A vinculação com Recife era muito importante, assim, com Pernambuco não perder esse contato, sei lá porque... Por mil motivos com Recife, assim. Eu acho que tinha... Era... Convivia ao mesmo tempo, com vontade de viajar... (RENATO L, Entrevista).

O fenômeno da pop art é mais uma consequência da indústria cultural do que uma orquestração para impor a massificação ao mundo da arte. Isto é, à medida que a indústria cultural foi se desenvolvendo cada vez mais, especialmente após a II-Guerra Mundial, quase toda a produção artística passou a ser mediada ou estar diretamente inserida nela com sua lógica de lucro e de massificação. O consumo, por sua vez, está inteiramente dentro do espectro da massificação. Pode-se dizer, então, que a arte hoje é feita, basicamente, para o consumo massificado via reprodução. Nessa massificação, com o aumento de intercâmbio de perspectivas e experiências diferentes, os indivíduos teriam a liberdade de escolher bens simbólico-culturais que comungassem melhor, ou que considerassem, com seus eus (*selves*), além de conhecerem outras perspectivas, abrindo um canal de diálogo entre as várias maneiras de se produzir arte no mundo. Todos esses aspectos acabariam por libertar mais os indivíduos dos discursos totalizantes.

O Mangue, como foi demonstrado, é uma agitação artística que se insere dentro da pop art e se caracteriza pelo consumo da música pop internacional e por querer produzir uma música pop brasileira que se insira na World Music. Sendo assim, o Mangue não quer negar a massificação da produção e do consumo de arte, pelo contrário, ele quer radicalizar essa lógica. Dolores (Entrevista), por exemplo, quando é questionado se o popular é o mesmo que o pop, responde afirmativamente. No entanto, logo depois ele problematiza melhor essa posição:

Hoje em dia eu ainda frequento os maracatus. Eu ainda frequento quando tá tendo festa em algum terreiro, eu ainda vou, tal. Eu tenho um carinho especial por isso. É, porque... Pela força de comunicação. Nesse último carnaval lá no, na cidade de Tabagé, onde reúne muito maracatu rural, tal, foi tão lindo ver os poetas fazendo versos sobre a situação política do Brasil, sabe? É, os caras estavam envolvidos, eles falavam do governo, sobre o goleiro Bruno, falavam sobre o desmanche social da... Do que a gente tá vivendo atual, eles não usavam um único “Fora Temer!”. Eles não usaram palavras como empoderamento. Os Mateus que são os dançarinos, os palhaços, dos maracatus, equivalente ao palhaço, né? Eles usam o rosto pintado de preto que vai de encontro a esse conceito do black face. Então, eles continuam preservando um tipo de identidade muito particular. Um mundo deles. É, diferente dessa identidade ativista, classe média que domina o Facebook, tal, diferente desse conceito, assim, né? Então, isso me atrai muito. A ideia de você, é, fazer o seu espetáculo, manter a sua cultura bem distante, é, do universo da classe média. Isso me atrai muito. Em termo de cultura bem... Que termo usar? De raiz. É um termo muito banalizado, mas ok, vamos usar esse daí. É, ao mesmo tempo eu fico imaginando “Putá! Como seria legal se esses caras, é, fossem massificados, se eles pudessem falar isso que eles estão falando, é, esse sentimento de indignação, se eles tivessem uma, uma voz, é, amplificada, eles fariam pra muito mais gente. Aqueles versos sem o contágio da ideologia da classe média, acadêmica, tarará. Eles são tão mais poderosos, se eles tocassem em rádio, se eles tivessem vídeo clipes, tal, é, eles poderiam falar pra, pra todo esse povão do Brasil. É, porque eles têm essa identidade do sentimento, do sentimento igualmente bruto, né? O sentimento de quem sofre, independente de governo, entra governo, sai governo e você tá sempre, você sempre é fodido. Então, é, é um sentimento muito genuíno que não passa pelo viés da elaboração, é, de discurso do que passa pelo filtro do politicamente correto, de como se deve falar, de como se deve ser, esse é um sentimento muito bruto de quem tá vivendo ali e reagindo diante do mundo. É, eu acho que Chico tinha muito disso daí. Acho que Chico conseguiu transformar esse sentimento do terreiro num sentimento, é, inserido na indústria cultural, massificado, falando pra muita gente, tal (DJ DOLORES, Entrevista).

A intenção do Mangue é atualizar a arte brasileira para inseri-la na pop art, na arte massificada. A música brasileira, em especial, para o Mangue, deve ser renovada com o que é produzido no cenário pop internacional. Contudo, a Agitação objetiva produzir uma música e uma arte que não se submetesse aos ditames da indústria cultural. Isto é, ao mesmo tempo que quer se utilizar da indústria cultural para produzir e divulgar os seus trabalhos, não deseja se submeter a ela. Chico Science já apresenta um pouco esse caminho do Mangue:

Tem uma garotada que vem aí e que precisa forrar o tapete para mostrar que se tem um universo de coisas para se trabalhar. A garotada que vem aí tem que samplear esses caras (MPB). Tem que retrabalhar o samba. E não tem essa coisa de fazer o que as gravadoras

querem que se faça. Ele ter que fazer o que as rádios querem tocar. Não pode. As rádios é que tem que tocar os nossos sentimentos, as nossas coisas, as nossas emoções, o Brasil. Pô, os caras têm que sentir isso também (CHICO SCIENCE, S/D).

E continua em outra parte da mesma entrevista:

E para as outras bandas, o pessoal que quer mostrar o som, eu acho que gravar um disco não é tudo. Ainda tem muito que o mercado fonográfico poderia fazer além de gravar um disco. O disco é um registro da sua emoção e das suas ideias, e é o que muita gente quer fazer. Mas os independentes estão aparecendo, estão nascendo os satelitezinhos aí. Tentando registrar as pequenas bandas e todo mundo que está afim de tirar um som e driblar esse mercado vicioso (CHICO SCIENCE, S/D).

Como o Mangue quer atuar dentro da indústria cultural, é necessário qualificá-la. O Mangue quer se utilizar dos meios de produção e divulgação em massa para veicular sua arte. Com o desenvolvimento tecnológico e o seu barateamento, essa pretensão se torna possível, principalmente porque surgem os canais de independência dentro dessa produção-divulgação-consumo massificados. Essa combinação de vontade dos artistas em produzir uma arte que demonstre seus eus (*selves*) com a tecnologia de produção e divulgação das artes, pode propiciar a divulgação da autenticidade dos mesmos, pois, com isso, é possível, a eles, o controle dos seus fazeres artísticos, mantendo, assim, suas autonomias. É dentro dessa concepção que o Mangue elogia tanto a tecnologia no início dos anos 1990, pois com ela via a possibilidade de se emancipar de qualquer tutela da indústria cultural/fonográfica ou senão negociar melhor os termos de produção/gravação e divulgação.

Desse modo, o núcleo-base do Mangue pensa que é possível haver autonomia e, conseqüentemente, originalidade e autenticidade dentro da indústria cultural. Se não fosse possível, não haveria novas perspectivas sobre as artes ou mesmo crítica e reação ao sistema capitalista e a sua lógica que visa a reprodução-consumo-lucro. Sobre esse aspecto, Renato L apresenta o ponto de vista do Mangue:

Bom, no caso meu e de Fred, como a gente tinha feito faculdade de comunicação, né? E a gente tinha se envolvido muito profundamente com o movimento punk, que principalmente na sua primeira configuração 76, 77, Sex Pistols, Malcolm McLaren, que tem uma visão, tem embutido naquilo uma visão bem crítica e cínica do funcionamento da indústria cultural, mais especificamente da indústria da música. Então, a gente já carregava isso, a gente cresceu desse jeito, assim, né? E, tanto é... Os nomes, um dos primeiros nomes das bandas de Fred era Trapaça. Mundo Livre S/A já é um nome cínico, né? É, a galera de Chico e Du Peixe eles vinham da formação, tinha uma formação forte com o hip hop, que é um outro movimento que também cultua muito a ética do faça você mesmo e tal. Então, a gente

tinha... Quando se junta no Mangubeat, o Mangubeat é um pouco também o produto desse sonho de ser um Malcolm McLaren, saca? De criar o seu próprio, a sua própria trapaça. Claro que a gente não teve um décimo, um milésimo da ousadia do Malcolm McLaren, mas isso está embutido dentro do Mangubeat, essa relação “vamos aproveitar”, é, essa mídia e fazer com que ela jogue o jogo da gente, tal. Então, a gente sempre foi muito consciente nesse jogo com a indústria cultural, até onde nossas limitações nos permitiam, assim (RENATO L, Entrevista).

Como Renato L ressalta, os integrantes do Mangu são críticos à indústria cultural. Não são indivíduos dóceis que aceitam tudo e se submetem a ela, principalmente dinheiro, uma vez que, como esse mesmo integrante do Mangu argumenta,

Era um bando de desempregados, subempregados, caímos numa reunião com o vice presidente da Warner de toda América Latina e ao mesmo tempo, a gente tinha... Não é porque a gente fosse louco, nada disso, é porque a gente... E com razão, até em termos de negócios era melhor que a gente controlasse aquele produto ali, assim. E a gente teve argumento, é, a gente teve... Tinha, como é que se diz? É, articulação pra se contrapor aos caras, sabia que era preciso fazer aquilo ali, tá entendendo? Eu acho que foi tudo produto dessa visão mais crítica que a gente tinha do funcionamento da indústria cultural, assim (RENATO L, Entrevista).

Mesmo a maioria não tendo sequer emprego, e os que tinham eram subempregos, para garantir a sobrevivência, os integrantes do núcleo-base do Mangu não aceitavam as imposições das gravadoras. Queriam controlar a arte que faziam, pois, os seus interesses não iam apenas ao encontro de sobreviver da arte (ganhar dinheiro), mas também produzir arte segundo os seus próprios gostos. Essa posição do Mangu rebate a crítica que Adorno e Horkheimer (1985) fazem à indústria cultural: o ar de semelhança que ela proporciona a tudo. Pelo contrário, para o Mangu, a indústria cultural oportuniza uma diversidade muito maior ao viabilizar maior contato com as diferentes sociedades e culturas existentes no globo, uma vez que o encolhe. Daí a perspectiva dessa Agitação de que o mundo, na virada dos anos 1980 para os 1990, vivia na era pós-moderna, uma vez que esse contato com a diversidade cultural era possibilitada, em grande medida, pela revolução tecnológica-informacional e pela crítica aos discursos totalizantes e universalizantes que tolhe a autonomia individual (LYOTARD, 2011).

Se os integrantes do Mangu quisessem somente ganhar dinheiro, provavelmente teriam aceitado as imposições das gravadoras e hoje não fossem objeto de pesquisas acadêmicas: o Mangu seria uma arte *mainstream* produzida por uma

indústria *mainstream*. A autonomia, então, preconizada pelo Mangue está em poder controlar sua arte, não se submetendo aos ditames da indústria cultural, no caso dele, a indústria fonográfica. Novamente Renato tem algo a dizer sobre isso:

Até hoje eu acho que as bandas têm autonomia. A Nação Zumbi é uma banda que tem uma autonomia incrível nesses movimentos. Você pode... Se você for acompanhar a história da Nação Zumbi, ela é uma banda muito autônoma, assim. Muito na dela, né? Ela define seu repertório, define capa de disco, define quem faz o clipe, define os movimentos da carreira: quando não grava, quando grava, claro, tudo isso demanda negociações e qualquer negociação demanda você ceder também, lógico. Mas, é uma banda que tem uma autonomia na sua trajetória, até hoje, assim. E que vem desses primeiros movimentos do Manguebeat. Mesmo antes do contato com as gravadoras, né? Da maneira como a gente se relacionou com os jornais daqui, se auto organizou. Eu acho que era tudo muito... Porque não foram, não foi um movimento de moleque de 17, 18 anos. Quando a gente faz o Manguebeat eu tinha 27 anos, 28 anos, em 1993 eu tinha 30 anos, cara. (...) Fred tinha 31, cara. Uma coisa é tu lidar com o público e com 30 anos tu já, pô, não é mais menino, cara! (RENATO L, Entrevista).

Renato reconhece que a produção artística no capitalismo avançado é uma negociação, pois se o interesse é divulgar o trabalho, necessariamente deve passar pela grande mídia. Não se pode esquecer que, na época, a internet estava iniciando seus passos, sendo, portanto, a grande mídia a principal detentora do poder de divulgação. Em uma negociação, não significa ceder completamente aos ditames das grandes corporações fonográficas, mas chegar a um meio termo, em que os artistas tenham mais controle sobre suas artes e, ao mesmo tempo, elas possam ser veiculadas pelas gravadoras para obtenção de lucro. Um dos motivos levantados por esse integrante do Mangue acerca dessa posição, é que na época não eram mais tão jovens, o que proporcionava a eles melhor articulação no momento da negociação. Além disso, muitos haviam feito faculdade, o que dava certa bagagem para não ceder em tudo e conseguir, de certo modo, “impor” o que queriam. Serem mais velhos, ou como alguns gostam, maduros, possibilitou a eles serem mais seguros e saberem muito bem o que queriam. Para Renato L, isso fez com que eles batessem

o pé. Ter os pés no chão, também. De não deixar... E saber controlar a coisa. Conduzir bem a coisa, né? Já não era um menino de 21 anos, 22 anos. Porra! Eu adoraria ter passado, vivenciado tudo isso com 21, 22 anos, né? Seria maravilhoso, máximo, também. Um outro tipo de experiência, mas aos 30, 27, no caso de Chico, ele tinha 27. Pô, 27 já é um cara um pouquinho mais maduro, já tinha ido pra São Paulo, já conhecia... Então também não foi... Agora, realmente foi um feito, porque na época, uma banda daqui... Pernambuco não constava no mapa da música brasileira. Só com Alceu Valença que é uma coisa

dos anos 70, ainda. Fora isso, nada. Chegar esses caras lá e com um discurso “rapaz, é assim, assim, assado, se quiser é assim, se não quiser, não sei o que, tal”. E é materializado, né? Porque eles [Mangue], por exemplo, controlam a feitura da capa, lógico que é um parto, fazer a capa com... Mas eles controlam... Enfim (RENATO L, Entrevista).

A concepção de autonomia na arte, quando o Mangue apareceu, não era a mesma preconizada na época de Adorno. A figura do artista que produzia sua arte visando exclusivamente a forma artística estava em declínio. O intercâmbio entre o artista (individual) e os meios de divulgação (coletivo, sociedade) aumentou. A autonomia, nesse novo contexto, passava, necessariamente, pela não interferência no fazer artístico. Os integrantes do Mangue não aceitavam as imposições das gravadoras, porque viam na arte que produziam a possibilidade de apresentar as suas visões de mundo. Queriam ser autores, como DJ Dolores (Entrevista) afirma. Daí a necessidade de não ceder às imposições das gravadoras, como trocar músico, vocalista, acrescentar outros instrumentos que não faziam parte da linguagem de cada banda etc. Entravam, porém, em negociação com as gravadoras porque, como citado acima, “queriam tocar pra mais gente, falar pro mundo, assim, tá entendendo? Era natural isso, assim” (RENATO L, Entrevista).

Uma estratégia que encontraram para ter mais controle da produção de suas artes, foi cada artista ou banda lançar o próprio selo musical. Fred Zero Quatro, antes de uma apresentação em Fortaleza, em 2006, anuncia: “Pela primeira vez, Fortaleza vai ver a versão completamente independente, autônoma, do Mundo Livre S/A. Uma banda que assumiu completamente as rédeas da própria carreira” (FRED ZERO QUATRO, 2006). A maneira de assumir as rédeas da carreira passa, necessariamente, por se tornar independente de qualquer gravadora. Assim, a banda financia seus próprios projetos com o cachê que recebe, a venda de discos, a venda de acessórios, a arrecadação pela internet, o edital público etc. Entre 2004 e 2005, Mundo Livre S/A lançou seu próprio selo: o *Ôia Records*. O primeiro disco lançado por esse selo foi o *Bebadogroove*, de 2005. Esse selo não se restringia a Mundo Livre, como Fred explica:

A ideia inicial era cuidar só do Mundo Livre, mas com o tempo fomos percebendo que depois que conseguimos um circuito de parcerias pra que a coisa andasse com mais fluência, como agora que fizemos parcerias com a Monstro e a Tratore – para distribuição –, acho que vai ficar um pouco mais fácil da gente começar a servir um pouco como canal lá em Recife para as coisas legais, não só em Pernambuco, mas em Belém, que tocamos com bandas legais, Acre, Macapá e tal. A gente acha que não de uma forma de se tornar uma grande empresa produtora de discos, mas à medida que a gente puder utilizar os canais

pra dar um empurrão pra algumas bandas, será interessante (FRED ZERO QUATRO, 2006-A).

Todavia, Fred afirma não querer entrar no *mainstream* da indústria fonográfica, cujo foco é apenas o lucro. Ele quer falar para seu público, falar das questões que lhe afligem, bem como das questões do Brasil e do Mundo. Nesse sentido, o ser independente significa, também, não ficar preocupado se sua música vai trazer muitos recursos financeiros, se vai ser tocada na grande mídia – obviamente gostaria, porém sem se submeter a ela. Uma forma, então, de se manter independente, é ocupar os espaços alternativos ao *mainstream*. Em suas palavras:

É véio, acho que não tem uma receita, a galera tem que ocupar cada vez mais esses espaços alternativos que estão surgindo. Tem uma banda nova lá de Recife que mal tem demo, mas conseguiu fazer um clipe, colocou no Orkut e está bombando, inclusive o clipe foi proibido por ter umas cenas, a banda tem poucos meses e já está excursionando no Sudeste por causa do clipe. Não há uma receita e acho que nunca se teve acesso aos meios e canais de produção e expressão como se tem hoje. A geração mais nova é privilegiada nesse sentido de comunicação, então é procurar se expressar da forma mais espontânea e urgente possível (FRED ZERO QUATRO, 2006-A).

A revolução tecnológica, para Fred, é um dos principais fatores que possibilita a produção de arte de forma independente dentro da indústria cultural, especialmente porque quebra a hegemonia das grandes gravadoras. Com ela, principalmente a internet e o barateamento de tecnologias, bandas e artistas das mais variadas artes podem produzir e divulgar suas artes¹¹⁰. Chico Science & Nação Zumbi segue a mesma ideia de Fred sobre a independência e a ocupação de espaços alternativos. Nas palavras de Chico: “A gente chegou a gravar uma demo. A grana acabou e não deu para bancar uma ideia que já tínhamos: lançar o primeiro disco pelo nosso selo independente: ‘*Chamagnathus Granulatus Sapiens*’ (CGS), que significa ‘Homem-caranguejo’” (CHICO SCIENCE, 1994).

A internet, para Chico, é um dos principais meios para se conseguir essa independência. Porém, como era o início da mesma no Brasil, ele não conseguia saber quais seriam as consequências, mas tinha boas expectativas:

Comecei a navegar um pouquinho. Eu acho a internet legal demais. Eu não sei as complicações, as exceções, o que vai causar daqui há um

¹¹⁰ Não se pode esquecer que a internet também gerou dificuldades e novos desafios para a vida profissional na esfera artística como a quebra da cadeia produtiva na indústria fonográfica, o que, para Fred, gera certo amadorismo na produção artística atual. Nesse sentido, o vocalista da Mundo Livre S/A afirma que não há, atualmente com a grande expansão da internet, uma produção sustentável de arte (FRED ZERO QUATRO, 2009-A, 2009-B, 2009-C, 2012, 2016).

tempo. Mas é um bom canal, pena que ainda não acessado por muitos, para se trocar e pescar algumas coisas. É uma rede (de pescar) cheia de pescadores virtuais. Eu acho isso muito legal. Talvez haja bem mais sentido a tela de um monitor para você ver e para você puxar coisas dela do que a televisão. A internet é a sua tela onde você pode interagir. Na televisão você só recebe. Na internet você tem um pouco de domínio sobre ela, e liberdade para poder navegar e ver, fuçar, mexer que algo é bom pra mim. Trocar uma ideia eu acho mais interessante. Falo hoje, amanhã eu digo o resto (CHICO SCIENCE, S/D).

Após a morte de Chico, Nação Zumbi continuou com essa perspectiva. Jorge Du Peixe fala sobre isso:

Tem uma cena jovem aparecendo aí. De tempo em tempo tudo se renova. Hoje temos tecnologia suficiente para isso. Tem muita coisa boa sendo feita dentro de um quarto. Também tem uma gurizada se profissionalizando. Jovens produtores, jovens músicos, enfim. Existem nichos no universo digital, mas que não são totalmente vistos pela TV como era há 20 anos. A produção acontece por outras vias. Pessoas colocando a mão na massa no esquema do *it yourself*. Há gente rodando o país em festivais de porte menor, fazendo acontecer. Nada se centralizando mais em Rio de Janeiro/São Paulo. As pessoas falam que a gente passa por um hiato de criatividade, e eu discordo completamente disso. Tem muita gente trabalhando e fazendo muito som legal (JORGE DU PEIXE, 2016-B).

E continua falando sobre essa nova cena musical do Brasil, oportunizada muito em função do avanço tecnológico:

Já nos apresentamos no Goiânia Noise há alguns anos e sempre é um prazer fazer parte de um evento que amplia as fronteiras da cultura, apresenta novos sons para uma galera que tem sede de música diferente. É muito legal poder transitar por entre vários festivais e provar que ainda tem gente que faz a mudança, com bandas de obras autorais e que mesclam com diferentes ritmos.

Tem tanta produção sendo apresentada, ampliada, criada, nascendo e acabando em diversos pontos do País que é quase impossível acompanhar tudo que tem surgido por aí. Já fizemos um show com a banda Boogarins, que traz muito dessa música psicodélica, um rock autoral. Até comprei um vinil deles, mas ainda não tive a oportunidade de ouvir. O Brasil está em ebulição, com vários grupos em Belém, Recife, São Paulo, Rio de Janeiro (JORGE DU PEIXE, 2016-A).

Esse contexto de quebra da hegemonia da forma é, para o Mangue, o pós-modernismo¹¹¹, cuja arte não segue nenhum modelo específico, pelo contrário,

¹¹¹ Não estou considerando que o pós-modernismo negue, seja antagônico ou uma superação do modernismo. Considero que há diferenças, porém elas são mais um *continuum*, uma consequência das transformações que a modernidade proporcionou a vida espiritual dos humanos do que uma ruptura. Tanto é que, muitas vezes, a arte moderna é incorporada pela arte pós-moderna. Para a relação do Mangue com o pós-modernismo ver Gláucia Silva (2008), Roberto Silveira (2002) e Zollner Júnior

incorpora todos, mas não é estritamente nenhum¹¹². Toda essa arte que o Manguê considera autônoma e autêntica tem algo em comum: ser diferente do que é produzido pela indústria *mainstream*. Novamente Chico fala sobre isso:

A gente esperava que fosse causar um impacto porque é um som diferente, é um jeito diferente de trabalhar com vários elementos. Uma musicalidade assim... A gente não imaginava que fosse atingir tanto assim e que teria um alcance tão longo. Nós sabíamos que tínhamos um satélite pequeno e que podíamos lançar. Não sabíamos que com tão pouca tecnologia, ele poderia ter um longo alcance (CHICO SCIENCE, S/D).

O ser diferente é não ter padrão. É ter liberdade criativa total. É não se submeter a modelos ou a ondas de momento. Cada artista deve desenvolver sua própria linguagem, bem como modificá-la quando quiser. Assim, esse tipo de arte pode se desenvolver por várias frentes, até mesmo uma retomada da arte mimética e da forma. Mas isso, também, não implica que visa a forma ou a mimeses, longe disso, a intenção é sobreviver da arte, se fizer uma arte cujo fundamento é a forma ou a mimeses, a faz não porque realmente tem esse objetivo como orientador do fazer artístico, e, sim, porque naquele momento desenvolve uma arte que chega a esses resultados. Como a produção artística no pós-modernismo não molda o fazer artístico, pode-se fazer, inclusive, uma reconciliação do indivíduo com a comunidade e com a tradição.

Nesse sentido, um dos pontos que o Manguê busca empreender em sua forma de fazer arte é religar o indivíduo com a tradição, obviamente com as modificações que cada eu (*self*) pode fazer nesta última. É por isso que Chico Science (Apud: TELES, 2012) afirma que uma de suas intenções é resgatar e reavaliar a tradição, ou modernizar o passado, e introduzi-la na arte que faz. Em suas palavras: “Nossa originalidade está em retrabalhar com ritmos regionais do jeito que eles são, sem alterá-los, mas acrescentando outros instrumentos como tambores, caixas, ganzás, percussão” (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2003, p. 80). Seu objetivo é esvanecer, de certo modo, a ideia de que indivíduo e juventude, de um lado, e sociedade e tradição, de outro, são antagônicos. Ao invés disso, Chico, juntamente com o Manguê, quer relacionar essas

(2010). Alguns autores enfatizam como características desse novo contexto o caos da vida cotidiana, a efemeridade das coisas com o grande aumento da produção-consumo, a transposição de vários níveis ontológicos, principalmente via colagem de objetos artísticos (HARVEY, 1998; FEATHERSTONE, 1997), ou, como alguns gostam, a arte pós-moderna se caracteriza mais pelo pastiche ou kitsch (JAMESON, 2006; MOLES, 2017).

¹¹² Nesse caso, seria possível dizer que o modelo da arte pós-moderna é não ter modelo.

ideias, ou melhor, procura hibridizá-las. Fred Zero Quatro endossa a posição de Chico Science e do Mangue:

Difícil encontrar uma loja de música que não tenha uma alfaia – coisa que antes não tinha. Valorizou a cultura daqui. Nessa época de pré-carnaval, outubro, novembro, em todo bairro tem gente ensaiando maracatu. Isso mexeu mesmo. O maracatu nunca foi tão valorizado e tão incorporado no imaginário do jovem quanto depois do Mangue. O Manguebeat celebra a diferença, ele não é um movimento musical. Jamais poderia conceber um movimento musical que não tem padrão musical – o padrão é a diversidade. É um troço que transcende a música, o Manguebeat celebra uma postura diante da cultura como um todo (FRED ZERO QUATRO, 2009-A).

Dáí vem a crítica do Mangue à arte moderna que constrói uma narrativa estritamente formal, racional, individualista, narcisista, egoísta e deslocada dos sentimentos e da realidade sociocultural. O objetivo do Mangue é produzir uma narrativa em que os indivíduos são exaltados, uma vez que cada um tem a sua maneira de ser, e, ao mesmo tempo, rearticular os vários eus (*selves*) em espaços de exibição coletivos para demonstrar a riqueza, a diversidade e os encontros do indivíduo inserido em um espaço sociocultural. Essa perspectiva pode ser melhor interpretada por meio do pensamento de Charles Taylor: nos espaços de exibição, o indivíduo se mostrará para outros indivíduos (TAYLOR, 2010). A performance ganha destaque nesses lugares, pois é por meio dela que cada indivíduo pode se transparecer para os outros, ou seja, expressar seu eu (*self*) autêntico. Sendo assim, as expressões que surgem do eu (*self*) não devem ser suprimidas, pelo contrário, seu fundamento é a exibição. Essa exibição procura ser horizontal e simultânea às várias exibições de outros indivíduos no cotidiano.

A exibição é um fator importante porque as mercadorias não são suficientes para demonstrar a autonomia individual, pois como elas são padronizadas e produzidas em série, é totalmente possível haver indivíduos que consomem as mesmas mercadorias, não transparecendo a autenticidade de seus eus (*selves*). Porém, as mercadorias não ficam de fora da exibição, são partes integrantes dela, e na junção desses fatores é que forma uma sinergia própria (TAYLOR, 2010). Um fator primordial dessa sinergia é a performance do indivíduo; sem ela, não é possível realmente demonstrar seu eu (*self*) autêntico, pois é ela que individualiza cada eu (*self*). Parece ser nesse sentido que Paulo André (Entrevista) afirma que o indivíduo que era jovem nos anos 1990, em Recife, e não viu Chico Science no palco, ou seja, em performance, não viveu sua época, pois Chico representava essa busca de autenticidade. Essa sinergia abarca, ainda, várias áreas

artísticas. Fato é que Fred (Apud: TELES, 2012) afirma que o Mangue criou gíria, moda, dança, fanzine, música com palavras chaves que vinham do manifesto, se aventurou no cinema com os filmes *Baile Perfumado*, de 1996, dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, com trilha sonora de Fred Zero Quatro, Chico Science, Mestre Ambrósio e outros artistas ligados ao Mangue; e *Amarelo Manga*, de 2002, dirigido por Cláudio Assis etc.¹¹³. Por fim, é possível, também, afirmar que é por causa dessa necessidade de exibição que os festivais Abril Pro Rock e Rec-Beat foram criados.

Como foi demonstrado, a conversa de bar entre amigos, no início dos anos 1990, que deu origem ao Mangue, tinha como uma de suas intenções movimentar a cidade. Os lugares em que desenvolveram suas festas, suas artes foram dos mais variados. Um dos lugares fundamentais foi o bairro de Recife Antigo, na região do porto. Antes do Mangue, essa região era degradada, com profissionais do sexo, marinheiros e cafetões. Após o Mangue, essa região e outras foram valorizadas e revitalizadas, assim como a arte e a cultura pernambucanas passaram a fazer parte do rol de opções para consumo e diversão para os jovens recifenses e para o Brasil como um todo. DJ Dolores apresenta essa relação:

Mas, aí no Recife aparece essa cena que é puxada pela música, inicialmente, começa com uma, a minha turma mais próxima fazendo festa, porque não tinha nada pra fazer aqui na cidade. É, e essas festas elas vão ganhando um outro corpo, e outras pessoas começam a fazer festas nos mesmos locais, ocupando o Recife Antigo. É, isso tem um significado muito importante, que as pessoas falam hoje de aburguesamento, gentrificação tal, de territórios e o que a gente tá fazendo é uma ocupação muito orgânica, quando a gente começou a fazer festa no Recife Antigo, era cheio de puta, de marinheiros, dos marginais da região, é, e essa ocupação das festas era, não era feita de maneira conflituosa. Na verdade, era integrada à cena. Na verdade, o povo, às vezes, chegava a frequentar. Nossas festas podiam... Era muito comum as putas participarem, também. E, coincidentemente, o CESAR [Centro de Estudos e Sistemas Avançados de Recife, fundado em maio de 1996] tava surgindo lá e mais tarde o porto digital ia ocupar aquele território, então, tinha uma, um, como dizer, uma espécie de conexão sem, sem acordos falados, sem acordos escritos, tal, mas tinha uma conexão incrível. Uma coincidência enorme entre várias pessoas que tava transformando suas angústias interiores, tal, é, em algo transformador. É, eram pessoas muito jovens, por acaso também muito talentosas e capazes de realizar as ideias. Porque, porque em grande parte das vezes você tem muitas ideias transformadoras, mas você não é capaz de realizar. E, de alguma forma, por alguma coincidência enorme, essa geração, essas pessoas reuniam todas essas qualidades. Jovens com tempo, ambição, uma dose de ilusão que é importante, é, têm talento e têm capacidade de

¹¹³ Ver Silva (2011), Monçores (2006), Calazans (2008) e Figueirôa (2006).

realizar. E, isso foi acontecendo de um jeito, deixa eu usar de novo esse adjetivo, muito orgânico, muito sem planejamento e com as coincidências se conectando e de repente as pessoas se juntando e, então, surge uma... sei lá, em dois, três anos, cê pode se dizer que tem uma cena na cidade. Uma cena muito forte, predominantemente de classe média é, mas que, que vazava um pouquinho pra periferia, especialmente através das comunidades, é, mais organizadas e que já tinham sua própria cena, como Alto Zé do Pinho. Que eu acho que o grande vazamento do Mangue é justamente por Alto Zé do Pinho que nos anos seguintes também passa a ser um puta produtor de gente que vai fazer artes plásticas, que vai fazer música, que organiza pra fazer grupo de dança, etc., etc. (DJ DOLORES, Entrevista).

São nesses espaços que os indivíduos podem se expressar e se apresentar como únicos. Nesse novo contexto histórico, toda arte, todo comportamento, toda fala, em suma, todas as atitudes são feitas para serem exibidas. Estas são o extravasamento das angústias interiores, transformadas em intercâmbio entre os indivíduos. A arte que estes produzem não precisa ser enclausurada em um museu. Pode haver uma intervenção artística em um ônibus, em uma praça, na parede de uma fábrica abandonada, nos pilares de um viaduto, nos casarões de Recife Antigo, enfim, em qualquer lugar; assim como os indivíduos exibem seus eus (*selves*) em conversas com amigos ou em seus trabalhos ou em suas casas com as suas famílias etc.

A obra de arte é, assim, a expressão da autenticidade do eu (*self*). “É autêntica por si só, em virtude de sua autodefinição plena: ela existe, assim o cremos, segundo leis de sua própria existência, as quais incluem o direito de corporificar temas dolorosos, ignóbeis ou socialmente inaceitáveis” (TRILLING, 2014, p. 113). Qualquer tema pode fazer parte de uma performance artística, pois tudo depende das angústias interiores do eu (*self*). O artista também busca, na sua autonomia, a possibilidade de se expressar de maneira autêntica na obra de arte. Por meio da mediação da obra de arte, o público procura ser autêntico tendo o objeto artístico como modelo e o artista como exemplo pessoal (TRILLING, 2014).

Novamente, as formulações de Charles Taylor parecem elucidar essas concepções do Mangue: a autenticidade em linhas gerais “envolve criação e construção, assim como descoberta, originalidade e, frequentemente, oposição às regras da sociedade e mesmo potencialmente ao que reconhecemos como moralidade” (TAYLOR, 2011, p. 73). No entanto, essa autenticidade só pode se realizar caso haja espaço de exibição para os indivíduos poderem expressar seus eus (*selves*). Contudo, esses espaços de exibição só fazem sentido se houver intercâmbio entre horizontes de significado para a realização da autenticidade. Esses horizontes são as importâncias que

“as coisas assumem em contraste com as circunstâncias da inteligibilidade” (TAYLOR, 2011, p. 46). Isto é, a autorrealização que não considera os outros é autodestrutiva, pois se os indivíduos negam os horizontes que não são significativos para eles, caem em um narcisismo exacerbado, negando várias possibilidades de expressão em espaços de exibição. Daí, também, essa autodefinição e autorrealização serem dialógicas, visto que a exibição da expressão do eu (*self*) só faz sentido na presença de outros eus (*selves*) (TAYLOR, 2011). Os pontos fundamentais nesses espaços de exibição são, logo, o respeito e o compartilhamento das diversidades para com os eus (*selves*).

Chico Science chama essa dialogicidade de “musicracia”. Esta “é justamente se entender e haver essa troca. Se deixar sentir e dar sentido à música. Eles captaram o que a gente também vem sentindo. Isso é muito legal porque, pelo menos, você não está sozinho. Tem outras pessoas pensando como você, e isso fortalece cada vez mais as ideias. E de querer avançar mais”. E continua: “essa coisa de juntar, essa coisa da musicracia. Hoje em dia você vê paquistanês com ingleses, marroquinos com americanos... Tem os caras do Fundamental, dos asiáticos com americanos. Essa coisa é legal. Eu acho que o Brasil e o Nordeste têm muita coisa para trabalhar com essa troca de violas” (CHICO SCIENCE, S/D). A musicracia daria aos indivíduos, aos artistas, contato com outras formas de pensar, o que ampliaria os horizontes de significados. Ao se ampliar os horizontes de significado, os indivíduos se tornariam mais autênticos, pois poderiam ver nos outros dilemas que afligem sua própria existência e poderiam compartilhar novas experiências.

Fred apresenta essa dialogicidade ao conversar com Karina Buhr, da banda Cumadre Fulozinha e hoje em carreira solo, sobre a linguagem da Mundo Livre S/A: “Depois de um bom tempo... sei lá, anos. Foi que ela [Karina] chegou pra mim e disse: ‘Fred, eu vou ter que te confessar que no começo eu não curtia Mundo Livre não. Eu demorei a entender a linguagem de vocês’” (FRED ZERO QUATRO, 2016). Ao chegar a esse compartilhamento, realiza-se o desvelamento do eu (*self*) para outro eu (*self*), transparecendo-se, assim, a autenticidade de ambos. Se não houvesse esse compartilhamento, essa dialogicidade, Karina poderia considerar a arte da Mundo Livre S/A sem nexos, inferior ou qualquer outra coisa, pois era ruim, ou o contrário, o que ocasionaria um desnível de perspectivas, estremecendo a horizontalidade dos vários horizontes de significados. Esses julgamentos estariam na falta de entendimento da linguagem, no caso, da autenticidade da banda. Quando Karina Buhr entendeu essa

linguagem, descobriu um mundo novo, no caso o da Mundo Livre S/A, e começou a compartilhá-lo com a banda.

Por isso, a originalidade e a autenticidade, no capitalismo avançado, foram reavaliadas, ganhando novos entendimentos. Renato L problematiza essa nova perspectiva:

É porque é difícil... de certa forma, ser original é algo que é definido por época, a cada época, assim. Ser original naquela primeira metade dos anos 90 era embutir, era materializar, transformar, dar uma resposta estética, inclusive, àqueles dilemas, todos esses dilemas, aquelas necessidades que a gente vivia naquela época, assim. Talvez hoje em dia ser original seja atender outras, é, se sintonizar com outras necessidades da época, assim. (...) E também não tenha essa preocupação também de ser tão original assim, porque todo mundo sempre é parcialmente original, né? Ninguém... É que tem momentos que permitem rupturas estéticas, é, mas que, às vezes, são, é, como é que se diz? Independe até da vontade do próprio músico, assim, são conjunturas facilitadoras de rupturas estéticas, assim, né? E que, vários... É, por exemplo, no caso do Mangubeat, vieram vários e vários artistas que vieram depois, tentaram recriar movimentos aqui. Recriar movimentos artificiais, assim. Tão artificiais quanto o Mangubeat foi artificial, de certa forma e, no entanto, nenhum colou. Por várias razões, saca?

Por que que a cultura popular seria mais original? Depende do contexto também. Não dá pra... Não, porque, por exemplo, Andy Warhol é profundamente original, mas, sob um determinado olhar, Andy Warhol é só um replicador de um olhar conservador, um replicador de imagens pré-existentes.

Mas, é aquelas estratégias de pop art. Eu conheço muito pouco de artes plásticas, etc., mas a pop art, pá pá pá... É como se a gente também tivesse que historicizar o original, né? Ele é original naquele que é original (RENATO L, Entrevista).

Portanto, à diferença do Movimento Armorial, no caso das ambições artísticas explicitadas pelo Mangu, a originalidade estaria nas rupturas estéticas que cada época pode realizar. Se ela não realiza nenhuma ruptura, significa que não produziu nada de novo. Dessa feita, a geração que não produziu nenhuma ruptura é apenas uma reprodutora de conceitos, modelos ou arquétipos estéticos. Se considerar a originalidade e a autenticidade como conceitos atemporais, toda arte pode ser classificada como superior ou inferior, o que exclui a diversidade e a horizontalidade da vida cotidiana. O problema de serem consideradas atemporais é que a vida humana é dinâmica e em cada contexto há perguntas diferentes que merecem respostas diferentes. Se tudo tiver o mesmo parâmetro, pode-se cair no ar de semelhança que Adorno e Horkheimer (1985) afirmam existir dentro da indústria cultural. Essa historicização da concepção de

originalidade, autenticidade e, conseqüentemente, de autonomia, libertaria a arte de qualquer modelo, conceito, arquétipo etc., pré-definido.

Como a originalidade deve ser conceituada em cada época, o original, para o Mangue, não está fora da cultura de massa. DJ Dolores apresenta o conteúdo da originalidade na época em que o Mangue surgiu: “Eu não acredito que nada seja original. Acho que original foi a realização. Mas, obviamente que a concepção não é original porque... Ou é original como é uma música feita por colagem, por diversos tipos de *sampler*, né? Você vai juntando uma coisa com a outra...” (DJ DOLORES, Entrevista). A originalidade não está no objeto artístico em si, mas na atuação do artista. Isto é, a originalidade se dá à medida que um artista atua em um objeto artístico. O foco estético no capitalismo avançado inclinou-se da obra de arte para o artista, do objeto artístico contemplado por uma coletividade para a contemplação do artista. Este, por sua vez, deve fazer alguma coisa, nem que seja apertar as teclas do computador para rearranjar uma obra ou obras de arte. Assim, mesmo o pastiche (JAMESON, 2006) e o kitsch (MOLES, 2017), tão desvalorizados pela arte formal moderna, podem ser tão originais quanto qualquer outra arte, pois o mais importante é a realização e as rupturas estéticas que as obras de arte provocam no mundo.

A originalidade do Mangue, conforme a percepção de seus integrantes, está no arranjo, na colagem, na mistura, na performance, na realização, no olhar que o artista imprime à obra de arte. Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi produziram, e ainda produzem¹¹⁴, suas músicas a partir de novos arranjos, de colagens que fazem de outras músicas, ritmos, estilos, modelos etc. A originalidade do Armorial, por outro lado, está em se inspirar na cultura e na arte populares de um povo para produzir uma arte erudita nacional. Com essa argumentação, não estou afirmando que o Mangue não produziu algo único (inédito) e o Armorial sim, estou afirmando que esse inédito deve ser historicizado, como Renato L argumenta. O inédito para o Armorial significa uma coisa, o inédito para o Mangue significa outra coisa.

O original, nessa acepção, deixa de ser/estar apenas ligado à origem e à unicidade e passa a ser/estar, também, ligado aos encontros, aos intercâmbios, às trocas artístico-culturais. A arte, assim, não é apenas única, mas também pode ser híbrida-única, pois é possível misturar, e muitas vezes mistura-se, vários modelos, escolas,

¹¹⁴ Coloquei o verbo no presente porque a banda Nação Zumbi é a herdeira da banda original Chico Science & Nação Zumbi.

culturas e até obras de arte. A pureza, no sentido de isolamento, de unicidade, de separação, de racionalidade, de forma, de universalidade, perde espaço na nova fase de produção artístico-cultural. A pureza, conforme essa concepção explicitada pelo Mangue, é o que o artista demonstra e faz, é a sinceridade (autenticidade) que ele imprime na obra de arte. E a originalidade é justamente o que o artista produz de novo, ou melhor, é o seu toque pessoal, sua performance em uma obra artística, independentemente se esta já existia ou não.

3.3. Embates entre o Armorial e o Mangue na questão da autenticidade e da originalidade

O Jornal Diário de Pernambuco, em sua edição de 13 de janeiro de 1995, publicou uma matéria intitulada *O armorial e o mangueboy selam a paz*. O encontro entre Ariano Suassuna, Chico Science e Paulo André (empresário do mangueboy na época) aconteceu a pedido do primeiro e foi intermediado pelo Diário de Pernambuco. A intenção do encontro era esclarecer e colocar um ponto final a uma tensão gerada por uma declaração de Ariano Suassuna, um pouco antes de assumir a Secretaria de Cultura de Pernambuco, editada e veiculada por uma TV local. Nessa declaração, o novo secretário de cultura afirmava que não apoiaria a Agitação Mangue. Mas também declarava que não conhecia nem o Mangue nem Chico Science. Segundo Ariano, ele foi mal interpretado. Em suas palavras:

quando eu falei no negócio de que não apoiaria o Movimento Mangue, foi pensando nas verbas diretas da Secretaria, que tem pouco dinheiro. Eu estou preocupado, porque a literatura de cordel está acabando, o maracatu rural vai mal das pernas. (...) Eu estou tentando fazer a minha parte. Vou tentar ajudar a literatura de cordel, o maracatu, todas as manifestações, tanto da arte erudita quanto da arte popular (SUASSUNA, CHICO SCIENCE, PAULO ANDRÉ, 1995, p. 8).

Quando Ariano afirma que não vai apoiar o Mangue, não é por causa da Agitação em si, pois ele mesmo reconhece a importância dessa movimentação no resgate e difusão de ritmos populares e tradicionais para os mais jovens (SUASSUNA, 2000). O não apoio se deveria, segundo essa tentativa de elucidação de Suassuna, mais à forma como as bandas do núcleo-base do Mangue constroem sua arte, uma vez que misturam vários ritmos populares e tradicionais à World Music. Outras bandas, que surgiram durante o Mangue, já são bem vistas pelo romancista como Cordel do Fogo Encantado e Mestre Ambrósio (SUASSUNA, 2003), pois estariam mais próximas do que o dramaturgo considera como arte e cultura propriamente brasileiras. Ao falar da

verba escassa da Secretaria de Cultura, Suassuna consegue uma desculpa para não financiar manifestações culturais que não estão alinhadas ao seu pensamento, pois, no final, admite que vai incentivar todas as artes populares e eruditas. Ou seja, a arte veiculada pela indústria cultural (culturas e artes massificadas), pela World Music, estão de fora de suas intenções, logo, boa parte da arte produzida pelo Mangue, sobretudo das bandas que se formaram a partir do núcleo-base da Agitação, estão proscritas. É possível que essa recusa em financiar artes veiculadas pela indústria cultural tem forte relação, entre outras perspectivas, com a concepção de autenticidade de Ariano, que foca, como mostrado, os aspectos coletivos e culturais de uma sociedade.

Para Suassuna, a arte massificada, assim como a World Music, são artes exportadas pelos países mais poderosos do mundo, particularmente pelos Estados Unidos, a fim de aumentarem seus poderes políticos e econômicos em relação aos países não dominantes. O problema dessa arte é que ela pretende ser universal, ou melhor, global, sem ter raízes locais. Para Suassuna, essa posição é um absurdo, pois toda arte possui um lugar de produção que tem uma determinada configuração sociocultural. Sendo assim, o dramaturgo vê que toda vez que uma arte é feita com essa intenção, há certa imposição de valores dos países centrais na dinâmica sociocultural de outros países, pois pode subverter e/ou descaracterizar a singularidade de uma cultura e de uma sociedade. Essa subversão e descaracterização pode comprometer a identidade de um povo, fazendo com que os indivíduos, integrantes desse povo, não se reconheçam mais como pertencentes a tal coletivo, fragmentando, logo, a nação e tudo o que ela representa.

A conexão de uma manifestação artístico-cultural local com a World Music, com a arte massificada, é, na concepção suassuniana, uma imitação das manifestações artístico-culturais ruins do estrangeiro. Isso não significa que o dramaturgo negue a qualidade da produção artística dos americanos ou desses outros países. Ele nega somente a arte massificada, exportada para o Brasil, oriunda de qualquer país. Sua crítica se direciona à subserviência de algumas pessoas para com os Estados Unidos ou outro país e, principalmente, a essa massificação artístico-cultural, vistas como atitudes imperialistas. Quando o Mangue busca empreender uma arte que se insira na World Music, Suassuna entende que os integrantes da Agitação aceitam as imposições imperialistas, o que desestabiliza a cultura e a identidade brasileiras. O dramaturgo defende a cultura e a identidade brasileiras fazendo a crítica ao que ele chama de “subprodutos exportados” desses países imperialistas. Por isso ele afirma: “todo meu

trabalho de escritor é uma resistência contra a invasão que estão realizando no Brasil” (SUASSUNA, CHICO SCIENCE, PAULO ANDRÉ, 1995, p. 8). Tudo, então, que ele considera que faz parte dessa invasão, ele nega. Dessa forma é que esse dramaturgo afirma:

porque se chama Chico Science. Por que não se chama Chico Ciência? Veja bem, a essa altura já sei que você só tem intenções positivas. Isso desde que Romero (de Andrade Lima) me disse. (Romero viu o show de Chico Science no réveillon do Bom Jesus). Ele até me disse que [você, Chico] declarou (no show), “eu sou armorial”. Romero me disse: “Tio Ariano, ele é um dos nossos, ele é Antônio Nóbrega da música” (SUASSUNA, CHICO SCIENCE, PAULO ANDRÉ, 1995, p. 8).

Suassuna reconhece que Chico tem intenções positivas com o Brasil, mas o questiona em relação ao seu nome artístico. Ao utilizar um termo em inglês, para o Secretário de Cultura de Pernambuco, na época, significava que, de certo modo, Chico era subserviente ao imperialismo ianque, tanto é que o romancista fala: “se você botar o nome de Chico Ciência eu vou lá com você no palco” (SUASSUNA, CHICO SCIENCE, PAULO ANDRÉ, 1995, p. 8). A ênfase dada por Suassuna ao apelido de Chico é em função da defesa da língua portuguesa, língua-mãe do Brasil. Quando uma pessoa deixa de usar um termo em português para o utilizar em inglês, ou outra língua, Suassuna entende que a cultura brasileira está sendo descaracterizada, pois, afinal, língua também é cultura, sendo aquela o principal veículo de divulgação desta. No entanto, como Fred Zero Quatro deixou explícito em entrevista, o Mangue utilizava muitas palavras em inglês não apenas porque esta língua era a mais comum na World Music, mas também para provocar Ariano com sua verve nacionalista. Em sua defesa, Chico pronuncia: “Science é um apelido que um amigo me deu. E a gente tem que tirar proveito dessa coisa para puxar para nosso lado. E essa coisa de modificar o regional é para chamar a atenção, de ver como ele é” (SUASSUNA, CHICO SCIENCE, PAULO ANDRÉ, 1995, p. 8). E Paulo André complementa:

Eu produzo um evento aqui, que não tem intenção de ser um rock in Rio, feito no mês de abril e se chama abril para o Rock, é um duplo sentido, do mês e da abertura para o rock. (...) Fiz esse evento, porque em 93 existia uma cena musical na qual Chico era o maior expoente, quando nem tinha uma multinacional contratando ele ainda. E existia uma dificuldade muito grande... Eu escrevi um artigo para um jornal dizendo que os jovens estão alienados para o que lhes é imposto, inclusive a música baiana e o forró fabricado, então sentia necessidade de mostrar essa nova cena. Se eu chamasse Festival Nordeste da Nova Música não iria atingir esse público que, concordo como você [com Ariano], está absorvendo muito fácil essa música que vem de

fora... (SUASSUNA, CHICO SCIENCE, PAULO ANDRÉ, 1995, p. 8).

Nesse mesmo encontro, os três participantes concordam que querem a mesma coisa, mas com linguagens diferentes. Enquanto Suassuna defende o Brasil não fazendo nenhuma concessão (SUASSUNA, 2000, 2003), nem em apelido, como critica o Science de Chico, este e Paulo André procuram traçar outra linha de defesa do Brasil, pois incorporam esses “subprodutos” para mostrar a cultura e a arte brasileiras. Para o dramaturgo, essa posição do Mangue era equivocada:

Eu gosto de tecnologia, eu não tenho nada contra a tecnologia, desde que ela esteja a serviço nosso. Agora, o que eu acho é a posição de vocês equivocada, eu digo isso não fazendo crítica a vocês, não. Para mim, quem abriu esse caminho que vocês estão seguindo foi Antônio Carlos Jobim, porque quis misturar o samba com o jazz. Disse a mesma coisa a respeito de Alceu Valença, que me deu uma resposta... (SUASSUNA, CHICO SCIENCE, PAULO ANDRÉ, 1995, p. 8).

O mentor do Armorial é contra, desse modo, a mistura de uma manifestação que ele considera típica do Brasil com o que ele considera arte massificada. Essa mistura, para ele, não é nova, foi inaugurada com a Bossa Nova. O Mangue só pega carona nessa vertente. Se o Mangue misturasse, por exemplo, maracatu com música erudita, ou com arte popular não massificada de outro país, provavelmente Suassuna não faria essa crítica. Sendo assim, o problema maior para o Armorial são as influências externas de culturas e artes de baixa qualidade que Suassuna identifica com as culturas e artes massificadas. Ao fazer essa crítica, muitos dos detratores de Suassuna, especialmente a ala punk do Mangue, consideram que ele defende uma pureza na cultura e arte brasileiras, sem interferência de outras culturas e artes estrangeiras. Sobre essa crítica, o dramaturgo responde:

Olhe, eu acho que, a minha preocupação, apesar de que muita gente passa essa imagem, de que eu procuro uma cultura pura, sem qualquer influência externa, isso não é verdade. [...] Eu acho que, primeiro eu não acho que seja bom no campo da criação artística, normalmente, pureza significa pobreza, não é? Uniformidade não significa pureza não, significa pobreza. Veja bem, eu sou favorável a mudanças, eu sou favorável à incorporação de coisas que venham inclusive de fora, o que eu sou contra é quando vêm uma imposição, quando vêm formas culturais, formas artísticas vêm como imposição, e formas artísticas de segunda ordem, de má qualidade, não é? Você veja, a arte de massa, o que eu tenho contra a arte de massa é isso, é a qualidade, não é o fato de vir de fora não, porque vir de fora eu vim e você veio também, não é? (SUASSUNA, apud: LIMA, 2000, p. 17/18).

A preocupação de Suassuna nessa fala é em relação a massificação da arte. Para este intelectual toda arte massificada é de qualidade inferior. Apesar de não utilizar a expressão indústria cultural, o dramaturgo ressalta que sua preocupação é com a uniformidade da arte. A indústria cultural normalmente descontextualiza as tradições artístico-culturais de um povo e produz uma arte em que boa parte de seus produtos visam o consumo/lucro. A baixa qualidade está, então, em produzir uma arte que seja fácil de digerir, no caso, um estilo kitsch, cujo principal objetivo é agradar o cliente (MOLES, 2017). O kitsch alcança seu auge com o advento da cultura de massas, uma vez que a burguesia impõe sua maneira de pensar ao fazer artístico. Como esse estilo não visa a catarse ou a epifania de um bom gosto, ou de um gosto autêntico, nos dizeres de Suassuna, seu produto se caracteriza por um desvio de função, por uma inadequação desta última. Daí muitos produtos artísticos-culturais serem classificados como bregas, pois o mundo da arte não é mais dividido entre o belo e o feio, uma vez que o kitsch se instala entre essas duas ideias (MOLES, 2017).

Outro problema levantado a partir dessa arte massificada é o pastiche, que erode o original a partir de sua imitação (JAMESON, 2006). Para Suassuna, o Brasil oficial, quando não se envereda pelo kitsch, produz o pastiche de uma arte de segunda ordem do que vem de fora, principalmente via arte massificada. A arte pastiche e o kitsch são uma arte média. Esta é o pior tipo de arte para Suassuna. Em suas palavras:

O fundamento da música de Chico era uma mistura de rock com maracatu rural. Aí eu disse: “mas pra quê você faz essa mistura?”. Aí ele disse: “mas eu faço isso pra valorizar o maracatu rural”. Aí eu digo: “eu não posso entender como uma coisa ruim valoriza uma boa, não”.¹¹⁵ (...) Nós temos uma música pessoal, particular, singular. A gente não precisa lançar mão de uma, de uma música exótica pra fazer a nossa música, não. Temos isso e estamos abrindo mão por essa admiração embasbacada por tudo que nos vem de fora e que é marcada pelo gosto médio, que é a pior coisa que existe. Olhe, em arte não existe nada pior que gosto médio. Mau gosto é melhor que gosto médio. Percebe? Existem gênios que têm mau gosto. Shakespeare tinha mau gosto. É um sacrilégio dizer isso, mas é verdade, vocês vão ver. Não sei se vocês se lembram, mas em Romeu e Julieta tem um verso, olhe, ele não pode ser pior, não. Repare que coisa horrorosa. Romeu diz assim: “Ah meu Deus que saudade, eu queria ser uma mosca pra pousar nos lábios de Rosalina”. Pode haver coisa pior? Que imagem horrorosa, não é? Até anti-higiênica, queria ser uma mosca. Isso é de um mau gosto tremendo, não é? Um mau gosto tremendo, pois bem, é Shakespeare. (...) Mas agora o gosto médio, gênio com gosto médio nunca existiu, não tem, não. E aí é esse o nosso risco, tá

¹¹⁵ Em entrevista concedida ao Instituto Moreira Salles e a Revista Caros Amigos, Suassuna também apresenta essa argumentação (SUASSUNA, 2000; 2003).

certo? É a gente se deixar vencer pela ditadura do gosto médio. Não pode ser. Ou a gente faz uma arte de primeira qualidade, ou a gente se dedica, ou pelo menos tenta fazer, ou a gente tenta partir logo pro melhor, ou a gente não faz nada que preste. Não é verdade? (Palmas) Obrigado pelo apoio. Aqui em São Paulo fizeram uma pesquisa uma vez, preste atenção a esse disparate. A pergunta era: qual o maior artista de todos os tempos? O maior artista de todos os tempos. É, sabem quem ganhou? John Lennon. Não foi nem o maior músico, que já era um absurdo, o maior artista? Ele é maior do que Bach, do que Leonardo da Vinci, do que, é..., enfim, é o maior artista de todos os tempos, maior do que Homero, maior do que Dante. Isso é um absurdo. Isso no nosso país (SUASSUNA, Youtube)¹¹⁶.

A arte média é identificada com o pop. O problema da arte e do gosto médios é que eles são indefinidos, não é nem bom gosto nem mau gosto. É uma tentativa de fazer uma arte de primeira qualidade com princípios advindos da arte massificada, que visa o lucro. Chico Science ao misturar o maracatu rural com o rock faz isso, na concepção suassuniana. Ou seja, como ele não é uma pessoa da tradição rural do maracatu e como o valor dessa manifestação para Chico não é de culto, mas de exposição, a arte que produz é mediana, pois ela desconfigura a tradição, o popular, com a sua massificação. Para piorar, o rock é o que Suassuna chama de “admiração embasbacada de tudo o que vem de fora”. Ao se misturar essa arte mediana, massificada e importada com o que é singularmente brasileiro, a identidade cultural do Brasil sofre abalos, principalmente na área artístico-cultural, pois a sua produção passa a ser pautada também pelo gosto médio. O resultado é, em certo sentido, o reforço da divisão entre Brasil real e Brasil oficial.

Destarte, para o Armorial, o Manguê se torna subserviente, ou pelo menos complacente, ao estrangeiro quando importa arte exótica e média para o Brasil. A imitação do estrangeiro, que é uma mania para Suassuna, estremece a singularidade e a autenticidade de um povo. Se antes da introdução da arte massificada era possível identificar as características particulares de um povo, após isso, as particularidades podem ser diluídas. Essa diluição pode dar um caráter de semelhança a tudo e deixar de focar o humano e seus dilemas para focar outras coisas, que são supérfluas, na acepção armorialista, como o entretenimento pelo entretenimento.

No entanto, Suassuna não quer isolar as culturas brasileiras de influências estrangeiras. Ele só quer qualificar e selecionar o que vem de fora: é melhor vir boa ou

¹¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=SV0-kzJkQJc>. Acessado em 23/10/2018.

péssima arte do que arte média. Quando se traz uma arte que não está arraigada no contexto sociocultural em que ela será consumida, começa-se a minar as bases culturais de um povo, o que o deixa suscetível a ameaças de países mais poderosos. Detalhe, na visão de Suassuna, essa arte massificada não faz, necessariamente, parte da tradição de nenhum povo, visto que ela foi criada não para representar um povo ou uma nação, mas para auferir lucros. Com a desconfiguração da cultura de um povo, o indivíduo se torna menos nacionalista, culturalmente falando, e mais egoísta, o que o deixa à mercê de qualquer dominação cultural que venha do estrangeiro. A cultura e a arte de um povo seriam, então, os guardiões de sua independência moral.

Dentro dessa perspectiva, o Armorial queria produzir uma cultura e uma arte eminentemente brasileiras. Como é possível considerar esse grupo como um herdeiro de toda uma tradição do pensamento social brasileiro, que enfatiza a miscigenação como grande característica do Brasil, o Armorial sempre tentou produzir uma síntese entre as várias influências que se misturaram no país para criar seu brasileiro típico. Desse modo, em certo sentido, há um esforço do Movimento de Ariano Suassuna em enfatizar mais as semelhanças do que as diferenças entre os indivíduos. O castanho que Suassuna (1976) defende em sua tese de livre docência seria esse ponto de encontro (síntese).

O Manguê, como um grupo que enfatiza a diversidade e não a síntese, critica essa posição do Armorial. Na perspectiva do Manguê, quando o Armorial enfatiza a síntese em sua arte, o Movimento dos anos 1970 produz certo “apagamento” das influências, principalmente africana, na formação das várias artes e culturas que constituem o Brasil. A música *O Africano e o Ariano*, de Mundo Livre S/A, do disco *Carnaval na Obra*, de 1998, apresenta essa crítica:

Há quatro séculos a alma africana tem sido um motor/da inquietação, da resistência, da transgressão/O negro quis sair fazendo história./GANHANDO O MUNDO COM ESTILO!/E é assim que a alma africana sobrevive/com brilho e vigor em todo o “novo continente”./O africano foi levado pra sofrer no norte e gerou, entre outras coisas, o jazz, o blues, gospel, soul,/R&B, funk, rock and roll, rap, hip hop/No centro, o suor africano fomentou o mambo, o ska,/o calypso, a rumba, o reggae, dub, ragga,/o merengue e a lambada, dancehall e muito mais/Mas é o ariano que ignora o africano/ou é o africano que ignora o ariano?/E ao sul, a inquietude negra fez nascer, entre outros beats, o bumba, o maracatu,/o afoxé, o xote, o choro, o samba,/o baião, o coco, a embolada./Entre outros, os Jacksons e os Ferreiras,/os Pixinguinhas e os Gonzagas,/As Lias, os Silvas e os Moreiras/A alma africana sempre esteve no olho do furacão/Dendê no bacalhau, legítima e generosa transgressão/É Dr. Dre e é maracatu/É

hip hop e é mestre Salú/Mas é o ariano que ignora o africano/ou é o africano que ignora o ariano? (MLSA, 1998, faixa 10)¹¹⁷.

Nessa música, Mundo Livre S/A procura mostrar as contribuições dos afrodescendentes no campo artístico-musical. Como o próprio título da música indica, a banda faz um trocadilho com a palavra ariano. Este se refere tanto aos brancos, que têm preconceitos contra os negros, quanto ao pai do Armorial. Na perspectiva do Manguê, Ariano Suassuna deu pouca ênfase a matriz africana na constituição do Brasil. Quando o artista Armorial faz suas análises da cultura popular, normalmente faz certa hierarquia na contribuição de cada matriz para a formação do Brasil contemporâneo, colocando em primeiro lugar a contribuição ibérica, depois a indígena e, por fim, a africana. Com isso, a principal matriz na formação da cultura castanha brasileira é a ibérica, pois boa parte dos costumes e da religião desta se tornaram dominantes frente às outras matrizes, além de relegar para o brasileiro a língua portuguesa. Apesar de negar tal hierarquia, ao analisar melhor a arte de Suassuna, é possível concordar com essa crítica do Manguê, pois, de fato, há certa tendência, mesmo que suave, para a matriz ibérica. Basta ver, por exemplo, a descrição que Suassuna faz de Samuel e Clemente. O primeiro é branco enquanto o outro é negro-tapuia, ou seja, o primeiro é “puro”, contribuindo integralmente – sem mistura prévia – para a formação do brasileiro contemporâneo e o segundo já é uma mistura entre o negro e o índio.

Ao elencar vários modelos/estilos musicais que se originaram com os afrodescendentes, Mundo Livre S/A deixa implícito que as melhores contribuições para as culturas e as artes das Américas recaem sobre a matriz africana. Considerando apenas as contribuições rítmicas do sul, como apresentado na música, não dá para pensar o Brasil sem a matriz africana, pois boa parte dos estilos musicais que são correntemente associados ao país teve origem nas comunidades negras. A festa do carnaval, por exemplo, não é de origem africana nem indígena, mas europeia. Todavia, o carnaval se tornou uma festa tipicamente brasileira, sendo a mais famosa entre tantas outras festas que existem no mundo. O carnaval brasileiro se tornou único, com grande expressão internacional, justamente por causa da matriz africana que, ao introduzir sua batucada,

¹¹⁷ Quando Renato L foi questionado em entrevista sobre essa música ele respondeu: “Eu acho que se dava nessa questão política porque a gente herdou e se dava principalmente na relação com a cultura popular. Então você tem... Isso gerou uma música que uma, talvez a principal, uma, é, crítica a Ariano, ao Armorial que é uma crítica muito forte, muito bem elaborada que a letra ‘O Ariano e o Africano’, cara, né? Aquela letra é incrível. Sintetiza o que a gente pensava. As preocupações da gente tá tudo ali naquela crítica, naquela letra ali assim. É um pau nele incrível, cara. Uma música de 98, né?” (RENATO L, Entrevista).

se apropriou da festa dando os contornos que são conhecidos hoje. O samba, música “típica” brasileira, se tornou quase que sinônimo de carnaval, pelo menos na versão dos mares do sul da Terra de Santa Cruz. Ou melhor, quando se fala de identidade nacional, o samba e o carnaval, sob influências da matriz de afrodescendentes brasileiros, se tornaram imagens-símbolo do país; assim como o futebol, de origem inglesa, se tornou o esporte nacional, em grande medida, pelas contribuições de afrodescendentes. Nesse sentido, não se pode falar de identidade nacional brasileira deixando de lado a matriz africana. Desse modo, Fred afirma:

Assim, eu acho que era muito louco porque eu conhecia o legado literário de Ariano, né? Popularesco dele, tal, em relação à cultura convencional, tradicional, eu sei que ele fazia, sempre essa ponte com a cultura ibérica, com, né? Com a herança, é, portuguesa, espanhola, não sei que. É meio que uma construção, uma invenção alegórica, assim, tal. Óbvio que tem, que vai ter um... O Brasil foi formado por... Aí, justamente isso, ele incorporava muito bem essa coisa do caboclo, né? Do, do português... Do europeu, não sei o que, tal. Do caboclo... Ele pega uma parte do indígena, também, né? Aquela coisa... Mas o, a coisa do... Quando pega o lado do africano, você... É quase como se fosse ignorando, assim esse, a importância da cultura africana, sendo completamente menosprezada. E nesse caldo que formou a identidade brasileira, assim, né? E dentro dessa cultura africana, eu falo, nessa música [O Africano e o Ariano], justamente do pop, né? Assim, um pouco como, a, digamos, a vertente africana foi se, é, exercendo sua influência na América, em geral, do sul, do norte, do centro, América central, tal e pra isso o Armorial meio que ignorando tudo isso (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Na concepção do Manguê, ao se pensar em identidade cultural brasileira, a síntese Armorial traz, como consequência, certo apagamento das diferenças. Assim, o Armorial, ao defender a miscigenação como grande qualidade da formação da “raça” brasileira, procura enfatizar mais o seu resultado, deixando um pouco de lado sua origem. As matrizes só são pensadas e discutidas à medida que são interessantes para entender a formação do típico brasileiro. E quando há essa discussão dentro do Armorial, é perceptível que a matriz dominante é a ibérica. Na brochura *O Movimento Armorial*, Ariano Suassuna deixa isso mais explícito ao falar da música Armorial:

Em 1950, a pedido de Hermilo Borba Filho, escrevi para o livro “É de Tororó”, publicado em 1951, um artigo sobre Capiba. Nesse artigo, eu já fazia uma distinção entre a Música urbana e afro-brasileira do Nordeste – preocupação fundamental de Villa-Lobos (modernista) e dos regionalistas – e a Música sertaneja, que eu ligava à Música indígena, (meio asiática), a música ibérico-árabe (ou “ibérico-mourisca”, como eu dizia no artigo), e a gregoriana, tudo contribuindo para ligar a Música sertaneja ao espírito primitivo e classicizante, “pré-clássico”, digamos assim, dos “motetos” medievais ou da Música renascentista menos cortesã (SUASSUNA, 1974, p. 53/57).

E continua um pouco mais à frente:

A programação do concerto de estreia (...) constava de três partes: a primeira, constituída de Música barroca europeia; a segunda, de Música barroco nordestina; e a terceira, de Música armorial. (...) Quando eu falo na importância, para a Arte Armorial, da Arte barroca, é pensando, principalmente, no Barroco ibérico, muito mais aproximado do espírito medieval e pré-renascentista do que, por exemplo, da Arte do século XVIII europeu (SUASSUNA, 1974, p. 61).

Por essas características é que o Mangue critica o Armorial, uma vez que este considera que determinados aspectos culturais são mais típicos do Brasil do que outros. Em outras palavras, o que o Mangue questiona em relação ao grupo de Suassuna é como este determinada quais manifestações artístico-culturais são mais brasileiras do que outras. Ou ainda, quais artefatos culturais (cultura material) são mais tipicamente brasileiros. Sobre esses pontos Suassuna nitidamente elege determinados instrumentos musicais, por exemplo, como mais brasileiros do que outros:

Nesse primeiro Quinteto, algumas coisas não me deixavam inteiramente satisfeito. Uma, era, como já disse, a adoção exclusiva, nele, de instrumentos refinados, com a exclusão dos rústicos. Outra, era o uso da bateria em vez da “zabumba”, para a percussão. E a outra era a ausência da viola sertaneja, que eu considerava fundamental para a Música com a qual sonhava desde 1946 (SUASSUNA, 1974, p. 57/59).

E assim, organizamos o novo Quinteto Armorial: Antônio José Madureira na viola sertaneja; Edilson Eulálio no violão; Antônio Carlos Nóbrega de Almeida no violino; e dois remanescentes do Quinteto primitivo: Jarbas Maciel, na viola-de-arco, e José Tavares de Amorim na flauta. (...) Como já disse, eu considerava da maior importância para o Movimento Armorial o uso de instrumentos rústicos do Povo, o que, na minha opinião, influiria de maneira essencial em nossa composição. A viola-sertaneja já estava introduzida, acompanhada pela guitarra-ibérica, como “baixo”. O pífano e a rabeca estavam mais ou menos presentes, através da flauta e do violino. Mas eu, há muito tempo, desejava introduzir, no conjunto camerístico, um instrumento usado pelo Povo nordestino, o “berimbau-de-lata”, assim chamado para se distinguir do “berimbau bahiano”. Consiste o “berimbau-de-lata” num arame, pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas, que servem, ao mesmo tempo, de cavalete para o arame, e de caixa de ressonância. Andei lendo os livros brasileiros do século XIX, e descobri que o nome original do instrumento era “marimbau”, sendo “berimbau”, talvez, corruptela desse nome mais antigo. Adotei, então, o nome original, para distinguir nosso “marimbau nordestino” do “berimbau bahiano” (SUASSUNA, 1974, p. 61/63).

Como se pode observar, Suassuna escolhe determinados instrumentos musicais como mais típicos do Brasil, principalmente, porque, segundo ele, são usados pelo

povo. Quando não consegue esses “típicos instrumentos brasileiros”, adota instrumentos da música erudita como o violino, a flauta e a guitarra-ibérica, mesmo não sendo originários do Brasil. Fora isso, o povo usa outros instrumentos, como a bateria, como o próprio dramaturgo reconhece. O problema é que o povo também se utiliza de instrumentos eletrônicos como a guitarra elétrica, o teclado e assim por diante. Mas, como se pode ver, esses instrumentos não são levados em conta por Suassuna, porque ele os considera estrangeiros e porque não estariam diretamente ligados a uma música popular e/ou camerística.

As escolhas de Suassuna são bem seletivas ao que ele considera como “típico” do Brasil. E essa seleção é pautada pelo que ele julga rústico e primitivo. Tudo que estiver vinculado à sociedade moderna, principalmente pelo uso de meios eletrônicos, não é avaliado como “típico” do Brasil, pois não tem a rusticidade necessária para se tornar “nativo”. No entanto, ao introduzir violino, flauta e guitarra-ibérica à música Armorial, Suassuna não acha que esta música é descaracterizada por utilizar instrumentos estrangeiros. A autêntica cultura de um povo, nesse sentido, não diz respeito ao que o povo faz hoje, mas ao que era considerado ou imaginado – mais especificamente, no que Suassuna entende –, como tradição de longa data. Essa longa data não precisa ser de séculos, basta ser algo que não seja avaliado e/ou percebido como moderno. A respeito disso, o depoimento de Fred é interessante:

É, é assim, por exemplo, eu acho que é, eu acho que na minha parte de música que é a parte que eu, que eu... Por exemplo, eu cheguei a me envolver em alguns embates, é, não exatamente em sala de aula, mas em alguns eventos que tinham, seminários que tinham no auditório lá do centro de arte e tal, né? Na época que eu era, eu era aluno de música dele [Ariano Suassuna], eu envolvia, por exemplo, esse negócio da guitarra elétrica, aí ele começava a falar que era um instrumento importado, que... Tradição, não sei o que, não sei o que lá. Ai, eu fiz uma pergunta: e o piano? O piano por acaso é um instrumento brasileiro? O piano é europeu, aí pra ele... Aí ele... “Mas o que eu gosto mesmo de Villa Lobos não é nem a coisa de piano, é o que ele compôs pra rabeca, pra isso”, entendeu? Assim, pra viola, pra não sei o que, não sei o que lá... Ele caía em contradição direto. Não tem como disfarçar essa coisa contraditória, entendeu? É... A sanfona, a sanfona não é um instrumento nativo brasileiro... (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

A contradição que Fred afirma que Suassuna cometia, era em relação ao seu nacionalismo seletivo: algumas coisas são mais “típicas” do Brasil do que outras. O típico estaria mais próximo do que os portugueses, ou melhor, ibéricos trouxeram para cá. As influências africanas e indígenas seriam subordinadas às influências ibéricas. Por

exemplo, dentro da cultura popular, Suassuna fala muito de *Os Doze Pares de França*, da *Nau Catarineta*, da *Donzela Teodora* etc., ou seja, histórias importadas da Europa. Para os integrantes do Mangue, a prevalência do ibérico, no pensamento de Suassuna, fica mais claro por meio do principal objetivo da estética Armorial: criar uma arte erudita com raízes na cultura popular. DJ Dolores, ao discursar sobre o Armorial, afirma:

O modelo é, pelo menos no Armorial, eu acho que é a cultura europeia que é trazida pro Brasil e reproduzida, às vezes, levemente transformada como o caso de Villa Lobos, né, que ele pega essa, esse background europeu e aí ele fala “aqui eu botei o caboclinho”, mas quando você vai ver na composição o caboclinho é uma frasezinha assim, uma coisa bem pequenininha que o cara se inspirou ali, tal, porque basicamente ele é um compositor de música europeia. Com toda brasilidade, Villa Lobos é isso, né?

É, eu fui aluno de Ariano Suassuna. Eu fui aluno de estética dele, quando eu cursei design. É, então, eu tinha essa, a impressão que eu tinha, por incrível que pareça, por não concordar em absolutamente nada, mesmo sem concordar em absolutamente nada com ele, eu acho que eu era o melhor aluno, porque, é, eu lia muitos autores gregos, eu lia muitos simbolistas, e, eu acho que eu era o único aluno da sala que realmente conversava com ele. Ele já era um palhaço. Ele já tava fazendo o palhaço, nessa época. Dando show, fazendo piada, não sei que lá. Então, todo mundo ria, se divertia, mas eu acho que, provavelmente a única pessoa que, na sala, puxava algumas questões de literatura, especialmente, e procurava-o depois da sala de aula, tal. Mesmo não concordando em nada, mas ele era uma figura muito sedutora, muito carismática. A impressão que eu tinha e é dessa época que eu, acho que forjei minha, minha opinião sobre o armorial, é que ele, ele queria, ele achava que essa cultura de origem europeia, é, branca, é, aristocrática, é, ele achava que esse era o modelo. E que, a minha impressão é que ele queria lavar a coisa negra, cabocla, índia e transformar nessa cultura superior e aí sem nenhuma... E aí, eu não tô inventando, mas ele usava exatamente os termos: alta cultura e baixa cultura. Então, pra ele, a cultura popular era baixa cultura. A cultura, a alta cultura era essa cultura de origem europeia, né? Clássica¹¹⁸ (DJ DOLORES, Entrevista).

Sem considerar, nesse momento, possíveis equívocos da interpretação do Mangue sobre o Armorial, para os integrantes da Agitação artística dos anos 1990, a cultura popular, na modernidade, perdeu sua ligação com a tradição, com o valor de culto. Porém, ela se manteve com novos significados. Nesse ponto, o Armorial e o Mangue concordam. A grande discórdia se dá na maneira como o Armorial entende que

¹¹⁸ Considerando o histórico de textos escritos e falas em palestras, aula-espetáculos, é muito pouco provável que Suassuna tenha identificado cultura popular com baixa cultura, como DJ Dolores afirma. Penso que a melhor maneira de interpretar essa perspectiva de Dolores está na correlação que este mangueboy faz entre cultura popular e pop, ou algo muito próximo (DJ DOLORES, Entrevista). Assim, se for traduzido cultura popular como pop, essa afirmação de Dolores sobre Suassuna faz sentido.

sua arte é autêntica. Para o Movimento dos anos 1970, uma arte pode ser autêntica de dois modos: ou porque o povo a faz ou porque ela foi inspirada em sua cultura. A arte feita pelo povo também é considerada autêntica, para o Manguê. Todavia, a arte inspirada no povo não pode ser considerada como tal, pois é feita por pessoas que não são povo e já estão inseridas em um modo de vida e pensamento modernos, ou pelo menos afastadas da dinâmica popular. O modo de vida moderno é fragmentado e tende para o individualismo, sem aquela coesão que as comunidades tinham outrora. O que o Armorial faz em relação à cultura popular é, no máximo, uma apropriação cultural tal qual o Manguê faz:

A Nação Zumbi é um clássico do fruto de apropriação cultural que subverte todas as regras. Que é ofensivo e é, nesse sentido, a ofensa é uma qualidade, não é um defeito. É, vai em direção oposta ao que o Ariano pensava. Que ele pegava uma, uma batida poderosa de maracatu e aí botava pros meninos do quarteto violado¹¹⁹ tocar e ficava uma coisinha bem melódica, bem europeia, sem o, sem a coisa africana que é o que move a parada, né? O transe, o ritmo, né? Com todo respeito ao Nóbrega, que é uma pessoa querida, assim. É, a africanidade desaparece no trabalho dele. Não tem. É uma coisa de branco. Branco interpretando cultura negra, né? (DJ DOLORES, Entrevista).

Na Modernidade, a tradição que imprime autenticidade a uma cultura não existe mais do mesmo jeito que em outra época. À medida que o valor de culto vai perdendo espaço para o valor de exposição, a autenticidade vai mudando do coletivo/cultural para o individual. Contudo, na concepção do Armorial, na vertente da autenticidade coletivista/culturalista, não há problema na mudança de um valor de culto para um valor de exposição, pois isso não interfere na autenticidade em si, há apenas um deslocamento. Ou seja, se o valor antes estava mais vinculado à tradição, à religião; no valor de exposição está mais vinculado a questões estéticas, mantendo, assim, sua autenticidade. Esta permanece porque toda arte é produzida por indivíduos e estes são educados dentro de determinados parâmetros culturais, que fazem com que eles se reconheçam como minimamente pertencentes a uma tradição ou a um grupo social, refletindo toda essa configuração na obra artística.

De maneira geral, o Armorial pensa que o Manguê é subserviente à cultura de massas e, conseqüentemente, à americanização do mundo. O resultado disso é a produção de uma arte e uma cultura não arraigadas ao contexto em que as pessoas

¹¹⁹ DJ Dolores está falando aqui do Quinteto Armorial, porém considero que ele confundiu com o Quinteto Violado, chamado de Quarteto, que surgiu na mesma época e tinha uma pegada mais popular.

vivem, além de serem consideradas de segunda ordem. Por sua vez, o Mangue afirma que o Armorial é conservador, tradicionalista e quer proteger a arte e a cultura populares com uma redoma, tanto de influências estrangeiras quanto de idiossincrasias individuais. Ademais, o Armorial, para a Agitação Cultural dos anos 1990, teria como pressuposto a manutenção do status quo, não dando possibilidade para os artistas populares viverem profissionalmente de suas artes.

Contudo, as visões de mundo de cada grupo não excluem o individual, no caso do Armorial, e o coletivo, no caso do Mangue. O grupo de Ariano Suassuna articula o individual em relação ao coletivo. Um artista dentro dessa concepção faz sua arte fundamentada nas manifestações coletivas, na consciência coletiva da sociedade na qual vive. Assim, ele imprime sua individualidade a partir do que é considerado como autêntico e original dentro da cultura de uma sociedade. Sendo assim, a margem para a expressão de uma autenticidade individual no Armorial é muito restrita, além de ser orientada pelo coletivo/cultural. Por isso que esse tipo de autenticidade não faz muito sentido para o grupo de Ariano Suassuna.

Por outro lado, o grupo de Chico Science e Fred Zero Quatro articula as manifestações culturais tradicionais dentro da visão particular de cada artista. Isso quer dizer que os artistas do Mangue não seguem um padrão canonizado como tipicamente brasileiro ou pernambucano, mas criam suas artes à medida que representam suas individualidades. Desse modo, o único “padrão” que seguem são a si mesmos, o que pode resultar em misturar várias concepções, modelos, culturas, tradições etc., ou fazer algo, a princípio, sem nenhum vínculo com a sociedade nas quais nasceram e foram educados. Para o Mangue, uma autenticidade coletivista/culturalista não é mais possível de existir no mundo contemporâneo, tal qual articulado pelo Armorial, pois com o grande desenvolvimento tecnológico as distâncias do mundo diminuíram, proporcionando para as pessoas contatos com as mais variadas culturas existentes no planeta. A questão é que esse contato é mediado, praticamente, pela indústria cultural, daí a necessidade do Mangue rearticular a tradição com o que ele considera mais moderno.

Capítulo 4. Armorial e Mangue: arte e crítica social

Um ponto em comum dos Movimentos é a autopercepção de que a arte que produzem é uma crítica social. Ambos são críticos à modernidade e ao capitalismo. Porém, suas percepções sobre essas realidades são diferentes, assim como as maneiras como as criticam. O Armorial, ao descrever as relações sociais do sertão nordestino e estranhar as formas jurídicas e sociais tidas como modernas, defende um *ethos* e uma visão de mundo que, se não são estritamente antagônicos à modernidade e ao capitalismo, são, ao menos, paralelos a eles, propondo outra forma de organização e compreensão da realidade sociocultural. Os integrantes desse Movimento, apesar de fazerem parte de algumas gerações do modernismo brasileiro, defendem um estilo de vida rural e caracterizado mais como pré-capitalista. Na arte que produzem, principalmente na literatura e nas artes plásticas, observa-se uma estrutura social mais pautada por relações pessoais, familiares, compadrio, hierarquia social relativamente rígida, vida rural, apego a superstições e religiosidade. Isto é, as descrições que fazem baseiam-se, no geral, na dominação tradicional e em certa negação da racionalização instrumental do mundo¹²⁰. Um diálogo no romance *Sem Lei Nem Rei* entre o Coronel da Barra (Juvêncio Teixeira) e o Promotor da cidade (Agrício) é bem característico das relações sociais e do modo de se fazer política no sertão:

Coronel da Barra: Sou homem para não abandonar um intrigado. Comigo é ali no calcanhar. Cabra safado só se endireita com a grosseria da sola. Sou o chefe político daqui até o dia que a pisa falar no centro. Comigo é na chibata, trastejou, vai pro pau. Esse negócio de melindres não está me caindo na vista nem na direção do meu comando. Essa gente só conhece é chibata. O senhor dana-se a falar difícil, eles não entendem nada. Comigo é no respeito. Também, na véspera de eleição, eleitor meu não fica sem presente. Dou sapato e roupa, se o cabra não votar em mim a sorte dele é se acabar na primeira pisa, senão nem morre nem vive, fica esperando a morte no desengano do corpo moído.

Promotor: Coronel, o senhor sabe que sou pago pelo povo para preservar a sociedade dos criminosos, de todos que burlam o Direito. Esse dinheiro vem do Estado, e o Estado é um artifício jurídico para proteger a sociedade.

Coronel da Barra: Não quero saber nem de Estado nem de Direito. O senhor, se não quiser ficar aqui, pode ir logo dizendo. O senhor está falando muito, mas ainda não falou no meu direito de chefe político daqui. Ou entra na minha conduta ou estamos começando a

¹²⁰ Ver Weber (2004).

brincadeira do pega pra capar. E garanto que não vou ser eu o castrado.

Promotor: O coronel sabe que acompanho politicamente o governo, não tenho o que temer, mas eu acuso, quem julga são os jurados, quem dá a sentença é o juiz.

Coronel da Barra: Esse juiz é um doido, vive com história de imparcialidade, isso é safadeza. Mande dar as contas do cabra, quem cumpriu minhas ordens não vai a júri coisa nenhuma. O juiz, se quiser, caia na caatinga atrás do homem para prender, porque a polícia mesmo não vai lá não. Essa profissão de vocês é uma besteira lascada. Quero ver na hora do pega, se são vocês que vão dar fogo nos cangaceiros. Isso é bom na cidade, aqui a gente resolve com polícia. A melhor cadeia para cabra rebelde é a sepultura. Vocês passam a vida estudando besteira (CAMPOS, 1990, p. 30-31).

Na vida social sertaneja, a população sempre tomava partido ou de um ou de outro coronel. Se filiava a um dos lados do litígio para não se ver desamparada em uma sociedade extremamente hierárquica e violenta na qual o Estado moderno não se faz muito presente. Sendo assim, a população, para garantir o mínimo de segurança, apoiava um dos poderosos para se ver amparada frente a violência, os mandos e desmandos de outros poderosos. No *Romance d'A Pedra do Reino*, Suassuna desenvolve sua trama mais ou menos nos mesmos moldes, desde a fundação do Primeiro Império da família Quaderna, na Pedra do Rodeador, até o conflito entre os filhos de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto:

Ora, Sr. Corregedor, desde quando o velho Rei, Dom Pedro Sebastião, era vivo – e mais ainda depois de sua morte – os moradores da nossa Vila tinham se separado, formando dois partidos em torno dos filhos dele! Uns tomavam o partido de Arésio, filho do primeiro casamento de meu Padrinho com Dona Maria da Purificação Pereira Monteiro. Os outros, tomavam o de Sinésio, filho de minha irmã, Joana Garcia-Barreto Ferreira Quaderna. Na verdade, havia ainda um outro filho, Silvestre, nascido entre Arésio e Sinésio e no intervalo dos dois casamentos de meu tio e Padrinho. Mas o partido deste segundo filho ninguém pensava em tomar! Primeiro, porque ele próprio era partidário de Sinésio. Depois, porque ele era bastardo e pobre. E, finalmente, porque, depois da morte de Dom Pedro Sebastião, todo mundo, de repente, passou a considerá-lo como meio idiota! (SUASSUNA, 2014, p. 372).

A justiça no sertão não é dada por um direito relativamente neutro que pretende ser igual para todos, como o Promotor Agrício, da história de Maximiano Campos, tenta explicar para o Coronel da Barra, mas é feita de acordo com o alinhamento que cada pessoa tem com os poderosos do lugar. Se uma pessoa faz algo considerado ilegal pelas leis a mando de um poderoso, o criminoso não é punido. Somente se pune aquelas pessoas que estão alinhadas contra o chefe político local. Justiça, nesse caso, é somente

o que o poderoso, que está momentaneamente no comando político do local, considera como seu direito, ou seja, depende essencialmente de sua vontade. Não existe uma normativa geral e imparcial. A normativa se enraíza na tradição, na benevolência ou no interesse das pessoas mais poderosas e com posição social mais elevada.

As relações sociais também são pautadas por essa relação de força desigual. As pessoas comuns têm mais possibilidades de se relacionarem entre si. Grandes amigos podem se tornar inimigos segundo o alinhamento que tomam dentro de um litígio entre poderosos, como acontece na trama *Uma Mulher Vestida de Sol* de Ariano Suassuna (2005). Nessa trama Martim, Gavião, Caetano e Manuel podem ser considerados amigos, contudo, como estão de lados diferentes entre dois fazendeiros, que são cunhados, a todo momento ameaçam utilizar seus rifles uns contra os outros. Isso não significa que esses amigos não conversam ou se relacionem mais, significa que, durante um litígio, cumprem as ordens dos seus chefes/patrões, caso contrário, podem sofrer sanções. Nesse sentido, os dois primeiros estão de um lado de uma cerca que separa as duas fazendas e os outros dois então do outro lado. No cotidiano ficam conversando entre eles, mas, caso sintam alguma “invasão” de um lado para o outro, estão prontos para cumprir as ordens dos fazendeiros, matando pessoas conhecidas ou amigas.

Como o poder é muito desigual, as pessoas que estão em uma posição subalterna vingam suas agruras. Por isso que a justiça nesse cenário está muito ligada à vingança. Vinga-se a truculência dos poderosos, a falta de poder dos mais pobres, as profundas desigualdades, a falta de uma norma minimamente igualitária, o medo de não ter nenhum amparo jurídico, social, econômico e estatal, dentre outros. Ou seja, a vingança, muitas vezes, é a única arma dos pobres contra os mandos e desmandos dos coronéis e/ou chefes políticos. O cangaceiro, nesse ponto, ganha importância, pois é ele o vingador, é a pessoa que fará justiça na terra contra os poderosos.

O Armorial, ao fazer a descrição de um tipo de sociedade que não é considerada estritamente moderna, não está defendendo que essa sociedade deve se tornar mais moderna. Pelo contrário, entende que a modernidade não trará mais benefícios para a população, pois desampara a pessoa de toda a tradição da sociedade em que vive e foi educada, jogando-a em um sistema individualista em que as pessoas se veem sozinhas no mundo, sem o apoio de uma comunidade. No jogo político entre os coronéis, os subalternos podem conseguir alguns benefícios, como roupa e sapato apresentados no exemplo de Maximiano Campos, ainda mais porque para a maioria não difere muito se estão alinhados a um ou outro coronel, pois, no final, ambos exercem o mesmo poder.

Para essas pessoas subalternas, o individualismo moderno pode desagregar o seu ambiente social, cultural, religioso, familiar etc., para jogá-las em um mundo estranho de relações impessoais.

O Mangubeat, de maneira diferente do Armorial, não propõe um caminho fora da modernidade. A alternativa que propõe está dentro dela. Esta Agitação artístico-cultural entende que a modernidade trouxe muitos benefícios para o mundo, o problema é a forma como ela se configurou junto ao capitalismo. O Mangu busca mais reformar os caminhos trilhados pela modernidade-capitalismo do que rejeitar tudo o que esse contexto produziu em todas as esferas da vida humana. Tanto é que o núcleo-base dessa Agitação é explícito ao defender um ponto de vista mais à esquerda, com uma ideologia política vinculada ao anarquismo (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

A grande crítica feita pelos integrantes do Mangu a realidade moderna é a extrema desigualdade social que o capitalismo gerou. Porém, acreditam que é possível equilibrar melhor a balança para existir uma vida e um mundo com mais justiça social. Os integrantes do Mangu querem que os benefícios proporcionados pela modernidade sejam alcançados por todos, ou pelo maior número de pessoas. Sendo assim, eles cobram as promessas não cumpridas pela modernidade como uma vida mais justa, mais confortável, com mais liberdade e igualdade, ao menos perante a lei. O discurso do Mangu é, assim, na essência, um discurso moderno, pois prioriza ideias que somente as revoluções burguesas elevaram para o primeiro plano da ação política e social. É nesse sentido que boa parte das letras escritas pelas bandas Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi, nos anos iniciais da Agitação, enfatiza tanto heróis populares como Zapata, Sandino, Zumbi, Antônio Conselheiro, Panteras Negras e denuncia as mazelas dos moradores das cidades.

De certa forma, o Mangu acredita que é possível existir uma sociedade mais justa nos moldes anunciados pelas revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX. Nesse sentido, defendem uma justiça que está baseada em leis feitas e debatidas pelos indivíduos, em uma organização social pautada por uma constituição e um direito ordenados objetiva e imparcialmente para a população, principalmente para os mais fracos não ficarem a mercê dos mais poderosos. Se esse ordenamento jurídico-político não funcionar, exaltam as revoluções sociais. Esses aspectos podem ser mais bem vistos nas letras das músicas *O Outro Mundo de Xicão Xukuru*, de Mundo Livre S/A e *A Praiaira*, de Chico Science & Nação Zumbi. Seguem as letras, respectivamente:

Numa faixa de terra/de 28 mil hectares,/localizada no agreste pernambucano,/habitam cerca de 8 mil seres da espécie humana./Eles não querem vingança/eles só querem justiça/querem punição para os covardes/assassinos de seu bravo Cacique Xicão/Distribuídos por 23 aldeias,/permanecem resistindo/após quase 500 anos/de massacres e perseguições/reivindicando nada menos/que o reconhecimento e a demarcação/da terra sagrada que herdaram/de seus ancestrais/“Ele não vai ser enterrado,/ele não vai ser sepultado/Ele vai ser plantado,/para que dele nasçam novos guerreiros”/as autoridades policiais tinham pleno conhecimento/dos atentados e das ameaças./Ainda assim nada fizeram para evitar/mais este crime,/muito conveniente/para os latifundiários da região./Comenta-se que alguns deles/têm parentesco com certos figurões/da república branca./Entre eles um apelidado pelos federais/de “Cacique Marcão”./“Ele não vai ser enterrado,/ele não vai ser sepultado/Ele vai ser plantado,/para que dele nasçam novos guerreiros,/minha mãe natureza./Ele vai ser plantado assim como vivia,/debaixo das vossas sombras,/para que de vós nasçam novos guerreiros,/minha mãe natureza,/que a nossa luta não para” (MLSA, 2003, Faixa, 09).

No caminho é que se vê a praia melhor pra ficar/Tenho a hora certa para beber/Uma cerveja antes do almoço é muito bom/Pra ficar pensando melhor/E eu piso onde quiser, você está girando melhor, garota!/Na areia onde o mar chegou, a ciranda acabou de começar, e ela é!/E é praieira! Segura bem forte a mão/E é praieira! Vou lembrando a revolução, vou lembrando a revolução/Mas há fronteiras nos jardins da razão/E na praia é que se vê a areia melhor pra deitar/Vou dançar uma ciranda pra beber/Uma cerveja antes do almoço é muito bom/Pra ficar pensando melhor/Você pode pisar onde quer/Que você se sente melhor/Na areia onde o mar chegou/A ciranda acabou de começar, e ela é!/E é praieira! Segura bem forte a mão/E é praieira! Vou lembrando a revolução, vou lembrando a revolução/Por que há fronteiras nos jardins da razão?/No caminho é que se vê a praia melhor pra ficar/Tenho a hora certa pra beber/Uma cerveja antes do almoço é muito bom/Pra ficar pensando melhor (CSNZ, 1994, Faixa 05).

A música de Mundo Livre (primeira letra) apresenta melhor a questão da justiça. Ao apresentar a situação dos índios Xukurus, no agreste pernambucano, e o assassinato de seu cacique Xicão, Fred Zero Quatro, um dos autores da letra¹²¹, deixa claro que os índios querem justiça e a demarcação legal de suas terras. Na letra, o vocalista da Mundo Livre ainda enfatiza que as autoridades não fizeram nada para evitar o assassinato, mesmo sabendo das ameaças. Isso seria conveniente para os poderosos brancos, pois, com o cacique morto, a organização de luta dos Xukurus poderia ser abalada, desmantelando toda a organização de luta por reconhecimento e demarcação de suas terras, que foram tomadas com a chegada dos europeus. Importante frisar, a música

¹²¹ A outra autora é Zenilda Maria de Araújo.

toma partido dos primeiros habitantes do Brasil que foram massacrados por causa da cobiça por riquezas. Contudo, a letra também serve como um modo de não deixar morrer esse episódio e atrair novos adeptos à causa dos índios ou a qualquer grupo minoritário ou subalterno. O que se apresenta com a letra não é o desejo de vingança, mas que a lei existente seja efetiva para todos os indivíduos, independentemente de sua situação econômica, classe social, etnia ou cor de pele. A justiça defendida nessa música é uma justiça social para todos.

A música de Chico Science & Nação Zumbi (segunda letra) já enfatiza mais a questão da revolução. Essa letra de Chico Science, autor da música, segue mais ou menos o mesmo caminho da música de Fred ao enfatizar as classes subalternas, pois cita claramente a ciranda, manifestação artístico-cultural dançada e cantada na praia normalmente por essas camadas sociais, e a Revolução Praieira, de meados do século XIX, com caráter social e grande participação da população mais carente da província de Pernambuco. Ao fazer referência a ciranda, Chico exalta as manifestações populares e tradicionais que foram se perdendo ao longo dos anos, principalmente com o avanço de manifestações tidas como mais racionais, educadas e modernas. Daí uma das formas de interpretar as fronteiras da razão, ou seja, há coisas mais racionais e menos racionais, as primeiras são mais valorizadas, ao passo que as menos racionais são desvalorizadas. O mesmo vale para a questão do moderno e do tradicional.

Mas também, esses limites da razão podem ser o contexto socioeconômico de Pernambuco na época da eclosão da Revolução Praieira, que é similar ao contexto do início dos anos 1990. É sabido que um dos motivos dessa Revolução foi a grande concentração fundiária e a grande pobreza da população pernambucana em meados do século XIX. Recife, nos anos 1990, enfrentava algo parecido, como a reportagem que coloca essa capital como uma das piores cidades do mundo para se viver. Os limites da razão estariam vinculados a falta de sentido em não distribuir melhor a renda da cidade para melhorar a vida de sua população. Com essa extrema desigualdade, aumentaria a criminalidade, a sensação de insegurança etc. A razão, então, teria limites travados dentro de determinado contexto que visa o aumento de riquezas e a valorização de uma vida mais formalmente educada. Em outras palavras, não se utilizaria a razão para o benefício da humanidade, mas para aumentar as riquezas. Enfatizar-se-ia, portanto, um único tipo de razão: a instrumental.

Dessa feita, sabendo-se que ambos os Movimentos são críticos à modernidade e ao capitalismo, que o Armorial está mais alinhado a defesa de uma sociedade pré-

capitalista e pré-moderna e o Manguê mais alinhado a um socialismo-anarquismo, discuto neste capítulo o tema da justiça social dos dois Movimentos. Nessa discussão apresento tanto as convergências quanto as divergências entre eles.

4.1. A questão da justiça social no Movimento Armorial

O tema da justiça social é um dos pontos em que se pode ver melhor as discrepâncias e os embates entre o Armorial e o Manguê. No Movimento dos anos 1970, paira o imaginário do patriarcado rural brasileiro, enveredando para um imaginário monárquico, feudal e medieval. Como mostrado no capítulo 1, boa parte dos integrantes desse Movimento tinha sua origem social nesse patriarcado rural. Por entender que a burguesia derrotou o seu grupo de origem, que o *ethos* e a visão de mundo dessa nova classe dominante piorou as condições de vida da população, principalmente por enfatizar e exaltar o individualismo e a meritocracia, e por esta nova ética não proporcionar certa beleza e grandeza artística ao priorizar muito a realidade nua e o trabalho para aumento de capital, Suassuna é crítico à modernidade burguesa. Nas palavras de Suassuna:

Eu não tenho simpatia pelo universo burguês. Eu não simpatizo nem com o sofrimento burguês. Eu sou um camarada que pertence a uma classe que foi derrotada pela burguesia urbana, de maneira que eu tenho mais simpatia pelo povo do que pela burguesia. Eu nasci num regime que hoje não existe mais, o patriarcal rural brasileiro, que foi derrotado em três datas: 15 de novembro de 1889, com o golpe militar da República, o primeiro momento de vitória da burguesia urbana e capitalista contra o patriarcado rural. A segunda data foi 4 de outubro de 1930. E a terceira foi 31 de março de 1964, quando o capitalismo se instalou no Brasil, como novidade. Na França o capitalismo se instalou com a revolução francesa, em um movimento nacional. No Brasil o capitalismo está se instalando de fora para dentro, pelas multinacionais. É por isso que eles estão agora com essa ideia da globalização, que é o novo nome do colonialismo. Daí a simpatia que eu tenho pelas pessoas do povo e pela cultura popular. Talvez não tenha a mesma antipatia pelo patriarcado rural - então tem essa contradição. E nisso eu me separo dos marxistas brasileiros. Os marxistas acham que a passagem do patriarcalismo rural para a burguesia urbana foi um progresso em todos os sentidos. Eu não acho. Eu acho que teve alguma coisa que progrediu, mas outras não. E os valores estéticos do patriarcado ainda hoje me tocam, eu sou muito mais aproximado deles do que dos outros. Então eu simpatizo com essa aristocracia rural derrotada, decadente, e com o quarto estado, o povo (SUASSUNA, 1998).

Como o Armorial valoriza esse patriarcado rural brasileiro, os integrantes desse Movimento, ao produzirem sua arte, procuram resgatar e imortalizar uma configuração

social que foi solapada pelo processo de modernização¹²². Se não concordam com a realidade existente, utilizam a arte para modificá-la, ou pelo menos sonhar como gostariam que tal realidade fosse. Para Suassuna “a arte é (...) um acerto de contas com a realidade. É por isso que [ele é] contra o naturalismo, o neonaturalismo. (...) a arte, por natureza, não é uma imitação do real, é uma recriação. É uma realidade magnificada. Não é realidade do dia-a-dia. Se fosse para imitar a realidade do dia-a-dia, melhor seria ficar com a própria realidade” (SUASSUNA, 2000, p. 43). Assim, o poeta sonha uma sociedade e a construção desta é, de certo modo, moldada pelos desejos oníricos dos poetas. Em suas palavras:

Não creio que o sonho dos poetas seja inútil. Pelo contrário: é a força do Povo, anunciada e revelada pelo sonho e pela voz dos Poetas, que molda o País e preludia o futuro. Cervantes era o porta-voz de seu Povo – e por isso eu pude dizer, já, uma vez, que a Espanha não seria o que é hoje se aquele Poeta não tivesse sonhado e forjado o “Dom Quixote”. Os políticos medíocres sonham apenas com o poder pelo poder. Os grandes querem o Poder para, através dele, se colocarem a serviço do País e do Povo – e sonham tanto quanto os artistas e escritores. Aliás, sem esse sonho, nem o verdadeiro Poeta faria sua obra nem o grande político teria forças para persistir na dura luta. Assim, não acredito que o Brasil que eu sonho seja inviável. O povo, os poetas, os políticos, os padres e os soldados que sejam capazes de entender verdadeiramente o que o Povo e o País significam, estes vão aos poucos, como podem, encaminhando o Brasil para esse sonho do futuro (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

Na concepção suassuniana, “o Poeta é parente próximo do mentiroso, ambos necessitados de criar um mundo transfigurado e poético, um mundo que faz violência à realidade para ser mais fiel ao *real* – esse enigma que só poeticamente pode ser atingido e sugerido” (SUASSUNA, 2008-J, p. 184). O artista/poeta mentiroso pode ser aquele que mostra a realidade tal qual ela é, pois tem total liberdade para exagerar. Mas também pode ser aquele que propõe novas formas de organização político-econômico-social-cultural. Por isso que o artista/poeta é meio mentiroso, pois ele recria a realidade segundo o seu sonho. Ao fazer isso, ele pode escancarar para as pessoas os problemas, as opressões, as mazelas sociais que elas não conseguem enxergar por estarem extremamente submersas em seus cotidianos. E, também, pode querer immortalizar seus sonhos, suas concepções, seu *ethos* e visão de mundo na arte que produzem (SUASSUNA, 2000).

¹²² De acordo com Ariano, na época do surgimento do Armorial, o *ethos* e a visão de mundo do patriarcado rural ainda passava por um processo de destruição, apesar de haver poucos lugares em que eles podiam ser vistos claramente.

No entanto, como o próprio escritor argumenta acima, sua posição é meio contraditória, meio ambígua, assim como de seus pares do Movimento Armorial, pois, ao mesmo tempo que a maioria fazia parte desse patriarcado rural derrotado, tinha apego pelo povo, pela cultura popular. A contradição vai além de pertencer a uma classe dominante, mas se inspirar artisticamente em uma cultura que considera ser da classe subalterna. Essa recriação da realidade da qual Suassuna fala, pode ser também uma forma de conciliar essa contradição e ambiguidade, pois não se pode negar que no regime patriarcal os senhores de engenho, os coronéis, os majores, os grandes fazendeiros, os poderosos no geral, tinham poder de vida e morte sobre as pessoas que estavam em suas terras, visto que, de certo modo, também faziam parte de suas posses (RAMOS, 2010; LEAL, 2012; FAORO, 2001; FRANCO, 1997).

Durante a infância, quando o contato social se restringia mais ao ambiente familiar, os integrantes do Armorial aprenderam valores desse patriarcado. Já na adolescência e na vida adulta, especialmente na juventude, quando muitos deles foram para Recife estudar, prioritariamente, Direito, aprenderam novos valores como os urbanos, os modernos, os acadêmicos, muito em função do Brasil estar passando por profundas transformações nessa época (1930-1950), deixando de ser um país eminentemente rural para se tornar um país urbano-industrial. No caso específico de Ariano Suassuna, essas várias influências geraram uma concepção muito particular de posicionamento político. Durante anos ele se disse monarquista de esquerda¹²³.

Quando eu falei em monarquia de esquerda, estava pensando no problema de Canudos. Eu coloco Canudos como o episódio mais significativo da história do Brasil. Seu antecessor foi o Quilombo dos Palmares e seu sucessor, a Guerra do Contestado. O cordel é o único espaço literário no qual o povo brasileiro se expressou como quis; o equivalente político do cordel foi Canudos. Pois bem: Antônio Conselheiro era monárquico e pré-socialista. Hoje eu fico até um pouco acanhado de dizer essa palavra, socialista; entre uma visão socialista e marxista, fico com a primeira. Nunca fui marxista; tenho a maior antipatia por Marx. Mas o meu socialismo vem de muito antes, vem dos apóstolos. Eu sou uma pessoa religiosa e meu socialismo vem do catolicismo, mas não do catolicismo de igreja, isso, não. Já o lado monárquico tinha a ver com aquela visão do rei que falei há pouco – e também com a figura paterna; meu pai, para mim, foi um rei, certo? Agora, houve uma coisa que me causou a maior angústia. Eu fui levado a um erro de interpretação sobre a monarquia por conta da minha atitude diante da morte do meu pai. Eu era uma criança quando abri os olhos e vi que meu pai tinha sido assassinado. Anos depois, eu pegava os jornais e lia que a Revolução de 30 tinha sido

¹²³ Essa posição se manifesta em seu personagem Quaderna, que também se diz monarquista de esquerda.

uma luta do Brasil arcaico, rural, representado pelo lado do meu pai, contra o Brasil moderno, urbano, representado por João Pessoa. Ou seja: o lado mau, o lado ruim, contra o lado bom – e meu pai, dentro dessa ideia, era o mal. Para mim, então, a invasão de Princesa pela polícia paraibana se transformou na invasão de Canudos pelos republicanos. Aí eu pensei: preciso reagir, tomar a posição contrária; o urbano é que é ruim, e não o rural. Eu não tinha visão suficiente para notar que havia uma diferença que não permitia comparar a guerra de Princesa com a guerra de Canudos. Em Canudos, o Brasil urbano e privilegiado se lançou contra o arraial popular; no caso de Princesa, eram privilegiados da cidade contra privilegiados do campo. Quando percebi isso, entrei em crise. Pensei em abandonar a literatura, pois até então eu estava idealizando não só a causa de meu pai, como a de meu avô. Foi a partir daí que comecei a abandonar qualquer ideia monárquica (SUASSUNA, 2000, p. 39-40)¹²⁴.

Ainda dentro dessa visão monarquista, Suassuna explica os motivos pelos quais defendeu por um tempo e depois se decepcionou com esse regime político:

Do ponto de vista estético eu acho a Monarquia mais bonita do que a República. Geralmente a simpatia que as pessoas têm para com a República é por identificar esse regime com a democracia. Mas as duas tiranias mais violentas do século XX, o stalinismo e o nazismo, foram obra do regime republicano. Mesmo sendo um escritor – e um sonhador –, sei que o problema social não se resolve com esteticismo. Eu levava fé na família imperial brasileira porque ela é descendente do duque de Orleans, que ficou do lado dos revolucionários franceses, sendo depois guilhotinado. Mas sofri uma decepção muito grande. Uma ala da família imperial brasileira pertence à TFP (Tradição, Família e Propriedade), grupo de extrema direita. A outra é neoliberal – o que para mim é ainda pior (SUASSUNA, 1996, p. 8)¹²⁵.

Mesmo após essa revisão quanto a sua posição monarquista, Suassuna mantém esse modelo político como referência na sua criação artística. Sua obra ficcional sempre faz alusão a monarcas reais ou imaginários. Sua religiosidade, que aparece também em

¹²⁴ Segundo Suassuna, sua posição política sempre foi socialista, a posição monárquica é que mudou ao longo dos anos. Em suas palavras: “Socialista nunca deixei de ser. O centro das minhas reflexões é Canudos, onde houve uma tentativa de regime socialista. Nunca entrei em partido nenhum antes porque não os achava à altura do meu sonho”. Todavia, Suassuna não é socialista na vertente marxista-moderna. Em sua concepção, o seu socialismo é menos teórico, mais prático, antigo e religioso: “Por mais estranho que pareça, me filiei ao PSB por causa da crise no Leste Europeu. As pessoas acham que com a extinção da URSS o socialismo morreu. Eu não penso assim. Acho que o marxismo era uma deformação do sonho socialista, e a queda do marxismo permite que se abra uma perspectiva para a volta desse sonho, o mais bonito que a humanidade já criou no campo político” (SUASSUNA, 1993, p. 6).

¹²⁵ Em 1989, Suassuna já tinha uma perspectiva muito parecida: “Como a família imperial brasileira é descendente, por um lado, de Filipe ‘Egalité’ – o Duque de Orleans que se colocou ao lado dos revolucionários jacobinos franceses – eu julguei, durante algum tempo, que a casa de Bragança teria imaginação, garra e grandeza suficiente para, no Brasil, tomar o lado do socialismo-de-pobre de Canudos e do povo que lutou por ele ao lado de Antônio Conselheiro e da própria Casa de Bragança. Mas a realidade provou que essa era, apenas, mais uma quimera, desmentida brutalmente, na realidade, pela adesão de Dom Luís e Dom Bertrand à TFP. Eu sonhava, e continuo sonhando, como escrevi em 1978, com um Partido político que tivesse ‘alguma coisa característica das grandes ordens religiosas de monges-combatentes’”. (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

sua obra, apresenta uma estrutura monárquica, sendo Jesus o rei dos reis. Como a estrutura religiosa que adota é monárquica, haveria mais justiça social dentro de uma confluência entre monarquia e religiosidade. Porém, a monarquia que pensa não é nos moldes em que o monarca pode tudo, absolutista, sem contrapartida com o povo. A figura do monarca é paternalista, que quer o bem de seus filhos. O monarca deve, então, cuidar e ser justo com seus filhos, criando um ambiente e uma disposição fraternal entre os homens.

Talvez os sonhos do escritor tenham perturbado a visão política do cidadão. Eu sempre achei a monarquia mais bonita que a república. Mais poética. A figura do rei e da rainha encarnam muito mais a excelência humana que a figura de um presidente. Na cultura popular não se encontra um conto ou poesia que encarne um presidente. Há sempre um rei ou rainha. Além disso, Antônio Conselheiro, em Canudos, era monárquico e socialista. Há ainda a questão da imagem paterna que o rei encarna. Perdi meu pai cedo, aos três anos. Ele encarnava para mim a figura de um rei. Também tive muitas influências na infância sobre essa questão. Tenho esses sonhos, mas depois que descubro que estava errado, tomo posição (SUASSUNA, 1993, p. 6).

Além desse aspecto da justiça social vinculada à monarquia e à religiosidade, segundo Suassuna, ambas estão presentes na cultura popular. Especificamente sobre a monarquia, ela é uma inspiração mais bela para escrever livros e fazer arte, pois há toda pompa dos rituais e toda paixão da população para com o monarca benevolente. Por fim, seu apego à monarquia também está ligado ao sebastianismo, que se mistura novamente com a religiosidade, presente na cultura popular do sertão¹²⁶. Porém, concorda que essa justiça social religiosa, com pitadas de monarquia ideal, é um sonho:

É o sonho de justiça social. Existe desde os Atos dos Apóstolos, que foi redigido por São Lucas, e é a primeira tentativa de organização social baseada nas ideias de Cristo. Não tem base no lucro, mas na fraternidade, na justiça, na liberdade. (...) Os regimes políticos socialistas que surgiram só atingiram uma minoria. Alguns privilegiam a liberdade em detrimento da justiça. Outros privilegiam a justiça e abandonam a liberdade. Em ambos os casos, era liberdade e justiça apenas para a minoria. O grande sonho é unir a liberdade e a justiça para toda a população (SUASSUNA, 1993, p. 6).

De modo diferente, o capitalismo, além de excluir da vida das pessoas a religiosidade, sem referência a qualquer Igreja, não proporciona essa justiça social, pois é utilitarista em sua ética, na maximização dos lucros e ao pregar o individualismo, excluindo a fraternidade entre os homens. Dentro desse ambiente moderno-capitalista, o

¹²⁶ Um pouco mais à frente tratarei melhor essa questão do sebastianismo.

homem fica à mercê dos poderosos, pois as relações sociais não são mais pautadas entre homens diretamente, mas por intermediários: o dinheiro, a lei, o Estado etc. Na modernidade, o capitalismo e a república estão ligados, tanto é que há vários estudos que defendem a ascensão da república e da democracia moderna com o advento do capitalismo, principalmente daqueles estudiosos vinculados ao liberalismo clássico. Todavia, como Suassuna deixa claro na citação acima, as duas piores ditaduras do século XX se deram no âmbito republicano, daí a sua desconfiança com esse regime político durante anos.

Esses sonhos monárquicos não se limitam a Suassuna. A personagem Bernarda, do romance *A História de Bernarda Soledade, a Tigre do Sertão*, de Raimundo Carrero, tem um ideal monárquico, pois a grande vontade dela era fundar um reino da família Soledade. Para capitanear esse sonho, Bernarda inicia um expurgo dos fazendeiros locais, invadindo as suas fazendas e anexando-as a sua. Até o cavalo mais imponente da trama se chamava Imperador. Seus jagunços são chamados de guerreiros. Seu poder é de uma rainha absolutista, pois tudo que está sob seu domínio é seu, até as pessoas. Sua vontade é lei. Essa atitude serviria para levar a cabo seu sonho de fundar um grande reino em que sua família seria dona de todas as terras até o horizonte. Sua vontade não era de poder pessoal, mas tudo o que estivesse dentro de suas terras pertenceria ao reino, não necessariamente ao monarca individual. O monarca, nesse caso, é visto como o próprio reino. Mas como todo tirano conquistador, há também os seus adversários: os fazendeiros desapropriados, inclusive seu tio Anrique, que teve a fazenda tomada por Bernarda. Entretanto, após seu tio iniciar a vingança contra Bernarda, ele se alia a sobrinha e tem um filho com ela, tornando-se a figura imperial do “Reino de Puchinã” até ser assassinado pelos fazendeiros que foram traídos por ele (CARRERO, 1995).

Como demonstrado, o imaginário do sertanejo está imerso em reinos e na religiosidade. Este aspecto é outra sobrevivência do imaginário medieval no sertão, segundo o Armorial. Dessa feita, se os integrantes do Armorial desejam fazer uma arte erudita baseada na cultura popular, suas obras também precisam ter essa referência religiosa. Suassuna a apresenta ao afirmar que Quaderna faz parte do catolicismo sertanejo. Campos também apresenta esse aspecto em sua obra ao fazer referência a todo o momento a Jesus e a Nossa Senhora nas falas de seus personagens. Samico também apresenta esse aspecto nos temas de sua gravura. Segundo Fábio Fonseca (2011), na gravura de Samico é recorrente as figuras de dragões, serpentes e de

demônios. Essas figuras representariam a luta do bem e do mal em um imaginário religioso medieval. O que Samico faz é tornar visível o bestiário medieval invisível sobrevivente na cultura popular sertaneja. Gravuras como *O Pecado*, *A Espada e o Dragão*, *Juvenal e o Dragão*, *A Luta dos Homens*, *Traição*, *Daniel e o Leão*, dentre outras, seriam representativas quanto a esse imaginário religioso no Armorial.

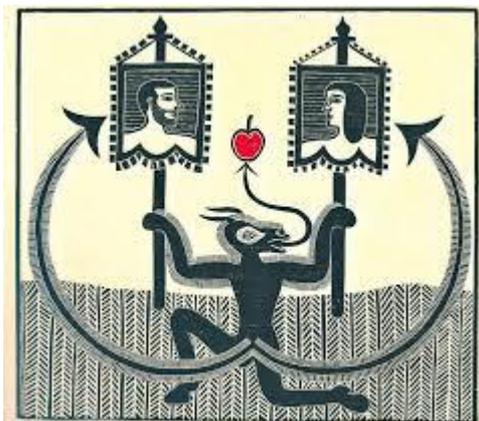


Figura 12: O Pecado



Figura 13: Traição



Figura 14a: Juvenal e o Dragão



Figura 14b: Juvenal e o Dragão

A respeito da gravura de Samico, Suassuna escreve:

O campo da Gravura e do Romanceiro nordestinos é, para mim, um Reino maravilhoso, povoado de coisas, seres humanos, ações e encantamentos, um reino imaginoso, dotado de estranha beleza... É desse mundo estranho e belo do Romanceiro e das capas de “folhetos” nordestinos que brota a gravura de Gilvan Samico. É nesse mundo que ele mergulha, procurando um reencontro com as raízes de seu sangue, e de onde regressa com seus “pássaros de fogo”, seus “dragões” que, por entre folhagens e cachorros, lembram os grifos dos púlpitos da Igreja de São Francisco, da Paraíba; será talvez por isso, então, que Francisco (de Assis), essa “fera de Deus”, aqui está, ao lado de seu lobo, assim como Daniel, imune e profético, olha tranquilamente para seu leão. Só julgará que esses temas não nos pertencem, quem não sabe que o deserto da Judeia é, também, o Brasil; ou que Samico, incluindo Santos e Profetas em seu mundo, está apenas, mais uma vez,

sendo fiel à mais verdadeira linhagem da Arte brasileira desde seus começos; e, sobretudo, quem não sabe que o Sertão é o Mundo... (SUASSUNA, 1974, p. 21).



Figura 15: A Espada e o Dragão

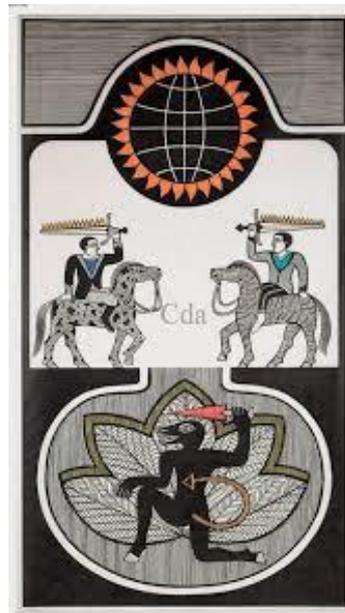


Figura 16: A Luta dos Homens



Figura 17: Daniel e o Leão



Figura 18: Sem Título¹²⁷

Como se pode ver, o Armorial não desvincula sua concepção de justiça social da religiosidade. E como sempre tem como pano de fundo esse imaginário monárquico e religioso, o Armorial, principalmente Suassuna, é muitas vezes acusado, inclusive pelos integrantes do Mangue, de defender um feudalismo e sua estratificação social rígida. Todavia, o mentor do Movimento responde:

É uma inverdade. Dizem que advogo a volta da Idade Média. Não prego isso, primeiro porque não quero, não desejo isso. Segundo, tal não seria possível, mesmo que eu quisesse. O tempo não volta. Nunca afirmei isso. O que afirmo é que na cultura brasileira existem

¹²⁷ Em todas as fontes que eu pesquisei, infelizmente não descobri o nome dessa gravura. Mesmo assim, penso que ela é significativa para entender essa relação da religiosidade no imaginário Armorial.

sobrevivências da cultura medieval ibérica – e mostro no caso da Cantiga do Valente Vilela, que citei antes¹²⁸. Ali, numa composição brasileira do século XIX, é claro o parentesco com as cantigas épicas do romanceliro ibérico do século XII (SUASSUNA, 1998-A).

Sobre esse mesmo tema, Suassuna responde sobre essa acusação ao comentar a xilogravura de Samico:

Para mim, porém, o mais importante de tudo era que a xilogravura popular nordestina me encantava tanto quanto aquelas artes românicas e pré-renascentistas a que me referi. Tanto ou mais ainda. Entenda-se de uma vez por todas que quando falo nessas coisas não é pregando uma impossível e ridícula cruzada no sentido de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira: é apenas por reconhecer e reencontrar tais elementos e semelhanças na cultura brasileira do povo. Isto é, repetia-se, agora, com a Gravura, o mesmo fato que já acontecera comigo em relação ao Teatro e à Literatura: meu encanto pelo teatro de Aristófanes, de Sófocles, de Plauto, de Shakespeare, de Goldoni, de Calderón, de Gil Vicente, ou pela novela picaresca, pela de cavalaria, pela de Cervantes e de Boccaccio vinha, mais, era do fato de eu reencontrar em tudo isso um espírito correspondente ao do Sertão, do Nordeste e do Brasil, o espírito do romanceliro e dos espetáculos populares nordestinos; as mesmas lutas sangrentas; o épico; as vinditas familiares; os casos de crime, de amor e de ciúme; as fomes das grandes secas e epidemias, com seus cortejos de miséria, sofrimento e morte; as lendas; a crítica social; as burlas; o ódio; o riso violento e desmedido – tudo isso alçado, porém, às alturas do poético, do trágico e do cômico, pela força arrebatadora e transfiguradora do mítico (SUASSUNA, 2008-M, p. 214-215).

Para Suassuna e o Armorial há resquícios culturais ibérico-medievais na cultura popular brasileira, mais especificamente, preservadas no sertão nordestino. Sendo assim, este Movimento, por entender que a raiz da cultura brasileira é uma mistura das culturas ibéricas do final da Idade Média, das culturas negras trazidas pelos escravos e pelas culturas indígenas já existentes no Brasil, as produções artísticas brasileiras devem preservar essas raízes, senão tornam-se descaracterizadas. O que é considerado imposições culturais estrangeiras, nesse sentido, é rejeitada pelo Armorial. Isso implica que o Brasil, ou melhor, a cultura brasileira, perderia sua autenticidade e originalidade. Ela deixaria de ser única e entraria na mesma vala comum da cultura de massa ou da globalização¹²⁹.

Considerando as citações acima e os argumentos de Suassuna contra a arte engajada, principalmente de Bertold Brecht (Ver capítulo 1), não é possível a produção artística desse escritor, e do Movimento Armorial como um todo, não ser, de certo

¹²⁸ Segundo Suassuna, esse cordel é aparentado com *O Cantar de El Cid*, da Península Ibérica.

¹²⁹ Discutirei essa questão no capítulo 5.

modo, militante. Ao buscar fazer uma arte total, o Armorial apresenta sua percepção estética dentro das belezas e feiuras, forças e fraquezas, riquezas e mazelas do sertão nordestino. A população dominada, o povo em suas palavras, entra dentro dessa concepção estética. O sofrimento da vida é ao mesmo tempo belo e feio. A pobreza cotidiana contrasta com o apego religioso e a esperança de uma vida melhor *post mortem*. As festas populares fazem um contraponto as vinditas e assim por diante. Por trazer todos esses elementos, a arte Armorial, de uma forma ou de outra, é militante. A diferença é que a sua militância política na arte não é tão explícita como no Mangue. Mas, o Armorial em sua produção artística, procura ver nas agruras da vida uma forma de escrever, poetar, desenhar, pintar, esculpir, dançar etc., para conciliar o belo e o feio, a riqueza e a pobreza, o moderno e o arcaico, ou seja, conciliar os opostos, ou o que consideram como tal, como está em seu programa cultural.

O apego pelas reminiscências medievais ibéricas no sertão brasileiro vai além dos temas semelhantes do romanceiro. Em questão de justiça social, os integrantes do Armorial entendem que a estrutura social da Idade Média, com uma estrutura feudal, e do patriarcado rural brasileiro tinha algumas semelhanças. O convívio entre dominantes e dominados era menos excludente, apesar da grande hierarquia social, pois, em ambos os sistemas, os poderosos tinham certos deveres com os subalternos. Isto aconteceria pela proteção que os senhores feudais davam aos servos e pelo compadrio, aproximação e proteção dos subalternos com algum poderoso do sertão, o que poderia proporcionar para o povo maior poder de barganha, uma vez que, se a submissão ultrapassasse o que era considerado corriqueiramente justo, este poderia ser vingado por bandidos sociais ou pela vida junto ao Pai (Deus) e ao Filho (Jesus).

A visão dos armoriais é que o direito em uma sociedade extremamente hierarquizada proporciona proteção apenas para os poderosos, deixando o homem do povo a mercê de sua própria sorte. Onde o direito é mais visível, o povo é mais submisso e acostumado ao cabresto, como na zona da mata. O sertão proporcionaria um mínimo de liberdade, devido a sua vastidão. Contudo essa liberdade também tem seu preço: as durezas de uma vida errante. É nesse sentido que o Capitão Antônio Braúna fala para o seu imediato, Cobra-Choca: “Se tem medo, caia fora do cangaço, vivemos para morrer; aqui apenas morremos como homem. Se a sua sina é morrer de fome, debande e vá ser gado castrado em cercado de fazendeiro” (CAMPOS, 1990, p. 13). O cangaceiro seria esse bandido social, porquanto, no imaginário popular sertanejo, esse bandido reestabeleceria a justiça de acordo com o costume, como a maneira correta de

instaurar relações sociais “justas” entre os dominantes e dominados em uma sociedade baseada na opressão (HOBSBAWM, 1975). Esse é o caso do cangaceiro Antônio Braúna do romance *Sem Lei Nem Rei* de Maximiano Campos (1990).

Antônio Braúna é a figura central desse romance. Por isso, Campos procura mostrar tanto o lado justiceiro quanto o lado humano e cruel do cangaceiro. Mostra também que o cangaceiro não escolheu necessariamente esse estilo de vida. Pelo contrário, as circunstâncias dela o levaram para o cangaço.

Viver ali era duro, não comportava fraquezas. Ele parecia ter nascido marcado para ver sangue e violência durante toda a sua vida. A imagem do irmão morto, tendo o corpo furado de balas e com uma imensa mancha no peito parecendo uma papoula vermelha, não lhe saía da cabeça. Também ainda não deixara de sentir a tapa que carregava no rosto, e que fizera correr em filetes de sangue a sua vergonha. Tudo lhe surgia de vez, atormentando-lhe a vida. Sabia que o seu existir seria assim, e que iria também fazer correr o sangue dos seus inimigos. Tinha que vingar. Era a maneira de atenuar o seu sofrer rude, assim aprendera desde cedo. Agora, poria em prática a violência dos ancestrais, só interrompida com a mansidão do seu pai, e que renascia nele, naquela manhã triste, de recordações amargas.

Iria atacar o inimigo, o temido coronel da Barra, chefe político do município. Mas, se a sua força era menor, compensava a sua inferioridade com o desejo de lavar as desonras, as perseguições e afrontas. Naquela manhã, Antônio esperava pela noite, quando se decidiria a sua sorte. Havia resolvido no dia anterior, agora estava a apenas algumas horas do momento decisivo. Via-se já entrando na fazenda, e lavando o seu rosto, arrancando-lhe a tapa, com o sangue do coronel. Então, estaria vingado e o seu coração far-se-ia leve (CAMPOS, 1990, p. 11).

E Antônio Braúna confirma as circunstâncias da vida que o levaram para o cangaço ao falar com seu braço-direito:

Cobra-Choca, o homem não tem destino, é novilho desgarrado, solto. O que o homem tem é não deixar ficar em cercado. A gente não possui nem um palmo de terra, nem um umbuzeiro, nem um pé de palma desse é meu ou teu, mas se não temos terra nem cercas, vamos mostrar que temos dentro de nós a força do oculto. Onde nós chegar a terra vai ser nossa, nem que seja sepultura. Antes embaixo dela e coberto de vergonha, do que em cima da bicha e desgraçado na moral. Vi meu pai morrer de fome. Vi meu irmão morrer como cachorro, e ainda carrego uma tapa na cara. Uma vida é pouco para tão graúda vingança. Não estou nessa missão sem sina. Não tive destino, tive sina, agora mato para morrer. Até simpatizava com a filha daquele homem, que é moça decente. Não sei o que faço; sou bicho ignorante e não vou contradizer vingança com pensamentos desvanecidos. O coração que estoure no peito, mas não renego o meu sangue. Se o meu correr vai correr também o dos desafetos (CAMPOS, 1990, p. 20-21).

O próprio Coronel da Barra, o perpetrador do “tapa na cara”, dá sua versão dos motivos de ter desonrado Braúna:

Então, compadre, foi o Antônio Braúna, aquele covarde que meti o rebenque na cara dele o ano passado. Aquele sujeito que expulsei daqui. Eu bem sabia que aquele cabra não prestava, sempre foi bom no samba e ruim no serviço. Dei um ensino no peste e mandei meter no xadrez. Em vez de aprender a lição, junta-se a um bando de assassinos e vira cangaceiro. O pai dele até que era um bom homem, morreu na miséria, mas nunca deu trabalho a ninguém. O irmão mais moço era um desordeiro, teve uma briga na Pedra Lascada, foi morto pela polícia. O destino de Antônio não vai ser diferente (CAMPOS, 1990, p. 17-18).

Esse episódio mostra um pouco o poder dos grandes coronéis do sertão. Seu poder é tamanho que pode decidir sobre a vida e a morte das pessoas. Quando não manda matar, humilha os sertanejos. Desse modo, a humilhação, a desonra, a perda da moral, a falta de limites para os mandos e desmandos dos poderosos é o que faz o homem ir para o cangaço, pois assim ele poderia vingar as injúrias que recebeu em vida e restabelecer certa dignidade perdida com o seu não reconhecimento como homem pela elite. São por esses mesmos motivos que Lamparina e os outros homens do bando de Braúna se tornaram cangaceiros, pois “sabia serem homens de não temer os poderosos” (CAMPOS, 1990, p. 08). É no mesmo sentido que Severino do Aracaju se tornou cangaceiro em o *Auto da Compadecida*. No terceiro ato, quando os personagens estão sendo acusados pelo demônio e defendidos pela Compadecida, Manuel, ao responder uma indagação de sua mãe sobre Severino e seu cabra, responde:

A Compadecida: Quanto a Severino e ao cabra dele.

Manuel: Quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos.

Encourado: É um absurdo contra o qual...

Manuel: Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir pra ali (SUASSUNA, 2012, p.129-130).

Como Suassuna explicita no *Auto da Compadecida*, o cangaceiro é um instrumento de Deus e por isso não deve ser condenado. Ou seja, as circunstâncias da vida não lhe deram alternativa a não ser ir para o cangaço. O cangaceiro sempre foi uma reação a crueldade dos homens, principalmente dos poderosos ante os mais fracos e oprimidos. Por tudo isso, a figura do cangaceiro é, ao mesmo tempo, temida, respeitada e idolatrada no sertão nordestino. Mas o Armorial não quer mostrá-lo apenas nesses aspectos, quer mostrá-lo, também, como humano. Se, por um lado, ele enfrenta os poderosos, recompondo certa ordem vista como justa pelos sertanejos, sendo, pois, respeitado pelos seus feitos, ainda mais por ter como pano de fundo o restabelecimento

de sua honra; por outro, é temido pela sua crueldade. O lado humano é o intermediário entre o justiceiro e o temível e dependendo do que aconteça com esse lado, a reação do cangaceiro pende para um lado ou para outro.

Este é o caso da campanha de Braúna contra os partidários do Coronel da Barra e das cidades invadidas e destruídas nesse caminho. Essa empreitada começou quando Braúna foi, inicialmente, rejeitado por Rita, filha de Manuel Florentino, administrador da fazenda de Joaquim Wanderley, por quem se apaixonara. Nessas diligências, o cangaceiro não poupava ninguém, autorizava seu bando a matar todos os homens e a estuprar as mulheres. Em suas palavras: “Cangaceiro não tem destino, mas vai matar os filhos da puta que roubaram o destino do homem cordato” (CAMPOS, 1990, p. 73).

Mesmo com toda a crueldade que Braúna usava em sua vingança, suas histórias se tornaram populares entre o povo: “A notícia do tiroteio correu mundo. Os cantadores nas feiras já começavam a falar de Antônio Braúna nas suas improvisações. Os comerciantes e coronéis ficaram alarmados. O povo via-se um pouco no cangaceiro, antigo vaqueiro desfeitoado” (CAMPOS, 1990, p. 74). Todavia, mesmo com o povo se vendo um pouco no cangaceiro, sua fama ainda é ambígua:

Tibiu: Eu ouvi certas conversas lá no Mimoso. Estava no armazém do seu Cazuza, quando chegou o delegado. Os policiais estão tudo danado porque capitão Braúna está fazendo miséria por aí. Dizem até que mataram os soldados todos da volante. Tinha um cantador dizendo na feira que o cabra estava com o tihoso no corpo, que tinha parte com o demo. Mas outro dizia que era invenção, que ele era afilhado do Padre Cícero, que é homem bom, fazendo justiça que os ricos não sofrem (CAMPOS, 1990, p. 77).

A fama do cangaceiro depende da posição social, do local de nascimento e moradia do povo. Naquela cidade atacada e destruída pelo cangaço, o povo tende a pensar que esses cangaceiros são cruéis, mas isso não implica em generalização para todos, somente para aqueles que atacaram tal lugar. O cangaceiro que luta por sua honra – que é sempre o outro, o ideal, nunca o cangaceiro real – é, no final, justo e honrado. Ele se aproxima dos justos e honrados e ataca os injustos e considerados desonrados. Por querer lavar sua honra, Braúna ataca a fazenda do Coronel da Barra, visto como um homem cruel, ruim, injusto, que só quer esmagar seus adversários políticos em busca de riquezas e poder. Quando o primeiro ataque a fazenda desse Coronel não dá certo, Braúna pede refúgio ao Coronel Joaquim Wanderley, senhor das Furnas, pois, segundo Cobra-Choca, “é homem de justiça as desfeitas” (CAMPOS, 1990, p. 22). Braúna, ao

explicar para Wanderley os motivos de ter entrado para o cangaço e atacado o Coronel da Barra afirma:

O coronel meteu-me o rebenque na cara, bati mão do punhal, mas os cabras dele me agarraram. Fui desfeitoado. Mataram meu irmão em Pedra Lascada, foram os homens do coronel da Barra. Meu pai morreu servindo àquele peste. Reuni uns homens no rifle e formei bando, faz mais de mês que estamos no mato. Tenho dois homens vindo do Brejo, encontramos lesando, tinham feito besteira nos engenhos lá de baixo. Estou nisso pra vingar minha honra, quero proteção de vossa senhoria. Agorinha soube que mandaram vinte “macacos”, preciso de mais homens pra aguentar o rojão, então acabo com essa cambulhada (CAMPOS, 1990, p. 28-29).

Os cangaceiros procuram Joaquim Wanderley porque ele também luta por sua honra. O Coronel das Furnas, dessa feita, não está no mesmo patamar do seu rival. Wanderley é visto como benevolente, colocando acima de tudo sua dignidade, ainda mais por se achar herdeiro da aristocracia, afinal, seu avô era Barão do Império do Brasil. Sua política e suas ações são pautadas por essa questão, não pela sede de poder. Por isso é respeitado por muita gente, inclusive Braúna. No final do romance, quando Wanderley procura salvaguardar sua honra e seus amigos do Coronel da Barra e é morto, o cangaceiro promete justificar o seu protetor. As relações sociais do sertão, e defendidas pelo Armorial, têm como diretriz a honradez. Esta não está diretamente ligada ao indivíduo, mas a posição de cada pessoa na hierarquia social¹³⁰. Se essas prerrogativas forem respeitadas, a vida segue normalmente. Agora, aquele que destoa dessa conduta é malvisto e perpetrador de injustiças. O cangaceiro surge como a figura que pode restabelecer essa ordem holista e hierarquizada, mas vista como justa em uma sociedade pré-moderna e pré-capitalista.

A vingança é uma forma de garantir a honra das pessoas. Por isso ela faz parte da justiça social da sociedade sertaneja configurada pelo Armorial. Contudo, esta justiça não está dissociada da religiosidade. O messianismo é a materialização dessa religiosidade com justiça social. Darcy Ribeiro (2009), em *O Povo Brasileiro*, argumenta que a cultura sertaneja do Nordeste tende para o messianismo. Este ganha corpo nessa região justamente pela sociedade ser extremamente hierarquizada, desigual, opressora e pela grande pobreza de sua população camponesa. Os grandes movimentos messiânicos normalmente ganham força nos momentos de crise social e cultural. A adesão dos camponeses ao messianismo se deve, geralmente, ao apelo que estes

¹³⁰ Ver DaMatta (1983; 1986; 1997; 2004).

movimentos fazem no sentido de restaurar certa ordem vista como justa frente outra ordem vista como injusta e insuportável. Assim, o messianismo aglutina várias aspirações coletivas (FONTANA, 2004).

De forma geral, o messianismo parte da crença em uma profecia sobre um redentor. Este faria o bem prevalecer sobre o mal, corrigindo as imperfeições do mundo para garantir uma vida feliz, com bonança e paz social. Todos aqueles que acreditarem nessa profecia e se arrependerem de seus pecados, serão salvos no juízo final por terem seguido o redentor, visto que ele é o porta voz de Jesus ou de qualquer outra divindade. O que o líder messiânico faz é preparar a população para a vinda do salvador. Porém, seu poder extrapola a pregação, “ao líder cabe o papel de profeta e de guia espiritual, dadas as suas qualidades pessoais extraordinárias que lhe garantem status diferenciado. Carismático, o líder messiânico também atua, muitas vezes, como líder social e político” (FONTANA, 2004, p. 01-02). O líder messiânico, por estar muito próximo do líder carismático tal qual Weber (2004) compreende, consegue que as pessoas aceitem o seu poder e a sua dominação sem grandes questionamentos. Ao aliar esse poder pessoal carismático do líder messiânico e ao fanatismo religioso dos adeptos, que normalmente são os mais carentes e que não têm muita esperança a não ser a religiosa, muitos movimentos messiânicos podem terminar em conflitos com o status quo, com um poder dominante, como o registrado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, ou com matanças, como os casos da Serra do Rodeador e da Pedra Bonita na primeira metade do século XIX no interior de Pernambuco. Isto é, muitas vezes, a única esperança dessas pessoas carentes é seguir fielmente o que é transmitido pelo líder messiânico para alcançar uma vida melhor, mesmo que seja *post mortem*. Daí muitos irem até as últimas consequências em suas ações.

O Armorial procura introduzir na arte que produz esse messianismo, ou aspectos dele, pois, para o Movimento, a cultura popular sertaneja está impregnada desse tema. No Armorial prevalece o sebastianismo. Este é baseado na história de Dom Sebastião, Rei de Portugal morto no século XVI durante a batalha de Alcácer-Quibir, no Marrocos, trazida pelos colonizadores, principalmente pelos Jesuítas (FONTANA, 2004). Dom Sebastião é o rei-santo, ou seja, sua figura aglutina a monarquia e a religiosidade tão característica na arte Armorial. O sebastianismo seria, então, o ápice dessa justiça

dentro do Movimento¹³¹. Apesar de quase todos os armoriais fazerem alguma referência em suas obras ao sebastianismo, Ariano Suassuna é o que explora melhor este assunto.

Todo o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* é construído em torno do sebastianismo. A história narrada por Quaderna gira em torno do assassinato de seu tio, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, e o conflito entre seus filhos Arésio e Sinésio. No mesmo dia em que seu tio foi assassinado, seu sobrinho mais novo, Sinésio, sumiu. Só depois de um tempo o irmão mais novo volta a aparecer como figura central de “uma grande cavalgada que iria mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar” (SUASSUNA, 2014, p. 35). Sinésio é retratado nessa cavalgada como o *Rapaz-do-Cavalo-Branco*. Este rapaz seria aquele que restauraria a paz social, puniria os pecadores, combateria os opressores do povo e fundaria um reino justo.

Todavia, o messianismo presente na *Pedra do Reino* não se restringe a esse episódio, que ocorre em primeiro de julho de 1935, mas que é relatado por Quaderna para o corregedor em 1938. O messianismo desse romance se baseia em fatos verídicos, utilizados por Suassuna para construir sua trama, que ocorreram no início do século XIX, com os episódios da Serra do Rodeador e da Pedra Bonita ou Pedra do Reino ou Reino Encantado. Esses fatos aconteceram em 1819 e entre 1836 e 1838, respectivamente nas atuais cidades de Bonito e São José de Belmonte, em Pernambuco. Ambos movimentos messiânicos-sebastianistas aglutinaram em torno de si vários adeptos. O sebastianismo da Serra do Rodeador era liderado por Silvestre José dos Santos, que se autoproclamou profeta. Após mais ou menos um ano de seu movimento sebástico, os poderosos da região, alarmados com o aumento dos adeptos e por acusarem-nos de roubos, solicitaram uma solução para o governo de Pernambuco, que enviou uma tropa do exército e massacrou os fiéis, destruindo o pequeno arraial.

Suassuna se utiliza desse episódio da história de Pernambuco e do Brasil como o início do Reino da família Quaderna, cujo herdeiro, no início do século XX, era Pedro

¹³¹ Em entrevista concedida a Geneton Moraes Neto para o Diário de Pernambuco, em 23 de abril de 1989, Suassuna fala a respeito do sebastianismo no Brasil. Segue o trecho da entrevista: “Geneton: O povo brasileiro, diz o senhor, ‘já procurou um Dom Sebastião em Dom Pedro I, Antônio Conselheiro, Padre Cícero, Getúlio Vargas e Luiz Carlos Prestes’. Que explicação o senhor dá para a crença na vocação messiânica e sebastianista do povo brasileiro? Que nomes o senhor acrescentaria a esta lista, no Brasil do final da década de 80? Suassuna: Alinhei esses nomes em sentido figurado. Quando falo em Dom Pedro I, por exemplo, é lembrado que, no Nordeste rural e agrário do século 19, os camponeses pobres rebelados, os cubanos, empreenderam sua insurreição popular reunidos em torno da bandeira da volta de Pedro I, independentemente da figura ou das ideias dele – que não estavam à altura do povo” (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

Dinis Ferreira-Quaderna, ou Dom Pedro IV, O Decifrador. No *Romance d'A Pedra do Reino*, Quaderna descreve esse episódio da seguinte maneira:

O reinado de Dom Silvestre I, no Rodeador, foi curto, mas já tinha todas as características tradicionais da nossa Dinastia. Seu trono era uma Pedra sertaneja, Catedral, Fortaleza e Castelo. Dali, ele pregava a ressurreição daquele Rei antigo, sangrento, casto e sem mancha, que foi Dom Sebastião, O Desejado. Pregava também a Revolução, com a degola dos poderosos e a instauração de novo Reino, com o povo no poder. O consagrado Acadêmico pernambucano, Doutor Pereira da Costa, fez sua Crônica, que não transcrevo por economia retórica. Limito-me a informar que, temerosos os proprietários das redondezas pela propagação de Reino tão revolucionário, fizeram apelo ao Governador Luís do Rego, que mandou para lá uma tropa, comandada pelo Marechal Luís Antônio Salazar Moscoso. Incendiaram o Arraial, morrendo nas chamas mulheres e crianças, enquanto os homens que escaparam ao incêndio e à fuzilaria foram passados a fio de espada (SUASSUNA, 2014, p. 68-69).

A posição política de Quaderna, monarquista de esquerda, e de Suassuna em boa parte de sua vida, pode ser melhor vista nesse relato. Os elementos essenciais para os outros reinos, ou impérios como está no Romance, são o sebastianismo, o fanatismo, a luta dos miseráveis contra os poderosos e a fundação de um reino social, governado por Dom Sebastião de forma justa. Nos fatos ocorridos entre 1836 e 1838 aconteceria a fundação de outro reino com o mesmo teor do anterior. É nesse período, também, que são fundados os outros Impérios da família Quaderna. Segundo Suassuna, o irmão de Silvestre, Gonçalo José Vieira dos Santos, sua irmã, Maria Vieira dos Santos e seu cunhado, José Maria Ferreira-Quaderna, conseguiram escapar ao massacre da Serra do Rodeador e foram para a Serra do Pajeú, que seria a Serra do Reino¹³².

Lá um dia, o Infante Dom João Antônio Vieira dos Santos, filho de Dom Gonçalo José, sabendo a gloriosa história vivida por seu tio, El-Rei Dom Silvestre I, inflamou-se também da sagrada ambição do Trono e do dom escumante da Profecia; e, proclamando Rei, iniciou o Segundo Império, com nova pregação do Reino-Encantado e subindo ao trono com o nome de Dom João I, O Precursor (SUASSUNA, 2014, p. 72).

Há, então, para Suassuna uma ligação de parentesco entre os líderes desses dois movimentos messiânicos¹³³. João Antônio dos Santos, beato que iniciou o movimento

¹³² A Serra do Rodeador e a Serra do Pajeú distam quase 400 km.

¹³³ No artigo de Mônica Fontana (2004) e na tese de Joel Carlos de Souza Andrade (2014), que analisam esses episódios, não há o relato de que Silvestre José dos Santos tivesse algum grau de parentesco com João Antônio dos Santos, primeiro líder da Pedra Bonita, apesar de terem o mesmo sobrenome. O *Romance* de Suassuna mistura ficção e realidade, porém, nesse caso, não é possível determinar se o que o escritor afirma é verídico ou não.

sebástico da Pedra Bonita, estava munido de dois objetos: duas pedrinhas brilhantes, que afirmava serem os diamantes mais puros, e um folheto¹³⁴, que segundo suas pregações, jurava que os rochedos eram um reino, ou cathedral encantados, dependendo da versão, e que Dom Sebastião estava encarnado neles e precisava se desencarnar. Com sua retórica e com a falta de esperança do sertanejo pobre, conseguiu grande número de adeptos à sua seita. À medida que aumentava o número de seguidores, os poderosos da região se alarmaram e procuraram desarticular a seita. Enviaram para o arraial, que se desenvolvia em torno das duas pedras (Figura 19), um padre, Francisco Correia de Albuquerque, a fim de convencer João Antônio dos Santos de desistir dessas pregações. A empreitada foi bem-sucedida. No entanto, entre um e dois anos depois, João Ferreira, presumivelmente cunhado de João Antônio, voltou para a Pedra Bonita e iniciou o novo movimento messiânico que terminou com uma matança perpetrada pelos próprios fiéis.



Figura 19: As Pedras do Reino

O fanatismo da seita liderada por João Ferreira, terceiro imperador do Sertão do Brasil no romance de Suassuna, foi tão exacerbado que ele começou a pregar que somente com o sacrifício das pessoas Dom Sebastião retornaria. A partir disso,

¹³⁴ Suspeita-se que este folheto era uma versão das *Trovas de Bandarra*, que nega a morte de Dom Sebastião, sendo uma das principais fontes do sebastianismo (ANDRADE, 2014). De certo modo, as *Trovas* ajudaram a difundir a crença na volta de Dom Sebastião, muito em função de Portugal ter sido incorporado ao Reino da Espanha. O sebastianismo ajudou os portugueses a manterem a esperança de se desvincularem da Espanha (FONTANA, 2004). Uma diferença entre o sebastianismo português e o brasileiro é que o primeiro se mantém à espera da volta de Dom Sebastião, ao passo que o segundo já vai para a ação, ao formar movimentos messiânicos cujo fanatismo pode desembocar em barbáries, matanças ou conflitos com os poderosos ou com o governo (ANDRADE, 2014).

começou a carnificina. Uma carta escrita por Francisco Barbosa Nogueira Paes, endereçada ao governador da província, Francisco Rego Barros e publicada no Diário de Pernambuco em 16 de junho de 1838, narra os fatos ocorridos em Pedra Bonita:

Faz mais de dois anos, Exmo. Sr., que um homem de nome João Antônio, morador do sítio de Pedra Bonita, distante desta Vila vinte e duas léguas (lugar este composto de bosques, junto dos quais se acham dois penedos acroceraunios), se lembrasse de apresentar uma zizania aos povos, dizendo, que naquele lugar existia um Reino encantado, e que estava a desencantar-se, em cuja ocasião apareceria El-Rei D. Sebastião, com um grande exército, ricamente adornado, e que todos que o seguissem seriam felizes, e foi lidando nesta seita, até que em dias do mês de novembro do ano próximo passado, aconselhado pelo missionário Francisco José Correia de Albuquerque, fizesse uma viagem para o sertão de Inhamon, donde mandou um seu enviado de nome João Ferreira, homem hostil, péssimo e esquisito, de sorte, que este lobo assim chegado no lugar Pedra Bonita, e aclamando-se Rei, tratou de trazer os povos rústicos sujeitos a umas ideias supersticiosas, dizendo-lhes, que para a restauração do Reino tornava-se necessário, que fossem imoladas as vítimas, de homens, mulheres e meninos; e que em breves dias ressuscitariam todos, e que ficariam imortais, sendo estes sacrifícios úteis para regar o campo encantado com o sangue humano, e dos inocentes, depois do que apareceriam as maiores riquezas do Mundo, que todos os pardos do lugar ficariam mais alvos do que a própria Lua; de maneira, que assim pode reduzir os povos ignorantes as suas falsas declamações e péssima doutrina, e conseguiu, que alguns pais entregassem seus filhos ao cutelo do sanguinário Tigre; e no dia 14 do corrente deu princípio às suas hostilidades, assassinando até o dia Quarta Feira 16 deste mesmo mês, vinte e um adultos, a vinte e um párvulos de ambos os sexos, e casando cada homem com duas ou três mulheres, sendo contrato feito pelo mesmo idólatra, com superstições de sua imoral conduta (PAES, In: ANDRADE, 2014, p. 165).

A versão de Suassuna sobre o ocorrido é a seguinte:

Foi em Maio de 1838 que se deu o “instante de fulminação” do império da Pedra do Reino. Naquele mês, meu bisavô teve a gloriosa coragem de iniciar o grande banho-de-sangue, que deveria depois se estender numa verdadeira guerra sertaneja, a “Guerra do Reino”, com a degola geral dos proprietários, indispensável, segundo Samuel e Clemente, a toda Revolução que se preza. Como a justiça, para ser boa, começa de casa, era porém entre os próprios súditos do Reino que deveria se iniciar a matança: os que se apresentassem voluntariamente para a degola, ressuscitariam daí a três dias como “Grandes do Império”, belos, poderosos, eternamente jovens e imortais (SUASSUNA, 2014, p. 76).

Meu bisavô teria, talvez, suspenso antes as matanças: ocorre, porém, que, excitado por elas, seu desejo sexual exacerbou-se. Mandou trazer sua mulher, a Princesa Isabel, querendo possuí-la na frente de todos, enquanto o sangue dos degolados corria. Ela, porém, estava grávida de nove meses, pronta, já para parir, e recusou-se. Então Dom João II, O Execrável, pegou a irmã dela, a Rainha Josefa,

e, enquanto se preparava para possuí-la, mandou que lhe dessem dezessete facadas, o que foi feito durante a posse, alcançando ele, segundo dizia, um gozo como nunca tinha experimentado. Souza Leite, mais discreto, recusa-se a contar tudo com todos os pormenores. Mesmo assim, suas palavras são suficientemente fortes, para dar ideia daquela cena régia e sangrenta. Diz ele: “Os sacrificios continuaram nos seguintes dias, 15 e 16 de Maio de 1838, com o mesmo, senão maior desvairamento, porquanto o monstruoso e execrável João Ferreira-Quaderna conseguira mergulhar aquela turba numa espécie de delírio ou embriaguez continuada. No auge supremo desta embriaguez, um pardo de nome João Pilé Vieira Gomes, para obter o melhor quinhão do Reino, subiu ao cume de um rochedo próximo e precipitou-se, com dois netos nos braços. Em seguida, José Vieira pega um filho de dez anos, coloca-o na Pedra dos Sacrificios e decepa-lhe o braço do primeiro golpe. A vítima, ajoelhando-se, bradava-lhe, de mãos postas: ‘Meu Pai, você não dizia que me queria tanto bem?’ Uma viúva, de nome Francisca, alimentando a louca pretensão de ser Rainha, imola, por si mesma, seus dois filhos mais novos. Isabel, irmã de Pedro Antônio e do primeiro Rei, João Antônio, grávida do *monstro*, é designada para o sacrifício pelo Execrável João Ferreira-Quaderna, que respondia às suas súplicas e alegações de gravidez gritando para Carlos Vieira e José Vieira: ‘Imolai-a assim mesmo, para ela não sofrer duas dores, a do parto e a do encantamento!’ Tão adiantado era o estado de gravidez desta infeliz que, momentos depois de ter recebido o golpe na garganta, a criança rolava pela rampa da Pedra e estendia-se no chão. Finalmente Josefa, irmã de Isabel, de Pedro Antônio e do primeiro Rei, João Antônio, conhecida como Rainha Josefa, por ter se casado também com o monstro João Ferreira-Quaderna, recebe setenta e tantas facadas. Desta forma, no fim do terceiro dia de matança, tinha o Execrável João Ferreira-Quaderna conseguindo lavar as bases das duas torres de granito e inundar os terrenos adjacentes com o sangue de trinta crianças, doze homens – entre os quais seu próprio pai – e onze mulheres, cujos corpos, bem como os esqueletos de quatorze cães, iam sendo colocados ao pé das Pedras” (SUASSUNA, 2014, p. 78-79).

O ano em que Quaderna está dando seu depoimento, 1938, para o Corregedor é importante, porque faria 100 anos dos fatos acontecidos na Pedra do Reino. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna seria o descendente legítimo da dinastia de sua família e por isso ele merecia ser coroado monarca do Reino da Pedra ou do Sertão, fundando, assim, o quinto Império do Sertão do Brasil. Contudo, o reino que pretende fundar é literário, não real como foram os fatos do início do século XIX. Sua empreitada se dá nesse reino literário porque as vezes a realidade é muito cruel o que pode comprometer a beleza da arte. Por isso é que Quaderna afirma que, “apesar de partir ‘da realidade rasa e cruel do mundo’, (...) na Arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia” (SUASSUNA, 2014, p. 54).

Narrar uma carnificina, como foram os fatos da Pedra do Reino, causa horror, indignação, revoltas, protestos à população. Como a carta de Francisco Barbosa

Nogueira Paes ao governador de Pernambuco mostra, qualifica essa população pobre de religiosos como fanáticos, bárbaros, supersticiosos, como se não pertencessem ao gênero humano. Não se pode esquecer que os documentos que relatam a matança da Pedra do Reino foram escritos por autoridades ou por certa elite local e nessas cartas essas pessoas demonstram seu preconceito de classe e posição. Nesses relatos não há o questionamento dos motivos desse fanatismo que pode levar a matanças e carnificinas, como foram os episódios da Serra do Rodeador, da Pedra do Reino, de Canudos, do Contestado etc. O que Suassuna busca mostrar, e o Movimento Armorial como um todo, é trazer para o debate os sonhos dessa população miserável de um mundo mais justo e melhor. Tanto é que em *Iniciação à Estética* (2011), Suassuna argumenta que as coisas que não têm salvação metafísica, têm salvação estética. O *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* seria um exemplo desse tipo de salvação. Nas palavras desse escritor:

o assassinato de duas crianças por um adulto é uma coisa feia, horrível, não tem salvação metafísica, não é? Mas tem salvação estética – e Shakespeare fez isso no *Ricardo III*. Ele mata dois sobrinhos para conquistar o poder; esse é um gesto horrivelmente feio, mas na arte ele parece cicatrizado. A morte é a pior das coisas, mas ainda assim há uma tentativa de salvação estética. Na minha obra, a Onça Caetana é uma beleza. É o jeito de eu aceitar a morte – se ela vier em forma de mulher (SUASSUNA, 2000, p. 41).

Para Suassuna, só existe a salvação estética porque o humano tende para o maravilhoso e para o fantástico. É por este motivo que muitos miseráveis aderem de corpo, alma e ação as palavras de pretensos profetas. Todavia, essa tendência ao maravilhoso e ao fantástico também está ligada à miséria humana em todos os sentidos. Por isso que a arte pode transformar essa “miséria revolucionária”, que nos olhos dos poderosos é barbárie, em algo positivo como uma crítica social ao corrigir a realidade. Daí a crítica social do Armorial ser indireta, não realista como da arte engajada, que é rejeitada pelo Movimento. A arte, então, tem a missão de recriar a realidade, criando uma realidade alternativa ao transparecer os sonhos, extravasar o maravilhoso e o fantástico transformando a vida real nua, crua e cruel em algo mais palatável e belo.

Uma das críticas que o Armorial faz à arte produzida pelo Mangue é justamente por considerá-la engajada. O problema da arte engajada é que ela está tão absorvida em um ou poucos aspectos da realidade, que a reflexão estética não é muito relevante. Outro problema é que normalmente essa arte engajada é fragmentária, no sentido de privilegiar apenas uma forma artística. Para uma obra de arte ter muita qualidade, na

concepção Armorial, ela não deve focar um ou poucos aspectos, mas deve ser total. Ela deve conter crítica social, questões filosóficas, reflexões estéticas, imaginário sociocultural, mistura de artes etc., e não deve estar ligada a produção de arte massificada, como o pop. Estas características fazem parte do que Suassuna chama de qualidade artística. Já que a visão de Suassuna engloba muitas coisas e exclui outras, uma das críticas que faz sobre o Mangue é a limitação do seu campo artístico: “uma coisa que eu reclamo do Movimento Mangue é sua limitação de área. Se vocês me pedirem, eu mostro a música armorial, a pintura armorial, o romance armorial, o teatro armorial. Eu pergunto: Cadê, digamos, o romance mangue? Ele é, portanto, um movimento muito restrito, sem falar no seu equívoco de origem” (SUASSUNA, 2000, p. 43).

Não se pode negar que a arte produzida pelo Mangue é engajada e o principal carro chefe de divulgação de sua arte é a música. No entanto, considero que essa fala de Suassuna é para demarcar a posição de seu Movimento no campo artístico-cultural de Pernambuco e do Brasil, pois ele enxerga no Mangue um concorrente não apenas nesse campo, mas também no campo interpretativo da cultura brasileira. Além do mais, essa fala de Suassuna mostra que ele não é um profundo conhecedor do Movimento Mangue, pois há uma moda mangue, um cinema mangue, um teatro mangue, uma poesia mangue, ou seja, essa restrição artística da qual o fundador do Armorial fala não se concretiza no que foi a Agitação Cultura Mangue.

A crítica que Suassuna faz ao Mangue se dá mais pelas suas preferências e bases estéticas, sociais e culturais do que por uma restrição do escopo de atuação da Agitação de Chico e Fred. Quando Suassuna fala de equívoco de origem do Mangue já demonstra que a sua visão de mundo é diferente da do núcleo-base da Agitação dos anos 1990. Esse equívoco é, para o mentor do Armorial, a vinculação do Mangue com o pop internacional. A crítica que o Mangue faz ao Armorial e a Suassuna cai no mesmo problema, pois como os próprios integrantes do Mangue afirmam em entrevista, não são profundos conhecedores do Movimento dos anos 1970 e da obra de seu mentor¹³⁵. Se o Armorial procura fazer uma crítica social mais diluída, enfatiza mais a vida rural e a questão da mistura cultural na formação da cultura brasileira; o Mangue faz uma crítica social direta, enfatiza o urbano e a diversidade da cultura brasileira. É nesse sentido que

¹³⁵ Fred Zero Quatro é o único que afirma ser conhecedor da obra de Ariano Suassuna. Porém, algumas críticas feitas por este mangueboy ao armorialista não correspondem a produção artística deste último, o que me faz questionar se Fred é um grande conhecedor da obra suassuniana.

boa parte das letras de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi fazem essa crítica social direta da realidade moderno-capitalista e apresentam a diversidade socioeconômica-cultural das cidades do Brasil, principalmente de Recife, e do Mundo.

4.2. A questão da justiça social na Agitação Cultural Mangue

Como foi demonstrado em vários momentos, a Agitação Cultural Mangue produz uma arte engajada. Boa parte da arte produzida pelo Mangue enverada para uma questão social. Como críticos da realidade moderno-capitalista de Recife, que gera muitas riquezas e exclusões ao mesmo tempo, o Mangue, sobretudo os integrantes do núcleo-base, entende que arte e política não são excludentes. Pelo contrário, toda arte é engajada. Nas palavras de Fred Zero Quatro:

Todas as bandas são políticas. Essa posição dos Ratos de Porão é altamente política. Ninguém escapa a isso aí, nada mais político do que você ser apolítico. Eu também venho de uma militância punk, digamos assim, onde defendia conceitos anarquistas e tal, e acho que até por princípio, posso dizer que ainda defendo ideais libertários e anarquistas, mas um país como o Brasil e uma região como a América Latina, onde você tem tanta gente vivendo numa situação de Idade Média, o anarquismo fica como uma coisa meio utópica, mas eu sinto um compromisso com uma realidade concreta de manter uma posição que eu considero a responsável e coerente com os compromissos que a gente sempre teve no que diz ao social (FRED ZERO QUATRO, 2006-A).

Por considerar que a região em que vive tem aspectos medievais, Fred considera que a posição política da arte é fundamental para romper com essa barreira e evoluir as relações sociais e a sociedade, como um todo. A forma de romper essa barreira é por meio da crítica social via arte. O primeiro disco lançado pelo Mangue, *Da Lama ao Caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, já é uma tentativa de mostrar as intenções da Agitação. Esse disco, além de vir na contracapa o release-manifesto Mangue, apresenta a música *Antene-se*, que seria um resumo deste. Essa música traz quase todos os elementos mencionados nesse release, porém é feita de forma musicada, porque o principal meio de divulgação da arte produzida pelos mangueboys e manguegirls é a música e por esta conseguir atingir mais ouvintes do que o texto.

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos/Entulhados à beira do Capibaribe/Na quarta pior cidade do mundo/Recife cidade do mangue/Incrustada na lama dos manguezais/Onde estão os homens-caranguejos/Minha corda costuma sair de andada/No meio da rua, em cima das pontes/É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/Procurando antenar boas vibrações/Preocupando antenar boa diversão/Sou, sou, sou, sou, sou Mangueboy/Recife cidade do mangue/Onde a lama é a insurreição/

Onde estão os homens-caranguejos/Minha corda costuma sair de andada/No meio da rua, em cima das pontes/É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo/Procure antenar boas vibrações/Procure antenar boa diversão/Sou, sou, sou, sou, sou Mangueboy! (CSNZ, 1994, Faixa 10).

Chico Science & Nação Zumbi¹³⁶ procura resgatar e explicitar o manifesto Mangue nessa música. A letra intenciona mostrar que os indivíduos que vivem dos mangues e os mais pobres, em geral, ou seja, os homens-caranguejos, são homens como os outros. Mesmo morando em mocambos, entulhados nas palafitas do Capibaribe ou em favelas, é uma cabeça equilibrada em cima de um corpo. Justamente por terem essa cabeça e por escutarem um som, a música pode ajudar-lhes a pensar, pois essa arte é, na época, um dos principais meios de contato com o mundo, uma vez que se pode consumir música de vários países e de várias vertentes. Com isso, esses homens-caranguejos podem antenar-se com o que acontece no mundo, mas também podem antenar-se com a situação em que vivem. Isto é, podem tomar consciência de suas situações de pobreza extrema, incrustados nos manguezais e vivendo na quarta pior cidade do mundo, como está no manifesto. À medida que esses homens-caranguejos vão se antenando, podem mudar o cenário. Podem sair do marasmo social e cultural com diversão e insurreição. Esta, por sua vez, não está dissociada da justiça social que o Mangue procura pregar em suas letras. Como as elites recifense, brasileira e mundial tentam manter as desigualdades tal como estão, naturalizando seus discursos com tom individualista e meritocrático extremados, a arte pode ser a ignição para uma mudança social que visa mais igualdade e dignidade humana. O mangue, desse modo, é uma fonte de diversidade tanto no aspecto cultural quanto no social. Ele pode difundir boas vibrações com mudanças na sociedade recifense.

Como se pode ver na letra, a metáfora do mangue não se restringe ao aspecto artístico-cultural. A arte é uma difusora de conhecimento e conscientização. Nesse sentido, a arte é transformadora: pode transformar tanto a vida dos indivíduos quanto a sociedade. Não se pode esquecer que os integrantes do núcleo-base do Mangue fizeram parte do movimento punk e hip-hop da cidade nos anos 1980. Como se sabe, esses movimentos têm um viés crítico-político muito forte. Os nomes das duas principais bandas já explicitam isso. O nome Nação Zumbi, por exemplo, faz uma referência direta ao *Zulu Nation* de Afrika Bambaataa, um dos maiores ícones do hip hop. Nação Zumbi

¹³⁶ Chico Science é o autor da letra e da música.

condensaria a referência direta a resistência à escravidão de um de seus principais símbolos no Brasil, Zumbi dos Palmares, e a Nação de Maracatu, ritmo tão presente nas músicas de Chico Science & Nação Zumbi.

A referência a Nação de Maracatu é, também, uma forma de atentar, ou antenar, para a persistência e resistência dessa e de outras manifestações artístico-culturais populares. Com o desenvolvimento capitalista, várias manifestações tidas como populares-tradicionais foram se perdendo ao longo dos anos. Utilizar o nome Nação, como referência ao Maracatu, no nome da banda, é valorizar essas manifestações que fazem parte da história da cultura popular-tradicional de Pernambuco e, de certo modo, trazê-las à tona para os jovens citadinos terem contato com elas. Como Fred argumentou em entrevista, antes do Mangue, a maioria dos jovens urbanos não conheciam o Maracatu. Depois do Mangue, toda loja de discos ou instrumentos musicais tinha algo ligado a essa manifestação ou a outras. Além disso, faz referência ao caráter coletivo dessa Agitação e da banda, uma vez que ambas eram inspiradas na organização proposta pelo Public Enemy: uma manifestação coletiva e organizada dos indivíduos para produzirem arte, cultura, resistência com profundo caráter identitário.

Tema central dos primeiros discos de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi é, pois, a discussão de uma justiça social, tendendo para uma revolução moderno-social. O disco *Por Pouco*, de 2000, de MLSA, é, segundo o próprio Fred Zero Quatro, um dos mais engajados da trajetória da banda. O texto de abertura desse disco enfatiza bem a questão da revolução e do imperialismo do capital. O texto intitula-se *Partindo para o Ataque. Missão nº 4*.

Acaba de ser fundada a AR-28 – Aliança Revolucionário 28 de Outubro –, que tem por objetivo lançar as bases do Congresso Nacional do Futebol e do Samba. O CNFS pretende congrega como filiados e militantes, todos os brasileiros que realmente acreditam na força do Brasil. Torcedores do Corinthians, do Flamengo, do Vasco, do Palmeiras, do Fluminense, do Grêmio, do São Paulo, do Botafogo, do Sport, do Internacional, do Bahia, do América, do Santos, Portuguesa, Guarani, Santa Cruz, Coritiba, Ponte Preta, Vitória, Goiás, Náutico, Cruzeiro, Atlético, enfim, todos os grandes clubes, além de componentes e simpatizantes da Mangueira, da Portela, da Mocidade, Império, Beija-flor, Viradouro, Vai Vai, Gaviões, Nenê, Galeria do Ritmo, Gigantes e de todas as grandes escolas, finalmente se unirão com um objetivo comum. Todos sairemos às ruas para exigirmos nosso direito à vida digna e à liberdade. Expulsaremos do poder os sanguessugas – clientes submissos das corporações, consórcios e instituições financeiras transnacionais – que em quase quatro décadas nada fizeram senão mentir, conspirar, hipotecar nosso suor para pagar dívidas imorais, ilegítimas e impagáveis; espoliando todo o nosso patrimônio e recursos naturais, sacrificando a nossa

soberania num altar obscuro e tenebroso – montado pelas grandes potências neo-imperialistas na forma de organizações e acordos draconianos de comércio internacional –, responsável por um criminoso e inconsequente Arrastão Global. Antes que nos joguem a todos em favelas, nos matem à míngua ou simplesmente nos trancafiem em presídios sob qualquer pretexto para camuflar as taxas de desemprego e exclusão, como fazem na América; antes que entreguem o que sobrou da Amazônia e dos mangues, ocuparemos o nosso lugar, reconquistaremos o espaço que nos foi tomado pelas onipotentes tiranias privadas, graças a nossa própria secular omissão. Canalizaremos para as ruas toda a paixão e energia coletivas dos sambódromos e grandes estádios lotados nas ensurdecidas finais dos campeonatos. Sem violência e sem rancor, mas com amor-próprio, alegria e autodeterminação. Esta será a nossa missão (MLSA, 2000).

Utilizando como metáfora dois componentes da identidade brasileira, o futebol e o samba, MLSA conclama a população a exigir seus direitos de cidadãos como se estivessem em um estádio ou em um sambódromo na final de um campeonato. Conclama a população a se organizar e mudar a forma como o Brasil se relaciona com o capital nacional e internacional. A banda denuncia a elite brasileira subserviente ao capital internacional e aos países neo-imperialistas como traidores e responsáveis pela miséria em que a população do país vive. A elite, com o discurso de que se romper com o capital internacional a população vai sofrer mais devido a todos os tipos de sanções, mantém o país na dependência do capital financeiro internacional, que está se tornando mais dominante com a globalização financeira, e se mostra como a única com capacidade de melhorar, mesmo que um pouco, a situação de vida da população. Preservar esse discurso mantém a população relativamente dócil, pois o país chegou à situação em que a pobreza e a desigualdade só aumentam devido a omissão de seus cidadãos.

Uma das formas de manter a docilidade da população é pela política do pão e circo. O brasileiro gosta de festa e não se preocupa muito com a vida política e social do Brasil. Se canalizar toda a paixão que se tem ao torcer por um time de futebol ou para uma escola de samba para a ocupação de lugares públicos e atuação política, ou seja, assumir as rédeas do país sem a mediação da elite sanguessuga, o Brasil pode se tornar realmente tão grande quanto o sonho do brasileiro. Porém, não se pode fazer de forma desordenada em que cada um só pense em si mesmo, deve ter uma organização coletiva em que agregue o interesse dos vários indivíduos e grupos sociais. A arte, por ser uma das paixões nacionais, principalmente a música, pode ajudar a transformar essa cultura da diversão e do improviso, que não se preocupa muito com o porvir, com uma cultura mais ativa politicamente, em que os cidadãos exigem seus direitos juntos aos

governantes. Assim, a elite não conseguiria manter seu domínio pela tradição, costume ou algo parecido. Conseguiria somente à medida que representasse a vontade dos cidadãos brasileiros.

Música importante contra a hegemonia, seja da elite sanguessuga brasileira, seja do imperialismo mundial, consubstanciada nos Estados Unidos, é *Desafiando Roma*, do disco *Guentando a Ôia*:

Salve Marcos!/Salve, salve!/Combatente da contra-informação/
Envenenando as redes/Cyberpunk com fuzil na mão/Disseminando a
contra-hegemonia/Salve Marcos!/Salve, salve!/Essa parte do texto eu
ainda estou maquinando/Tem que ser direto e epidêmico/Não
esquecerei de mencionar os/banqueiros americanos/César há de
tremar/Viva México!/(Os cadáveres de Corumbiara/Jamais serão
esquecidos;/Que as autoridades agonizem/Em noites intermináveis
de/Pesadelos)/Salve João, Pedro, Luís, Maria, Menegheli... (MLSA,
1996, Faixa 4).

Ao começar com uma saudação ao subcomandante Marcos, do movimento zapatista do sudeste mexicano, Fred, autor da letra, já deixa claro que sua intenção é exaltar a luta de populares por uma vida mais justa e digna. Seu principal alvo de crítica e luta são os representantes da hegemonia capitalista. Ao utilizar Roma como metáfora, Fred anuncia que o grande império da modernidade são os Estados Unidos. Este país adquiriu esse status por causa de seu poderio econômico e militar, mas também porque é o grande exportador de entretenimento no mundo. No Brasil, por exemplo, consome-se muito mais filmes hollywoodianos do que brasileiros ou de qualquer outra nação. Na música não dá para afirmar o mesmo, porém, dentre as músicas internacionais, as estadunidenses se destacam. Além do entretenimento, os Estados Unidos são os que mais exportam sua cultura, principalmente com o seu estilo de vida, com o fast food etc.

O movimento zapatista luta por um México mais justo e tem como principal inimigo, além do governo mexicano, os Estados Unidos. Para esse movimento, o governo mexicano é subserviente ao vizinho do norte. O Subcomandante Marcos, como o porta-voz, é o principal propagandista da causa desse movimento. Ele se utiliza muito dos meios tecnológicos, como a internet, para difundir a perspectiva dos zapatistas. A propaganda feita por Marcos vai contra o que é propagado pelo poderio econômico e militar americano. Os banqueiros desse país, por exemplo, são vistos como os controladores e maiores disseminadores da globalização financeira. Nessa idiossincrasia, são eles que espalham a hegemonia americana no mundo. Contudo, no cyberspace é possível fazer uma atuação cyberpunk, cuja intenção é por abaixo o sistema de controle e hegemonia das grandes empresas e potências do mundo.

A tecnologia, assim, tem um caráter contra hegemônico, desde que as lutas sociais saibam utilizá-la. Para conseguir disseminar seu ponto de vista, os movimentos sociais devem traduzir seus objetivos em algo mais geral a fim de compartilhar sua luta com a população. Afinal, na sociedade contemporânea, a opinião pública tem grande importância e a tecnologia, principalmente a internet, permite que cada vez mais indivíduos manifestem suas vontades e opiniões. Para Fred Zero Quatro, o movimento zapatista conseguiu fazer isso: “Ah, sim, mas tivemos a ascensão da internet e da tal ‘revolução digital’. O subcomandante Marcos soube usar como ninguém o cyberspace para denunciar os efeitos perversos – ao sul e ao norte da muralha – do Nafta, e o MP3 tem posto em xeque o oligopólio exercido pelas grandes corporações do entretenimento sobre a circulação global da música” (FRED ZERO QUATRO, BOX MLSA, 2004). A arte, dessa feita, também pode se utilizar da tecnologia para difundir ideais a favor de uma causa ou outra.

Entretanto, a tecnologia também tem outro lado. Se nos anos 1990 a Agitação Mangue era muito entusiasta com ela, no século XXI esse entusiasmo se torna mais pessimista. Fred Zero Quatro, Renato L e DJ Dolores não questionam que o desenvolvimento tecnológico democratizou o acesso à informação e à divulgação de opiniões. O problema é que, muitas vezes, não há nenhum filtro em relação ao que é difundido. Isso significa que assim como o subcomandante Marcos soube se utilizar da tecnologia para difundir as ideias do zapatismo, outros indivíduos e corporações podem fazer o contrário: utilizar a internet para difundir ódio, insegurança, boatos e mentiras, haja vista as Fake News recentes no cenário político. Além disso, criou-se um monopólio na área da tecnologia, em que poucas empresas no mundo dominam a difusão e o acesso à internet, aos sites, às informações etc. Para o Mundo Livre S/A, essa é uma questão de primeira importância para a efetivação de um mundo livre. “Na eterna caminhada para o mundo livre, são infundáveis as dúvidas: quando os poderes públicos brasileiros vão acordar e tomar uma posição com relação às centenas de rádios do Norte e Nordeste que, falidas com o abandono da indústria fonográfica, estão sendo criminosamente entregues a máfias piratas? O governo Lula ganhará a guerra contra o monopólio da Microsoft? (FRED ZERO QUATRO, BOX MLSA, 2004).

A crítica social do Mangue, nesse sentido, abrange uma gama de possibilidades e situações que visam um mesmo ponto: justiça social. A parte final de *Monólogo ao Pé do Ouvido*, de CSNZ, após afirmar que quer modernizar o passado, também envereda para esse viés de crítica social:

O medo dá origem ao mal/O homem coletivo sente a necessidade de lutar/O orgulho, a arrogância, a glória/Enche a imaginação de domínio/São demônios os que destroem o poder/Bravio da humanidade/Viva Zapata!/Viva Sandino!/Antônio Conselheiro/Todos os Panteras Negras/Lampião sua imagem e semelhança/Eu tenho certeza que eles também cantaram um dia (CSNZ, 1994, Faixa 1).

Essa música torna-se símbolo para o núcleo-base do Mangue, e para a Agitação como um todo, por dois motivos: é a música de abertura do disco *Da Lama ao Caos* de CSNZ e, como música de anúncio do perfil de toda a Agitação, ela já mostra a crítica social e política que os fundadores do Mangue fazem ao contexto socioeconômico do Brasil e do Mundo. Muitas outras músicas de CSNZ, MLSA e outras bandas que surgem ao longo da movimentação cultural do Mangue mantêm essa característica, tanto é que Fred (2006-A) afirma que boa parte das músicas compostas pelas bandas que iniciaram a Agitação está próxima de crônicas sociais.

A ênfase dada na música, nessa segunda parte, volta-se para a questão coletiva. Seu foco é o homem coletivo que visa, principalmente, uma vida mais digna com um mínimo de igualdade e liberdade. Daí a evocação de vários ativistas ou grupos políticos que se caracterizaram, pelo menos na tradição popular, por defenderem os direitos dos menos favorecidos e dar-lhes esperanças de continuar lutando por uma vida melhor e mais justa. Um ponto interessante dessa música é o último verso quando Chico Science afirma que tem certeza que eles cantaram um dia, ou seja, deram voz aos oprimidos e lutaram por um mundo melhor.

Esse último verso liga-se, ainda, aos primeiros da música, discutidos na terceira seção do capítulo dois, pois não é necessário ficar preso ao passado ou ter formação formal para representar alguma coisa, “Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”. A arte, nessa perspectiva, é o meio de denunciar os abusos de poder, as desigualdades, a pobreza, as injustiças sociais e econômicas. Ela é, muitas vezes, a arma dos oprimidos. Em outras palavras, o eu-lírico, ou o artista, pode expor os anseios coletivos na obra de arte de tal forma que alcance mais indivíduos. E dentro da arte, a música ganha relevância porque é de fácil acesso, o que proporcionaria melhor divulgação das ideias e das críticas dos integrantes do Mangue. Assim, a arte não se restringe à esfera artístico-cultural, pois ela exerce, também, uma função social que permeia todas as esferas humanas.

Um fator interessante da música é a citação literal de alguns “bandidos” sociais, inclusive com a presença de Lampião e Antônio Conselheiro, tão aclamados no

Armorial. Ponto em comum nas interpretações dos dois Movimentos é que os “bandidos” sociais muitas vezes foram levados para essa situação pelas circunstâncias da vida. Entretanto, a forma como o Mangue interpreta esses personagens da história brasileira é diferente do Armorial. Este Movimento idealiza-os, ao passo que o outro está mais interessado na resistência deles contra o poder estabelecido. O Armorial exalta as figuras dessas pessoas porque há a ideia, segundo os armoriais presentes na cultura popular, de que eles iriam reestabelecer uma sociedade mais justa que existira outrora, mesmo que esta sociedade fosse idealizada em uma pretensa nobreza de caráter que foi se corrompendo à medida que a modernidade e o capitalismo foram se estabelecendo no Brasil. O Mangue entende que essas pessoas são importantes não porque iriam restabelecer uma sociedade mais justa, mas porque combateram a sociedade injusta em que eles viviam. A sociedade mais justa está no porvir, não em um passado idealizado. A segunda música desse disco, *Banditismo por Uma Questão de Classe*, explicita melhor a posição da Agitação dos anos 1990:

Há um tempo atrás se falava em bandidos/Há um tempo atrás se falava em solução/Há um tempo atrás se falava em progresso/Há um tempo atrás que eu via televisão/Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha,/Não tinha medo da perna cabeluda/Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia,/Fazia sexo com seu alicate/Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela/A polícia atrás deles e eles no rabo dela/Acontece hoje, acontecia no sertão/Quando um bando de macaco perseguia Lampião/e o que ele falava outros hoje ainda falam/“Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala”/Em cada morro uma história diferente/Que a polícia mata gente inocente/E quem era inocente hoje já virou bandido/Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido/banditismo por pura maldade, banditismo por necessidade/Banditismo por uma questão de classe! (CSNZ, 1994, Faixa 2).

Nessa música, CSNZ faz uma crítica a ideia de progresso veiculada pela modernidade e pelo capitalismo, uma vez que aquela seria a solução dos problemas da vida, inclusive da pobreza. Contudo, o progresso se tornou paradoxal, pois ao invés de acabar com a pobreza, agravou-a. Com o aumento desta e da desigualdade, muitos indivíduos foram excluídos do estilo de vida capitalista se tornando marginalizados. Alguns, inclusive, entraram para a criminalidade. Esse é o caso de Galeguinho do Coque e Biu do Olho Verde, dois estupradores da década de 1970 que se tornaram lenda em Recife (VARGAS, 2007).

A crítica de Chico Science, autor da letra, ao bandido e a violência urbana é dúbia. A dubiedade está em ser bandido por necessidade e ser bandido por maldade. Por um lado, ele não compartilha com a mentalidade burguesa de que um indivíduo

escolheu ser bandido, pois “quem era inocente hoje já virou bandido”. Não há uma interpretação em que prevaleça um individualismo exacerbado no qual o indivíduo tem total controle sobre sua vida e não depende em nada da sociedade. Chico pensa que, muitas vezes, as circunstâncias da vida levam uma pessoa para a bandidagem. Esse é um ponto em que os dois Movimentos convergem. Por outro lado, o autor não exclui o fator individual, uma vez que um indivíduo pode se tornar um malfeitor por necessidade, mas, à medida que está praticando atos contra a lei, pode eleger determinadas atitudes que podem ser evitadas por uma questão de escolha, como é o caso do estupro. Aqui, a divergência já é mais clara, pois Manuel, em o *Auto da Compadecida*, absolve Severino e seu cabra argumentando que ficaram loucos por causa da crueldade do homem. No caso do Armorial prevalece o fator social. No caso do Manguê, são fatores sociais e individuais que levam alguém a tornar-se bandido. A questão é como diferenciar um do outro, ou melhor, o mesmo indivíduo que é bandido porque gosta, pode ser também aquele que se tornou por necessidade?

O indivíduo marginalizado, não importando se só está excluído do tipo de moradia modelo ou dos bairros das classes dominantes ou se tem um comportamento diferente do padrão ou se é aquele que rouba para comer ou se é um estuproador ou assassino, é visto pelo governo, e pode-se dizer pelos poderosos e elites, pelo mesmo ângulo, pois todos são casos de polícia. Os bairros mais pobres, como as favelas, são vistos como reduto da bandidagem. Para as classes mais abastadas, o morador de favela é sinônimo de bandido. Para garantirem sua propriedade, enviam seu aparato opressor para essas regiões: a polícia. Para os abastados, não importa se a polícia mata gente inocente, desde que seja morador de favelas ou marginalizado pela sociedade. O alarde maior acontece quando um indivíduo de classe economicamente mais poderosa é morto, seja por marginalizados ou pela polícia. Se isso acontecer, aí há a discussão sobre a violência urbana. Porém, se esta ficar restrita a determinados bairros, guetos e não afetar os mais abastados, dificilmente haverá a alteração. Ainda, quando há certa discussão sobre violência, muitas vezes, no senso comum, considera-se ela como um caso de polícia, dificilmente colocando em pauta a questão da desigualdade social.

No verso “Acontece hoje, acontecia no sertão”, Chico procura explicitar melhor a relação do governo e seu aparato repressor com a perseguição aos mais pobres e àqueles que não se encaixam no padrão da classe dominante. A polícia, independente se era no início do século XX ou no seu final, faz a mesma coisa: não serve para defender a população, mas para proteger a propriedade, a elite e os poderosos. A visão do

Armorial sobre esse aparato repressor é diferente do Mangue. A polícia não é para defender, necessariamente, os poderosos, incluídos os proprietários de terra, no caso, o patriarcado rural, mas serve para defender a burguesia, a visão moderna e capitalista que começou a ser implantada, segundo Suassuna, com a Proclamação da República e depois com o golpe de Vargas, em 1930, e militar, em 1964¹³⁷. A crítica social do Armorial, então, não se restringe a apresentar as mazelas da população mais carente, mas defender outro *ethos* e visão de mundo que foi se perdendo com o avanço da modernidade e do capitalismo. O Mangue, de modo diferente, não questiona a modernidade em si, mas, sim, a maneira como ela se desenvolveu. Em outras palavras, a modernidade não é rejeitada a priori pelo Mangue, somente o capitalismo, ao passo que a rejeição do Armorial é a priori para ambos.

A crítica do Mangue ao capitalismo é intensa, porque este entende que o atual sistema político, econômico e sociocultural transforma a maior parte da população do mundo em pobres ou miseráveis, apesar da produção de riquezas ser suficiente para todos. Assim, o tipo de “cidadão do mundo” prevalecente no capitalismo é o pobre. A música *O Cidadão do Mundo*, de CSNZ, apresenta essa crítica:

A estrovenga girou/passou perto do meu pescoço/corcoviei, corcoviei/não sou nenhuma besta seu moço/a cena parecia fria/antes da luta começar/mas logo a estrovenga surgia/rolando veloz pelo ar/eu pulei, eu pulei/corri no coice macio/só queria matar a fome/no canal na beira do rio/jurei, jurei/vou pegar aquele capitão/vou jantar a minha nação/na terra do maracatu/Dona Ginga, Zumbi, Veludinho/segura o baque do mestre Salú/eu vi, eu vi/a minha boneca vosu/subir e descer no espaço/na hora da coroação/me desculpe/mas esta aqui é a minha nação/Daruê malungo, Nação Zumbi/é o zum zum zum da capital/só tem caranguejo esperto/saindo desse manguezal/eu pulei, eu pulei/corria no coice macio/encontrei o cidadão do mundo/no manguezal da beira do rio/Josué!/eu corri saí no tombo/se não ia me lasca/segui a beira do rio/vim pará na capitá/quando vi uma parede num pinico anunciá/é liquidação total/o falante anunciou/ih, tô liquidado/o pivete pensou/conheceu uns amiguinhos/e com eles se mandou/aí meu velho/abotoa o paletó/não deixe o queixo cair/e segura o rojão/vinha cinco motoqueiro em cima do caminhão/pararam lá na igreja/conheceram uns irmãos/pediram pão pra comer/com um copo de café/um ficou roubando a missa/e quatro deram no pé/chila, relê, domilindró (CSNZ, 1996, Faixa 2).

¹³⁷ Um exemplo dessa interpretação é a Guerra de Princesa que foi uma consequência dos acontecimentos de 1930 em que a família Suassuna estava envolvida e que deflagrou a “Revolução” de 1930. Na perspectiva do Armorial, nos anos 1970, essa Guerra foi uma luta da burguesia, com sua polícia, contra o patriarcado rural. Só mais tarde, Suassuna entendeu que era uma luta por poder e que a população mais pobre era a mais prejudicada (SUASSUNA, 2008-B). Isto é, o aparato repressor do Estado não defendia apenas a burguesia, defendia qualquer grupo dominante.

Com fome, o cidadão do mundo, que já é um nome irônico, vai atrás de comida. Ao chegar na beira de um rio, em um canavial, começa uma luta. A estrovenga (instrumento de cortar cana) é jogada nesse indivíduo. Provavelmente a luta começa porque o dono da propriedade não aceita outros indivíduos usufruírem dela, mesmo que seja para matar a fome. No entanto, esses sujeitos, homens-caranguejo, são espertos e não se deixam capturar ou serem mortos. Assim, em uma conjuntura de violência física e psicológica, além da fome, eles juram vingança. A violência não é, inicialmente, do pobre para o rico, mas o contrário, pois o primeiro, ao ir buscar um meio de sobrevivência, é rechaçado pelo segundo, não sobrando alternativa a não ser encontrar outros meios para garantir a sua vida.

Seguindo os cursos dos rios, esses indivíduos vão parar nas capitais, imaginando que a vida pode ser um pouco melhor. Porém, quando chegam lá, observam que é igual no sertão, no agreste ou na zona da mata. O pobre continua sendo perseguido e muitas vezes não há opção a não ser se juntar com alguns amiguinhos para sobreviver. Surgem, com isso, as gangues, as facções, os bandos. A fome gera violência e esta gera perseguição, acarretando um círculo vicioso. Esses seres, por não terem, frequentemente, muita qualificação, não conseguem sair dessa vida e terminam no chilindró. Muitas vezes, ser preso não é a pior alternativa, pois assim têm onde dormir e o que comer, além de poder fazer parte de facções poderosas. O interessante é que CSNZ explicita que a conjuntura social, cultural, política e econômica é que leva, constantemente, esses indivíduos para a vida de crime, pois um sujeito que mora em uma favela é tradicionalmente estereotipado, tendo mais dificuldade em conseguir um emprego ou melhores condições de vida para si e para seus descendentes. Apesar das obras sociais, como do Daruê Malungo, serem importantes, elas são paliativas, sendo necessária uma real vontade política para transformar uma questão estrutural em conjuntural.

Com o desenvolvimento capitalista a fome piorou, ainda mais por ser estrutural por causa do êxodo rural, concentração fundiária e aglomerações urbanas. Por isso, a vida urbana moderna é o principal foco da crítica social do Mangue. Todavia, há algumas diferenças entre as duas principais bandas do Mangue no momento de fazer essa crítica. Enquanto o principal alvo de Chico Science & Nação Zumbi é a realidade socioeconômica de Recife, Mundo Livre S/A galga espaços mais amplos, fazendo críticas de realidades socioeconômicas presentes no Mundo. A música *Rios, Pontes &*

Overdrives de Chico Science e Fred Zero Quatro é um exemplo dessa crítica mais urbana de Recife.

Porque no rio tem pato comendo lama/Rios, pontes e overdrives – impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/Rios, pontes e overdrives – impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo/E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia/O carro passou por cima e o molambo ficou lá/Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu/É macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela,/Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista,/Dois Irmãos, é o Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU,/Capibaribe e o Centrão/Rios, pontes e overdrives – impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/Rios, pontes e overdrives – impressionantes esculturas de lama/ Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo/E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia/O carro passou por cima e o molambo ficou lá/Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu/Rios, pontes e overdrives – impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/Rios, pontes e overdrives – impressionantes esculturas de lama/Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue/Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu/Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira/Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria (CSNZ, 1994, Faixa 3).

A letra procura traçar um paralelo entre pobreza e o desenvolvimento da cidade de Recife. Como se sabe, Recife foi construída sobre manguezais. Por causa disso, muitas áreas alagadiças foram soterradas. Mesmo assim, a cidade é formada por ilhas e cortada por rios, conectadas por várias pontes. Os manguezais são muito utilizados pelos moradores mais pobres de Recife como forma de subsistência ao retirar seu alimento dele, principalmente com os caranguejos, que também é revendido para gerar um pouco de renda, e como moradia, pois muitas palafitas ou mocambos, moradias típicas da população mais carente de Recife, são construídos sobre essas regiões alagadiças. O primeiro verso faz referência direta a esses moradores, designados como molambos, ou seja, que usa roupas surradas, velhas, trapos etc.

A condição desses molambos é tão degradante que são comparados a patos comendo lama. Para piorar a situação, os manguezais estão sendo destruídos pela ação do homem com soterramentos e poluição. Desse modo, fica cada vez mais difícil encontrar alimentos, o que agrava ainda mais o cenário de miséria desses indivíduos. O molambo também está relacionado à maneira como esses homens-caranguejo saem do

manguezal após um dia de trabalho de busca por alimentos e renda: todo enlameado, daí o verso “Impressionantes esculturas de lama”. Esses indivíduos estão em um estrato social tão baixo frente aos olhos da sociedade e do poder público, que são equiparados a trapos, que também é sinônimo de molambo. Este, portanto, é tanto o indivíduo quanto a roupa que ele usa.

Disso decorre a ambiguidade do molambo sair voando, cair no meio da rua e o carro passar por cima: esses versos falam ao mesmo tempo do indivíduo e da roupa, retratados como miseráveis. O molambo ficar no meio da rua é tanto o trapo que está estirado em algum lugar e ninguém se importa quanto um homem-caranguejo que foi atropelado ou assassinado e as classes mais abastadas e as autoridades públicas não se importam, sendo visto como um indigente ou como um indivíduo que procurou tal sorte, ou seja, ele é molambo por uma questão individual porque não se esforça o necessário ou quer esse tipo de vida mesmo. Por fim, esse molambo ainda é utilizado como retórica populista para políticos prometerem melhorias nas condições de vida para esses indivíduos e exemplo de algo que deve ser combatido para sanar a violência para as classes mais abastadas.

Música interessante que demonstra a perspectiva da elite sobre os homens-caranguejo, para o Mangue, é *Édipo, o homem que virou veículo*, do disco *Carnaval na Obra*, de Mundo Livre S/A:

Isso é o que dá viver catando lixo/Que falta de educação, mané/Que tal criar vergonha, quem já viu ser/transportadora de bicho-de-pé/Na secretaria há uma enorme preocupação/com a nova epidemia que ameaça a população/pois o infeliz parece um mutante/Quando ele anda, o que se vê/segundo a secretária, faz dó/O pobre é uma malha rodoviária ambulante/Sua excelência o prefeito, homem de coração/Se declarou perplexo e horrorizado/Tanto que já mandou tomar providências/Todo o lixão será protegido por vigilantes armados/que vão entregar cartilhas aos pés inchados (MLSA, 1998, Faixa 2).

Os pés inchados, os catadores de lixo, os moradores de rua, no geral, a população mais carente que sofre de miséria, desemprego, falta de moradia, de saúde, de educação, de segurança, de dignidade são vistos como um empecilho para o poder público e para a elite. Por não terem condições de subsistência adequada, vão para os lixões da cidade a fim de conseguir alguma coisa para comer ou para vender e ter um pouco de renda. À medida que vão pegando coisas no lixo, vão juntando alguns bens que levam para onde forem. Literalmente, levam as casas com eles mesmos e, muitas vezes, montam-nas perto de grandes avenidas ou próximo a mangues. A questão da mendicância em Recife é um problema grave. Basta ir um dia para a capital

pernambucana, principalmente na região central, para ver a grande quantidade de moradores de ruas.

O poder público e a elite ignoram tal questão ou classificam-na como um caso de polícia ou individual. Por Recife ser considerada uma cidade bonita, com prédios históricos – muitos destes foram restaurados após o surgimento da Agitação Mangue –, a população mendicante “enfeia” a cidade, podendo afastar os turistas de determinados locais por medo de assalto, o que pode prejudicar o comércio. Por isso, é mais fácil proteger os turistas e/ou os poderosos do que buscar uma solução plausível para a situação. Mexer na estrutura de poder e distribuição de riquezas secular da cidade não está nos planos dos governos nem da elite local. Assim como os molambos da música *Rios, Pontes & Overdrives*, os pés inchados são usados como retórica para a manutenção da ordem e do poder.

A música *Manguetown*, do disco *Afrociberdelia*, segue com essa discussão sobre os homens-caranguejo. Segue a letra:

Estou enfiado na lama/é um bairro sujo/onde os urubus tem casas/e eu não tenho asas/mas estou aqui em minha casa/onde os urubus tem asas/vou pintando, segurando as paredes do mangue do meu quintal/manguetown/andando por entre becos/andando em coletivos/ninguém foge ao cheiro sujo/da lama da manguetown/andando por entre becos/andando em coletivos/ninguém foge à vida suja dos dias da manguetown/esta noite sairei/vou beber com os meus amigos/e com as asas que os urubus me deram ao dia/eu voarei por toda a periferia/vou sonhando com a mulher/que talvez eu possa encontrar/ela também vai andar/na lama do meu quintal/manguetown/andando... (CSNZ, 1996, Faixa 12).

Como os mangues estão por todos os lados, eles são utilizados como metáfora para mostrar a condição precária de parte considerável da população. O primeiro verso faz referência tanto a um indivíduo que estava enfiado na lama para pegar caranguejo, como um indivíduo que está com a vida muito ruim. Nas duas situações, este indivíduo mora nos bairros de classe baixa, seja na periferia ou nas palafitas dos mangues perto do centro da cidade. A condição desse indivíduo também é vista nos seus meios de transporte, seja a pé andando entre os becos desses bairros precários, seja nos coletivos. Mesmo assim, ainda é possível sonhar com uma vida melhor, pois pode sair com os amigos ou conhecer outros indivíduos.

Fato interessante dessa música é que Chico afirma que não é possível fugir da fedentina típica dos mangues da cidade, que é potencializada pelo esgoto humano descartado em sua área. Com isso, a degradação da vida em Recife não se restringe aos

mais pobres, mas se espalha por toda a cidade. De certo modo, é a dinâmica do dualismo brasileiro que prevalece nessas relações. Os mais ricos (urubus) necessitam dos mais pobres para se manterem em tal patamar (OLIVEIRA, 2011). Assim, todos os moradores de Recife são homens-caranguejo, ou por serem literalmente, ou por viverem na *manguetown* e serem o espelho do primeiro, pois a cidade é um grande manguezal soterrado. Daí também na música *Rios, Pontes e Overdrives* ter o verso “molambo eu, molambo tu”. Isto é, apesar das relações sociais entre as classes serem de certo desprezo das mais altas para com as mais baixas, elas convivem nas ruas, nos becos, nos bairros nobres e inalam o mesmo ar carregado de Recife.

O título da música é uma aglutinação de mangue com a palavra em inglês town, para se referir a Recife como cidade mangue. A utilização de uma palavra em inglês é importante, porque já mostra a vinculação e a familiaridade dos integrantes da Agitação com o estrangeiro, principalmente com culturas de origem anglófona. Mas também é uma forma de criticar os defensores da tradição, como o Armorial, visto como Movimento artístico da elite, e pode ser uma crítica à pretensa modernidade e a ideia progressista que existia na cidade. O modelo de progresso e modernidade para as classes mais abastadas da cidade é sem dúvida os Estados Unidos ou a Inglaterra. Assim, os mais ricos se apegam a tais ideias para se diferenciarem das outras classes. Além do mais, o ponto de referência de muitos indivíduos, especialmente dos estratos sociais mais altos, é o estrangeiro (Estados Unidos e Inglaterra), não, necessariamente, o eixo Rio-São Paulo. Todavia, a utilização dessa palavra em inglês torna-se ambígua justamente pela familiaridade com a anglofonia e com a crítica que se faz aos Estados Unidos: país que tem o maior número de falantes de inglês e é, ao mesmo tempo, o mais poderoso do mundo que ramifica seu poderio por meio de seu imperialismo cultural, econômico e militar. Nesse ponto de crítica ao “grande império” da América do Norte, Mundo Livre S/A é mais incisivo que Chico Science & Nação Zumbi.

Corpo de Lama é, de certo modo, complementar a *Manguetown* e vice-versa, pois ambas fazem críticas semelhantes ao jogo de poder em Recife nos anos 1990:

Este corpo de lama que tu vê/é apenas a imagem que sou/este corpo de lama que tu vê/é apenas a imagem que é tu/que o sol não segue os pensamentos/mas a chuva mude os sentimentos/se o asfalto é meu amigo eu caminho/como aquele grupo de caranguejos/ouvindo a música dos trovões/essa chuva de longe que tu vê/é apenas a imagem que sou/esse sol bem de longe que tu vê/é apenas a imagem que é tu/fiquei apenas pensando/que rosto parece com as minhas ideias/fiquei lembrando que há muitas garotas em ruas distantes/há muitos meninos correndo em mangues distantes/essa rua de longe que

tu vê/é apenas a imagem que sou/esse mangue de longe que tu vê/é apenas a imagem que é tu/se o asfalto é meu amigo.../(deixar que os fatos sejam fatos naturalmente, sem que sejam forjados para acontecer/deixar que os olhos vejam pequenos detalhes lentamente/deixar que as coisas que lhe circundam estejam sempre inertes/como móveis inofensivos/pra lhe servir quando for preciso/e nunca lhe causar danos morais, físicos ou psicológicos) (CSNZ, 1996, Faixa 10).

O cenário descrito por Chico Science & Nação Zumbi sobre a miséria em Recife é assustador. Os homens-caranguejo nascem entre os mangues. Desde a infância, meninos e meninas brincam e trabalham nesses alagadiços para ajudarem no sustento de suas famílias. Os versos dessa música fazem uma ligação entre a infância no mangue com aqueles indivíduos que moram em confortáveis casas ou apartamentos e passam todo dia ao lado desse bioma. Os que não vivem do mangue, no final, são indiferentes àqueles que vivem do e no mangue. Os primeiros entendem que não têm nada a ver com os segundos. Só travam contato com eles à distância como imagens que veem quando estão em seus caminhos, seja de casa para o trabalho, seja para o lazer. Chico Science e Jorge Du Peixe, autores da letra, querem mostrar que o corpo de lama desses homens e crianças-caranguejo é um espelho da bonança de alguns indivíduos e da importância de Recife para o Nordeste, vista como a capital e a cidade mais rica dessa região. Por isso que Josué de Castro influenciou muito a maneira como os integrantes do Mangue pensam a realidade da cidade, uma vez que este médico-sociólogo já apontava para essa característica da vida urbana de Recife na primeira metade do século XX.

Suassuna concorda, de certo modo, com o Mangue nesse ponto, pois ele chega a afirmar que as cidades, hodiernamente, são rodeadas pelo Brasil real.

Em torno dos Castelos modernos, que são os prédios de apartamento – luxuosos e de mau-gosto – nos quais habita a burguesia sitiada, ronda a horda dos novos bárbaros, que são os marginais e criminosos, guarda-avançada dos injustiçados. Descendo de seus redutos situados nos morros e nos esgotos da cidade, lançam-se ao cerco, ao assalto, ao saque e à pilhagem eventual, enquanto não chega o momento do confronto que, se continuarem as coisas como estão, desgraçadamente não pode mais tardar muito tempo. Quem vai ganhar a guerra a curto prazo, não sei. A longo prazo, o Povo vencerá, com o estabelecimento, na terra, do Reino de Deus e de sua justiça. Uma coisa, porém, eu sei: é o lado no qual me coloco – o lado do povo, do mesmo que lutou em canudos (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

Fato importante da letra de CSNZ são os versos que estão entre parênteses. Sem música, esses versos são falados. Deixar que os fatos sigam seu caminho naturalmente, é deixar que cada indivíduo siga seu curso sem que seja submetido às agruras criadas pelos homens e pela sociedade moderno-capitalista. Em outras palavras, os homens

criam mecanismos artificiais de manutenção da desigualdade, mais ainda no capitalismo, em que as leis protegem os mais abastados em detrimento dos menos com suas ideias de direito de propriedade e meritocracia. A chuva anunciada no horizonte seria uma forma de lavar essas agruras para permitir que os homens cheguem ao seu esplendor. Mas para isso, a sociedade e os indivíduos, de todas as classes, não podem ficar inertes, achando que as desigualdades sociais existem por questões individuais, uma vez que todas as crianças que vivem nesses mangues já sofrem com violência física e simbólica. CSNZ anuncia que é possível mudar esse cenário a partir de pequenos detalhes.

Nesse sentido, a chuva é revitalizadora, seria uma forma de lavar esse corpo de lama e expor esses homens e crianças-caranguejo ao sol, ou seja, a uma vida melhor e mais digna. Para tanto, seria necessário que a chuva não lavasse apenas o corpo de lama, mas também as ideias, os sentimentos, a percepção dos mais abonados para com os menos. Essa música procura sensibilizar os indivíduos que passam todo dia pelos mangues da cidade para solidarizarem-se com os indivíduos que moram nessas regiões alagadiças. De certa forma, CSNZ está levantando uma das primeiras bandeiras da modernidade: a fraternidade, encampada pela Revolução Francesa. Aqui, Armorial e Mangue convergem ao entenderem que o moderno-capitalismo empurra os homens para uma competição individualista insana que exclui, em grande parte, qualquer tipo de convivência fraterna e afetuosa. Entretanto, para o Mangue, não se chegará a essa fraternidade apenas com boa vontade, é preciso uma mudança dos rumos pelos quais a modernidade caminha. A música *Da Lama ao Caos* explicita uma mudança possível.

Posso sair daqui para me organizar/Posso sair daqui para desorganizar/Da lama ao caos/Do caos à lama/Um homem roubado nunca se engana/O sol queimou, queimou a lama do rio/Eu vi um chié andando devagar/Vi um aratu pra lá e pra cá/Vi um caranguejo andando pro sul/Saiu do mangue, virou gabiru/Oh Josué, eu nunca vi tamanha desgraça/Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça/Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola/Ia passando uma veia, pegou a minha cenoura/Aí minha veia, deixa a cenoura aqui/Com a barriga vazia/não consigo dormir/E com o bucho mais cheio comecei a pensar/Que eu me organizando posso desorganizar/Que eu desorganizando posso me organizar/Da lama ao caos/Do caos à lama/Um homem roubado nunca se engana (CSNZ, 1994, Faixa 7).

Como nas outras músicas, esta tem como tema a pobreza e a desigualdade, mas ela acrescenta algo novo: a possibilidade de mudança ou revolução social. Por esta música ser também a que intitula o disco, mostra a importância desse novo tema na

concepção de CSNZ e do Manguê como um todo. Para corroborar mais essa importância, dentro do disco ela está disposta na sétima faixa, que seria o meio, ou seja, ela seria o ponto de equilíbrio e unidade. A arte, então, não é apenas para fazer a crítica social, mas também para incentivar a mudança. Nesse ponto há novamente certa aproximação com o Armorial, pois ambos os Movimentos fazem a crítica social e querem mudanças. Como vários intelectuais argumentam (TAYLOR, 2011, 2013; TRILLING, 2014; LIPOVETSKY, SERROY, 2015), no século XX, a arte ganha um status social que até então não tinha: campo em que os indivíduos podem expressar seu pensamento de maneira livre e realizar seu projeto ético-moral.

Não obstante, o tipo de mudança proposta pelos Movimentos é diferente. O Armorial propõe uma revolução redentora/restauradora. A intenção dessa revolução é generalizar certa concepção de espírito nobre que se acreditava que existia no código de cavalaria da Idade Média. Importante frisar: não é restaurar a Idade Média, mas restaurar certos valores morais vistos, ou idealizados, como mais nobres em que as pessoas viviam em certa harmonia ou fraternidade. Nessa concepção, não há necessariamente o questionamento das hierarquias sociais. Há mais um questionamento das desigualdades sociais criadas pelo capitalismo na modernidade. A hierarquia social nessa revolução redentora é vista, muitas vezes, como inerente à sociedade. A diferença em relação às desigualdades sociais do capitalismo é que a sociedade, para o Armorial, não é vista como um agregado de indivíduos. A sociedade é um todo em que as pessoas se relacionam entre si e são dependentes umas das outras. Uma pessoa que está em um patamar superior da hierarquia social tem obrigações morais com pessoas que estão no patamar inferior, assim como o contrário também é verdadeiro. São nessas relações travadas entre superiores e inferiores que a sociedade existe de fato e de jure, uma vez que a regulação social é dada por essas obrigações ético-morais.

A revolução na concepção do Manguê está mais nos moldes da revolução social moderna. Nessa música, Chico conchama os indivíduos a se organizarem, pois ele acredita que com a organização das classes mais baixas, as classes mais altas se desorganizariam, ou seja, os indivíduos, homens-caranguejo, conseguiriam reivindicar melhor as suas demandas e poderiam fazer mais pressão sobre o governo, os poderosos etc. A concepção da desigualdade, no Manguê, parte do pressuposto de que os mais pobres são roubados – seja em trabalho, com mais-valia; seja em suas dignidades, com falta de educação, saúde, segurança, moradia, lazer etc. – pelos mais ricos. A organização das pessoas roubadas pode gerar o caos no status quo.

Porém, Chico faz um alerta: se não houver essa organização, se cada indivíduo continuar a agir isoladamente sem orquestramento das ações, não muda nada. Assim, ele critica os indivíduos que só querem sair do mangue e ir para a zona sul, onde fica, por exemplo, o bairro de Boa Viagem, um dos mais nobres da cidade, ao chamá-los de gabiru, pois este termo é usado para se referir ao grupo mais poderoso da aristocracia fundiária e mercantil de Pernambuco no período colonial. Em outras palavras, esse caranguejo que virou gabiru pode ser um “traidor” que não quer lutar para a mudança do status quo, mas quer fazer parte dele. Assim, CSNZ incita os indivíduos a tomar posição, a tomar partido. A música *Samba do Lado* envereda por essa perspectiva:

Faminto e calmo o samba chegou/domingo, de todos os lados/daqui pra ali, de lá pra cá/pode-se escutar um som aqui no Brasil/lembro quase tudo que sei/e organizando as ideias/lembro que esqueci de tudo/mas, eu escuto o samba/e você samba de que lado/de que lado você samba/de que lado, de que lado, de que lado/você vai sambar/o problema/são problemas demais/e não correr atrás da maneira certa de solucionar/olha o samba do teu lado/do teu lado olha o samba/olha o samba do teu lado/do lado olha o samba/do teu lado, do teu lado/o samba chegar/olha o zambo do teu lado/do lado olha o zambo/olha o zambo do teu lado/do teu lado olha o zambo/olha o zambo, olha o zambo/o problema/são problemas demais/e não correr atrás da maneira certa de solucionar/lembro quase tudo que sei/e organizando as ideias/lembro que esqueci de tudo/mas, eu escuto o samba/e você samba de que lado/de lado você samba/você samba de que lado/de que lado você samba/de que lado, de que lado/de que lado, de que lado você vai sambar (CSNZ, 1996, Faixa 7).

Como o samba, os pobres chegam calmos e famintos. Todo dia, todo domingo há famintos nas ruas, seja em Recife, seja em qualquer outra cidade do mundo. Com a música, é possível conhecer novas realidades, ainda mais no Brasil, em que não há grande tradição de leitura, sendo a música um dos principais difusores de ideias e conhecimentos. O eu-lírico, ao pensar sobre o que aprendeu, conclui que esqueceu tudo, pois as antigas ideias, as dominantes, mantêm as hierarquias e desigualdades sociais. Com a música, com o que esta ensina, o indivíduo é incentivado a tomar a posição dos menos favorecidos. No entanto, não é qualquer música que faz o indivíduo refletir sobre questões sociais. Há aquelas que ensinam outras perspectivas como as que colocam os problemas como algo eminentemente individual. Por isso que há muitos problemas que devem ser solucionados da maneira certa, ou seja, não pode colocá-los exclusivamente como uma questão individual sem considerar os aspectos sociais. Mesmo que a posição dominante seja de restringir os problemas sociais aos aspectos individuais, não é possível, pois os problemas transcendem tal perspectiva.

O zambo, o descendente da miscigenação do negro com o indígena, o torto, o marginal, na visão das classes dominantes, estão sempre convivendo com a elite, seja nas ruas, seja como funcionários, seja como malfeitores. Esconder, portanto, os problemas sociais não é a melhor solução, pois com o tempo, toda a sociedade perde à medida que aumenta a desigualdade e a violência. Assim, segundo Fred (2006-A), ao citar Josué de Castro, será cada vez mais complicado ter noites tranquilas de sono no Brasil ou porque está com fome, ou porque está com medo de quem está com fome. Para não chegar a essa situação, é preciso tomar o lado certo, o lado dos zambos, dos pobres e marginalizados. Caso não melhore a condição de vida desses indivíduos, o país vai sambar, vai escorregar, vai continuar improvisando nas tomadas de decisões. Nesse sentido, esta música liga-se com a música de abertura do primeiro disco de CSNZ quando esta clama pelo homem coletivo e cita vários “bandidos” e/ou revolucionários e com *Da Lama ao Caos*, além de ligar-se a outras com seu intuito de organizar para desorganizar.

A ideia de revolução social está mais impregnada na ala punk da Agitação Mangue. Como discutido no capítulo dois, Fred Zero Quatro e Renato L militaram no movimento punk nos anos 1980. Desse movimento esses mangueboys retiveram a concepção anarquista de liberdade, cujo lema é liberdade total. Esta, por sua vez, é conquistada via luta política. O problema é que, apesar da ideia de liberdade ser muito difundida na sociedade moderna e no capitalismo, os mangueboys não a viam como algo efetivo. Daí a ambiguidade da ideia de liberdade na sociedade moderna. O próprio nome da banda fundada por Fred Zero Quatro já aponta para essa ambiguidade. Mundo Livre S/A é um nome irônico e ambíguo, pois ao mesmo tempo que visa literalmente um mundo livre para os indivíduos, o mundo é livre para as S/As, grandes corporações que querem que seu capital não tenha barreiras alfandegárias.

No primeiro caso, liberdade para os indivíduos, esse nome surgiu, além da raiz punk, porque esses jovens queriam um mundo efetivamente livre, pois haviam passado a infância, a adolescência e o início da juventude em uma ditadura militar¹³⁸. A censura delimitava muito o que se podia consumir e produzir de bens artístico-culturais nos anos 1970, quando os Mangues eram adolescentes. Quando a censura começou a arrefecer, esses jovens começaram a consumir e produzir bens culturais dos mais variados tipos,

¹³⁸ Fred Zero Quatro tinha 19 anos em 1984, ano de fundação da banda. Não se pode esquecer que a ditadura militar no Brasil terminou em 1985.

não restringindo nada, a não ser o que consideravam muito comercial e alienante. Contudo, a censura não se restringia ao controle dos censores estatais. Havia a censura social com suas regras de bom comportamento, etiqueta, formalidades etc. Nesse último tipo, o indivíduo é englobado pela sociedade. O que o Mangue quer é, de certa forma, contrabalançar essa equação, senão inverter sua posição. A música *Compromisso de Morte* apresenta essa censura social:

Na margem do riacho/pro bando de lampião/o almoço hoje é bala/No outro hemisfério/nos arredores da usina/o almoço é radiação/O almoço hoje é bomba/pra culpados e inocentes/O almoço é terremoto/pra cristãos e ateus/As filas afundarão/(nem os bancos estarão a/salvo, desta vez)/Minha mãe não pariu/nenhum punk/no entanto,/aqui estou eu!/O almoço hoje é negócios/pra azar da gentalha/e pra os que não se sujam,/o almoço é radiação/(cabelo caindo, pele/queimando, estômago doendo)/Pra todos os sapos,/pra todos os padres/e sobretudo pros coveiros/Minha mãe não pariu/nenhum punk/no entanto,/aqui estou eu!/O almoço é morte.../O almoço hoje é bala.../Sobretudo pros coveiros,/o almoço hoje é morte.../O almoço é radiação... (MLSA, 1998, Faixa 14).

Esta música procura mostrar o quão a sociedade tenta moldar as atitudes e as ações dos indivíduos. Mas também procura mostrar que com esse controle a vida dos indivíduos se tornam apenas mais um detalhe no funcionamento da sociedade moderno-capitalista. Qualquer pretensão ou ideia de contribuir para a manutenção da sociedade termina no mesmo ponto: em morte. Desta ninguém escapa, por mais poder que um indivíduo, grupo ou instituição social tenha. Por isso é importante para o indivíduo ser o mais verdadeiro consigo mesmo. É nesse sentido que apesar do eu-lírico não se moldar dentro do padrão social, ele ainda está vivo, ele ainda é ele mesmo e, conseqüentemente, é livre. Assim, o objetivo da vida é viver o melhor consigo mesmo, no seu mais verdadeiro eu (*self*). Essa referência a mãe não parir nenhum punk diz respeito à própria vida de Fred Zero Quatro que foi expulso de casa por ser punk. Seguem as suas palavras: “Minha mãe me expulsou de casa dizendo que não pariu nenhum punk. E agora tem toda essa polêmica envolvendo o circuito Fora do Eixo, que como lembrou bem o Alex Antunes, nada mais é do que uma cria do manguebeat...” (FRED ZERO QUATRO, 2012). O circuito fora do eixo é ser livre, é não seguir nenhum padrão, é ser autêntico consigo mesmo.

Há, ainda, outro tipo de censura que se liga diretamente ao caso das S/As: é a censura do mercado. Nesse caso, ou o artista e o indivíduo se enquadram nos ditames do mundo de negócios, ou são excluídos por ele. Não há alternativa dentro desse mundo. Se não quiser se encaixar nele, é necessário aceitar certa marginalização social e

econômica, pois se o mercado aceitar alternativas a ele, principalmente aquelas que criticam a sua essência, o lucro, ele está fadado a se dissolver. Essa censura de mercado se alia a censura social para moldar os indivíduos dentro de determinado padrão aceito para a manutenção do sistema. Daí o termo radiação, pois contamina todos, ou pelo menos a maioria, os aspectos da vida.

Ainda, no mercado com essa radiação, não há nenhum freio substancial para a atuação das empresas. Estas são as principais perpetradoras da degradação ambiental, restringindo ainda mais as possibilidades de vida das comunidades mais carentes que necessitam dos mangues para sobreviver. Com a gana por lucro, as empresas poluem os rios, os lagos, os mangues, destroem florestas, contaminam o solo etc., em suma, como está na música, contaminam a vida com sua radiação. Com essa poluição, os biomas são modificados, os animais sofrem “mutação” ou são contaminados, por causa do lixo tóxico, o que implica na proibição de serem usados como fonte de alimentos pela população mais carente. A radiação ainda tem outro sentido: Chernobyl. Essa usina explodiu após os técnicos fazerem testes a fim de ver a capacidade dos reatores nucleares. A população de Pripjat foi a mais afetada com essa explosão. Assim, com um pretense progresso veiculado pela modernidade, a população fica à mercê dos interesses corporativos e/ou políticos. Por isso que Chico Science conclama os indivíduos a se organizarem para desorganizarem.

Pelo Mangue denunciar as mazelas do mundo, por Mundo Livre S/A denunciar a segregação do mundo livre do não-livre, Fred Zero Quatro afirma que os Estados, a imprensa e a mídia livre boicotam o trabalho da banda. Em suas palavras:

Acho que o fato da Nação Zumbi exaltar Zapata, os Panteras Negras, o fato da Mundo Livre ter uma vinculação à esquerda política, tudo isso contribui um pouco. Além disso a gente diz que a abertura política do país trouxe o fim da censura, mas existem outros tipos subentendidos de censura, como os grandes editais culturais que só favorecem o mercado. O nosso disco *Novas Lendas da Etnia Toshi Babaa* (2011) foi sabotado completamente pela imprensa paulista, mesmo ganhando o Prêmio da Música Brasileira. Saiu matéria n’O Globo super elogiando o disco, e mesmo assim foi completamente sabotado em SP por jornalistas que só enrolaram e não lançaram matéria nenhuma (FRED ZERO QUATRO, 2016, TMDQA).

Em relação à crise das gravadoras e dos editais públicos de financiamento cultural Fred desabafa:

É um reflexo da desconstrução do circuito da música que estamos vivendo. Os medalhões estão recorrendo a leis de incentivo para turnês, para gravar CDs, DVDs. Antes eram leis apropriadas ao perfil dos alternativos. E agora como ficam os alternativos? O guarda-chuva

vai abrigar todo mundo? (FRED ZERO QUATRO, 2009-C). *E Continua*: Colocamos o projeto de gravação do DVD no edital do Funcultura [da Secretaria Estadual de Cultura e da Fundarpe] do ano passado, por meio de uma empresa que aprova tudo que bota, mas, para nossa surpresa, não fomos aprovados e não recebemos justificativa alguma. Nunca conseguimos aprovar um projeto lá (FRED ZERO QUATRO, 2015).

Apesar de afirmar que não sabe o motivo de não ter nenhum projeto aprovado pelos editais públicos, Fred deixa subentendido que esses editais estão suprimindo o lugar deixado pelas grandes gravadoras no financiamento de artistas com grande reconhecimento e, por esse motivo, os alternativos, que deveriam ser os principais contemplados pelo financiamento público, não conseguem dinheiro para alavancar seus projetos. A censura, nesse caso, é do sistema contra os seus críticos. Toda arte que se pretende engajada politicamente tem sérios problemas para ser bem vista ou divulgada no “mundo livre”. A diferença, ou melhor, a diversidade só é bem quista se estiver de acordo com o que o sistema capitalista, como um todo, aceita. Tudo aquilo que é crítico a ele, tem dificuldade para ser exibido. No entanto, como o capitalismo é extremamente mutante e adaptável a novos meios e situações, este sistema pode transformar uma arte crítica a ele em mais um produto para se obter lucro. É o que aconteceu com a banda Chico Science & Nação Zumbi após a morte de Chico Science em fevereiro de 1997. Como discutido anteriormente, as bandas do Mangue não foram um grande sucesso de vendas de disco. Após a morte de Chico é que CSNZ alavancou a maior vendagem de discos de sua história. Depois de um tempo, voltou ao mesmo ritmo de antes: poucas vendas. Com isso, a Sony (uma grande gravadora), não quis renovar o contrato com a Nação Zumbi.

No segundo caso, liberdade para as S/As, esses futuros mangueboys, que viveram a passagem dos anos 1970 para os anos 1980, viram o poder estatal declinar e entrar outro em seu lugar: o mercado com suas grandes corporações. Nesse novo cenário, esses jovens entendiam que o mundo estava se tornando cada vez mais livre para as sociedades anônimas, que estavam dominando o cenário econômico do Brasil e do Mundo. Para piorar a situação, na era da globalização, que já podia ser sentida em Recife no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, as empresas privadas aumentam seu poder, exibindo-o de tal modo que algumas se sobressaem em relação a alguns Estados, principalmente quando comparados aos pequenos. Como o objetivo dessas grandes empresas é o lucro, a liberdade é cada vez mais cerceada em detrimento deste fim. O indivíduo é livre para o consumo, para o trabalho, para não infringir as regras

etc., mas não para lutar pelos seus ideais, para falar o que pensa, para ir e vir para onde quiser, para viver a vida de seu jeito sem sofrer consequências. Mesmo assim, a ideia de liberdade é cada vez mais difundida no mundo moderno, mas é uma liberdade restrita. Liberdade, nesse ponto, é no sentido econômico, o que acaba gerando restrições às liberdades civis e políticas. Isto é, mesmo com o fim da ditadura militar, a liberdade continuou a ser restrita e/ou cerceada por causa do interesse econômico.

Uma consequência desse segundo caso é a conotação negativa do nome Mundo Livre S/A, ou seja, existe um mundo livre em detrimento de um mundo não livre. O mundo livre verdadeiro é aquele controlado pelas grandes corporações capitalistas. Seus representantes legítimos são os grandes países capitalistas e mais poderosos, cujo representante-mor são os Estados Unidos da América. Liberdade é o que eles falam o que é. As pessoas livres são aquelas que seguem a sua cartilha. Qualquer coisa que não esteja dentro dos parâmetros estabelecidos por essa cartilha é considerada como inimiga da liberdade. Desse modo, os “homens livres” estão em todas as partes do mundo, pois são aqueles “amantes da liberdade” que vão disseminá-la onde não a encontra. Condenam todas as formas de opressão, todos os impedimentos, mas só permitem a “livre expressão” e a “livre circulação” àqueles que se coadunam aos seus princípios. Com o discurso de difundir a democracia, ou seja, a liberdade, invadem e destroem países a fim de salvaguardar os interesses das grandes empresas ou corporações dos países invasores, não, necessariamente, da população nativa.

Como a ética capitalista moderna tem como um de seus principais, senão o principal, foco o lucro, a forma essencial de se pensar a liberdade é no sentido econômico. A liberdade requerida é contra a intervenção/regulação estatal. Todavia, se for para o Estado usar seu poder de polícia para garantir a livre circulação de capitais das S/As, não há problema. O único jeito, então, das grandes corporações capitalistas aceitarem a intervenção estatal é para garantir a taxa de lucro. As relações de trabalho devem ser desregulamentadas. A maneira como cada empresa se relaciona com os seus funcionários deve ser acordada entre as partes envolvidas, sem interferência de sindicatos ou leis trabalhistas (Estado).

O problema é que o jogo de poder é muito desigual. Mas é nesse acordo que se mantém a “liberdade moderna”, pois, afinal, no capitalismo, tem-se a ideia de que os indivíduos podem aceitar ou não as condições de trabalho oferecidas pelas empresas, mesmo que estejam passando fome. A música *Samba Esquema Noise*, que também intitula o primeiro disco de Mundo Livre S/A, explicita bem o que a banda pensa sobre

a liberdade capitalista: “A felicidade (como a morte)/é como um concurso milionário da TV./Existe um infinito globo/Com bilhões de bolinhas/Girando em algum lugar./A cada instante uma deusa/retira um número, que pode ser o meu./Por isso, nada de pudores./Ou você explora/o próximo, ou próximo é você./Esta é a única e verdadeira moral do Mundo Livre” (MLSA, 1994, Faixa 13). Liberdade, então, é para explorar o outro, só que com carapuça de total autonomia individual para aceitar ou não tal exploração.

A música que apresenta melhor essa ética do lucro é *Livre Iniciativa* desse mesmo disco: “Trabalho/Trabalho novo/Trabalho/Trabalho novo/Uma joia fumegante na mão/(uma Uzi reluzente)/uma arma fumegante na mão/e uma ideia na cabeça/Quem se importa de onde vem a bala?/Qualquer dia tu acorda cheio/Quem se importa de onde vem o dinheiro?/Tu tem que ter o bolso sempre cheio/(só não dê um passo em falso) (MLSA, 1994, Faixa 3). Como o capitalismo é um sistema econômico, político, social e cultural que coloca acima de tudo o capital, esta música pretende apresentar que não importa como um indivíduo ganha o dinheiro, desde que ganhe. Seus ganhos podem ser de maneira honesta ou por meio de tráfico de drogas, armas, roubos etc. O importante é ter dinheiro.

Se o indivíduo se tornou rico, ele é respeitado, não importando tanto a forma como conseguiu. O discurso e a ética do trabalho não condizem muito com a maneira como se enriquece nessa sociedade. Obviamente que é possível ganhar muito dinheiro de maneira honesta, porém tal ocasião é rara. A única preocupação que um indivíduo precisa ter ao ganhar seu dinheiro é não vacilar. Isto significa que deve ficar esperto para não cair, por exemplo, na malha fina da receita federal, em uma investigação da polícia ou da promotoria de justiça. Ou seja, o indivíduo deve sempre se preocupar em aparentar honestidade e manter esse discurso do trabalho, mas não precisa necessariamente praticar isso. Desse modo, a ética capitalista não se preocupa com um trabalho honesto, com valores morais, com um mínimo de fraternidade, sua ênfase é no lucro, independentemente de como ele é obtido. Nesse sentido, no mundo livre, quanto mais existir livre iniciativa – entenda-se sem regulamentação do Estado, sem sindicatos, sem organizações coletivas – mais se pode auferir lucros sem grandes empecilhos.

Um dos discos que melhor retrata esse cenário e a crítica de Mundo Livre S/A ao capitalismo desenfreado é *Carnaval na Obra*, de 1998. No texto de apresentação do disco está:

1º Ato: “Vai chover, berra o índio eufórico”: onde se vê que o avanço altamente dirigido das tecnologias da informação fomenta imensos mercados, unifica moedas, cria acordos transnacionais de livre comércio, pulveriza muros (como o de Berlim), privatiza a política, esvazia Estados, agiganta empresas, globaliza a especulação, financia genocídios (como do Timor), dissemina hegemonia e institui o terror (como o escandaloso caso da Argélia), ergue novos muros (como o da fronteira México/Estados Unidos, apenas 3.140km)...

2º Ato: “Paralisa a obra, pinota o ensopado peão”: nuvens, trovão, meu filho vai se chamar Nike (ele será um instrumento de Deus, anarquia, fuá no popspace)...

3º Ato: “Qu’est ce-que c’est une nation?” Nada me faltará, o Senhor será meu pastor, Ele usará meu filho pra tudo (relâmpagos, trovão, paralisa a obra!), fuá no popspace, anarquia na construção...

Este disco, assim como os outros da Mundo Livre S/A, é conceitual. Sua intenção é apresentar e criticar de maneira mais veemente os paradoxos do conceito de liberdade defendido pelos seus guardiões, aqueles das grandes potências militares do mundo. O objetivo desses guardiões é manter a liberdade econômica, o livre comércio, a livre obtenção de lucros, sem se preocupar efetivamente com o que é feito nos territórios onde são auferidos esses lucros. Daí o questionamento sobre o que é uma nação. Liberdade econômica e liberdade, no sentido mais geral, são sinônimos para esses guardiões. A liberdade, nesse viés, é uma relação instrumental com um individualismo e um egoísmo exacerbado, em que liberdade é não encontrar nenhum impedimento para realizar as suas ânsias individuais. Liberdade se resume ao indivíduo e a liberdade econômica que ele possui.

Contudo, essa liberdade extrema e instrumental, não é para qualquer indivíduo, é somente para aquele que tem posses, que tem dinheiro, que está inserido no processo de acumulação capitalista como dominante, não como dominado. Todo o resto da população, os subalternos em sentido amplo, são excluídos dessa liberdade. *Novos Eldorados*, música desse disco, apresenta bem essa dialética e ironia:

Atenção grandes investidores/Corram enquanto é tempo/Juntem-se à Indonésia na/venturosa pilhagem do Timor./As petrolíferas ocidentais/já despertaram para/os atrativos da região,/e o melhor é que a “Imprensa/Livre”, como sempre,/finge ignorar, como convém./Afinal todos sabemos que nada/disso seria possível/sem o banho fervente de/sangue iniciado em 75/pelos indomáveis/generais indonésios,/que naturalmente contaram/com todo o apoio logístico/(entende-se armas, armas e/mais armas) de Washington, para dar sumiço em nada/menos que um terço da/população. UAU!!!/VIVA CARTER!/VIVA A IMPRENSA LIVRE./Aproveitem a liquidação... (MLSA, 1998, Faixa 13).

As grandes corporações passam por cima de tudo que está em seu caminho para obtenção de lucro. Para garanti-los, não exportam apenas seu aparato burocrático, exportam, também, o aparato militar¹³⁹. Utilizam dos exércitos nacionais, primeiramente, dos próprios países onde estão explorando e, se não der certo, dos seus países de origem. Para Fred, autor da letra, a “imprensa livre” não denuncia esses horrores. O uso de aspas já demonstra a conotação de imprensa livre para a Mundo Livre S/A: não há liberdade de informação, pois as corporações midiáticas ou de informação também têm interesses comerciais/econômicos. Nada pode parar essa obtenção de lucro, travestido com a ideia de progresso e liberdade. Voltando a música de CSNZ, *Banditismo por uma Questão de Classe*, uma das ideias de progresso na modernidade é como um rolo compressor que arrasa tudo que está em seu caminho para produzir algo novo. Tudo o que não se encaixa nesse novo projeto, é excluído. Daí que esses excluídos, por não se acharem dentro do novo sistema de exploração capitalista, são tidos como bandidos, seja porque realmente cometem delitos previstos nos códigos penais, seja porque não seguem o padrão de comportamento esperado nesse sistema.

A música *Lourinha Americana*¹⁴⁰, do disco *Por Pouco*, de 2000, revela bem a perspectiva da banda Mundo Livre S/A sobre o “mundo livre”¹⁴¹:

___ “Essa é pra detonar o muro... É, pois o muro de Berlim foi abaixo e o mundo inteiro festejou. Agora, por que será que todo mundo fica indiferente a esse vergonhoso muro americano?” (Fred Zero Quatro).
Essa lourinha americana/Está querendo me esculachar/Foi dizendo que eu sou neguinho, bem neguinho/E lá na América eu não posso entrar/Mas o que eu mais me admiro/De eu ser um nego brasileiro/E estou noivo pra casar com uma lourinha/E ela é filha de estrangeiro (Mestre Laurentino).
“De qualquer ponto em que se esteja em Tijuana se vê o paredão metálico de cinco metros de altura. O mesmo acontece em Mexicali, Sonoita, Nogales, Agua Prieta, Ciudad Juarez, Ojimaga, Ciudad Acunã, Piedras Negras, Nuevo Laredo, Reynosa e Matamoros. Ao todo são mais de 3 mil quilômetros de chapas de ferro e cimento, postes com luzes, câmeras e sensores eletrônicos. Do outro lado, o mundo livre. Para entrar no México, vindo dos Estados Unidos, a liberdade é total. Segundo um estudo da Universidade de Houston, entre 94 e 98, pelo menos 1.200 imigrantes morreram na tentativa de cruzar a fronteira e despistar a maldita migra. Muito menor, por exemplo, foi o número de pessoas mortas tentando atravessar o não

¹³⁹ Para essa relação de imperialismo e exportação da força militar, ver Arendt (2018).

¹⁴⁰ Essa música tem duas dimensões: uma parte cantada, que foi composta pelo Mestre Laurentiano, e outra que é falada, composta por Fred Zero Quatro. A parte cantada tem barra (/), a falada não.

¹⁴¹ Para ver o comentário de Fred Zero Quatro sobre essa letra, ver Capítulo 2, seção *Militando na contrainformação*.

menos monstruoso muro de Berlim – pouco mais de 800 em cerca de trinta anos” (Fred) (MUNDO LIVRE S/A, 2000, Faixa 10).

E Fred complementa com o texto de apresentação de um box com os quatro primeiros discos de Mundo Livre S/A lançado em 2004:

No ano em que lançamos nosso álbum de estreia, Washington assinou o famigerado Nafta (espécie de ensaio para a Alca) e – o efeito colateral – iniciou a construção de um muro de mais de 3 mil quilômetros, capaz de fazer aquele modesto monumento à intolerância, de Ariel Sharon, parecer uma cerquinha de praça do interior. Uma década depois, o infame muro americano – memorial descarado à exclusão, citado, como que num impulso suicida, na capa do nosso quarto álbum – permanece estranhamente “invisível”. Ou seja, quase nada mudou, a não ser para pior, em termos de controle do que é noticiado “mundo livre” afora (ZERO QUATRO, 2004).



Figura 20: Capa do disco Por Pouco¹⁴²

A capa desse disco tem a intenção de dramatizar uma fuga para o “mundo livre”. Do lado esquerdo está o muro e suas chapas de aço. Perto dele está um indivíduo correndo após pulá-lo e entrar no “mundo livre”, ou seja, este indivíduo quer se tornar “livre”. No fundo, no canto superior direito, está a tão tenebrosa polícia de fronteira entre os Estados Unidos e o México correndo atrás desse indivíduo. O questionamento de Fred Zero Quatro é sobre a construção desses muros da exclusão. Durante a guerra fria, o Muro de Berlim era a imagem da cortina de ferro, do autoritarismo dos soviéticos e uma vergonha para a Alemanha Oriental. A “imprensa livre” vivia criticando esse muro europeu com reportagens, imagens, críticas etc. Porém, com o muro dos Estados Unidos não há essa crítica, não há nenhuma denúncia, muito menos a condenação do modo como a polícia de imigração controla a fronteira.

¹⁴² Para ver o comentário de Fred Zero Quatro sobre essa capa, ver Capítulo 2, seção *Militando na contrainformação*.

Segundo a pesquisa da Universidade de Houston¹⁴³, elencada como dado para a sua denúncia, morreram mais pessoas em quatro anos tentando atravessar esse muro americano do que em trinta anos tentando atravessar o muro de Berlim. A construção de muros não se restringe a fronteira Estados Unidos – México. Israel, parceiro de longa data dos Estados Unidos, também constrói muros na Cisjordânia, Faixa de Gaza etc. para segregar palestinos de israelitas. A construção de muros não se restringe entre as nações, mas também é interna dentro dos próprios países, basta ver a segregação socioespacial entre os condomínios fechados e as favelas e bairros populares (CALDEIRA, 2011). Do lado de dentro dos muros, reina a liberdade, do lado de fora, reina o caos, a violência, a pobreza, o desemprego, a falta de dignidade humana. Os muros são o novo apartheid, mas a segregação não é mais entre brancos e negros, agora, o alvo principal é entre dominantes e dominados, ricos e pobres, “livres” e não-livres.

O interessante é que os “guardiões da liberdade” são sempre os países com mais armas. A música *Super Homem Plus* apresenta bem essa relação entre poder militar e guardiões da liberdade:

___ “É um pássaro? É um avião? Não! Socorro!! Fugam!!! Cada um por si, é um míssil desgovernaaaado!!!”/Ele vem disparado em nossa direção!/-“Cuidaaaaado!”/Ele foi fabricado no quartel general da salvação.../Algo me alvejou/Ai, olha o sangueiro irmão/Segura que eu vou cair/Algo me salvou/Ai, olha o sangueiro irmão/Segura que eu vou cair/-“É bom rezar todo dia, fera/Para a gente não virar alvo de uma missão humanitária aliada...”/O incansável super-homem/Em sua nova versão/Nos faz sentir saudades/Dos precários tempos do esquadrão.../Algo me alvejou/Ai, olha o sangueiro irmão/Segura que eu vou cair/Algo me ferrou/Ai, olha o sangueiro irmão/Segura que eu vou cair/Algo me acertou/Olha o sangueiro irmão/Segura que eu vou cair/Algo me salvou/Ai, olha o sangueiro irmão/Segura que eu vou cair (MLSA, 2000, Faixa 8).

As missões dos aliados, no caso da ONU ou da Otan, utilizam a desculpa de terem uma obrigação humanitária, de espalhar democracia e liberdade para o mundo, para invadir outros países para defender e impor as suas vontades. Com a tecnologia desenvolvida no século XX, ficou mais fácil controlar regiões remotas, pois as guerras podem ser controladas/gerenciadas à distância. Um navio de guerra pode bombardear uma região estando a milhares de quilômetros, basta lançar um míssil. Não é mais preciso enviar grande contingente de tropas que custam muitas vidas de soldados. Com isso, a opinião pública não se volta mais, de forma veemente, contra a invasão à medida

¹⁴³ Fred Zero Quatro não informou qual é essa pesquisa.

que aumenta o número de mortes dos “aliados”, como aconteceu na Guerra do Vietnã. Se o maior número de mortes estiver entre a população dos países invadidos, é possível que a opinião pública ainda concorde com tal invasão e ache que esta operação foi para beneficiar e libertar os nativos de uma ditadura ou algo similar.

Essa música, ainda, é dedicada a memória de Stanley Kubrick, falecido em março de 1999. Muitos filmes deste cineasta se caracterizam por explorar a loucura humana. Loucura, não no sentido de doença, como esquizofrenia ou insanidade, mas no sentido de que o homem, com sua crença na ciência, no progresso, na razão, no controle, com sua busca incessante por riquezas na era moderna, toma determinadas atitudes que são contrárias à humanidade, a uma ética humanista, haja vista *Laranja Mecânica*, *2001: Uma Odisseia no Espaço*, *Dr. Fantástico*, *De Olhos Bem Fechados*, *Barry Lyndon*, entre outros. No capitalismo, principalmente com o advento da ciência moderna, há uma obsessão do humano no controle. Produz-se muito, sem necessidade para produzir; consome-se muito, sem necessidade para consumir; trabalha-se muito, sem necessidade para trabalhar. O objetivo se torna apenas a expansão e a manutenção do sistema. A ganância e a exploração não têm limite. Não há uma explicação plausível de muitas atitudes na sociedade contemporânea a não ser o lucro incessante e o fetiche da mercadoria, ou seja, ambos prevalecem muito em função da insanidade do homem moderno. Qualquer crítica a isso é classificada como revolucionária ou algo que deve ser deixado de lado. Kubrick, de certo modo, tentou transmitir essa insanidade para sua arte e Mundo Livre S/A tenta fazer o mesmo com a sua. Daí a sua homenagem ao cineasta.

Voltando a questão da tecnologia, o Mangue, ao refletir sobre os rumos que ela vem tomando, perde toda aquela sua euforia inicial na passagem do milênio, principalmente na banda Mundo Livre S/A. Fred Zero Quatro não é contra a tecnologia, ele entende que se ela for livre e for usada de maneira autônoma e racional, sem objetivos mercadológicos e de dominação, ajuda muito o indivíduo a se tornar plenamente livre. Porém, Fred, com o passar do tempo, entende que quanto mais a tecnologia se desenvolve, mais os países dominantes e as grandes corporações se consolidam como dominantes e menos livres os indivíduos se tornam. A música *Ligação Direta* narra a decepção desse integrante do Mangue com os rumos que o uso da tecnologia tomou.

Não precisamos de satélites/Quem carece de cabos?/Ondas invisíveis,
pra quê?/Eu só preciso das minhas pernas pra chegar até você/Mas eu

só preciso das minhas pernas pra chegar até você/Pra processar minha mensagem/Só ouvidos não bastam/Eu quero que você veja mais do que o olho vê/Você não me desliga que eu não desligo você/Quem tem cabeça, tronco e membros tem tudo/Nós vamos ser mais perfeitos que a mais perfeita HD/Jogue fora sua antena/Queime seus receptores/Tudo está ao seu alcance, ao seu alcance/Pois eu nasci com duas pernas/Cabeça, tronco e membros/Pra chegar até você (MLSA, 2000, Faixa 9).

Diferentemente do que se via no início da Agitação Cultural Mangue, a tecnologia se tornou um aspecto mais de dominação do que de liberdade. Se os primeiros discos exaltavam a tecnologia¹⁴⁴, agora o olhar é mais crítico em relação a ela. Nessa música, MLSA procura resgatar certo contato direto entre os indivíduos. Afinal, não é preciso tecnologia para se aproximar de outros indivíduos, todos têm tudo o que é necessário para tal empreitada, basta querer. Aliás, o que se observa com as redes sociais é que os indivíduos estão se distanciando cada vez mais: a amizade se tornou uma curtida ou um like, sem intimidade, companheirismo, assunto etc.

Ainda, uma das áreas que mais usa os avanços tecnológicos é o bélico. Governos investem pesadamente em tecnologia em seu arsenal bélico ou em monitoramento, normalmente, com a desculpa de ser uma questão de segurança nacional. O problema é que esses investimentos servem tanto para amedrontar os inimigos estrangeiros quanto para controlar a população de seus respectivos países. Contudo, outro aspecto dessa problematização da tecnologia é o poder que ela possui para orientar a vida das pessoas, principalmente pela grande difusão de propagandas que incitam as pessoas a consumir cada vez mais. Nesse sentido, a tecnologia está sendo usada mais para aprisionar os indivíduos do que para libertá-los. *Batedores* enfatiza essa perspectiva:

___ “Os computadores das mega-corporações trabalham full-time, dia-após-dia/Seus altos executivos circulam num mundo de fanatismo e devoção, venerando o onipresente deus Naiq/Mesmo quando deveriam estar de folga, eles não param de pesquisar, investigando as ruas, buscando novas pistas/Há décadas, eles vêm comprando e subornando congressistas, presidenciais, financiando planos de governo, armando, tramando novos consórcios globais que assumem rapidamente o controle de imensos e estratégicos patrimônios estatais – enfim, conquistando pequenos, médios, grandes mercados emergentes em todos os continentes (aquilo, aquilo que antes chamávamos de países).”/Renegado Batedor Sou/– “Não, não, não estamos falando só de macroeconomia ou geopolítica/Estamos falando de mutações/ Instituições, partidos, valores e concepções (religiões, no final das contas) que se anulam ou se reciclam vulgarmente a cada rotação da terra/De almas e mentes mutantes/Dos abjetos seres PDM –

¹⁴⁴ Veja, por exemplo, a música de abertura do primeiro disco de Mundo Livre S/A: *Manguebit*.

Portadores de Deficiência Moral/Mas exibindo seus reluzentes celulares digitais, palm-tops, para-brisas blindados e bonés Naiq, esses são apenas os patéticos vilões da nossa história/Para enquadrarmos os heróis, temos que deslocar o cenário/Visualizemos uma zona metropolitana de um mercado decadente, berço de um verdadeiro exército de desajustados batedores/Becos da fome... Cassetetes... Escopetas... Nesse ambiente hostil, a senha para a sobrevivência consiste numa resposta equilibrada para um recorrente conflito/De um lado a duvidosa e farsesca resistência das consagradas tradições, e do outro a perigosa sedução das antenas/Mas um batedor não come na mão de ninguém/Não rezamos na cartilha dos Naiqmen/Nosso combustível é som/Não aquele contaminado que as donas de casa disputam nas prateleiras de ofertas dos grandes magazines incorporados só porque já ouviram um milhão de vezes no naiqspace – templos sagrados de San Naiq que nunca serão atingidos por mísseis perdidos/Sentimos de longe o cheiro da diluição incorporada./Estamos sempre nas quebradas/E temos o poder de absorver só a batida que jamais fica batida...”/... soul-punk-dub-funk + samba demente.../... soul-pulk-dub + cerebral samba!!! (MLSA, 2000, Faixa 12).

Usando a Nike como símbolo do imperialismo americano, MLSA procura mostrar que tudo o que é transmitido, via propaganda, para a população, em geral, é muito bem pensado pelas grandes corporações capitalistas. A tecnologia, nesse ínterim, proporciona um maior controle para as empresas alcançarem o seu principal objetivo: vender os seus produtos para obter mais lucro. Essa relação entre consumo e propaganda, aliada a análise de dados de comportamento, de opinião, orienta o que deve ser consumido e não consumido pela população, ainda mais por construir um fanatismo tanto dos produtores quanto dos consumidores. Se essas megacorporações não conseguirem alcançar seus objetivos com essa análise de dados, subornam e financiam governos, políticos, empresas de comunicação de massas etc. O consumo se dá muito pela repetição. Uma música, por exemplo, faz muito sucesso não, necessariamente, porque ela é boa, bem composta e construída, mas porque ela toca muitas e muitas vezes na rádio, não dando possibilidade de escolha aos ouvintes. Arte que seja crítica a manutenção do sistema dificilmente é apresentada nesses canais de comunicação convencionais. Essa arte é sempre relegada para rádios, TVs, cinemas, casas de espetáculos alternativos que tem pouco alcance junto ao grande público.

A manipulação e o aprisionamento feitos pelo sistema são tão expressivos que MLSA pensa que há toda uma arquitetura por trás de tal resultado. Os arquitetos dessa manipulação são os Portadores de Deficiência Moral (PDM). Estes são as megacorporações, os Estados imperialistas e os indivíduos que controlam tais instituições. Existe essa deficiência moral porque o único objetivo é o capital, não se

considerando as consequências nefastas que este objetivo pode causar ao indivíduo e à sociedade. Sociedades são desmanteladas, indivíduos são destruídos, principalmente psicologicamente pela depressão, estresse, sentimento de impotência etc. A única moral e ética para o capitalismo é o lucro e a expansão. Se for necessário ao capitalismo e seus asseclas destruir toda uma tradição e uma visão de mundo para impor sua ética, eles o farão. Por isso que o capitalismo tem um caráter civilizador, pois passa por cima de tudo o que está no seu caminho para alcançar seu objetivo (IANNI, 1989). De certo modo, esta música complementa as músicas *Samba Esquema Noise* e *Livre Iniciativa*.

A crítica a esse processo civilizador do capitalismo é compartilhada com o Movimento Armorial. Quando Ariano Suassuna foi questionado por Sergio Montenegro Filho, em entrevista publicada pelo Jornal do Comércio, 12 de setembro de 1993, sobre o governo de Joaquim Francisco, governador de Pernambuco na época, o dramaturgo responde: “Me oponho exatamente porque é outro neoliberal. É favorável a tudo isso que sou contra, como as privatizações e o capital estrangeiro” (SUASSUNA, 1993, p 06). E ao falar, na mesma entrevista da revisão constitucional prevista para o mesmo ano, Suassuna responde:

Não deve ser feita revisão. Sou radicalmente contra a revisão constitucional. Há leis que precisam ser regulamentadas, mas não revistas. Se for feita uma revisão estamos sujeitos a perder os avanços conquistados em 1988. Como se vai revisar uma Constituição concluída há cinco anos e que ainda não teve suas leis regulamentadas? O que eles querem é acabar com a estabilidade, com a saúde pública e outros ganhos (SUASSUNA, 1993, p. 06).

Para corroborar mais a posição de Suassuna em relação a esse processo civilizador do capitalismo, ele responde a Gerson Camarotti, em entrevista para a Revista Veja, em 03 de julho de 1996:

Um prêmio chamado Sharp, ou Shell, Deus me livre! Não quero. Acho esses nomes feios. Não recebo prêmio de empresas ligadas a grupos multinacionais. Não sou traidor do meu povo nem estou à venda. Sei que, para os padrões atuais de julgamento, sou um “dinossauro dos anos 50”. Mas não me incomodo. Prefiro isso a compactuar com um estado de espírito em que o grau de desenvolvimento, inclusive cultural, de um país é avaliado pela introdução ou não da Coca-Cola ou pelo número de lanchonetes McDonald’s que existam nele. A globalização é uma arma que os países ricos têm para perpetuar a dominação sobre os pobres. O patrocínio de multinacionais nos eventos de nosso país é uma tentativa de adormecer a resistência de nosso povo e aviltar a cultura brasileira pelo suborno dos intelectuais (SUASSUNA, 1996, p. 07).

Todavia, por outro lado, como secretário de cultura de Pernambuco, Suassuna tem um posicionamento um pouco diferente.

É preciso distinguir o Ariano Suassuna, escritor e cidadão, do secretário. Não sou um desvairado. Concordei que a Parmalat patrocinasse espetáculos que estão sendo realizados pela Secretaria de Cultura. Se as multinacionais querem dar dinheiro para ajudar o trabalho da secretaria, eu aceito. Senão, seriam punidos o governo e o povo de Pernambuco. O cidadão Ariano tem o direito de recusar um prêmio que ele não considere digno. Nesse caso, o único punido sou eu. Isso não significa que eu não queira ganhar prêmios. Um prêmio em particular eu gostaria – e acho até que mereço ganhar. É o prêmio Camões, concedido pelo governo português aos escritores da nossa língua. Posso até ser mal-entendido, como um sujeito vaidoso. Mas o prêmio Camões eu aceito com a maior felicidade do mundo (SUASSUNA, 1996, p. 07).

Apesar da crítica de Suassuna ser mais claramente nacionalista do que a de Fred Zero Quatro, quero frisar, aqui, que ambos entendem que os países dominantes estão perpetrando um projeto de dominação em relação aos países mais pobres. Seria um neoimperialismo em que as multinacionais substituem os países no processo de colonização. Novamente, o interesse das grandes corporações recai apenas no capital. Se for necessário, devasta-se toda uma tradição ou uma região para a obtenção de lucro. Enquanto Fred está mais preocupado com uma dominação econômica efetiva, Suassuna preocupa-se também com a questão cultural, pois na visão dele um dos meios para um país se descaracterizar é por meio da dominação cultural. Assim, *Armorial* e *Mangue* compartilham, de certo modo, uma crítica a ética capitalista da acumulação de capital, uma vez que esta acumulação deixa de lado aspectos essenciais para o humano, como uma vida digna e com justiça social para toda uma população de um país.

Retomando a análise da música *Batedores*, MLSA apresenta certa visão dualista do mundo¹⁴⁵. Com isso, a banda divide o mundo basicamente entre vilões e heróis. Os primeiros são todos os indivíduos e as instituições sociais que querem a manutenção da ordem e do sistema tal como existem no mundo. Esses vilões manipulam informações, leis, governos e até a maior parte da população para esta manter-se no fanatismo do consumo e da mentalidade capitalista. Os heróis, de outro modo, são os críticos ao sistema, são os libertadores das amarras do fanatismo e do consumo capitalista. A arma desses heróis é a arte, pois somente nela é possível alcançar a tão almejada liberdade. Como a arte que pretendem fazer não é estritamente comercial, ou seja, não se encaixa

¹⁴⁵ Outra música que apresenta essa visão dualista é *Muito Obrigado* do disco *O Outro Mundo de Manuela Rosário*. Ver capítulo 3, seção *Autenticidade e Originalidade para o Mangue*.

perfeitamente na arte feita para o consumo e obtenção de lucros, na arte ligeira, complementando a música ligeira de Adorno (2005), podem transmitir para seus apreciadores uma visão de mundo alternativa ao capitalismo e ao aprisionamento deferido por ele no consumo.

A banda Mundo Livre S/A, como uma porta voz de uma liberdade substantiva, que não se restringe ao consumo e ao livre comércio, pelo contrário, seu principal foco é a liberdade do indivíduo, de informação, de pensamento, de expressão, de ir e vir etc., coloca, em certo sentido, os indivíduos que consomem estritamente o que é passado pelos manipuladores da liberdade como alienados. Se não colocassem como tal, não explicitariam tal perspectiva nos seguintes versos da música: “Não aquele contaminado que as donas de casa disputam nas prateleiras de ofertas dos grandes magazines incorporados só porque já ouviram um milhão de vezes no naiqspace”. O Mangue seria uma luz que ilumina as trevas do consumo e do fanatismo capitalista. Essa Agitação teria como um de seus objetivos guiar a população comum, aqueles que não conseguem enxergar que estão sendo manipulados pela grande mídia e megacorporações, para um mundo realmente livre, não para essa liberdade preconizada pelo capitalismo que, no final, aprisiona o indivíduo ao consumo, ao dinheiro, ao trabalho.

O Mangue se coloca ainda como esse porta-voz em detrimento de uma pretensa defesa da tradição. Ao se referir como uma “duvidosa e farsesca resistência das consagradas tradições”, MLSA está dialogando diretamente com o Movimento Armorial, uma vez que todo o núcleo-base do Mangue entende que o Movimento dos anos 1970 queria proteger a tradição de qualquer influência estrangeira. Nessa perspectiva, os mangueboys consideram que o Armorial até tenta resistir aos ataques do capitalismo, mas considera que é uma resistência errada, que não conseguirá trazer benefícios para a cultura e para a população. Para o Mangue, a melhor maneira de realizar essa resistência não é negar o capitalismo, mas aproveitar o que ele produz de bom e os seus meios de divulgação para implodir o sistema. Disso advém que, para a Agitação Cultural dos anos 1990, a maneira como ela configura sua resistência e sua crítica social ao capitalismo é mais efetiva e mais bem preparada para o mundo moderno do que a feita pelo Armorial.

Capítulo 5. O popular, o nacional/local e o global/internacional no Movimento Armorial e na Agitação Cultural Mangue

O Movimento Armorial e a Agitação Cultural Mangue mantêm relações estreitas com a cultura popular. Se for considerar, por exemplo, o projeto artístico-cultural do Armorial, a cultura popular é a base de inspiração para produzir uma arte erudita brasileira. Dentro do campo de inspiração desse Movimento, se destaca a literatura de cordel, pois ela aglutinaria várias artes como a literatura, a gravura, a poesia, a música, a pintura etc. No entanto, os artistas que fazem parte desse Movimento não consideram popular a arte que produzem. De maneira diferente, eles julgam que a arte que realizam é uma arte não-popular, mais especificamente erudita, mas com inspiração no popular. Este não está vinculado ao que é consumido com intensidade, mas a arte que é feita pelo segmento social que veem como povo (ver capítulos 1 e 2). O motivo dessa avaliação é que não se sentem povo, logo não se consideram como pertencentes ao grupo portador de cultura popular; de outro modo, entendem que fazem, ou fizeram, parte de uma elite. Portanto, são estudiosos das culturas e das artes populares, não autores ou produtores delas. Com isso, o Armorial defende que as culturas e as artes populares deveriam ser preservadas de determinadas influências, como da cultura e da arte de massas, visto que estas são feitas para o entretenimento e o consumo, cuja consequência é a descontextualização, total ou parcial, das culturas e artes locais.

Para o Armorial, necessariamente, uma arte erudita brasileira deve partir do que é considerado brasileiro por excelência. Como cada cultura tem sua peculiaridade, uma arte erudita brasileira deve partir da especificidade do Brasil, senão pode tornar-se algo totalmente desconexo da realidade nacional. Esse ponto de vista pode dar a impressão de que tudo o que for estrangeiro é rejeitado pelo Armorial. Inclusive é dessa maneira que o Mangue enxerga o Movimento dos anos 1970. O problema é que o Armorial não recusa tudo o que vem de fora. Rejeita apenas uma parte: a cultura e a arte massificadas, que no caso também é equivalente ao gosto médio. Ariano Suassuna afirma que a cultura e a arte de massas são imposições culturais, por isso ele e o Armorial são contra. Culturas e artes de outros povos, que não sejam classificadas como massificadas, são bem vistas pelo Armorial, sendo, além do mais, valorizadas. Desse modo, há dois tipos de culturas estrangeiras valorizadas pelo Movimento: a popular e a erudita, pois ambas

não são imposições e não são feitas para o consumo, para a mercantilização do bem artístico.

Para diferenciar o que é aceito do que não é aceito como influências estrangeiras, a Armorial é a favor da internacionalização da cultura e da arte. Porém, toda cultura e toda arte devem partir do local de vivência e produção do artista. O local, nesse sentido, é, ainda, mais importante do que o regional e o nacional na produção cultural e artística, uma vez que os dois últimos são mais amplos, tendo um caráter mais abstrato quando comparado ao primeiro. A internacionalização da cultura e da arte é bem-vinda somente se for para demonstrar a produção cultural e artística dos locais em que são produzidas, para apresentar a cultura popular de determinadas culturas, para contribuir para a cultura e a arte produzida localmente para e pela humanidade. A globalização, por outro lado, não é vista com bons olhos pelo Armorial. Ela representaria uma massificação e uma homogeneização da cultura e da arte, pois cada local tem suas peculiaridades que devem estar representadas em sua produção artístico-cultural. Uma cultura e uma arte globais são uma abstração e uma imposição dos países poderosos a fim de recolonizar o mundo através da difusão cultural e artística massificada.

O Armorial propõe uma diferenciação entre cultura de massas e meios de comunicação de massas, apesar de entender que estão entrelaçadas. Para esse Movimento, se houvesse uma separação clara entre elas, as culturas e as artes, principalmente as populares, seriam muito beneficiadas, uma vez que o principal problema do campo cultural popular e erudito é o da divulgação. Nesse sentido, os meios de comunicação de massas são bem-aceitos, porque podem proporcionar essa grande divulgação de culturas e artes de qualidade. Artistas desconhecidos, que não têm condições de divulgarem sua arte por conta própria, poderiam ser beneficiados com esse tipo de divulgação. É nesse sentido que Suassuna responde quando é questionado sobre os motivos de Chico Science e do Manguebeat terem sido muito aceitos em Pernambuco: “Mas aí é uma questão de divulgação. Antônio Nóbrega não é tão aceito pelos meios de comunicação quanto Chico foi”¹⁴⁶ (SUASSUNA, 2003, p. 36).

A relação do Mangue com a cultura popular é um tanto quanto diversa, pois em nenhum momento o núcleo-base dessa Agitação pretende produzir uma arte popular ou

¹⁴⁶ Não se pode esquecer que Fred Zero Quatro afirma o oposto. Para esse mangueboy, os meios de comunicação de massa de Pernambuco divulgavam ou a perspectiva Armorial de cultura e arte ou o pop estritamente comercial.

erudita brasileira. Uma de suas pretensões é produzir uma arte pop brasileira que se insira na World Music. As culturas e as artes populares servem como uma das fontes de inspiração para a produção dessa arte pop, pois são elas que dariam a singularidade do pop brasileiro dentro do mercado da World Music. Dessa feita, as culturas e as artes populares podem adentrar nesse mercado e apresentarem-se como são, podem se amalgamar com o pop de outras regiões, podem sofrer influências externas e influenciar outras artes etc.

Há, então, para o Mangue, dois modos de se relacionar beneficentemente com as culturas e as artes populares: ou como um modo de incentivar os produtores delas a divulgar seus trabalhos dentro do mercado de bens simbólicos para ter seus trabalhos reconhecidos, gerando renda, ou como uma das fontes de inspiração para produzir culturas e artes não-populares, mas sem deixar os portadores e os produtores das culturas e das artes populares em um patamar inferior, apropriando-se do que eles fazem para benefício próprio. Nesse caso, os integrantes do Mangue não são apenas estudiosos do popular, mas também querem participar de sua dinâmica, aprendendo e incorporando à Agitação novos conceitos, novas formas, novos estilos etc. Nessa perspectiva, um dos objetivos do Mangue é inserir as culturas e as artes populares no mercado pop. O Mangue não está preocupado em descaracterizar uma pretensa cultura popular brasileira. Ou melhor, essa Agitação nem pensa que o que ela faz é descaracterização cultural e artística. A Agitação Cultural Mangue quer adentrar com a perspectiva brasileira na globalização das culturas e das artes.

O Mangue entende que dentro desse mercado pop global haveria mais trocas entre as culturas e as artes populares e as não-populares. As culturas e as artes populares se adaptariam a novos contextos de outras localidades do globo, o que poderia proporcionar para os artistas a divulgação de seus trabalhos, assim como geração de renda para eles. A ideia é produzir culturas e artes globais, que possam ser consumidas em todos os lugares. Mas produzir culturas e artes nesse formato, não significa homogeneizá-las, mas adaptá-las a fim de aumentar seus campos de atuação. Nesse sentido, culturas e artes adaptadas a novas realidades, a novos contextos podem ser uma grande fonte de contato com as diferenças, pois, caso não haja certo ajuste de uma cultura e uma arte a outras, seriam fáceis a rejeição e o isolamento artístico-cultural. Esse isolamento mantém sempre o mais do mesmo.

O Armorial não é contra a internacionalização da cultura e da arte, ao passo que o Mangue é a favor de sua globalização. Quando o Movimento dos anos 1970 afirma

ser a favor da internacionalização, ele está afirmando que toda cultura e toda arte devem ser mantidas dentro de um âmbito nacional. O importante, assim, é a produção nacional, regional e, principalmente, local de cultura e arte. Se após esse âmbito local a cultura e a arte produzidas ganharem o mundo, não haveria problema. Uma concepção global de cultura e arte, para o Armorial, não faz sentido, uma vez que todas as pessoas vivem em determinadas regiões que são diferentes de outras e toda a sua produção espiritual parte desse local onde moram. É óbvio que os armorialistas consideram que as pessoas compartilham coisas e referências do mundo, mas isso não significa que participam de uma mesma cultura global.

Já o Mangue tem outra perspectiva. A ideia é pensar no globo como um todo, não nas nações em particular. Produzir uma cultura e uma arte globais significaria aproximar os indivíduos uns dos outros, aproximar as nações umas das outras, aproximar as culturas umas das outras. O que prevalece é a ideia de produzir uma arte que se insira no mercado global de conceitos pops. É pensar na possibilidade de integração do mundo, via cultura e arte. É pensar na destruição de muros, barreiras, fronteiras e deixar esses conceitos pops, os conhecimentos, os indivíduos fluírem à vontade. Pensar em algo global, é pensar que todos os indivíduos e as nações estão no mesmo planeta e que as diferenças mesquinhas entre eles geram vários conflitos, problemas, catástrofes, hierarquias etc. Pensar no globo e não na nação, é almejar uma liberdade total.

Considerando essas perspectivas divergentes, o Armorial, de um lado, é contra influências estrangeiras advindas da cultura de massa, porque entende que a sua consequência é certa homogeneização cultural. Esta, por sua vez, seria a difusão e a imposição da cultura de massa, mais especificamente a estadunidense, para o resto do mundo, descaracterizando, assim, as particularidades de cada nação e/ou cultura. De outro lado, o Mangue entende que com a indústria cultural, com a cultura e a comunicação de massas, o acesso a outras formas de manifestações artístico-culturais foi facilitado, aumentando, com isso, o intercâmbio cultural e artístico entre as nações. As consequências, para o Mangue, desse intercâmbio é o reforço da ideia e concepção de diversidade e a maior interação entre várias nações, culturas e manifestações artístico-culturais no globo, consolidando, mais ainda, a liberdade e a ideia de compartilhamento global, formando uma cultura e arte globais. Dessas posições distintas surge um paradoxo: ao mesmo tempo que há certa homogeneização/padronização cultural com a indústria cultural e a cultura de massa, há, também, o

advento de um multiculturalismo proporcionado pela facilitação do contato com a diferença pela mesma indústria cultural e cultura de massa.

5.1. O pensamento do Mangue sobre a cultura popular

Nem sempre os indivíduos que faziam parte do núcleo-base do Mangue se interessaram por cultura popular. Como discutido no capítulo dois, o substrato do gosto musical desses indivíduos era o pop internacional. A descoberta da cultura popular para esse grupo se deu aos poucos, já no final dos anos 1980. Renato L fala a respeito dessa descoberta:

É, com a cultura popular é difícil dizer, assim, porque depende da biografia de cada um, lógico, né? Eu, o meu caso, eu sou um cara de classe média e a base do meu gosto musical, no início, foi rock, música pop: rock, funk, hip hop. Eu só vim lembrar de música brasileira no final da década de 80, no final dos anos 80, assim, nunca tive nenhum interesse particular em cultura popular, sabe? É, me aproximo da cultura popular, é, infelizmente, porque eu gostaria de ter me aproximado antes, ter descoberto a sua riqueza bem antes disso, no final dos anos 80, no contato com os meninos e porque uma época, aonde você começa, é... Isso no meu caso, mas porque também conta um pouco a história de todos que tavam ali, eu acho (RENATO L, Entrevista).

E complementa na mesma entrevista:

Eu acho que isso explica um pouco, também, essa aproximação de Chico e tal, eu não... (...) Chico era um grande fã do Ira, mas, não, não eram pessoas que, sabe, aos 17 anos tivessem procurando Maracatu ou Coco, ou Lê, o Sambaqui, ou vivenciando aquilo, é, essa experiência no Recife nos anos 80 ela não era, ela não tava ausente, porque ela tava presente no carnaval, no caboclo de lança que passava perto do carnaval, que você via, mas não era nada, nem... Que deslumbrasse a gente, aquilo, é, chamasse tanto, se a gente tivesse... Foi um processo de apaixonamento e de interesse que se desenvolveu da forma mais lenta, assim. E, eu acho que pesou isso, assim. Opa! Essa batida é maravilhosa do maracatu! E aí, claro, veio... Chico se interessa, eu acho, por isso, primeiro que toda essa galera. Pelo seu contato com o Lamento Negro, tal. (RENATO L, Entrevista).

Apesar de ser o pensamento de Renato, esse depoimento reflete, de maneira geral, o que foi a relação da maioria dos futuros mangueboys e manguegirls com a cultura popular. Isso significa que nem mesmo Chico Science viveu ardentemente a cultura popular¹⁴⁷. Sua infância, de certo modo, ocorreu em meio a manifestações culturais populares. Ele mesmo afirma que seus pais tinham uma ciranda quando ele

¹⁴⁷ Chico participou de algumas manifestações populares na sua infância, mas já na adolescência e na juventude se afastou delas, não ao ponto de esquecê-las, mas de não dar muita importância a elas.

tinha 12 anos (TELES, 2012). O contato com o popular, logo, era mínimo para a maioria dos mangues durante boa parte de suas juventudes. Porém, nessa mesma entrevista, Renato deixa claro que a descoberta do popular para os integrantes do núcleo-base do Mangue se deu via pop, a partir do momento que tiveram contato com o pop internacional que divulgava as formas populares de outros países e por causa do Olodum no Brasil¹⁴⁸.

O manguêboy que mais se interessou e refletiu sobre a cultura popular nos anos 1980 foi Fred Zero Quatro. Esse interesse se deve ao fato de que na época em que ele começou a cursar comunicação social, esse era um tema que estava em voga no ambiente acadêmico da UFPE. Fato é que ele e mais alguns colegas de faculdade resolveram fazer um projeto de pesquisa sobre a temática. Logo, o principal interesse de Fred sobre a cultura popular era acadêmico, não como uma fonte de inspiração para a produção artística. Além disso, Fred era aluno de Suassuna, que tinha uma posição bem clara em relação à cultura popular e à cultura de massa, no caso, era muito crítico ao rock, que era o tipo de música que Fred mais gostava. Segue seu depoimento:

E aí, é, essa discussão tava pegando fogo lá. Cultura de massa, midcult, masscult, cultura pop, cultura de raiz, cultura popular, e aí eu, é, junto com uns dois ou três colegas, Inês, é, Valdir, a gente pagava uma cadeira de antropologia cultural e a gente viu a possibilidade, pela professora, a gente mostrou interesse em estudar alguma coisa, nessa coisa de transformações e tal. É, a gente resolveu, é, inscrever um projeto na pró-reitoria, é, se não me engano, de pesquisa, pra fazer um registro, uma pesquisa no Alto do Moura, em Caruaru. E, é, na época, o Auto do Moura era bem mais rústico do que é hoje e é onde se concentra, onde se concentram os ceramistas da herança do mestre Vitalino e tal. É, e aí, a gente, a gente não tinha a menor ideia do que a gente ia encontrar lá e tal, consegui aprovar o projeto. Aí alugou uma casa lá e a professora ficou como orientadora do projeto. Esqueci o nome dela agora, Valdi, Valdeni, sei lá, um nome assim. E aí a gente começou a fazer pesquisa de campo. Todo final de semana, feriadão, Caruaru. Aí, é, nunca tinha sido feito nem o senso na comunidade do Alto do Moura, não tinha chegado nem o IBGE lá. A gente fez o primeiro senso lá, de... Contou quantas pessoas viviam da cerâmica, não sei o que. É, e, foi muito louco. Não tinha energia ainda, mas tinha um poste no, na beira do rio que é um simulacro de uma praça, lá. Tinha um poste com uma televisão, daquelas que ficam na praça mesmo, num poste e as casas não tinham energia. É, só ligava durante uma hora, que era a hora da novela da Globo, a novela do horário nobre. E, cara, a coincidência, foi em 1980, segundo semestre, a novela que passava, o personagem principal que era o Tarcísio Meira que fazia, era um ceramista, era um cara que fazia boneco de barro. E, é, Juca Pitanga, esqueci o nome do personagem, mas não era de... Era

¹⁴⁸ Voltarei a essa questão mais à frente.

um ceramista de Tracunhaém, se passava numa comunidade litorânea, assim, eu não me lembro o enredo, porque eu nunca fui muito noveleiro, não. Mas veja a coincidência, a gente ter ido começar uma pesquisa de antropologia cultural numa comunidade de cerâmica onde o único acesso à cultura de massa que eles tinham é uma televisão recém colocada na comunidade que eles se concentravam e a novela que tava passando era sobre cerâmica. Cara, e aí, todas as famílias tinham lá herdado do Vitalino aqueles, aquelas peças, né? Que tinham o dentista, que eram situações da vida urbana, da modernidade, digamos... E da cultura convencional também, tradicional. Cê tinha lá o tocador de pífano, né? O conjunto de pífano. Cê tinha é, o boia, o vaqueiro, e tinha coisas que eles adoram colocar, retratar situações modernas também, porque eles moravam pertinho de Caruaru, iam vender as peças, as cerâmicas na feira de Caruaru. Então, aí botavam lá... Aí tinha o dentista, tinha, é, vários... Aí, lógico que todas as casas de cerâmica incorporaram o personagem Juca Pitanga. Então, cê comprava lá o Lampião, cê comprava o ba... Né? Sei lá, a banda de rock também tinha, e tinha o Juca Pitanga. Cada um com sua, suas, né?... Características e tal, mas toda casa, praticamente, virou obrigatório ter o Juca Pitanga. E aí, foi... O nome da pesquisa era: “Persistência e Mudança do Alto do Moura”, tal. E foi o momento incrível pra polemizar essa questão do que é pop e do que é popular, né? (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Este relato de Fred expressa um dos poucos contatos que o núcleo-base teve com a cultura popular antes do final dos anos 1980. O interessante a observar nessa fala é que Fred foi para Alto do Moura como pesquisador, como um estudioso da cultura popular, não como um consumidor, apreciador ou como um indivíduo que gostaria de aprender com a cultura e a arte dessa comunidade. Não era, também, um vivente dessa cultura. Seu olhar era o de pesquisador, o que significava que mantinha certa distância em relação à comunidade. Seu intuito, assim, era o de produzir um conhecimento acadêmico, formal, não, imperiosamente, o de ajudar esses indivíduos a melhorarem de vida. Se houve alguma melhora da condição de vida da comunidade com essa pesquisa, foi uma consequência boa, não necessariamente algo pensado.

O próprio Fred assume essa posição ao falar do personagem Juca Pitanga da novela *Coração Alado*. Basicamente, esse personagem não se conformava com a vida que levava no interior de Pernambuco e, sabedor do talento que tinha como escultor, resolveu vender suas esculturas no Rio de Janeiro. Com o tempo faz fama internacional, negociando sua arte em grandes galerias dos Estados Unidos. Para o mangueboy, essa novela influenciou muito os ceramistas do Alto do Moura para reverem a maneira como se inseriam no mercado de arte. Na visão do vocalista da Mundo Livre S/A, os ceramistas tinham que vender suas esculturas como arte, não simplesmente como uma

arte popular, artesanato etc. Perder o adjetivo popular poderia alavancar as vendas e os preços de suas obras, o que poderia melhorar a renda e a vida da comunidade.

Para Fred, se os ceramistas do Alto do Moura entrassem no mercado de bens culturais, significaria independência tanto financeira quanto artística. Se na cerâmica tradicional tinham que respeitar os temas da tradição, sob o risco de não conseguirem agradar aos intermediários de classe média¹⁴⁹, com a profissionalização de seu ofício teriam mais liberdade temática, produzindo sua arte segundo seus próprios interesses. Disso resulta poderem tecer o barro com os temas tradicionais, mas também com uma banda de rock, uma profissão moderna ou mesmo um personagem das telenovelas brasileiras, como o Juca Pitanga. De certo modo, foi um meio de comunicação de massa que proporcionou aos ceramistas tomarem consciência de suas condições de artistas, não uma pretensa preservação de qualquer influência externa ou mercadológica como o Armorial pregava, na visão do Mangue.

A novela mostrava ainda que Juca Pitanga conseguiu fazer sucesso no exterior com sua arte. Essa perspectiva poderia incentivar os ceramistas a buscarem novos mercados para as suas produções artísticas, abrindo a possibilidade desses artistas excluírem os intermediários no momento de negociar suas obras. Os intermediários, para o Mangue, seriam os indivíduos da classe média ou da elite que vinham com o discurso de preservação da cultura e da arte popular somente para esses artistas continuarem dependentes, oprimidos e dominados por um discurso nacionalista. Na visão do Mangue, enquanto os artistas permaneciam na pobreza e ignorância, os intermediários faziam sucesso e dinheiro nos meios acadêmicos ou galerias de arte com o que era produzido pelos mestres.

É claro que Fred, na época que realizou a pesquisa, não tinha ainda esse pensamento, mas ele foi se desenvolvendo ao longo dos anos 1980 e 1990. Essa fala, então, é uma releitura e reinterpretação do que Fred viveu no início dos anos 1980. Bom, o fato é que o Mangue incentiva os artistas a venderem suas obras no mercado de bens culturais, que no caso situa-se dentro da cultura de massa. Todos os artistas devem vender sua arte e devem produzir arte visando transmitir seu eu (*self*), sua autenticidade, mas também visando a profissionalização, isto é, que ele seja remunerado adequadamente pela sua produção de bens culturais.

¹⁴⁹ Na visão do Mangue, o Armorial representaria a classe média, principalmente aquela que pensa a cultura e a arte populares como algo estático, que devem ser preservadas de qualquer influência não tradicional, mais especificamente da mercantilização da cultura.

Por ter esse discurso é que o Mangue entra em rota de colisão com o Armorial e seu mentor. Para o Armorial, cultura e arte não podem ser mercantilizadas. Dessa feita, Suassuna sempre foi muito crítico ao Mangue. Na visão desse armorialista, a Agitação tem um erro de origem e concepção, pois é subserviente e complacente com as imposições de uma cultura de massas advindas dos Estados Unidos. Suassuna afirma que Chico chegou até a concordar com esta posição:

“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 (SUASSUNA, 2000, p. 42).

A discordância de Suassuna com o projeto artístico-cultural do Mangue é por entender que a cultura e arte de massas é qualitativamente inferior a cultura e arte populares e eruditas (SUASSUNA, 1996, 2000, 2003). Além do mais, o popular representa uma nação, ao passo que a cultura e a arte de massas não representam nenhuma, muito menos um local. Elas querem apenas a mercantilização dos bens artístico-culturais para a obtenção de lucro. Não havia nem um equilíbrio de forças ao se produzir arte e cultura dentro da indústria cultural: o fator mercadológico sempre ganharia frente ao fator estético. O artista, assim, na visão de Suassuna, deve se submeter ao que a indústria cultural quer produzir, mesmo que o bem cultural produzido por essa indústria não tenha nada a ver com o que o artista quer produzir ou tenha aprendido e absorvido ao longo da vida, como a cultura na qual foi educado.

A arte para mim não é produto de mercado. Podem me chamar de romântico. Arte para mim é missão, vocação e festa. Marx disse certa vez que uma sociedade economicamente mais desenvolvida daria necessariamente numa arte mais desenvolvida. Isso foi um dos maiores erros que Marx cometeu. Arte não tem nada a ver com isso. Para mim não tem a menor importância estar ou não no topo das paradas. O Cego Oliveira, um tocador de rabeça no sertão do Ceará, jamais chegará ao topo das paradas. Esse pessoal todinho, inclusive o da axé music, não vale um dedo da mão direita do Cego Oliveira. Eu me interesso por qualidade artística. O êxito é uma coisa absolutamente secundária. Se o objetivo é o êxito, o melhor para a pessoa é tocar guitarra, participar de uma banda de rock, ou então jogar futebol. Com certeza vai enriquecer muito mais rápido (SUASSUNA, 1996, p. 08-09).

Suassuna e o Movimento Armorial combatem qualquer tipo de mercantilização da cultura e da arte. Como argumentado pelo mentor do Movimento dos anos 1970, a arte é uma missão, é vocação, é sacerdócio. Disso pode-se concluir que a arte deve ser

feita sem outro fim a não ser ela mesma, desde que esteja vinculada à representação cultural de um povo ou que reflita sobre os temas inerentes à humanidade. Deve ser uma arte desinteressada de qualquer ganho material. Um artista deve produzir sua arte sem almejar lucro. Deve produzir sua obra de arte porque quer produzi-la. Suassuna entende que no campo artístico-cultural é possível produzir sem a contrapartida financeira, desde que se queria produzir. Em seu entendimento, nenhum artista, para produzir sua obra, precisa se submeter ao mercado de bens simbólicos.

A arte, para ele, depende mais de criatividade do que de recursos financeiros. Sendo assim, o artista só adere à indústria cultural porque quer, pois poderia não aceitar. O preço de não ceder às imposições do mercado de bens simbólicos é não ter dinheiro nem fama. Contudo, o lado positivo da não submissão é a liberdade que se tem para produzir obras artísticas do jeito que se quer. Em suas palavras: “Ninguém mete a colher no meu trabalho. Nem para dizer onde eu fico, onde eu faço, nem como, nem em quantos volumes, nada! Olhe, esse livro que estou fazendo, dificilmente vou encontrar algum editor porque é um livrão enorme” (SUASSUNA, 2003, p. 39). E complementa:

Fui muito acusado exatamente disso, não é? Uma das coisas que me chamaram de radical foi por isso. Não me lembro de ter feito concessão, não. Sempre fui rígido na minha posição. Ser escritor é a vocação que eu tenho. É a coisa que eu faço com prazer mesmo, gosto de escrever. Agora, eu sabia que, infelizmente, o nosso país não está pronto. E então achei que não poderia me omitir. A secretaria ia atrapalhar meu trabalho de escrito, mas, por outro lado, ia me abrir campo para eu lutar. Um campo muito maior. E abriu mesmo. Não me arrependi de ter aceito. O pessoal dizia: “Não tem dinheiro, não”. Eu digo: “Eu sei, não tem, mas, no campo da cultura, se a pessoa tiver imaginação e vontade de trabalhar, dá pra fazer alguma coisa”. E deu mesmo, está certo? (SUASSUNA, 2003, p. 39).

Por ser contra a mercantilização da cultura e da arte, não significa que Suassuna seja contra elas terem dinheiro para as suas produções. Para ele, o Estado e a iniciativa privada deveriam financiar a produção artística nacional, principalmente o primeiro.

Não é, não, mas vou dizer uma coisa. Num país como o Brasil, onde existe pouca compreensão para o patrocínio privado, acho importantíssimo que o Estado continue como patrocinador. Dei entrevista dizendo que o patrocínio da empresa privada é bem-vindo, mas que isso não sirva de pretexto para o Estado se omitir da questão da cultura. Porque, num país como o Brasil, tenho para mim que o Estado deve assumir o papel que a Igreja tinha na Renascença. (SUASSUNA, 2003, p. 39).

Se o dinheiro vier da iniciativa privada, não tem problema para Suassuna. Mas ele faz uma ressalva em relação às multinacionais:

É, tá aí. E estou trabalhando noutra, lá no sertão de Belmonte. Sabia disso? O Lumiara¹⁵⁰ comecei quando era secretário. E aceitei a colaboração da Philips do Brasil. Do Brasil!... E nem veja contradição porque, repare bem, quando eu era secretário, dei uma entrevista à revista *Veja* e o pessoal veio me questionar por causa dessa história aí, que eu recusei o Prêmio Sharp, o Prêmio Shell, e recusei e recuso de novo. Não venham me dar, não, que dessa vez vai com desaforo. Das outras vezes eu só fiz recusar. Agora vou recusar e dizer um desaforo, que aí já é falta de respeito. Pois bem, aí o pessoal da *Veja* me questionou: “Você recusou o Prêmio Shell?” “recusei.” “E Prêmio Sharp?” “Recusei.” “E se elas ofereceram verbas à secretaria?” “Aí eu aceito!” Recuso para o cidadão e o escritor Ariano Suassuna, mas nesse caso, sou secretário de Cultura do Estado de Pernambuco e, se recusar uma verba, quem vai ser penalizado é o trabalho da secretaria e o povo de Pernambuco, não é? Eu digo: “Nesse caso é bem-vindo. Se você souber de alguém que queira, pode avisar que eu aceito”. Mas ninguém deu, não. A Philips agora deu e eu aceitei porque não era pra mim, para o meu trabalho de escritor. O presidente da Philips é pernambucano e tem simpatia por mim. Me pediu licença pra botar o nome da fábrica dele de Pedra do Reino. Aí eu digo: “Ah, é assim, é?” Botou Pedra do Reino, foi? Então me dê dinheiro para eu terminar o espaço cultural lá”. (SUASSUNA, 2003, p. 39).

Para Suassuna, há artes que são prejudicadas quando não se tem dinheiro, como é o caso do cinema. Outras nem tanto, como é o caso da literatura. É nesse sentido que o dramaturgo afirma que a cultura precisa de dinheiro. “A literatura não precisa, não. Por isso que eu gosto de ser escritor, não dependo de ninguém. Basta um lápis e um caderno de papel pautado”. (SUASSUNA, 2003, p. 39). O principal interesse, assim, da cultura e da arte é o espiritual, é a elevação do espírito humano, o conhecimento, a reflexão sobre os dilemas humanos. Mas também tem outra finalidade mais prática: o de representar a identidade, a originalidade de uma nação.

Ariano Suassuna e o Movimento Armorial só aceitam o engajamento de uma arte quando esta representa e defende uma cultura, uma nação e uma identidade. Mas uma cultura, uma nação e uma identidade que não sejam construções mercadológicas. Mesmo assim, esse engajamento deve estar subordinado ao estético, nunca o contrário. Esse engajamento é possível quando se transforma a realidade por meio da criação estética. Ou seja, como uma forma de corrigir os erros da realidade, expressar os sonhos do artista e revelar a originalidade de cada cultura. A arte, desse modo, tem o poder de transformar a situação mais ignóbil da realidade em um produto estético, que possa provocar uma catarse, uma epifania; não um ódio, uma raiva, uma virulência abrupta contra um grupo social ou um indivíduo. A arte serve para a reflexão, não para fazer

¹⁵⁰ Lumiara seria um “templo” das artes.

uma campanha política. Não existe problema quando o artista apresenta sua posição dentro de uma obra de arte, desde que esta, acima de tudo, tenha um caráter estético.

Uma questão teórica que se levanta com essa concepção é que o indivíduo popular não é um artista *stricto sensu*, mas apenas eventualmente. Este indivíduo tem outra atividade de subsistência e produz arte nas horas vagas porque gosta ou para a comemoração de uma tradição ou qualquer outra coisa. Por outro lado, os indivíduos que não têm grandes preocupações com a questão da subsistência podem produzir essa arte descompromissada de lucro e preocupar-se somente com sua missão: criação estética ou representar uma nação. Necessariamente, essa concepção de arte do Armorial mantém uma hierarquia entre os artistas. Há aqueles que não precisam se preocupar com os rendimentos financeiros que a arte que produzem pode proporcionar, dedicando-se integralmente a sua criação estética, e aqueles que produzem eventualmente, somente nas horas vagas. O artista profissional que se submete ao mercado, por outro lado, não é muito bem visto pelo Armorial.

Com essa hierarquia, o grupo de artistas intermitentes encontra mais dificuldade em divulgar o seu trabalho, visto que não pode se dedicar integralmente a esta atividade nem tem, necessariamente, contato com os meios de divulgação, como a grande mídia. Já os artistas que podem se dedicar à produção e à divulgação de suas artes, não têm essa dificuldade. Além disso, normalmente estes últimos têm capitais cultural e econômico suficientes para apresentar suas obras nos canais formais de divulgação como museus, galerias, teatros, centros culturais, jornais, universidades etc. Ora, se há essa diferenciação entre os artistas integrais e os eventuais, a tendência é que os primeiros sejam mais reconhecidos, tenham mais recursos, mais acesso à divulgação, mais capital simbólico etc., do que os segundos, que muitas vezes não são nem considerados como tais, sendo classificados como artesãos ou amadores.

Outra questão premente levantada por essa posição de Ariano Suassuna é achar que o Brasil não está pronto para produzir uma arte autônoma. Para ele, a interferência da indústria cultural é muito forte no campo artístico-cultural do país. Muitos artistas imitam o que vem de fora porque acham que assim vão agradar mais o público, a indústria cultural e ganhar mais dinheiro. O campo artístico-cultural no Brasil, para Suassuna e o Armorial, tende mais para o entretenimento do que para a reflexão. Para eles, é preciso mudar essa compreensão. A cultura e a arte não devem ser apenas entretenimento, mas acima de tudo reflexão e representação dos temas humanos e das culturas locais.

Por ter essa percepção, Suassuna resolveu assumir um cargo político como Secretário de Cultura do governo de Miguel Arraes. Aceitou esse cargo como uma forma de lutar contra as ingerências da cultura de massa. Ele se colocou na posição de um cruzado que vai para a Terra Santa defender os lugares sagrados do cristianismo contra interferências ou sincretismos com outras religiões e povos. Ou senão como um Dom Quixote, já que admira muito Miguel de Cervantes, que luta contra dragões imaginários na defesa da descaracterização da cultura popular brasileira. Essa perspectiva de Suassuna e do Armorial mostra como ocupam, de certo modo, uma posição dominante em relação ao artista popular e à cultura e à arte populares em Pernambuco e no Brasil. Cultura e arte populares são o que eles definem. Qualquer outra manifestação que esteja além de suas definições é combatida, pois seriam um exemplo de descaracterização cultural imposta pela indústria cultural.

O Mangue entende que essa posição é catastrófica para o artista popular. A Agitação quer introduzir este artista e sua arte dentro da indústria cultural, pois assim ele poderia sobreviver da arte e se dedicar mais a ela. Por achar que o Armorial tem uma posição, no mínimo, patriarcal e elitista, Fred Zero Quatro publica um artigo, em 1998, no Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco, em que expõe o seu entendimento das formas como intelectuais, grupos artísticos e elite se relacionam com a cultura e os artistas populares. Para ele, há três modos possíveis de se envolver com o popular. A primeira forma é a entusiasta/incentivadora. Quando um indivíduo tem essa visão sobre a cultura e os artistas populares, aquele vai procurar incentivar estes a gravar e divulgar suas artes a fim de adentrar no mercado artístico. A relação é de assessoramento, pois pode apresentar produtores, estratégias de marketing, técnicas modernas de gravação, registro e divulgação, dentre outros. O objetivo é fazer com que os artistas populares possam divulgar suas obras e gerar renda para a sua subsistência. Desse modo, essa forma de relacionamento entende que os artistas populares produzem obras de arte que estão no mesmo nível de outros artistas não-populares. Ou seja, a arte popular é também uma profissão que deve ser valorizada e exposta para o mundo dentro do mercado de bens culturais.

A segunda forma de relacionamento Fred chama de receptiva. Nesta forma, os indivíduos e os artistas não-populares se deixam influenciar e absorvem as maneiras de fazer da arte popular em seus trabalhos, fazendo uma ponte entre os vários tipos e concepções de artes existentes. Nesse sentido, esses indivíduos se inspiram na arte popular, pois esta pode ser um “insumo ou matéria-prima suplementar” para suas obras,

“enriquecendo e aperfeiçoando a sua linguagem e seus procedimentos criativos” (FRED ZERO QUATRO, 1998, p. 31). Muitas vezes, esses artistas não-populares fazem um amálgama entre as artes não tradicionais, mais vinculadas ao mundo moderno, como utilização de instrumentos eletrônicos, computadores, mixagem digital etc., com as formas tradicionais de construir uma obra, aquela tradição que é passada de geração a geração. Os indivíduos que se encaixam nesse perfil não excluem os artistas populares do mercado de bens culturais, pelo contrário, por entenderem que são artistas do mais alto nível, não querem “preservar” – no sentido de sacralizar – a arte produzida por estes de pretensas descaracterizações artísticas realizadas pelo mercado para viabilizar um produto mais palatável ao gosto de turistas. A intenção é mostrar que não é preciso descaracterizar a arte popular e ela pode também ser inspiração para produzir outras artes como a pop art.

A terceira forma é a atravessadora. Nessa versão, Fred afirma que os indivíduos se aproximam da cultura e dos artistas populares, aprendem com eles, mas se apropriam da herança cultural e da sabedoria deles, “tentando reproduzir com todos os detalhes a sua técnica e copiando descaradamente o seu som, em benefício próprio (mas em nome da tradição, é claro)” (FRED ZERO QUATRO, 1998, p. 31). Para o vocalista da Mundo Livre S/A, o indivíduo, ou o artista, que utiliza essa artimanha, apresenta uma versão mais educada do original, deixando os mestres esquecidos, ignorados, desinformados, na miséria. Essa última forma de se relacionar com a cultura e os artistas populares é o que Fred Zero Quatro chama de “longa era da pilhagem”.

Essa última versão é abominável para esse mangueboy, pois enquanto artistas de classe média ou de elite ganham dinheiro com o que aprenderam com os mestres populares, estes não são, geralmente, nem citados por esses artistas mais educados. Para piorar, as verbas públicas destinadas a promoção da cultura e da arte, que deveriam priorizar os artistas populares, são normalmente orientadas para os artistas não-populares. Segundo Fred, o grande problema desse ocultamento dos mestres populares se deve ao fato de que as

verbas sempre buscaram atender às expectativas elitistas das “oligarquias” e a um misto de preconceito e complexo da classe média pernambucana (e brasileira); “sim, nós adoramos o ritmo e a dança do mestre Salú, do Leão Coroado, da Banda de Pífanos, pena que eles sejam tão desdentados, maltrapilhos e analfabetos. Bem que alguns garotos mais saudáveis, arrumadinhos e educados podiam tentar imitá-los, para podermos exportar nossa cultura popular pra todo o mundo!” E assim vivemos a longa era da pilhagem (FRED ZERO QUATRO, 1998, p. 31).

Para Fred, os artistas que têm a visão atravessadora fazem um serviço sujo, ou no mínimo ingênuo e equivocado, pois, apesar do acervo e das manifestações artístico-culturais riquíssimos existentes em Pernambuco e no Brasil, a maioria dos mestres populares são ignorados pelo mercado e pelo grande público. A situação começou a mudar, segundo este mangueboy, somente quando “estrangeiros” vieram para o Brasil e descobriram esses artistas populares.

Tinha que vir uma dupla de músicos meio-americanos, representando um selo inglês, pra mostrar aos “heroicos defensores da nossa cultura tradicional” o caminho das pedras. Sim, pois o mestre Salú sempre esteve aí, a Banda de Pifanos sempre esteve aí, há muitos anos temos estúdios de gravação de nível profissional¹⁵¹ e, o principal, as verbas da Fundarpe e das Secretarias de Cultura sempre estiveram aí (FRED ZERO QUATRO, 1998, p. 31).

É desse modo que Fred afirma que já tinha passado da hora de ver uma matéria, ou divulgação, por exemplo, da obra de Mestre Salustiano (Mestre Salú) em um grande jornal, Folha de São Paulo. Quem “descobriu” e divulgou esse artista popular foi Aírto Moreira e Flora Purim, os representantes desse selo inglês, que levaram o maracatu de pernambucano para as pistas de São Paulo e do mundo. O que faltava para este artista popular, e para outros, era somente a oportunidade de gravar e divulgar sua arte em um grande meio de produção e divulgação de bens culturais. Nesse caso, todo o aparato da indústria cultural foi útil para “descobrir” a arte dos artistas populares. Sem ela, talvez estes artistas continuariam sendo “esquecidos” pelo grande público e continuariam vivendo de outros ganhos que não fossem dentro da arte.

A Agitação Cultural Mangue, de acordo com Fred, é receptiva às manifestações artístico-culturais populares; ao mesmo tempo que se inspira nelas e incentiva os próprios mestres a produzirem e divulgarem seus trabalhos em veículos profissionais. Isto é, no pensamento do vocalista da Mundo Livre S/A, os artistas populares não devem ser uma atração para turistas, ou guardiões de uma tradição imutável, pois, afinal, cultura e arte são dinâmicas. A arte popular deve ser encarada como uma profissão. Portanto, os artistas devem ser remunerados pela arte que produzem. Por isso, o Mangue entende que a cultura e a arte populares devem entrar no circuito do mercado artístico nacional e global.

¹⁵¹ Em Pernambuco ficava a Fábrica de Discos Rozenblit, que nas décadas de 1950 e 1960 era considerada uma das mais modernas do Brasil e representava cerca de 22% do mercado de discos do país (TELES, 2012). Ou seja, Recife tem uma grande tradição em estúdios de gravação de discos.

Do outro lado, apesar de não citar claramente nomes da perspectiva atravessadora, nesse artigo, Fred deixa subentendido que o Movimento Armorial faz parte dela. O depoimento dado por esse manguebeat, para mim, é esclarecedor:

A postura [do Manguebeat] em relação à cultura de raiz e à música tradicional, é, tem algo bem, é, distinto em relação ao que sempre houve do Armorial. E aí dá pra perceber muito claramente isso, por quê? Porque o Armorial, durante muito tempo, dominou não só o meio acadêmico, nesse conceito de cultura, não sei o quê, aqui em Pernambuco, mas dominou as gestões de política cultural, por exemplo, Fundarpe, é, os concursos de música que envolviam, é, com a coisa de selecionar, de curadoria, tal, sempre foram pautados pelo conceito Armorial. E aí, aí essa discussão fica bem clara. A relação que o Armorial tem, teve com os mestres, por exemplo, com o mestre Salú, da vida, com a Lia de Itamaracá, é, né? Em relação, é, a parte até mesmo, mesmo pedagógica, acadêmica e tal, é... O mestre Salú eu podia, eu cheguei até encontrar ele, é, depois que o Manguebeat tinha rolado e tal. Ele só veio a gravar discos, ele só veio a fazer shows com o nome dele, fazer turnê depois do Manguebeat. Por que a postura do Armorial sempre foi o quê? Ele chegou até ter um cargo numa, numa fundação municipal e tal. Ah, o senhor vai ser o professor aqui pra ensinar rabeça ou mais não sei o quê. Então, era uma coisa, a gente chamava de macumba pra turista. O Armorial tratava a cultura de raiz como algo a ser estudado, é, de certa forma até sacralizado, mas nunca ia tá sendo tratado como atração. Era, era uma ponte pra que, é, a classe média pudesse criar intermediários, pra meio que interpretar aquilo ali e exportar de forma mais, digamos, palatável. Por exemplo, é, tem um grupo, por exemplo, o Quinteto Armorial, uma figura como Antônio Nóbrega, tal, praticamente todo ano ia fazer shows na Europa, meio que mimetizando, é, a dança da cultura de raiz daqui, os arranjos melódicos, o jeito de cantar, imitando os mestres, mas como uma figura de formação acadêmica, figura que sabe, sabe dar uma entrevista, que tem uma roupa mais, é, produzida, não sei o quê, enquanto que os mestres ficavam... Uns, com um pouco mais de sorte, conseguiam um cargozinho na prefeitura, de subalterno, não é nem de direção, como subalterno mesmo. Lia de Itamaracá foi, foi merendeira na prefeitura. Mestre Salú era instrutor de alguma coisa, né? Não é nem uma coisa de direção e tal. É, ficavam relegados a isso, uns com muita sorte, enquanto que o Quinteto Armorial da vida, Nóbrega e tal... Aí tinha o balé popular. Balé popular também é do conceito Armorial, tal, que era dando aula, cara, pra filhos de classe média aprender a dançar o coco, poder iniciar isso e aquilo. Maracatu nasceu em Pernambuco. Também pessoal de classe média, tal, enquanto que os maracatus, é, reais mesmo, autênticos, né? O Leão Coroado e tal, tanto o Baque Solto e o Baque Virado só vieram a ter projeção e, inclusive, até sair do estado, tocar na Europa, não sei o quê, depois do Manguebeat, depois de Chico Science, né? Porque, é, a alfaia só virou instrumento quase que obrigatório de qualquer aprendiz de percussão no Brasil e obrigatório em tudo que é loja de percussão no mundo, no Brasil todo, a alfaia, depois do Chico Science, depois do Nação Zumbi, porque o Armorial sempre tratou essa cultura de raiz com uma fonte a ser sacralizada, né? (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Agora, especificamente sobre o artigo do Suplemento Cultural, Fred declara:

A era da pilhagem... Ah, é, eu escrevi esse texto por, justamente por uma... Chegou a notícia, depois que já tinha saído o disco do Nação Zumbi, já tinha saído disco do Mundo Livre, então, os prêmios já tavam surgindo, tal. Aí, começou atrair muita gente pra cá, aí houve a notícia de que o Airto, como é o nome? É, Airto Moreira, aquele cara... Não, foi Sérgio Mendes, não... Um grande músico de jazz brasileiro que fez carreira nos Estados Unidos, desde os anos 60. Tem Flora Purim que é, era casada com esse cara, esqueci agora. Airto Moreira, se não me engano, enfim, era um grande compositor brasileiro, mas bem estabelecido na música americana, da mesma geração de Sérgio Mendes e tal. Esse cara tava vindo pro... Ele tem, tinha um selo nos Estados Unidos, Nova York, tava vindo pra Recife justamente atraído pelo Manguebeat, tal, mas para gravar maracatu, pra gravar coco, pra gravar esse negócio. Eu achei um negócio legal pra escrever e eu coloquei isso. Pô, estúdio de gravação profissionais sempre tiveram aqui, né? Não foi isso, não era isso que impedia que figuras como mestre Salú, Telma do Coco, Lia de Itamaracá se projetassem, porque estúdios de gravação tinham, muito bons, no conservatório e em outros lugares aqui, inclusive ligados à gestão pública. Estúdios, né? Tanto que esse Airto Moreira, se não me engano, tinha reservado justamente o estúdio do conservatório com altos gravadores digitais, é, analógicos poderosos, tal, sala boa e tudo. Então, estúdios sempre tiveram. Os mestres estavam aí o tempo todo, é, disponíveis, produzindo, tal e tal, né. Recursos, né? Sempre tiveram, né? Esses caras sempre conseguiram, conseguiram financiar as turnês de Nóbrega pela Europa, então, recurso, tinha. O que impedia que esses, esses grandes mestres já tivessem tido esse tipo de projeção? Foi preciso que um cara de Nova York, depois de décadas que Ariano tava mandando em tudo aqui em Pernambuco, foi preciso de um cara de Nova York estar vindo gravar o mestre Salú aqui, entendeu? Então, é isso que eu chamava da era da pilhagem (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Fred entende que o Armorial, ao institucionalizar seu conceito de cultura e arte, subalternizou o artista popular, fazendo com que este se tornasse dependente dos meios institucionais na hora de divulgar o seu trabalho. Na perspectiva de Fred, Suassuna e o Armorial se aproveitavam da ingenuidade dos artistas populares para angariarem capital simbólico e econômico. Ainda, segundo essa concepção, Suassuna tinha esse discurso de preservação da cultura e da arte populares como uma forma de manter a hegemonia do conceito artístico-cultural do Movimento Armorial. Para manter essa dependência e hegemonia, os canais de divulgação, bem como os editais de financiamento de produção cultural, são controlados por Suassuna e seu grupo. Se um artista popular quer produzir uma arte que não esteja de acordo com a concepção Armorial de arte e cultura populares, não consegue recursos por parte dos editais públicos, nem canais públicos e, às vezes, particulares, de divulgação de sua arte.

Agora, se os artistas populares fazem algo mais ou menos de acordo com a concepção Armorial, podem até conseguir um emprego nos órgãos públicos, porém

sempre como subalterno, nunca como um artista renomado, ou em algum cargo de chefia etc. Normalmente, conforme o vocalista da Mundo Livre S/A argumenta, o melhor cargo que tais artistas conseguem é como professor/orientador para ensinar a classe média a produzir uma arte relativamente parecida com o que eles fazem. No final, quem ganha fama e dinheiro são esses alunos de classe média, ao passo que os mestres continuam nas sombras. “Mas em nome da tradição, é claro” (FRED ZERO QUATRO, 1998, p. 31). Na visão de Fred, todo esse discurso de preservação da cultura popular contra a descaracterização impressa pela cultura de massa era uma maneira de manter as hierarquias sociais e artísticas. Na perspectiva desse mangueboy, essa manutenção pode ser vista desde o programa inicial do Armorial, ao querer construir uma arte erudita com base no popular, ou seja, se apropriar da arte dos mestres para produzir uma arte mais educada ao gosto da elite.

Essa idiossincrasia fica mais clara na entrevista de DJ Dolores ao afirmar que o Armorial queria europeizar a cultura e a arte populares brasileiras. Para esse integrante do Mangue, “cultura erudita é a cultura europeia” (DJ DOLORES, Entrevista). A pretensão do Armorial, de acordo com Dolores, é deixar a tradição, a cultura e a arte populares brasileiras consonantes os padrões europeus. Ou melhor, é europeizar a cultura e a arte populares brasileiras para agregar valor e capital simbólico ao serem consumidas pela elite europeia e/ou estadunidense. No entanto, o valor agregado não iria para os produtores da cultura e da arte populares, mas, sim, para os intermediários, para os artistas mais educados, acadêmicos, que se apropriariam e imitariam as produções artístico-culturais desses mestres. Essa visão de Dolores pressupõe que Suassuna classificava a cultura e a arte populares brasileiras em um patamar inferior. Superior mesmo seriam a cultura e a arte eruditas europeias. Porém, o dramaturgo nega essa visão, como pode ser visto em várias de suas entrevistas.

O Mangue pensa que o Movimento Armorial realizou uma espécie de colonização cultural interna no Brasil, pois tudo o que não estiver em concordância com a sua concepção era logo atacado pelos seus membros. Segundo Fred, o Armorial se colocava como o guardião da essência da cultura brasileira. Tudo o que escapasse um pouco dessa essência era logo tachado como estrangeirismo, subserviência, entreguismo etc. Essa posição seria uma forma de manter o controle dos artistas populares e das verbas públicas de Pernambuco.

Na visão de Fred, se os artistas populares adentrassem no mercado artístico, estes deixariam a tutela do Armorial e, conseqüentemente, o Movimento dos anos 1970

perderia poder e sua razão de ser. Ariano Suassuna, assim, deixaria de ser o grande orientador e mediador das produções artístico-culturais do estado. Essa relação de dominação, expressa por Fred, é a mesma que acontece no jogo político, só que agora na esfera artístico-cultural. A elite pernambucana quer empregar nas relações artísticas a mesma orientação utilizada nas relações sociais: se coloca como a mediadora entre a produção e a divulgação. Nesse sentido, a elite se apresenta como um tipo de marchand, sem o qual não seria possível ao artista popular divulgar o seu trabalho.

Todas as manifestações com pretensão de “imitar” ou se inspirar na tradição é, por esse ponto de vista, uma falácia, pois, para o Mangue, não é possível um grupo que não pertença aos portadores da cultura popular produzir uma arte erudita com raízes populares. Qualquer arte que se inspire no popular, mas não o incentive a entrar no mercado de bens simbólicos e artísticos, é uma arte autoritária que quer para si os louros do capital econômico e simbólico. Esse é o caso do grupo de Maracatu Nação Pernambuco. Para Dolores, esse grupo era composto por um pessoal de classe média, com formação acadêmica e intelectualizada. Era de classe média, consoante esse mangueboy,

Porque era pela música. O maracatu ele tem toda uma origem na religião, no candomblé, ele tem uma série de rituais, uma tradição centenária. Esse maracatu desfilava pelas ruas de Olinda todo domingo. E era basicamente maracatu de branco. É, então, tinha umas letras que faziam referência a esse maracatu, ao maracatu tradicional, tal, mas era basicamente uma coisa... Sabe? Os maracatus, o maracatu tradicional não vinha, não se misturava com a classe média. Ficava no seu canto. Você gostava de maracatu, você ia pra Nazaré da Mata, cê ia pra Noite dos Tambores Silenciosos, você ia atrás dos maracatus. É, e esse Nação Pernambuco era uma coisa inventada pela classe média, e tomava Olinda e arrastava uma multidão de jovens adolescentes, classe média e tal. Era mais estilizado também. Uma batida, não tinha tanta variação, era uma coisa bem estilizada. Eu tenho a impressão de que Chico teve um insight quando viu isso daí, porque ele era, ele era muito genial nessa coisa de perceber uma... Sabe? Perceber alguma coisa que tá acontecendo e bum! Chega lá e pega pra ele?! Então, se o Maracatu Nação Pernambuco pra gente soava como uma coisa muito branca, muito estilizada, quando Chico pega isso daí e bota as guitarras de Lúcio e torna a batida muito mais pesada, tem muito menos música, mas a batida tão amplificada, ela fica muito mais pesada. É, esse sampler, esse sampler, mental, dele aí, é genial, porque ele rouba do ladrão. Eu não tô falando isso de modo pejorativo, mas ele rouba do ladrão e pega aquilo dali e torna tudo mais criativo. Tudo mais poderoso. Porque, sem dúvida nenhuma, a Nação Zumbi tem uma relevância, é, de ruptura, é, tem uma relevância transformadora que é muito mais do que a Nação, do que o Maracatu Nação Pernambuco, né? Que era respeitoso à tradição. E Chico, a Nação Zumbi não é respeitosa à tradição. É realmente uma ruptura. É tradicional, mas é uma coisa particular. É uma coisa que, hoje em dia,

o povo do Facebook, é, gastaria semanas discutindo sobre a apropriação, a apropriação cultural (DJ DOLORES, Entrevista).

Ao começar falando que o Nação Pernambuco faz maracatu pela música, Dolores afirma que esse grupo descontextualiza a tradição. Ou seja, para os indivíduos que vivem o maracatu, essa manifestação não é artística *stricto sensu*, mas faz parte de algo maior, no caso, de uma manifestação religiosa, tradicional, da vivência de uma coletividade. O ritmo, a dança, a música, a letra do maracatu tradicional não priorizam a arte em si, mas algo que faz parte da existência do próprio maracatu, da própria tradição de uma sociedade ou grupo social. Dessa feita, o maracatu tradicional é, ao mesmo tempo, arte e não-arte, pois seu fundamento é transcender qualquer especificidade artística, cultural, tradicional, social, grupal ou religiosa. O maracatu tradicional faz parte, nesse sentido, de um *ethos* e uma visão de mundo. Para o Mangue, o Armorial, de certo modo, faz com a cultura popular o mesmo que o grupo Nação Pernambuco faz em relação ao maracatu. Quando o Armorial quer fazer uma arte erudita com raízes populares, o Movimento de Ariano Suassuna descontextualiza a tradição. Daí, para a Agitação, essa pretensão do Armorial ser dissimulação.

Ainda dentro dessa descontextualização da tradição, quando DJ Dolores enfatiza o “respeito” do grupo Nação Pernambuco pela batida tradicional de maracatu, ele afirma que a batida se torna clichê, estilizada, padronizada – que lembra um pouco o sentido empregado por Adorno (1994; 2005). Como o Nação Pernambuco é um grupo de classe média que faz maracatu – isto é, uma tradição popular ligada à religião e ao cotidiano desses indivíduos –, ele não consegue levar as últimas consequências o ritmo, a batida, o sentido de um maracatu tradicional. A maneira como a classe média pensa a tradição, por não vivê-la, acaba tendendo a sacralização, a proteção, a defesa, excluindo qualquer variação, mutação, aglutinação, fricção, apropriação etc.

A batida, o ritmo, a forma não podem mudar, pois, na concepção de classe média, são estes aspectos que determinam a tradição, não a tradição em si. Por isso que Dolores afirma que a Nação Pernambuco é respeitosa à tradição, mas à tradição sacralizada, não a sua vivência. O Armorial, na visão do Mangue, faz o mesmo. Ou seja, esse Movimento quer proteger a tradição de tudo o que for alienígena, externo, estrangeiro, moderno de sua vivência. Isso implicaria na manutenção do status quo, conservando as hierarquias sociais, e relegando para uma posição subalterna os mestres e os vivos da cultura e arte populares. O insight de Chico, do qual Dolores fala, foi perceber que o grupo Nação Pernambuco ao querer respeitar o maracatu, acabou por

desrespeitá-lo, uma vez que tornou um maracatu estilizado. Com esse “respeito” à tradição, perde-se o significado tradicional do maracatu, ou seja, o significado da própria tradição se esvai.

Como dito, o Mangue entende que o Armorial queria preservar a tradição de qualquer influência estrangeira. Se a Agitação pensava isso do Movimento dos anos 1970, ela acreditava que sua relação com a tradição, com a cultura popular era diferente. A argumentação de Renato L é explícita sobre essa perspectiva:

Que a gente vai se aproximando, vai se aproximando, vai se aproximando e vai respondendo ao que a gente vai aprendendo e isso ao mesmo tempo o Mangue vai surgindo e a gente vai, é, a prática e o discurso do Mangue vão de encontro a essa visão da cultura popular como algo que tem que ser mantido numa espécie de vidro de formol, que não pode ser maculada por qualquer contato com o mundo exterior, como algo atemporal, fora da história, saca? E que precise, é, para que seja entendida pro público de classe média de alguns intérpretes. Por coincidência, brancos de classe média, como Antônio Nóbrega e aí sim, faria ponte entre aquela cultura popular que mostraria, patrocinado por alguma corporação, em algum teatro caro de São Paulo. Aquela... Caricaturizando esse tipo de manifestação, saca? A gente era contra isso, assim. É, com graus variados de elaboração, mas a música que os caras faziam era totalmente contrária a isso. Imagina, Chico botar guitarra na batida de maracatu! O Maracatu Nação Pernambuco que você falou ali, pô, a gente achava quadradésimo, caretésimo o troço. Maracatu, o maracatu de universitário, como a gente falava pejorativamente aqui... É uma coisa... Branco tentando tocar, é, de um jeito, respeitando ao máximo. Quando cê vai pegar a história do maracatu, ou de qualquer coisa da cultura popular, são, é, estruturas em permanente transformação, cara. Nunca aquilo ali foi parado. Tem um colega meu que é pesquisador, Climério, ele me disse que na década de 70, aquelas saias das, é, rainhas do maracatu, aquelas saias que parecem baianas de orquestra de escola de samba, aquelas saias não eram tão largas assim. Elas foram se alargando, ganhando volume por conta dos desfiles das escolas de samba do Rio que começaram a ser transmitidos nos anos 70. Então, ao invés de você ficar preso, tentar uma posição meio luddita, e ficar sem querer, buscando o impossível que é sem contato com o mundo lá fora, é melhor você encarar essa possibilidade pra você se defender melhor e também pra você, também, aproveitar essa oportunidade que a modernidade traz, cara, também, entendeu? Então, a gente achava isso, assim (RENATO L, Entrevista).

Novamente, apenas com o contato com os meios de comunicação de massa e com o carnaval massificado do Rio de Janeiro é que se transformou as saias das rainhas de maracatu. Isso mostra que qualquer esforço em preservar as tradições, as culturas e as artes populares de influências das culturas e das artes massificadas, ou de quaisquer transformações, é brigar com dragões imaginários que são, na verdade, moinhos de vento. Na modernidade essas transformações são potencializadas, uma vez que o

contato com as diferenças se tornou mais intenso, além de ser complicado hoje produzir cultura e arte sem um mínimo de contato e/ou mediação da indústria cultural. Ou melhor, é problemático pensar em uma tradição, cultura e arte populares puras. Fato é que a própria indústria cultural já está se tornando tradição. Por isso, para o Mangue, a maneira de se relacionar com a tradição ou é auxiliando-a a inserir-se no mercado artístico-cultural, ou se deixar influenciar por ela, mas sem querer preservá-la. O primeiro caso é exemplificado por Fred Zero Quatro ao afirmar que os mestres só foram gravar discos após o Mangue. O segundo é exemplificado por DJ Dolores ao comentar sobre a formação da banda Chico Science & Nação Zumbi. Segue o apontamento do segundo caso:

Quando a gente tava, quando a gente tava aqui no Recife, quando eu conheci essa turma junta, eu acho que ninguém nunca deu muita bola pra isso não [sobre o que é cultura popular]. É, eu sempre... Quando Chico começou a fazer música, ele começou a fazer com o Gilmar. O Gilmar tinha banda de samba reggae. E aí eu me lembro de ver Chico cantando samba reggae, fazendo umas batidas, é, com a banda de Gilmar, que chamava Lamento Negro. Antes disso ele chegou a produzir umas Demo Tapes com uma bateriazinha, é, de dedo, que fazia, acho que Jorge fazia a batida, o Mabuse tocava baixo e ele começou as primeiras rimas, a *Cidade*, inclusive, é dessa época. A música *Cidade*, né?

É, eu sou dessa época. Eu tenho essa gravação. É, e Chico, ele tinha uma visão de performance muito... Ele era muito esperto pra isso daí. Ele tinha uma visão acima do normal. Eu acho que ele percebeu que a performance melhoraria com a banda. Banda de percussionistas é muito mais vistoso, cê ver um monte de gente no palco tocando aqueles tambores e tal. E o primeiro, os primeiros ensaios que eu vi desse núcleo que seria a Nação Zumbi, foi com Lamento Negro e era samba reggae. Em algum momento Lúcio e Dengue entraram na banda e em algum outro momento, que eu não sou capaz de dizer quando, é uma coisa que eu sempre me pergunto, é, a batida de samba reggae foi trocada por uma batida de maracatu. Eu acho que é possível que tenha sido no momento que o pessoal, é, classe média, intelectual, formação acadêmica, começou a [tocar] maracatu. O primeiro maracatu de classe média daqui que foi o Maracatu Nação Pernambuco (DJ DOLORES, Entrevista).

Dolores deixa claro que o grupo que se transformaria no núcleo-base do Mangue não conferia muita importância ao que seria ou não cultura popular. Os integrantes do Mangue queriam fazer arte segundo o contexto social em que viviam. Na medida em que consumiam muito pop internacional, não conseguiam desvincular a música brasileira que queriam produzir com o que escutavam. Em um primeiro momento, Chico Vulgo tocava samba reggae. Só depois é que acrescentou o maracatu em seu repertório e se tornou Chico Science. Apesar de afirmar que não se lembra quando e

nem como foi essa passagem, Dolores pensa que Chico começou a misturar o pop com o maracatu após o surgimento do Nação Pernambuco, ou seja, depois que a classe média começou a querer imitar a tradição. Gilmar Bola Oito (Palestra) afirma que os dois começaram a fazer um som a partir do momento em que ele convidou Chico a ir a um projeto social desenvolvido pelo Daruê Malungo em Chão de Estrelas no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Nesse projeto tocava-se maracatu e Chico, após passar a frequentar tal ambiente, começou a fazer seus samplers mentais, assim como a tentar colocá-los em prática.

Na atuação de Chico, e do Mangue como um todo, não havia nenhum “respeito” à tradição. Chico respeitava a tradição como algo importante para a vida sociocultural de determinados grupos e/ou indivíduos, ou seja, como algo a ser estimado. Mas ele não a respeitava no sentido de preservação ou sacralização, pensando-a como algo imutável.

Queremos misturar o roquenrol com as influências que a gente teve, com a disco dos anos 70. Não estabelecemos padrões, queremos uma música aleatória. Queremos é trabalhar ritmos nordestinos com diversão. Levamos a diversão a sério e isso é a nossa maior preocupação... Foi sempre o que eu quis fazer. Nós acreditamos nessa ideia de incentivar a música popular brasileira para que ela seja realmente pop. Queremos tocar música popular brasileira. Queremos dar um sampler para um repentista (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2012, p. 332).

Como Science deixa explícito nessa fala, o Mangue não era apenas uma diversão, mas uma ideia, uma forma de enxergar o mundo, uma forma de atualizar a arte brasileira com o que era produzido no resto do mundo. O Mangue queria fazer uma arte universal. Chico entendia que o fato de usar ritmos regionais de Pernambuco não dificultava as coisas, pois o som que o Mangue fazia era universal (Apud: TELES, 2012). Fred, por sua vez, ao responder quando questionado sobre a relação do Mangue com a música erudita, argumenta que o próprio manifesto Mangue já apontava para essa universalização:

Caranguejo com Cérebro não tem uma menção a música erudita, porque a gente tinha uma utopia, se não me engano, ligada basicamente com a música popular, né? É uma coisa de colocar o Recife dentro de um mapa, é, diferenciado, meio que rompendo com essa suposta vocação regionalista, conservadora, tal, do Recife, do Nordeste, pra projetar um outro Nordeste, né? Mais ligado a uma, a uma atualização, a uma... Né? Uma urbanização e, ao mesmo tempo, cosmopolitização, né? Universalização de uma nova figura, é, nordestina. Então aí, nesse contexto aí o repertório erudito não entra, porque era uma questão justamente de modernizar e não de focar essa coisa do, da herança erudita, mas uma coisa de reposicionar dentro de

um, dentro de uma cultura industrial mesmo, dentro da grande indústria cultural (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Assim, a “música é uma coisa que [se] recicla. (...) Pega-[se] o velho e faz o novo. Pega o novo e faz o velho. É um pouco como a teoria do caos” (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2012, p. 330). Um exemplo dessa reciclagem da música dada por Chico é a música *Coco Dub* do disco *Da Lama ao Caos*. Em suas palavras: “a gente pretende dinamizar o frevo. Fizemos um pouquinho disso no final de ‘Coco Dub’. Nos shows lá fora, quando a banda apresentava esta música, tocava alguns acordes de ‘Vassourinhas’” (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2012, p. 329). No Mangue, essa perspectiva é estendida para todas as artes. Com isso, ao fazer essa mistura, a música, ou melhor, a arte torna-se caótica. E por ser caótica, é universal. Isso fica mais claro ao comentar sobre a música *Computadores Fazem Arte*: “A música é do Zero Quatro, meu colega de Mangue, e eu pus no disco porque acho que tinha a ver com tudo o que a gente pensa sobre teoria do caos e música universal” (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2003, p. 79). O universal, nesse caso, está atrelado, além do caos, a tecnologia, pois foi ela que proporcionou a construção de uma arte universal por meio da difusão da diversidade global via pop.

Para o vocalista da banda CSNZ, essa dinamização é intrínseca a formação cultural brasileira: “a gente revisita o samba, que é uma coisa africana que se espalhou pelo Brasil, numa concepção mais ampla: tem o samba de maracatu, de caboclinho, de cavalo-marinho, do morro, do bumba-meu-boi, com elementos árabes, holandeses, de índios, espanhóis, de toda a miscigenação brasileira” (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2012, p. 330/332). Na concepção de Chico e do Mangue, não existem fronteiras na arte. Por isso que o principal lema da Agitação é a diversidade, pois inclui tudo, sem exceção. Até o Armorial é visado por Chico no momento de produzir arte: “Quero escutar Guerra Peixe, mais coisas da música armorial, como Ariano Suassuna, quem sabe não vou juntar o popular ao erudito?” (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2012, p. 332).

A ideia principal é produzir arte, é fazer uma música caótica, como o globo, é produzir uma arte universal em que o globo seja representado. E para fazer melhor essa arte universal, é interessante usar o inglês. Daí o Mangue sempre utilizar palavras em inglês. O próprio apelido de Science de Chico já aponta para isso: “Um amigo meu, Renato Lins, me chamou de Science porque eu sempre gostei de mexer com a alquimia dos sons. Me acostumei e é legal, porque ficou mais universal por ser em inglês” (Apud:

TELES, 2003, p. 77). O Manguê, assim, tem “fome de informação” (CHICO SCIENCE. Apud: TELES, 2012, p. 330). Destarte, o universal é a popitização do popular; não a arte erudita que é feita apenas para iniciados com educação formal e acadêmica.

Desse modo, o Manguê pensa que o Armorial não valoriza realmente o popular, pois todo o seu discurso de defesa da cultura e da arte populares é um engodo. Pelo contrário, o Armorial quer manter as hierarquias sociais e artísticas para não perder seu quinhão. Quando Fred deixa implícito que o Armorial é um dos grupos de intelectuais e artistas que se aproveitam da simplicidade dos mestres populares e se apropriam de suas maneiras de fazer arte, transformando-as em uma arte mais educada, já mostra que o Manguê pensa que a real valorização da cultura popular deve partir dele, não do grupo dos anos 1970. Nesse sentido, o Manguê se autoentende como um defensor e divulgador da cultura popular e de outras formas de cultura e arte, ou seja, da diversidade. Dentro de seu escopo, aceita-se tudo, até o Armorial. O que não é aceitável é um sectarismo em arte e cultura. Tudo pode adentrar no campo artístico-cultural¹⁵².

5.2. O nacional, o popular e o global/internacional em Ariano Suassuna e no Movimento Armorial

O Nacionalismo de Ariano Suassuna é amplamente conhecido no meio intelectual brasileiro. Para ele, à medida que o patriarcado rural vai perdendo poder político e a burguesia vai preenchendo o espaço de classe dominante, o Brasil vai se tornando mais suscetível a interferências externas. Desde a fundação da república, época em que a burguesia assume mais claramente o poder político do país, na visão suassuniana, as políticas adotadas pelo Brasil têm um ponto em comum: o entreguismo. Suassuna afirma que os planos de governo empregados por boa parte dos presidentes do Brasil, desde os primeiros até Fernando Henrique Cardoso, são basicamente os mesmos¹⁵³. Nas palavras do dramaturgo:

Em 1889, esgotada a face claramente autoritária e disfarçadamente entreguista dos dois governos militares iniciais, começou a distensão

¹⁵² Contudo, não se pode esquecer que essa posição do Manguê está ligada, também, a uma disputa de poder e orientação de políticas públicas culturais, pois muitas das acusações que a Agitação faz ao Armorial demonstram que seus integrantes, principalmente os mais vinculados à ala punk, não eram grandes conhecedores da arte e do discurso do Movimento dos anos 1970, apesar de Fred afirmar o contrário em relação a ele mesmo. Muitas falas de Fred, Renato e Dolores ficam em um achismo ou na experiência que tiveram com Suassuna em sala de aula. Fred e Suassuna, inclusive, tinham desavenças pessoais. Daí a posição de cada um ser quase que antagônica a do outro.

¹⁵³ O artigo em que Suassuna faz essa análise é de 2001. Logo, os governos do PT não entram no balanço do dramaturgo.

disfarçadamente autoritária e claramente entreguista dos governos civis (entre os quais o pior foi, sem dúvida, o de Campos Sales). Em 1964, à ditadura militar (que, para manter as aparências deixava aberto um Parlamento de fachada) seguiu-se a hipocrisia maior de uma “abertura gradual e lenta” que nunca foi verdadeiramente efetivada, porque ainda hoje deixa completamente de lado o povo do Brasil real, abandonado, perseguido e massacrado nos acampamentos rurais dos sem-terra ou nas favelas urbanas – do mesmo jeito que o povo do Arraial de Canudos ou do Contestado pelas tropas de Prudente de Moraes, Hermes da Fonseca e Venceslau Braz, comandadas pelos generais Machado Bittencourt e Setembrino de Carvalho.

Entretanto, a meu ver, o pior de tudo é que, na ditadura de 1964, pelo menos até a marginalização do general Euler Bentes e a demissão do general Antonio Carlos de Andrada Serpa, ainda havia um certo confronto entre a ala militar nacionalista e a entreguista (que terminou derrotando e sepultando definitivamente a primeira). E, com a abertura civil do regime, o que se viu foi ganhar corpo o entreguismo desbragado de Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso (SUASSUNA, 2001, p. D2).

E continua ao fazer um paralelo entre o governo de Campos Sales com o governo de Fernando Henrique Cardoso para provar sua ideia de que o Brasil mudou pouco em relação ao entreguismo, beneficiando a elite (o Brasil oficial) e abandonando o povo (o Brasil real):

ao assumir a Presidência da República, o maior inimigo que Campos Sales tinha à frente era “a situação econômica do País, marcada por um déficit público quatro vezes superior em relação ao ano anterior”, com “o aumento da dívida externa e a desvalorização da moeda”.

A solução foi também muito parecida com a de Fernando Henrique Cardoso para o Brasil de hoje. “A saída que o governo de Campos Sales encontrou foi a concretização de um acordo com os credores internacionais, em condições humilhantes e lesivas aos interesses do País (...). Para cumprir o acordo, o governo cortou gastos públicos, aumentou impostos e estabilizou, à força, a moeda. Como consequência, a crise em que o País vivia se aprofundou: muitas empresas fecharam, houve desemprego em massa (...). A crise, mais uma vez, atingiu a população mais pobre. (...)”

Concluo citando duas frases (...). A primeira é de Sylvio Romero, que avalia, na República Velha, “a pretensão desairosa e extravagante de dividir, (...) de um lado, os privilegiados, os possuidores (...) das luzes e da dignidade moral, e, de outro lado, os ineptos (...), os incapazes de qualquer ação política acertada”. A segunda é de Celso Furtado e fala em “socialização das perdas”, uma política na qual são preservados os lucros da minoria de privilegiados e os prejuízos são divididos pela maioria da população.

De modo que a “modernidade” de Fernando Henrique Cardoso é a mesma do tempo de Campos Sales; e, em relação à soberania do Brasil, situa-se para trás de Artur Bernardes, que pelo menos preservava e defendia as riquezas do subsolo nacional (SUASSUNA, 2001, p. D2).

Para corroborar mais a sua posição em relação ao entreguismo das classes dominantes, do Brasil oficial, Suassuna explicita o seu entendimento do golpe que derrubou o Império e dos golpes que derrubaram Getúlio Vargas e João Goulart:

o Brasil mudou pouco de 1900 para 2000. Sabe-se, por exemplo, que Getúlio Vargas e João Goulart foram depostos pelo que tinham de bom e não de ruim; e (...) que o imperador dom Pedro II foi expulso porque aos privilegiados de sua época, depois de certo tempo, deixou de convir a existência de um poder central que às vezes se contrapunha a seus interesses (SUASSUNA, 2001, p. D2).

Isto é, os golpes são deferidos para se manter os privilégios econômicos em uma aliança da elite nacional com a elite internacional, sendo a primeira subserviente a segunda. Trazendo esse posicionamento para a questão artístico-cultural, Suassuna entende que quanto mais o Brasil oficial entrega o Brasil para os estrangeiros, mais o popular vai se retraindo, tornando irrelevante, exótico ou um mero folclore para turistas. Essa desvalorização do popular se deve ao objetivo da burguesia que busca, acima de tudo, poder econômico, não necessariamente político. Ora, se a burguesia busca lucro, ela não tem nenhum compromisso com a cultura de um país, pois ela não quer nenhuma fronteira geográfica, pelo contrário, às vezes estas só atrapalham os negócios.

Como Elide Rugai Bastos (2013) argumenta, um dos dilemas da intelectualidade brasileira é o caráter imitativo da nação. Esse caráter está em querer imitar os países exemplares do mundo: Europa Ocidental e Estados Unidos. Com a ampla dominação da burguesia no cenário político, após a proclamação da república, esse caráter se radicalizou e pendeu para o “grande irmão do norte”, na concepção suassuniana. Assim, em vários textos, ensaios, entrevistas, este escritor nunca escondeu de ninguém o seu posicionamento em relação a empréstimos culturais de outros países. Por exemplo, se uma palavra em inglês é largamente utilizada no Brasil, mesmo que ela tenha sido abasileirada, como show, mas tem uma correlata em português, como espetáculo, Suassuna utiliza a segunda palavra. Ou seja, só utilizava uma palavra estrangeira em último caso. É por isso que ele ministra aulas-espetáculo, ao invés de ministrar aulas-show.

Um episódio específico é interessante para demonstrar essa resistência de Suassuna em utilizar palavras estrangeiras. Em uma dessas aulas-espetáculo, quando o dramaturgo foi entrar no recinto do espetáculo, estava escrito “No dia do estudante o Colégio Tal oferece a seus alunos uma aula-show do Professor Ariano Suassuna”. Antes de iniciar o espetáculo, o dramaturgo chamou os organizadores e disse: “Tire a faixa,

senão não dou aula. Eu não dou aula-show, não. Eu dou aula-espetáculo. Na minha terra xô é uma interjeição de espantar galinha”¹⁵⁴. Sua resistência ao show vai além da palavra. Para ele, show é uma deturpação da modernidade. Uma palestra, uma aula, uma missa ou qualquer outra coisa que se caracterize como show, não faz as pessoas refletirem sobre a vida, sobre a sua condição humana, sobre o contexto em que vive etc. Todo show visa o lucro, só quer entreter as pessoas, massificá-las, tratá-las como massa de manobra, não permitindo a elas a reflexão necessária para serem livres (SUASSUNA, 2000).

O espetáculo, por outro lado, está mais próximo da apresentação do teatro, da música, do circo, de uma arte total, além de estar mais próxima de sua concepção de arte popular. Serve tanto para refletir quanto para satirizar. Nos espetáculos, ou na aula-espetáculo, como descreve as suas palestras, é possível juntar o professor e o palhaço em um mesmo espírito: a arte como uma missão redentora, de absolvição (SUASSUNA, 2000). Os espetáculos podem ser uma tragédia, uma comédia, uma arte de cavalaria ou picaresca, mas dificilmente um drama. Como foi demonstrado anteriormente (Capítulo 1), Suassuna é muito crítico ao drama moderno, por considerá-lo burguês. O drama é muito radical em sua vertente realista e psicológica, deixando um pouco de lado a reflexão estética. De maneira geral, o drama não propicia a catarse, a epifania que uma “boa” arte deve proporcionar.

Sua crítica se dirige não aos empréstimos linguísticos em si mesmos, mas tão somente aqueles que ele considera uma imposição imperialista ou de qualidade duvidosa, no caso, aos ligados à indústria cultural. Outra rejeição/objeção de Suassuna aos estrangeirismos é o que ele chama de mania do Brasil oficial em querer imitar o que vem de fora. Esse é o caso de palavras como *Off* ou *Sale* para designar desconto, liquidação ou promoção em lojas, principalmente aquelas voltadas para as classes mais abastadas. Fora isso, o dramaturgo ainda acha a língua portuguesa, que de certo modo já é uma língua brasileira, a mais bonita, a mais poética, a mais melódica, além de ter mais recursos lexicais e linguísticos frente outras línguas. Em uma dessas aulas-espetáculo, Suassuna deixa claro essa defesa da língua portuguesa:

Além do mais, além do mais, no avião, a gente fica obrigado a ouvir aquele português de avião, que não é, é um sotaque, não é de estado nenhum. Eu já fiz uma pesquisa, aquilo é sotaque de aeroporto. Eu acho que o pessoal de avião faz um curso pra falar daquele jeito, não

¹⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=du5ebLpFvpU&t=4s>. Acesso em 03/01/2019.

é? E como se fosse pouco, quando eles terminam, repetem em inglês. É como se: já dissemos na língua da filial, agora vai na língua da matriz. Eu tenho horror a essas palavras em inglês, horror, horror! Inventaram agora: ninguém tem mais tempo, não. É *timing*. Aquele fulano não tem *timing*, não tem senso de *timing*. Que pedantismo besta, que idiotice, que leseira, não é? E depois, o seguinte: olha, o português é a língua mais fácil e a mais bonita do mundo. Não sou eu que digo isso, não. Cervantes, que falava espanhol, porque ele era espanhol, ele dizia que a língua mais sonora e musical do mundo é o português. Então, não é somente eu que digo isso, não, Cervantes dizia isso, quanto mais eu que nasci aqui. Pois bem, e dizem que o inglês é rico, é uma língua rica. É nada! É feia, é feia e é pobre e ruim e nojenta. Olha, eu vou dizer uma coisa procês. Vocês peguem o analfabeto mais ignorante de fato, mostre a ele esse objeto e diga: “o que é isso”? Ele diz: “é um copo”. Todo mundo tá vendo que é mesmo. Olha, não tem um jeito de copo? Não tem? Repare: ó o jeito dele, é um copo. Pois bem, em inglês não é, não. Sabe como é? *Glass*. Que coisa horrível. Isso lá tem jeito de *glass*. Vejam que coisa feia. E além do mais, e além do mais é uma língua pobre, porque, vocês vejam, copo em inglês, como eu acabo de dizer, é *glass*, e vidro é *glass*, também. Não tem outra palavra, não, como aqui. Então, para eu dizer em inglês um copo de vidro, é um *glass* de *glass* (SUASSUNA, Youtube¹⁵⁵).

Suassuna ao satirizar o inglês com a palavra *glass*, não está satirizando a língua inglesa em si mesma, mas a mania de alguns brasileiros valorizarem mais o inglês do que o português. O que ele quer demonstrar nessa fala é que o português não deve nada para o inglês. Pelo contrário, tem até mais recursos lexicais. O inglês é tão difundido não porque seja uma língua mais fácil de aprender ou porque seja mais bonita, melódica ou poética, mas por causa da hegemonia de longa data dos países de língua inglesa: antes Inglaterra e hoje Estados Unidos. Utilizar uma palavra em inglês sendo que existe uma correspondente em português, é, para Suassuna, subserviência, é colonização via cultura. Por isso não se deve renegar suas origens culturais, ao invés, deve valorizá-las.

Nesse sentido, ninguém deve menosprezar, esconder ou ter vergonha de seu sotaque. O pior, para Suassuna, é querer imitar sotaques estrangeiros ou de outras localidades e regiões. Sua crítica ao sotaque se deve ao fato de que toda fala tem dentro de si um jeito próprio que a identifica com seu local de origem. Um sotaque aparentemente neutro, como ele afirma que existe nos recados dados pelos comissários de bordo, não representa nenhuma identidade cultural. No jeito de falar deve estar presente todo um arcabouço sociocultural. Se não estiver presente, não é representativo de um local, de uma região de uma nação ou de um povo. Um brasileiro do Nordeste,

¹⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Tt1PtjUHhSg>. Acesso em 03/01/2019.

por exemplo, ao conversar com um brasileiro do Sul, já o identifica com essa região e vice-versa. Assim, todo sotaque tem dentro de si um sentimento de pertencimento, de aceitação, de representação de algo maior do que o próprio indivíduo, que é a sociedade, a comunidade, a cultura da qual faz parte. Esse pertencimento é o que dá a originalidade desse sotaque e da cultura que o configurou.

Um artista, nesse caso, quando produz sua obra artística, deve ter como fundamento estético o seu local de nascimento e educação. Não deve renegar sua cultura, de maneira oposta, deve enaltecê-la.

Um escritor nascido no Nordeste, em Pernambuco, tem que ser tão fiel ao seu local de nascimento e à sua comunidade como Rosa foi fiel a Minas. Guimarães Rosa fez exatamente a mesma coisa que Cervantes. Através do homem mineiro, ele tratou do problema do ser humano de qualquer lugar; se um japonês ler aquilo, vai entender, se tiver bom gosto, vai entender, aceitar, gostar. Então eu acho que é nessa medida que a gente pode falar no interesse de um escritor, de um artista, seja ele de onde for (SUASSUNA, 2000, p. 37).

O que Suassuna afirma nessa citação é algo parecido com o que Conceição Evaristo (2009) chama de *escrevivência*: todo escritor, artista, no geral, quando vai produzir sua obra artística, produz segundo a sua vivência, a sua subjetividade, a sua experiência de vida. Desse modo, não é possível um artista produzir uma obra de arte neutra, do ponto de vista de sua subjetividade. E esta é construída ao longo da vida, das experiências que cada artista tem em sua vivência/cotidiano. Por isso, um dos maiores absurdos para Suassuna é a ideia de uma cultura e uma arte globais, pois é impossível a uma pessoa viver essa globalidade. Sendo assim, nessa mesma entrevista o escritor complementa:

Eu não tenho nada contra a cultura universal, mas, como digo sempre, não posso admitir que se considere sinônimo de universal a cultura de massa que estão querendo impor aí. Ela é o contrário da universalidade, é a uniformização. Acho que cada país tem que contribuir com sua nota particular, singular, diferente. Você veja uma obra como *Dom Quixote*. Na partida, não é um romance universal; é uma obra que nasceu local – ninguém mais espanhol do que Cervantes – e atingiu a dimensão universal. Por quê? Porque Cervantes expressou, mais do que ninguém, a partir de circunstâncias locais, os problemas do ser humano (SUASSUNA, 2000, p. 36).

Toda arte que se pretende universal, mas que não tenha como base uma cultura local, é um engodo para o dramaturgo. Essa arte universal sem raízes culturais é o que Suassuna chama de *cosmopolitismo* ou *globalismo*. Estes, por sua vez, são uma forma de dominação, de imperialismos culturais perpetrados pelos grandes impérios da atualidade. Segundo o escritor, a boa arte universal, ou talvez, a “verdadeira” arte

universal, deve partir do local para representar os dilemas humanos. Quando uma arte alcança esse objetivo, uma pessoa, não importando qual nacionalidade, entende e admira a arte produzida. O universal é o que cada nação e/ou cultura produz para compor as histórias e as artes da humanidade. Porém, esta não é entendida como algo abstrato, ela é entendida como a junção de todas as produções humanas ao longo do tempo, ou seja, tendo como base as raízes culturais de cada local e/ou região. A posição de Suassuna é bem clara sobre esse assunto ao discutir com um professor da UFPE:

Uma vez, eu discutindo com um professor aqui da universidade, eu era professor de história da cultura brasileira e ele queria mudar o nome da matéria que eu ensinava, porque dizia que não existia cultura brasileira. Ele dizia: “A cultura brasileira é apenas um episódio da cultura ocidental, deveria ser história da cultura no Brasil”. Aí eu disse: “Olhe, que a cultura brasileira é um episódio da cultura ocidental eu sei, estou de acordo. E vou lhe provar. Do mesmo jeito, a cultura espanhola é um episódio da cultura ocidental, mas existe cultura espanhola. Você ouve uma música espanhola e sabe imediatamente que é espanhola. Quanto mais García Lorca ou Cervantes, não é?” Quer dizer, o romanceiro cigano, de García Lorca, só poderia ser escrito na Espanha. Toda obra, para ser internacional, ela é local, queira a pessoa ou não queira, porque ela vai ter a marca da sua terra, o seu lugar de origem. Então, quando García Lorca diz “*Mi soledad sin descanso! Ojos chicos de mi cuerpo /y grandes de mi caballo/No se cierran por la noche/Ni miran al outro lado/donde se aleja tranquilo/Um sueño de trece barcos...*”, isso só podia ser escrito na Espanha, em lugar mais nenhum. Então, quando você vê um poema meu, brasileiro que se criou no sertão e mora no Recife... (SUASSUNA, 2003, p. 38).

As imagens, as epifanias, as catarses transmitidas por uma obra artística estão diretamente ligadas ao local onde elas são produzidas. Como Suassuna busca dentro do Movimento Armorial, toda obra de arte passa imagens concretas. A criação, ou recriação, artística tem como fundamento a criação, a recriação e a imaginação. E estas estão diretamente ligadas a um *ethos* e a uma visão de mundo. Como todo ser humano é educado dentro de uma determinada teia de significados, não é possível ao artista fugir dessa configuração. Uma cultura global é também um *ethos* e uma visão de mundo, porém é algo construído propositalmente, ou seja, não é algo espontâneo, construído ao longo do tempo. Além do mais, não é possível uma cultura ou arte globais serem autênticas, pois não estão arraigadas a um local, não têm o sentimento de pertencimento de uma pessoa a um grupo social. Falar em pertencimento à humanidade é uma afirmação formal e retórica, uma vez que não é possível a uma pessoa saber da totalidade e dos meandros da existência humana dos diversos lugares do mundo. Reconhecimento é, por seu turno, importante para a formação identitária da pessoa com

uma cultura. Uma cultura e uma arte globais são, assim, construídas visando objetivos mercadológicos, na visão de Suassuna.

Um dos fundamentos do *Armorial* é justamente apresentar, esteticamente, a composição, a ordenação e a forma da cultura brasileira, mais especificamente da realidade nordestina, sobretudo sertaneja, mas também, de maneira indireta, da zona da mata e do agreste, no formato de uma arte erudita. Isso significa que há coisas que somente um brasileiro de determinado local/região pode falar e representar. Nesse sentido, enquanto houver um artista ou uma pessoa que explicita a dinâmica e a vivência de uma cultura local, esta existirá. Como o próprio Suassuna argumenta acima, há coisas que somente uma pessoa local pode dizer o que disse. Outra pessoa de fora não consegue, muitas vezes, nem entender o que foi falado.

Suassuna exemplifica esse seu entendimento ao comentar sobre seu *Romance d'A Pedra do Reino*: “o *Romance d'A Pedra do Reino*, apesar de se passar em Taperoá, tem coisas que só poderiam ser escritas por um escritor que estava no Recife na época, naquele ano, está certo? A morte do padre Henrique está lá. E nesse (que está escrevendo¹⁵⁶), pela primeira vez está presente o Recife, presente mesmo, de corpo e alma. E o sertão continua” (SUASSUNA, 2003, p. 38). Essa posição de Suassuna seria algo parecido quando uma pessoa está aprendendo uma língua estrangeira e morando em outro país: há termos, piadas, jargões, expressões que somente quem vive tal cultura local consegue entender plenamente os seus significados e sentidos.

Afirmar que não existe cultura brasileira, espanhola ou de qualquer outra nacionalidade é um absurdo para Suassuna e o *Armorial*. Uma pretensa cultura global, ou Ocidental, como está na citação do dramaturgo, é uma abstração. Essa pretensa cultura Ocidental é nada mais que uma reunião das culturas locais, regionais ou nacionais, que, por uma questão geográfica, estão no Hemisfério Ocidental. As diferenças culturais entre as nações, ou mesmo dentro de uma nação, como é o caso do Brasil, não permitem a existência de uma cultura Ocidental ou Universal *stricto sensu*. O Universal, para Suassuna e o *Armorial*, é somente quando uma cultura e uma arte representam os temas intrínsecos à humanidade. O Universal, nesse caso, é o tema tratado, não a forma de representar esse tema. A representação está baseada na maneira como cada cultura compreende esse tema.

¹⁵⁶ A expressão “que está escrevendo” se refere a Suassuna mesmo, não a mim.

Se Suassuna opta por uma arte nacional e passa um filtro em empréstimos culturais, não é de se estranhar que o Movimento Armorial também siga essa orientação, ainda mais pelo romancista ser seu idealizador e fundador (Ver capítulo 1). Segundo o dramaturgo, sua intenção em fundar o Movimento Armorial era defender a cultura e a arte brasileiras de um processo de descaracterização que havia se radicalizado com a consolidação da indústria cultural no Brasil através de multinacionais de entretenimento estrangeiras¹⁵⁷. Ao comentar sobre o Movimento para a revista *Caros Amigos*, Suassuna afirma:

Como esse universo é ligado muito ao universo do romancista, então fiz uma ligação com o universo do folheto tanto da parte literária quanto da parte pintada. É por isso que tem alguma coisa da gravura popular. Outro dado da minha paixão pelo Brasil literário e pelo Nordeste em particular é que comecei imediatamente a me rebelar porque li num cartaz¹⁵⁸ numa exposição realizada em São Paulo que tinha assim: “Arte do Brasil”. Eles são adeptos da mesma ideia daquele professor universitário, não existe arte brasileira, existe arte do Brasil. Então dizia: “Arte do Brasil, uma história de cinco séculos”. Quer dizer, só começou a arte quando os portugueses chegaram. Aí eu digo, peraí, e a arte indígena, o teatro, a dança, a cultura indígena? E comecei a me interessar pela cultura rupestre. E muitos desses desenhos que você vê aí são baseados na pintura rupestre. Quer dizer que comecei a integrar no universo brasileiro essa pintura de muitos anos antes de Cristo. As pessoas pensam que só me interesse pela cultura ibérica, hoje mesmo recebi um recorte do jornal *Le Monde* dizendo que só me interesse pela cultura ibérica. Falo da importância da cultura ibérica, mas falo também da japonesa. Gosto muito do cinema japonês, acho que tem muito a ver com a gente. Agora, então, o Movimento Armorial tinha duas preocupações. Em primeiro lugar, lutar contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira. Em segundo lugar, procurar uma arte erudita brasileira baseada nas raízes populares da nossa cultura. Era esse o programa do Movimento Armorial (SUASSUNA, 2003, p. 40).

Ao colocar a luta contra a descaracterização da cultura brasileira e a construção de uma arte erudita brasileira, nessa ordem, Suassuna está rearticulando, reavaliando e reinterpretando o que foi o Movimento Armorial. O programa principal do Movimento exposto em seu Manifesto afirma que o grande objetivo era a produção de uma arte erudita com bases na cultura e na arte populares brasileiras. A questão da defesa da cultura e da arte brasileiras estava implícita. Mas, no programa Armorial publicado em 1974, o principal ponto é a questão estética. Nos anos 2000, Suassuna destaca a questão

¹⁵⁷ A respeito dessa consolidação, ver Ortiz (2001).

¹⁵⁸ Ver capítulo 1.

política, muito em função da intensificação da abertura comercial após o fim da ditadura que foi radicalizada ainda mais nos anos 1990.

Com essa intensificação, o acesso à produção cultural estrangeira ficou mais fácil, especialmente aquela advinda da indústria cultural. Valores estrangeiros, principalmente estadunidenses, se tornaram mais presentes no Brasil. Houve uma interiorização e uma adaptação de costumes, idiosincrasias, comportamentos, músicas, culturas, dentre outros, estrangeiros. Na perspectiva de Suassuna, jovens passaram a renegar o passado, a tradição, a cultura brasileira para valorizar o que vinha de fora. Consumir o que vinha de fora, para esses jovens, representava ser moderno, atualizar o cotidiano do Brasil. Se antes a imitação ficava muito no âmbito do Brasil oficial, após a abertura econômica e cultural para o mundo, ou seja, com a globalização, o Brasil real passou, também, a querer imitar o estrangeiro. Não se pode esquecer que, para o dramaturgo, a globalização é o novo nome do colonialismo.

Com a introdução de marcas estrangeiras, com o aumento da propaganda sobre produtos globais, as esferas de poder do Brasil oficial, das multinacionais, da indústria cultural, passaram a vender para os brasileiros uma perspectiva de que o estrangeiro é sempre melhor do que o nacional. Para o mentor do Armorial, essa generalização da valorização do que vem de fora demonstra que a autoestima do brasileiro está baixa. As cidades, os empregos, a cultura, a política, a liberdade, o convívio, a vida dos países exemplares do mundo são passados como perfeitos pelos filmes propagandistas e pela cultura de massa, principalmente dos Estados Unidos. Quando não são perfeitos, surgem heróis com deveres éticos formidáveis que colocam novamente a sociedade no caminho correto. Com tudo isso, a imitação do estrangeiro se espalha por toda a população. O critério de mensuração de desenvolvimento de uma sociedade passou a ser, na globalização, a quantidade de marcas globais que a população conhece ou consegue reconhecer. Um episódio vivido por Suassuna é interessante para exemplificar esse critério:

É falta de autoestima. O povo brasileiro está querendo ser americano e o povo nordestino está querendo ser do sul e americano também. Olhe, fui numa casa rica, repare só como a mulher perguntou: “O senhor naturalmente já foi à Disney”. Eu disse: “Não, nunca fui à Disney”. Aí notei uma decepção danada na cara dela. Ela estava me recebendo como membro da Academia Brasileira de Letras, deve ter pensando: “Esse acadêmico não podia ter entrado na Academia, não foi à Disney”. Aí, depois, o marido dela falou numa pessoa lá. E ela disse: “Ele já foi à Disney, não é?” Eu digo, mas ela divide a humanidade em duas metades: a que foi à Disney e a que não foi à Disney... Essa mesma figura conversou pouco, ela era mãe de três

filhos adolescentes nessa época. Aí ela disse: “Você teve muitos problemas com a educação de seus filhos?” E eu disse: “Não, problemas normais”. E ela disse: “Aqui, problema grave, a gente só tem com os professores dos meus filhos. É porque os professores dos meus filhos não têm nível pra conversar com eles”. Eu digo: “Danouse! É Joaquim Nabuco, Rui Barbosa e Castro Alves. Que meninos inteligentes da peste!” Como eu sou ingênuo. Não era nível intelectual, não, porque isso não interessava a ela. Era o nível econômico que ela estava falando. É uma coisa terrível. (SUASSUNA, 2003, p. 39).

A humanidade ser dividida em quem já foi para quem não foi à Disney é uma metáfora para diferenciar a sociedade entre pessoas com mais recursos financeiros e aquelas com menos. No final da citação, Suassuna deixa isso mais explícito. Os professores não terem nível para conversar com os filhos da mulher é no quesito financeiro. No entanto, por ela medir tudo pela questão financeira, mostra que o grau intelectual dela não é voltado para o cultivo do espírito, para a estética, para adquirir mais conhecimento, aprender novas coisas, ter novas experiências etc. O nível intelectual é orientado para o consumo. Quando é voltado para o consumo intelectual, não é por motivos intelectuais propriamente ditos, mas porque é uma grife. Assim, muitas vezes, pessoas vão para uma ópera, ou fazem parte de academias, como a de letras, ou frequentam determinados lugares, como teatros, não porque realmente cultivam tais hábitos ou porque tem o gosto por isso, mas porque é um sinal de refinamento espiritual frequentar ou anunciar que gostam desses eventos.

O principal, nesses casos, para essas pessoas, é demonstrar que conhecem o estrangeiro. Mas não pode ser qualquer estrangeiro. É somente aquele dos países exemplares do mundo: Estados Unidos e Europa Ocidental. Países não exemplares, como os da América Latina, da África, da Ásia e de boa parte da Oceania, não fazem parte dessa categoria. Se o Brasil se espelhar nesses países não-exemplares, vai piorar ou continuar na mesma situação, pois, afinal, o Brasil é um país não-exemplar. O critério, dessa feita, para saber se a pessoa conhece ou não o estrangeiro, é conhecer os países ricos em detrimento dos países pobres. É o novo apartheid: segregação entre ricos e pobres. O principal país exemplar do mundo são os Estados Unidos. Como é sabido, a cultura desse país mercantiliza vários aspectos da vida, inclusive a atividade intelectual, cultural e artística. Por ter os Estados Unidos como espelho, o Brasil oficial quer imitá-lo. Porém, como todo espelho, a imagem sai distorcida/invertida. Para Suassuna, essa imitação distorcida/invertida é uma aberração, é um retrocesso, é uma humilhação para

o Brasil, pois não há a valorização do que é tipicamente brasileiro. O Parque Beto Carrero World é um exemplo dessa deturpação.

Beto Carrero. Eu explico. O maior monumento que a imbecilidade humana já produziu no campo das artes plásticas foi a Disneylândia, que é o oposto da oficina de cerâmica Francisco Brennand, em Pernambuco, ou da catedral feita por Antonio Gaudí, em Barcelona. Podemos dividir em dois grupos as pessoas que lidam com arte em nosso país. Um segue o caminho da Disneylândia, cujo equivalente brasileiro se chama Beto Carrero World. O outro segue o caminho do Santuário de Congonhas, feito por Aleijadinho, no final do século XVIII, em Minas Gerais. Quem procura fazer o rock brasileiro é do partido do Beto Carrero. Os grandes festivais de rock do Brasil se chamam Rock in Rio ou Hollywood Rock. No caminho de Aleijadinho está a Cavallhada de Pirenópolis, em Goiás. É um espetáculo belíssimo do ponto de vista plástico, uma herança ibérica, árabe, indígena e negra. Os “rodeios” de Beto Carrero World são a versão caricaturada e traída da cavallhada. É significativo que se chamem rodeio e que seus personagens usem chapéu de texano (SUASSUNA, 1996, p. 08).

O Parque Beto Carrero World é uma caricatura da Disneylândia. Ao invés de se inspirar em Congonhas, na Oficina Brennand, no barroco, no rococó, na arquitetura colonial brasileira, se espelha em um templo de consumo, cujo objetivo é o lucro, não a arte e a cultura em si mesmas. Se for para se inspirar em algo do exterior, Suassuna pensa que é melhor se inspirar em algo que esteja mais próximo do que o Brasil é culturalmente ou que fez parte da formação cultural brasileira. O mesmo vale para as festas. O Brasil tem uma grande tradição de festas populares: santos reis, festas juninas, cavallhadas, congadas, carnaval, bumba-meu-boi, sairé, só para citar alguns. Entretanto, com a globalização, o Brasil passou a importar festas estrangeiras. A festa importada mais emblemática que cresce com maior intensidade no Brasil é o rodeio texano. Mesmo as festas tradicionais brasileiras estão passando por um processo de mercantilização, ou seja, a questão tradicional, religiosa, cultural e estética está sendo relegada para o âmbito mercadológico. Isso significa que, com a globalização, as próprias festas tradicionais do Brasil estão sendo descaracterizadas, haja vista as transformações do carnaval e das festas juninas, que se tornaram atrações turísticas, esvaziando seu legado tradicional, cultural, social, religioso e estético.

Um exemplo dessa descaracterização da cultura brasileira, nos anos 1990, em Pernambuco, para Suassuna, é a Agitação Cultural Mangue. Para o dramaturgo, Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A são exemplos de concessões feitas as grandes multinacionais, de subserviência ao imperialismo ianque, de submissão ao mercado, de exaltação da cultura e da arte de massas. Nesse caldeirão cultural, no final

do século XX e início do século XXI, e por entender que a descaracterização da cultura e da arte brasileiras bateu, inclusive, a sua porta, Suassuna pensa que a sua luta se tornou mais política do que estética. Em suas palavras:

Deixa eu lhe dizer como nasceu a ideia de cantar *Madeira do Rosarinho*, que é do meu grande amigo Capiba. Luís Fernando de Carvalho, esse grande diretor de cinema de quem sou admirador e amigo, vocês viram *Lavoura Arcaica*, não? Uma beleza, não é? Não é só um grande filme feito no Brasil, é um grande filme brasileiro. Pois bem, ele um dia veio aqui em casa e disse: “Mestre” – me chama de mestre –, “eu vim fazer um projeto de carnaval pra Rede Globo e queria que você desse um depoimento”. Eu disse: “Luís, não sou uma pessoa interessada assim em carnaval. Posso falar em carnaval, mas é à minha maneira”. Aí ele disse: “mas é à sua maneira mesmo que eu quero”. “Então tá, se quer, vam’bora”. Era assim: eu dava a entrevista, terminava eu e Antônio Nóbrega cantando uma música. Aí Toinho Nóbrega sugeriu que a gente cantasse *Evocação nº 6*, de Nelson Ferreira, e eu disse: “Não, Toinho, é melhor a gente cantar *Madeira do Rosarinho*, que tem frases que é a nossa luta”. Porque diz “queiram ou não queiram os juízes, o nosso bloco é de fato campeão”. Esse bloco é o bloco da cultura brasileira. “Viemos defender a nossa tradição”. Diz isso e diz “que a injustiça dói, nós somos madeira de lei que cupim não rói”. Cantamos, desde aí ficou *Madeira do Rosarinho* como sendo um hino da gente. Na universidade em Porto Alegre, terminei a aula-espetáculo cantando *Madeira do Rosarinho*. Os gaúchos quase que enlouquecem. De Porto Alegre fui a São Paulo para dar uma aula no Brincante, que é o teatro de Antônio Nóbrega. E Luís Fernando foi do Rio pra São Paulo assistir à aula. Quando terminou a aula, eu disse: “Sei que você não gosta” – como cantor Luís é excelente datilógrafo... – “mas a gente está aqui cumprindo uma missão, venha cantar comigo e Antônio Nóbrega”. Lá veio ele, cantou o tempo todinho de cara baixa... Aí a gente fez de *Madeira do Rosarinho* o nosso hino de luta. Botei a militância no campo cultural, mas é uma militância política. Por isso é que cantei bem alto “o nosso bloco é de fato campeão”... (SUASSUNA, 2003, p. 39-40).

A música *Madeira do Rosarinho* diz:

Madeira do Rosarinho/Vem à cidade sua fama mostrar/E traz com seu pessoal/Seu estandarte tão original/ /Não vem pra fazer barulho/Vem só dizer... e com satisfação/Queiram ou não queiram os juízes/O nosso bloco é de fato campeão/ /E se aqui estamos, cantando esta canção/Viemos defender a nossa tradição/E dizer bem alto que a injustiça dói/Nós somos madeira de lei que cupim não rói (CAPIBA).

Essa música representaria a resistência da cultura popular à ingerência da cultura de massa e aos estrangeirismos. Ela é o hino de defesa da cultura popular, da tradição cultural brasileira, da forma como os artistas nacionais produzem suas artes. Por mais que a cultura e a arte brasileiras estejam sendo atacadas por todos os lados, elas são resistentes, elas não são derrotadas, pois são madeira de lei, que não se deterioram facilmente com o passar do tempo. Cantar *Madeira do Rosarinho* é uma forma de

evocar a resistência da cultura popular, é uma forma de demonstrar que a cultura popular brasileira é mais forte que qualquer ingerência da cultura de massa ou de imperialismos culturais. Todavia, Suassuna reconhece que essa luta é penosa. Nesse sentido, o dramaturgo afirma:

Até agora, os cantadores e os folhetos de cordel têm revelado uma impressionante capacidade de resistência. Não sei até quando isso vai durar. Se forem competir com a cultura de massa, estarão liquidados. Foi o que aconteceu em outros países, onde o romancista popular era tão vivo e tão forte e é hoje apenas algo que sobrevive com dificuldade, como objeto de museu nas cátedras universitárias (SUASSUNA, 1996, p. 08).

Quatro anos depois desse depoimento sobre o cordel, Suassuna já tem uma perspectiva um pouco diferente, pois aumentou a incidência da cultura de massa na cultura popular brasileira. Em outras palavras, o romancista percebeu que a descaracterização da cultura popular, que é o seu grande temor, está aumentando. Ainda assim, para ele, a cultura popular estaria resistindo, embora cada vez mais encurralada. Então, para o mentor do Armorial, transformar a luta estética em luta política, em defesa da cultura popular, seria uma questão de preservação e valorização do que é tipicamente brasileiro. Seguem suas palavras:

O cordel está passando por uma fase difícil. Na verdade, toda a cultura popular está. A gente sofre o impacto da cultura de massa, essa cultura que vem de fora, sobre a qual já falamos aqui. De qualquer maneira, preciso dizer que, diante dessa pressão, a cultura popular vem exibindo uma capacidade de resistência enorme. Não sei se vai continuar assim ou se ela vai ser engolida. O fato é que a cultura popular continua mostrando uma grande capacidade de resistência (SUASSUNA, 2000, p. 48).

Novamente, apesar das dificuldades pelas quais a cultura popular vinha passando, ela resistia. Enquanto houvesse uma pessoa que defendesse a cultura e a arte populares, Suassuna entende que haveria esperança para a sua continuidade. Essa esperança também seria um contraponto a mercantilização da cultura e da arte. Para o dramaturgo estaria aumentando a quantidade de pessoas que encampavam essa luta, principalmente entre os mais jovens.

Eu estive recentemente em Fortaleza e percebi que falava para uma quantidade maciça de jovens. Fica até antipático eu dizer que é essa minha “resistência” que me aproxima da juventude, mas sinto isso mesmo. Quantas vezes eu já não ouvi, depois de uma aula-espetáculo, os jovens me dizerem que vão continuar meu trabalho, que eu me tranquilize porque eles vão levar adiante essas minhas posições. Fico sinceramente comovido com isso (SUASSUNA, 2000, p. 36).

Na concepção de Suassuna, o desenvolvimento das aulas-espetáculo foi uma forma de se aproximar dessa juventude e divulgar sua posição em relação à cultura popular e à cultura de massa. Todavia, as aulas-espetáculos não serviam apenas para essa aproximação com a juventude. Como um membro do Brasil oficial, Suassuna tinha acesso às instituições e aos integrantes dessa parte do Brasil. Uma de suas intenções era divulgar a produção artístico-cultural do povo, do Brasil real para o Brasil oficial, uma vez que o escritor era, muitas vezes, convidado para ministrar essas aulas em instituições oficiais do Brasil bacharelesco. Sua ideia era demonstrar que seria possível apresentar uma discussão de qualidade, com boa arte, sem cair nas concessões feitas à indústria cultural. A aula-espetáculo seria essa discussão de qualidade. Ele queria mostrar, também, que a produção artístico-cultural do povo brasileiro não devia em nada para as produções dos países exemplares do mundo. Se os produtos culturais que viessem para cá fossem via indústria cultural, o escritor pensava que a cultura do povo era muito superior. Se fossem produtos populares ou eruditos, estariam no mesmo nível, desde que a segunda representasse os dilemas do ser humano.

Desse modo, a militância de Suassuna na área artístico-cultural tem por objetivo blindar a cultura e a arte brasileiras de imposições estrangeiras. Quando escolheu *Madeira do Rosarinho*, de Capiba, o idealizador do Armorial definiu algumas coisas em sua militância. Primeira, ao escolher uma música de um compositor pernambucano com grande destaque no Brasil, o dramaturgo enfatiza que o Nordeste tem grandes artistas, não devendo em nada para outras regiões mais ricas e desenvolvidas. Segunda, essa região é a guardiã da cultura nacional, da brasilidade, da tradição cultural brasileira. Terceira, por ser uma música que está no repertório da Música Popular Brasileira, ou seja, é uma música urbana que se utiliza de técnicas modernas de produção visando à divulgação (NAPOLITANO, 2002), Suassuna assume a possibilidade de uma arte ser muito divulgada, mas sem fazer concessão às grandes corporações de entretenimento. Falar para a Rede Globo sobre o carnaval do seu jeito, ou seja, sem a espetacularização do carnaval como um mero entretenimento, é uma forma de mostrar que se pode divulgar cultura e arte de boa qualidade sem aceitar os ditames da indústria cultural.

Para tanto, Suassuna faz uma diferenciação entre cultura e arte de massas e meios de comunicação de massa. Ele concorda que a cultura e a arte de massas estão intimamente ligadas aos meios de comunicação de massa. Contudo, o dramaturgo pensa que é possível produzir cultura e arte de qualidade para serem divulgadas pelos meios de comunicação de massa e, ao mesmo tempo, sem ter como foco a mercantilização

daquelas. O que ele pensa é que toda tecnologia é boa e bem vinda para a disseminação de cultura e arte, desde que ela seja utilizada a favor da qualidade, da catarse, da epifania, da beleza e da feiura, da valorização estética, da divulgação do *ethos* e da visão de mundo, via arte, de um local, de uma região, de uma nação, de uma cultura. Ao comentar sobre a banda Cordel do Fogo Encantado, que fez parte e se tornou conhecida na época do Mangue, Suassuna esclarece esse ponto:

Essa acho muito melhor. Eles não fizeram junção de rock com qualquer outra coisa, não. Pegaram a tecnologia do som e colocaram a serviço da música brasileira que eles fazem. Daí o que saiu eu acho bom. Do mesmo jeito que apoiei o grupo Mestre Ambrósio, porque acho que é mais ou menos da mesma linha. Mestre Ambrósio não colocou a música brasileira a serviço dessas coisas, colocou essas coisas a serviço da música brasileira (SUASSUNA, 2003, p. 36).

Cordel do Fogo Encantado e Mestre Ambrósio são bandas que misturam várias tradições e ritmos brasileiros, principalmente nordestinos como maracatu, caboclinho, ciranda, baião, coco, frevo, cavalo marinho etc., na constituição de suas canções. A primeira une a poesia popular com encenações e música. Toda a sua produção artística é um espetáculo, na acepção Armorial. A segunda se inspira nas tradições nordestinas para produzir suas canções. O próprio nome da banda é uma homenagem aos folguedos tradicionais de Pernambuco. Por essas bandas terem como principal inspiração a tradição popular nordestina, por misturarem várias artes em um espetáculo, Suassuna é mais receptivo a elas. Nesse sentido, Cordel do Fogo Encantado e Mestre Ambrósio estariam próximos à ideia de arte total que Suassuna defende.

As duas bandas mantêm em suas composições a aspereza e a rusticidade que Suassuna tanto valoriza na cultura brasileira. Juntam a essa tradição os mecanismos de produção e divulgação dos meios de comunicação de massa. Com isso, essas bandas conseguem divulgar os seus repertórios e serem muito aceitas pelo público. Para o mentor do Armorial, as artes que as bandas produzem não são descaracterizadas pela indústria cultural. Isso seria, inclusive, uma mostra de que é possível divulgar boa arte via meios de comunicação de massa. Ao responder quando é questionado sobre esses meios, mais especificamente sobre a televisão, Suassuna afirma:

Às vezes as pessoas pensam que sou contra a televisão. Digo, não, sou contra é o modo como a estão fazendo. A televisão é uma coisa maravilhosa, mas o que tem de arte ali é muito pouco. Tem noticiário, entretenimento, negócio e só de repente aparece uma obra de arte. Em geral, eles só mostram o que não presta e depois fazem uma enquete e perguntam: o que o senhor acha dos programas? E as pessoas dizem que gostam do que não presta. Claro, eles só veem o que não presta (SUASSUNA, 2014-B).

E em outra entrevista ele continua:

Olhe, eu não tenho nada contra isso, não. Eu tenho contra é a concessão, está entendendo? Divulgação é ótimo. Eu não já deixei? Se quiserem contar um livro meu, sem fazer concessões, na televisão, eu deixo. Não só deixo como quero. Agora, fazer concessão, pra deturpar... A primeira vez que fui procurado por uma pessoa de televisão, eu digo: “Olhe, do jeito que a televisão anda aí, um dos dois vai ter que mudar o passo e eu quero logo avisar que não vou ser eu”. E ele: “Diga uma coisa que você não gosta”. “Eu não vou admitir, por exemplo, que vocês façam com meus personagens a falsificação do sotaque nordestino como vocês fazem” (SUASSUNA, 2003, p. 38).

A resistência de Suassuna não é necessariamente contra os meios de comunicação de massa, mas com a cultura de massa. Como ele deixou claro, quer a divulgação de seu trabalho. Mas ele não quer se tornar um ícone pop. Se for se tornar, ele prefere continuar no anonimato: “Não me tornei isso que ela chamou ícone, não sou, não. Cheguei a dizer aos estudantes: ‘Olhe, gosto muito que vocês gostem de mim, mas não quero a troca de equívoco. Não faço concessão nenhuma. Vou dizer aqui tudo o que acho ruim’” (SUASSUNA, 2003, p. 35).

Um dos maiores sonhos de sua vida era ver a divulgação das obras Armoriais. Há até uma fala que Suassuna cita de Capiba para explicar essa sua posição:

Capiba (...) ficava indignado quando diziam que cachorro gosta de osso. Ele dizia, só dão osso ao cachorro, depois dizem que ele só gosta de osso. Ele adora comida como todo mundo. Ele dizia, bote um osso e bote um filé para ver qual é que ele escolhe. Agora não estão deixando a juventude brasileira entrar em contato com o filé. Só estão lhes dando osso (SUASSUNA, 2014-B).

Suassuna entende que a população brasileira consome muita cultura e arte de massas, porque os meios de comunicação de massa oferecem basicamente só isso. A partir do momento que começarem a oferecer cultura e arte de qualidade, as pessoas começarão a se interessar por elas. Nesse caso, é uma questão de divulgação. Logo, à medida que obras artísticas de qualidade são divulgadas, a população vai se educando para esse tipo de arte e cultura. Com o tempo, ela só exigirá o filé. Esse é o sonho de Suassuna. Por isso que o sucesso comercial de um artista ou de uma obra artística não tem nada a ver com qualidade.

A qualidade de uma obra artística não está no consumo que se faz dela, mas na construção e na forma estética, assim como nos temas tratados por ela. O consumo de uma obra de arte oriunda da indústria cultural é alto porque há muito empenho propagandístico sobre ela. A indústria cultural não está interessada, necessariamente, na qualidade de uma obra artística. Ela está interessada especificamente nos lucros que

uma obra pode proporcionar. Se a indústria vende um produto com qualidade, não é por causa da qualidade em si, mas porque este produto reverte-se em lucro e, coincidentemente, é um produto de qualidade. O que Suassuna quer é separar a cultura de massa dos meios de comunicação de massa. A tecnologia é bem-vinda para a divulgação de obras artísticas. Mas se essa divulgação, via meios de comunicação de massa, significar que uma obra artística deve ser modificada para agradar o “gosto” médio das pessoas, Suassuna é contra. Por isso que para o escritor a arte não deve visar o lucro, pois toda vez que se tem esse objetivo, é inevitável a modificação na obra de arte para agradar o maior número de pessoas. Portanto, ele é contra qualquer tipo de concessão.

O dramaturgo exemplifica essa posição quando questionado sobre os primeiros contatos da televisão brasileira em querer adaptar suas obras: “Eu não aceitava porque queriam que eu mudasse a minha linguagem, a minha maneira de ser e de contar as coisas. Eu sei que aquilo é outra arte. Mas se quiserem considerar como obrigação das obras que vão para a televisão a harmonia com certos preceitos da arte de massa, não deixo de maneira nenhuma” (SUASSUNA, Veja, 1996, p. 09). Ainda na mesma entrevista, Suassuna deixa mais claro a sua posição quando responde um questionamento sobre as adaptações de Jorge Amado para a televisão:

Dessa forma eu não teria a popularização do meu teatro, e sim uma descaracterização e uma vulgarização. Quando recebi o convite para escrever novelas, vi que teria de abrir mão de certas coisas, como a música armorial. A trilha sonora da novela seria outra em função dos compromissos que a TV tem com as multinacionais do disco. Vi, também, que teria de compactuar com a deturpação dos meus diálogos e da fala nordestina. Então, recusei. É claro que é bom escrever para 30, 40 milhões de pessoas. Isso é uma maravilha. Mas nesse caso não seria Ariano Suassuna. Eu teria me vendido ao diabo. Não me vendi (SUASSUNA, 1996, p. 09).

Contudo, Suassuna aceitou que algumas de suas peças fossem adaptadas para a TV como *Uma Mulher Vestida de Sol*, *Farsa da Boa Preguiça*, *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* e *Auto da Compadecida*. Esta última peça é a que mais fez sucesso nos cinemas e na TV brasileiros. Ela teve três adaptações para o cinema e para a TV. A primeira adaptação dessa peça foi em 1969. A outra foi feita pelos Trapalhães, em 1987. Nessa adaptação Suassuna assume que ficou receoso do personagem Didi Mocó suplantarem o personagem João Grilo, mas afirma que ficou satisfeito com o resultado. A última adaptação foi feita para uma minissérie da Globo,

em 1999, que depois virou filme. Quando foi proposta esta última adaptação, Suassuna afirma que só aceitou a sua realização

Pela presença de dois diretores jovens e de bom gosto na televisão brasileira, Luiz Fernando Carvalho e Guel Arraes. Com esses dois eu trabalho porque sei que eles respeitam a minha obra, meu jeito e minha maneira de ser. Guel está querendo adaptar o *Auto da Compadecida*, um velho sonho dele. Existe praticamente um pacto entre nós. Se for ele, eu permito (SUASSUNA, 1996, p. 09).

A adaptação que saiu, em 1999, como minissérie, não se restringiu a esse *Auto*, pois incluiu, também, cenas da peça *A Pena e A Lei* (SUASSUNA, 1971), além de fazer algumas modificações em outras cenas, como a retirada do sacristão da adaptação e do cabra de Severino de Aracajú não ser morto. O mais interessante dessa adaptação é que ela foi uma das principais responsáveis por projetar Suassuna para o grande público brasileiro. Antes dessa adaptação, o dramaturgo já era conhecido nos meios intelectuais, culturais e políticos brasileiros, porém ainda não era muito conhecido fora desse âmbito. Só a partir da adaptação é que ele passou a ser reconhecido como autor, pelo menos da obra *Auto da Compadecida*. Suas outras obras permanecem pouco conhecidas.

Com a publicidade que ganhou, pôde divulgar melhor suas ideias sobre cultura brasileira e sobre o Movimento Armorial, uma vez que passou a ser muito requisitado para ministrar palestras – aulas-espetáculo – em vários lugares do Brasil. Com o tempo, estas passaram a ser o principal meio de divulgação de suas ideias. A intenção de produzir tais aulas era mostrar que seria possível atingir o grande público, visto que ele as organizava como uma palestra cômica, como um palhaço ou um bobo da corte que por meio de suas piadas escancara a realidade, sem abrir concessões ou enveredar para um gosto médio. Segundo Cândida Maria Nobre de Almeida Moraes (2005), as aulas-espetáculos eram a marketização do posicionamento político de Suassuna em relação à cultura e à arte. Por isso que a justificação da importância do Movimento Armorial feita pelo escritor se modificou ao longo do tempo. Nos anos 1970, durante o auge do Movimento, sua posição era mais estética. A política estava presente, mas era algo secundário. Nos anos 1990, na época do Mangue e como secretário de cultura de Pernambuco, sua posição se tornou mais política¹⁵⁹. Daí sua afirmação:

Eu digo sempre, quando eles [jovens] me procuram, que para mim literatura e vida são uma coisa só. Se for assim para eles, muito bem, que sigam em frente. Deste modo, eles poderão encontrar um caminho de grande esperança. Eu pretendo terminar este livro [*Dom Pantero no*

¹⁵⁹ É obvio que houve circunstâncias da vida que o levaram a essa mudança de pensamento.

Palco dos Pecadores] que estou escrevendo para, entre outras coisas, mostrar ao Brasil uma imagem dele mesmo. Se não for a imagem real, se os políticos traírem essa imagem, eu pelo menos terei mostrado aquilo que o Brasil poderia ter sido e não foi. Eu tenho dito que um país que tem Os Sertões pode ser dominado politicamente, pode ser aviltado, mas estará sempre a salvo. Você pode invadir a Espanha, mas enquanto existir Dom Quixote a gente sabe o que é a Espanha verdadeira. Com Os Sertões é assim também. É isso que vou tentar com esse livro novo. É por isso que um jovem pode ainda acreditar na literatura (SUASSUNA, 2000, p. 51).

Ou seja, os meios de comunicação de massa ajudam Suassuna a divulgar suas ideias e a ser mais conhecido para o grande público. E, segundo ele, sem fazer nenhuma concessão. As aulas-espetáculos e as adaptações das obras de Suassuna para a televisão e o cinema são mostras de que o problema não é os meios de comunicação em si, mas a cultura de massa que está atrelada a eles. Entretanto, não basta simplesmente mudar o conteúdo exibido na mídia. É necessário algo a mais. É necessário formar um novo homem, um novo espectador que não seja passivo.

Antônio Carlos Nóbrega sugere uma proposta político-pedagógica-cultural para modificar essa situação em que o Brasil se encontra. Para ele, é preciso trabalhar a educação/formação dos jovens segundo as manifestações artístico-culturais existentes na cultura e na arte populares brasileiras. Um exemplo dado pelo próprio Nóbrega é

a capoeira, uma grande instituição cultural. Nela as pessoas estão se exercitando corporalmente, estão cantando, estão tocando instrumentos de percussão, estão mantendo uma relação de grupo com o mestre. É um celeiro de atividades que podem entrar na dinâmica de educação. Não se entra na capoeira só para lutar. Ela exercita e dá destreza. Você pode aprendê-la tendo uma compreensão da fisiologia do próprio corpo: como é que eu protejo meu joelho, minha coluna? Como trabalho meu pescoço? Tudo isso educa ludicamente as pessoas. Precisamos tirar essa capa: “capoeira é luta”. É muito mais que isso. Volto à metáfora, estaremos segurando o pandeiro na mão verdadeiramente¹⁶⁰ (NÓBREGA, S/D).

Na formação dessa nova pedagogia, o ponto de partida também é a cultura popular, pois é por meio dela que se vai aprender outras coisas, como a fisiologia, que Nóbrega cita, mas também a história, ao pesquisar sobre as origens culturais da capoeira; a geografia, ao situar os locais de nascimento dessa arte; a física e a matemática, pois se pode calcular os movimentos dos capoeiristas; a língua portuguesa e a música, visto que se pode estudar os instrumentos, os ritmos, as métricas, a sintaxe

¹⁶⁰ Nóbrega utiliza a metáfora: “Com o pandeiro na mão é que o Brasil vai se firmar”. Segundo este artista, ele tomou esse “elemento simbólico, o pandeiro, como emblema da possível valorização do Brasil” (NÓBREGA, S/D).

do canto etc. Por meio dessa pedagogia e pesquisas sobre as artes e culturas populares é que se pode descobrir o que caracteriza as artes e as culturas brasileiras. A partir dessa pedagogia se criaria, também, condições para o Brasil se reconciliar consigo mesmo, ou seja, ultrapassar o fosso entre o Brasil real e o Brasil oficial.

O que Nóbrega pensa é que as formas populares de cultura e arte são imprescindíveis para a manutenção da autonomia de um país. Isto é, sem a cultura e a arte populares nenhum país pode ser realmente autêntico, independente e autônomo. Com esse projeto pedagógico, Nóbrega quer nacionalizar a educação brasileira, quer “purificar” a cultura brasileira, quer divulgar para os jovens a produção artístico-cultural brasileira. Do ponto de vista dele, não é necessário importar, ou melhor, imitar as manifestações artístico-culturais estrangeiras. A produção brasileira é excelente, o que falta é divulgação e educação dentro desse arcabouço. Em sua perspectiva, se os jovens brasileiros tivessem contato com as formas populares, eles se interessariam. Assim, ele faz a seguinte reflexão:

A minha questão central é a seguinte: para que a cultura popular serve? Qual é a função que ela tem para gente? Vai acabar, vão acabar os folguedos populares? Eu acho que vai acabar tal como a gente percebe hoje, não sei se vão continuar dessa maneira. Isso porque temos de entender que as manifestações culturais têm uma função que não é a mesma da recriação. Por exemplo, a capoeira é uma luta, em tese é uma arte marcial. Mas trata-se de uma arte marcial realizada brincando, dançando. Ou seja, passou pelo mesmo processo do tempo forte¹⁶¹ que descrevia há pouco: é uma luta durona que se transformou em uma luta frouxa, ou seja, é uma luta que se faz dançando. Isso tem um significado, isso não foi criado aleatoriamente, em um ambiente de uma cultura gestual rica em significados. São esses parâmetros que eu pinço e coloco dentro do conceito de dança. Uma congada é uma festa, um cortejo devocional. É claro que essa devoção religiosa não tem o mesmo significado para o homem da cidade nem para os mais jovens. Então a função daquilo já começa a ser dissolvida. Devemos nos perguntar: o que é que fica dele? O que é importante para retermos e usarmos como arte?

Essa é a questão central da cultura popular. Num momento em que o Brasil está dinamizando esse universo cultural, o que ele tem para nos dizer? O que temos a aprender? Claro que há uma dimensão pedagógica nisso tudo. Por exemplo, a cultura que nossas crianças aprendem em nossas escolas hoje, qual é? É a dos esportes, é jogar bola, é jogar basquete. Tudo bem, mas será a única, será a melhor? Será que dentro da capoeira – uma manifestação que tem música cantada, que tem ritmo, que tem fluência de movimento – será que isso não pode ser compreendido, apropriado, uma pedagogia para as pessoas? Talvez não estejamos conseguindo ver isso. No meu entender, há uma crosta muito grossa que sombreia nossa cultura

¹⁶¹ Ver Capítulo 3, seção *Autenticidade e Originalidade para o Armorial*.

popular. Nesse sentido a cultura chamada globalizada é uma penumbra, ela desfacilita essa compreensão. Estamos sendo bombardeados com tanta informação, todo dia, que a gente não consegue olhar para frente, não consegue se conectar com aquilo que é mais importante, tanto no nosso consciente pessoal, quanto no coletivo.

Com relação à percepção coletiva, temos o frevo. Mas, é bom ter o frevo? Quando vemos um passista, achamos bonito. Mas é só isso? Então que acabe logo. O contrário é olharmos para aquilo ali e irmos lá ver se tem conteúdo, se há algo que, se for assimilado, ajudará no nosso desenvolvimento humano. Soa como uma expressão grandiloquente, mas é essa a questão. A arte ocidental teve muitos grandes momentos, e vai continuar tendo, mas ela vem se exaurindo. A música de concerto moderna hoje, na maioria das vezes, é uma música cerebral, muito dependente da técnica. Temos de vitalizar essa técnica. Como é que essa técnica pode dialogar com outros elementos, com esses conteúdos de nossa cultura popular? São conteúdos antiquíssimos, que vêm guardados dentro de nossa vitalidade, dentro de cada um de nós. Mais importante, se esses conteúdos permaneceram, deve haver algo ali. É porque mereceram (NÓBREGA, 2010, p. 133/134).

Essa proposta pedagógica de Nóbrega sobre a cultura popular é a mesma proposta da arte total que Suassuna articula no Movimento Armorial. Sua intenção é pegar as manifestações artístico-culturais brasileiras e articulá-las com outros saberes para a formação do cidadão brasileiro. Nóbrega pensa que somente quando o brasileiro se sentir brasileiro, no sentido mais forte da palavra, será possível à nação se desenvolver plenamente sem depender de outros países. O problema apontado por este artista Armorial é que cada vez mais os jovens estão se afastando da cultura e arte populares e absorvendo o que vem de fora, principalmente a cultura e arte massificadas.

Esse consumo do estrangeiro é muito difundido por causa do acesso a esse tipo de cultura. Para Nóbrega, tanto a educação quanto a mídia brasileira transmitem mais aspectos artístico-culturais e pedagógicos estrangeiros do que brasileiros. A ideia é mostrar, principalmente via educação, os aspectos, as características, as formas da arte e da cultura brasileiras. É mostrar, por exemplo, a um rapista brasileiro que a métrica da embolada é mais rigorosa do que a do rap. Assim, exige-se mais do embolador do que do rapista no momento de fazer as construções das métricas. Além disso, a embolada é uma forma de arte que se faz na rua, com improviso, com a realidade do local, isto é, algo parecido com o rap (NÓBREGA, S/D). Com o esporte se faz o mesmo: difundir as formas desportivas tipicamente brasileiras. Mostrar que as manifestações populares têm seu lado desportivo. As manifestações populares podem, com isso, ser uma fonte de um fazer pedagógico libertário, múltiplo e que valorize a cultura nacional, regional e local.

A cultura global, como Nóbrega argumenta, separa as manifestações. O esporte, a música, a pintura, a dança, a escultura, o cinema, o teatro etc., são entendidos de formas separadas, sem se relacionarem necessariamente um com o outro para constituir uma totalidade. Mas todas essas manifestações são vistas como entretenimento, não como fatores importantes para a formação do cidadão. No fundo, são exaltadas como mais um artifício para formar e educar consumidores a continuarem a consumir, fazendo a máquina capitalista girar. Essa cultura global é massificada e de certa forma homogeneizadora, ao menos na educação para o consumo. Ela não conecta a pessoa a sua realidade, não permitindo a ela tomar consciência tanto de questões pessoais quanto coletivas. Destarte, uma pessoa pode saber mais sobre um país estrangeiro do que sobre seu próprio. Pode se identificar mais com a cultura massificada difundida pela mídia do que com a cultura local que sobrevive capengamente nos folgedos populares. A escola, então, tem um papel importante na difusão e consolidação de uma identidade brasileira, pois é ela que fará essa mediação.

5.3. O popular-nacional e o pop-global no Manguê

De maneira geral, os integrantes do Manguê no início dos anos 1980 não estavam muito preocupados com a discussão sobre o popular, o nacional e o internacional/global. Suas discussões enveredavam mais para o pop internacional dos mais variados lugares do globo. A maior parte das discussões que tiveram até o final dos anos 1980 sobre esse tema foi na época em que cursavam o ensino superior. Contudo, não eram todos os futuros manguêboys que discutiam esse tema nos anos 1980, basicamente eram aqueles que estudaram na Universidade Federal de Pernambuco: Fred Zero Quatro¹⁶², Renato L e DJ Dolores. Aqueles que não estudaram nessa universidade não prestavam muito atenção para essa questão, como é o caso de Chico Science, Jorge Du Peixe e Lúcio Maia. Desse grupo com origem no Hip Hop, Chico era o que mais se preocupava, porém ele vivia, ou viveu, mais a cultura popular do que mantinha uma reflexão sobre ela. Somente depois, com o encontro entre a ala punk e a ala hip-hop, que formaria o núcleo-base do Manguê e com a explosão da Agitação, é que começaram a se interessar por essa discussão.

Os integrantes do Manguê, nos anos 1980, não faziam uma ligação necessária entre o popular e o nacional na discussão sobre a formação e consolidação da identidade

¹⁶² Fred foi quem mais se preocupou com essa questão, como dito na primeira seção.

cultural brasileira. Pelo contrário, como gostavam mais de música estrangeira, as poucas discussões que tinham sobre o que o Brasil significava iam em direção à inserção do país no globo. A identidade brasileira se dava na contribuição que o Brasil poderia dar para o pop, para a formação de um pop brasileiro que se inserisse na World Music. A questão da identidade para o Mangue “se guiava por ‘uma identificação com a atitude Mangue de valorizar qualquer música de qualidade feita na terra e estar antenado com o que está acontecendo lá fora’” (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2012, p. 289).

O tema local x global era pouco estimado pelos mangues, pois na visão deles, tudo era arte, sem diferenciação explícita entre uma arte nacional ou global, popular e massificada. Tinham esse tema como algo resolvido em suas cabeças, pois o que eles queriam era acabar com as diferenças entre o local e o global, ou seja, queriam juntar o tradicional e o moderno, juntar o global ao local e vice-versa. Nas palavras de Chico Science: “Usamos ritmos tradicionais, mas com toque moderno, com guitarras e samplers. Agradamos aos que gostam das duas vertentes. Misturamos o chapéu de palha com antenas e plugs. A ideia é que todos entendam o que canto” (CHICO SCIENCE, 1994).

A música *Mateus Enter*, música de abertura do disco *Afrociberdelia*, caracteriza bem essa concepção de Chico Science e do Mangue: “Eu vim com a Nação Zumbi/ao seu ouvido falar/quero ver a poeira subir/e muita fumaça no ar/cheguei com meu universo/e aterrisso no seu pensamento/trago as luzes dos postes nos olhos/rios e pontes no coração/Pernambuco em baixo dos pés/e minha mente na imensidão” (CSNZ, 1996, Faixa 1). *Mateus* é um personagem do maracatu rural ou do baque solto. Na manifestação ele é um batedor, ou seja, abre o caminho para o maracatu. *Enter*, como é bem sabido, é uma palavra da língua inglesa que significa “entrar”. Ela é muito utilizada no computador para executar comandos como abrir algum arquivo ou mudar de página da internet etc. Sendo assim, *Mateus Enter* é a introdução do disco de CSNZ. Por ser a introdução, a música procura unir a tradição do maracatu com a modernidade.

Ao anunciar que o eu-lírico (Chico Science) chega com a Nação Zumbi e quer falar sobre o seu universo, a música prenuncia todo o imaginário por trás do disco (*Afrociberdelia*) e do Mangue. Dessa feita, CSNZ quer demonstrar sua perspectiva, seu *ethos* e visão de mundo para outros indivíduos. Isto é, a intenção é compartilhar sua autenticidade com seus ouvintes para desvelar o seu eu (*self*) juntamente com outros eus (*selves*) e contar para os mesmos sua intenção com a arte que produz: modernizar o passado. Por isso que a música termina com essa metáfora de “Pernambuco em baixo

dos pés/e minha mente na imensidão”, ou seja, ao mesmo tempo que o eu-lírico quer se manter em seu local de origem, manter sua cultura, quer também conhecer o mundo, pensar além de sua cultura em busca da diversidade cultural do globo. Porém, isso não significa a negação da cultura local e a valorização de outras culturas. Pelo contrário, é a valorização de ambas. E o jeito de se fazer isso é conciliá-las para ver o resultado, mas sem apagar as diferenças existentes entre elas. A materialização da tradição com o moderno se dá através da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. Daí a utilização do *enter*, tecla símbolo da execução de funções do computador cujo significado é compartilhado por praticamente todos os indivíduos que utilizam essa máquina.

Todavia, quando o Mangue explodiu para o cenário artístico-cultural de Pernambuco, a Agitação sofreu muitos ataques, principalmente de Ariano Suassuna. Desse modo, eles tiveram que entrar nesse debate. Nas palavras de Renato L:

Temos história nisso, assim. Então não era normal a gente discutir. E a gente tinha isso resolvido na cabeça da gente. Então, era sempre posto... Fred foi aluno de Ariano. Fred... Ariano discutia com Fred na sala de aula por causa de guitarra. Guitarra elétrica, em 1980. Então, a gente sempre foi contra essa visão excessivamente nacionalista à la Tinhorão e até por uma questão de sobrevivência. É a música que a gente gostava que dizia, falava pra gente: “como essa música pode ser errada?”, né? E mais, em relação à cultura popular em Pernambuco, maracatu, coco, a gente foi compreendendo tudo isso com o decorrer dos anos 90 (RENATO L, Entrevista).

Renato assume que uma das posições do Mangue de não concordar com Ariano Suassuna e, por conseguinte, com o Armorial era por uma questão de sobrevivência. Isto é, na disputa do campo simbólico-cultural, se os integrantes da Agitação aceitassem a visão Armorial de cultura e arte populares, tudo o que escutavam e gostavam seria inferior, ou menos importante, ou senão deveria ser excluído do horizonte artístico-cultural brasileiro. Assim, a visão de cultura de Suassuna continuaria prevalecendo no campo cultural de Pernambuco, não tendo muito espaço para outras manifestações, principalmente as vinculadas ao pop internacional, que era considerado uma cultura de massa, de qualidade estética duvidosa (SUASSUNA, 1996, 2000, 2003). Como não tinham acesso as instituições de poder e as instituições de cultura e arte oficiais para divulgarem suas percepções de cultura e arte, os integrantes do Mangue simplesmente não se importavam muito com essa discussão. Era um pouco da arrogância juvenil que Dolores argumenta em entrevista. Somente no final dos anos 1980 e nos anos 1990 é

que os integrantes do núcleo-base começaram a se interessar efetivamente pela cultura popular e a entrar nas discussões públicas sobre a sua configuração.

Já com a efervescência do Mangue, os integrantes dessa Agitação entraram em embates públicos com Ariano Suassuna, muito em função deste ter se tornado Secretário de Cultura, a partir de 1995, e fazer declarações públicas contra o pop e a favor de uma cultura popular brasileira, na qual prevalecia a posição Armorial de cultura e arte. Nesses embates, Suassuna (1995, 1996, 2000) acusava vários movimentos culturais do Brasil de terem um erro de origem, pois misturavam a cultura popular, que era uma coisa boa, que caracterizava a identidade nacional brasileira, com o pop massificado, que era uma imposição, uma subserviência em relação às grandes multinacionais e ao poderio estadunidense. Esse discurso suassuniano atingia em cheio o Mangue, pois, como o próprio Renato L afirma, era uma questão de sobrevivência, uma vez que a Agitação consumia os produtos culturais da indústria cultural de qualquer país. Esses embates se davam porque o Mangue não via, necessariamente, uma contradição entre o pop e o popular. Quando questionado sobre essa contradição, Renato L responde:

Não é que não era... Não é que não houvesse contradição. A gente... Primeiro, assim, é um processo isso, né? No começo eu vejo essa preocupação com a cultura popular muito unicamente no sentido de, de experimentar com esses elementos de cada, é, formato daqueles, do coco, do maracatu e tal, blá blá blá, saca? É claro que você tinha uma reflexão sobre isso, porque uma reflexão... Quem tem essa cultura no Brasil, não tem como escapar desse diálogo nacional, estrangeiro, cultura popular, cultura pop. Era um tema que desde a época da faculdade a gente já conversava sobre isso, lógico, né? (RENATO L, Entrevista).

O pop é, de certo modo, para o Mangue, a modernização do popular. E a modernização significa absorver o que é visto como moderno, no caso, a cultura e a arte dos países considerados modernos. Entretanto, não é simplesmente consumir o que é moderno dos países modernos, mas contribuir com os aspectos brasileiros para essa modernidade. Para Renato, o modernismo brasileiro já apresentava isso: “porque é, e aí fazendo a conexão com a antropofagia do modernismo, eu acho que tem uma conexão evidente. São momentos que você procura, você se sente forte pra digerir o que tem lá fora em nome de se fazer algo moderno com jeito brasileiro” (RENATO L, Entrevista). Para Renato e o Mangue, fazer essa conexão da modernidade estrangeira com o Brasil para produzir algo moderno e brasileiro era natural, não era algo premeditado ou pensado. Fazer essa conexão, no fundo, significava resgatar a cultura brasileira, uma vez

que a manutenção da tradição, vista como algo estático, que deve ser sacralizado, como o Mangue acusa o Armorial, transformava a cultura e a arte brasileiras em algo enfadonho, chato, sempre o mais do mesmo, sem renovação.

Não, a gente... Não acho que a gente tinha essa consciência... Não era um programa, saca? Estético a ser seguido. Era algo natural. A música que a gente gostava, gringa, ela era feita desse jeito, também. Tá entendendo? Então, por exemplo, era natural pra gente pensar desse jeito, assim. Não era um programa, não consigo lembrar agora se era algo... Não era algo que a gente... Temos que fazer isso pra resgatar a cultura brasileira, blá blá blá, uma coisa muito... É porque era natural, também, assim. A música que a gente gostava era assim. Cada vez mais assim, tá entendendo? (RENATO L, Entrevista).

A música pop que os integrantes do Mangue escutam não é aquela música muito divulgada ou consumida. A música de preferência desses indivíduos é o pop independente. É aquela que dificilmente toca em rádios comerciais. O acesso a esse tipo de música é difícil. Normalmente o comércio dessas músicas é muito restrito e especializado, pois a sua intenção não é simplesmente a fama, o sucesso e o dinheiro. Se estes acontecerem, são bem-vindos, desde que não signifique deturpação da arte que querem fazer. A principal intenção desse tipo de música é divulgar a arte que seus produtores querem realizar, ou seja, mostrar seus eus (*selves*), suas perspectivas, suas autenticidades. A arte independente que os integrantes do Mangue gostam é subversiva a qualquer arte preestabelecida, a qualquer fronteira entre as artes, a qualquer separação/segregação no mundo da arte. É, logo, transgressora das barreiras estéticas e nacionais. Tudo pode ser arte. As palavras de Chico Science são representativas dessa posição: “A gente fala a nossa linguagem sem medo. Pelo menos, vai despertar a curiosidade. É claro que eu quero que venda, que é a nossa recompensa. Mas quero que as pessoas absorvam o nosso trabalho” (Apud: TELES, 2003, p. 78).

Tem muito a ver com isso. Tem de um lado o Zé Limeira, um lado absurdo do absurdo, o jeito também de cantar. Quando se fala (cantando “Maracatu Atômico”) / atrás do arranha-céu tem o céu / tem o céu / e depois tem outro céu /. É do jeito de um aboio (vocal nordestino), de um embolador, de um cantador de viola, de uma loa de maracatu. Eu me interessei por “Criança de Domingo” (dos ex-Fellini, Ricardo e Cadão) porque parece com as loas de maracatu, parece que vai repetir / Eu sábado vou rodar /. Aí todo mundo repete / Eu sábado vou rodar / Criança de domingo / Criança de domingo / Sem saber guiar / Sem saber guiar / Criança de domingo. Aí todo mundo / Criança de Domingo /. Quando eu escutei a música parecia que ia entrar um mural depois. Porque ele termina a loa / Criança de domingo / o pessoal replica e aí entra a batucada. Aí para a batucada e continua a loa. / Amanhã tem mais / Amanhã tem mais / Faça chuva ou Sol / Amo o meu domingo /. Você já ouviu o Zé Limeira do Mestre

Ambrósio? É um clipe que passa na MTV. Quando ele canta / Se Zé Limeira sambasse maracatu /, e aí todo mundo responde. Foi isso que eu vi em “Criança de Domingo”. Só que não rolou um maracatu. Mas é a coisa da loa, do jeito de cantar (CHICO SCIENCE, S/D).

A maneira como Chico procura cantar as suas músicas ou interpretações não exclui a tradição, mas não a repete ou imita. Ao cantar, suas melodias têm um pé na tradição, no cordel e na visão apocalíptica do sertão, mas também tem o outro pé na modernidade ao “envenenar” a tradição, ou seja, dar potência a melodia tradicional, amplificando os sons e tocando o maracatu com uma guitarra distorcida. O pop poderia abrir novas possibilidades, consolidar outras, apontar para a tradição, mas também para o moderno. Poderia, inclusive, resgatar e divulgar a tradição como Chico afirma (Ver Capítulo 2). Além disso, o pop pode incentivar a produção, a criatividade artístico-cultural:

Não é uma questão de um surto. Não pretendemos que o Brasil adoça com a febre do mangubeat. A gente não veio do nada, estamos trabalhando nisso há pelo menos quatro anos e se assinamos com o selo Chaos da Sony é porque nos foi dada a possibilidade de preservarmos nossos princípios. Não seremos a nova onda, mas o fortalecimento do nosso trabalho poderá melhorar a música do Brasil em geral (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2003, p. 78).

O fortalecimento que Chico afirma é no sentido de divulgar a produção artístico-cultura brasileira no mercado de bens culturais, ou seja, vender os produtos culturais brasileiros no circuito pop global. Mas também, ser influenciado por esse mercado, pelas experiências de outras nações, de outras artes etc. Chico, ao comentar sobre essa troca de experiências dentro do pop mundial, afirma:

Eu acho isso muito legal essa coisa de se aproximar dos grandes nomes da MPB. Não acontece muito aqui no circuito, porque é legal juntar essa coisa. É legal calcar uma música do Fellini. Poxa, vou deixar que se passe dez anos para depois falar ‘ah, não sei o quê’. É legal? Então vamos falar do que é legal. Se João Bosco falou uma frase legal, vamos samplear. Se Caetano tem uma coisa legal também, vamos samplear. Quantas pessoas gravaram “Sexy Machine”? Quantas pessoas samplearam James Brown? É preciso haver isso aqui dentro, é preciso fortalecer essa coisa de trocar. Às vezes, as pessoas ficam se vigiando muito aqui. ‘Ah, aquele tá tocando com não sei quem? O que será que ele tá fazendo?’ Pô, vamos tocar, vamos fazer história (CHICO SCIENCE, S/D).

A vigilância da qual Chico fala é o nacionalismo artístico-cultural à la Tinhorão, Ariano Suassuna, Movimento Armorial, dentre outros. O Mangu quer acabar com essas barreiras. Quer samplear tudo. Quer tocar, gravar, produzir o que seja interessante, independentemente de qual “gaveta” artístico-cultural faça parte. Quer fazer com que

toda arte produzida possa ser consumida por qualquer pessoa do globo. E esse consumo global só é possível, na visão da Agitação, via pop. Ao fazer isso, destrói as “gavetas”. Logo, esse fortalecimento poderia gerar renda para os artistas, além de ser uma boa oportunidade para o Brasil demonstrar a sua contribuição para o que o Mangue considera cultura e arte universais, ou seja, o pop. Além disso, o pop abriria esse contato com o popular, desde aquele que é feito o mais perto possível da tradição, como o Mestre Salú, Lia de Itamaracá, Selma do Coco etc.; até aqueles que utilizam os meios modernos para produzir uma arte que bebe intensamente na tradição, como Mestre Ambrósio e Cordel do Fogo Encantado; e aqueles que pretendem misturar tudo, produzir algo diferente, sem padrão, aleatório, como é o caso de Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A e Otto em carreira solo.

O pop, por ser diverso, abre muitas possibilidades. Tanto é que foi através dele que os integrantes do Mangue começaram a se interessar efetivamente pela tradição, como Renato L argumenta:

Acho que tiveram duas coisas importantes que me chamaram a atenção, principalmente na percussão. Uma foi a explosão do Olodum da Bahia, né? Que foi um fenômeno pop nacional, primeira. E a segunda é porque você tem no final dos anos 80, cê tem um barateamento da tecnologia, é, de sampler que permi... Que fica cada vez mais, na produção internacional, você começa ter cada vez mais, mais, é, música feita a partir de sampler e de sampler de batidas de música do que eles chamavam, na época de terceiro ou quarto mundo, né? Então a gente começa a escutar algumas faixas que tinham, por exemplo, é, sampler de Tocai, de uma cantora Iemenita, com uma batida sampleada de James Brown, também. Então, no meu caso, aquilo ali começa um pouco com o advento da música popular como uma fonte, é, possível de você, pra você samplear batidas, texturas, entende? (RENATO L, Entrevista).

E Fred Zero Quatro complementa:

Os, bem feitores/precusores dessa cultura de raiz, é, um paradoxo absurdo, porque eram tratados com certa, é, reverência, tal, mas ao mesmo tempo havia uma, uma coisa de importar como cultura de gueto, como, como subcultura. Ao mesmo tempo em que era uma coisa sagrada, não sei quê, tal. E aí, o manguebeat vê o quê? A gente tinha pouca coisa em comum em termo de música, de, é, linguagem musical, Mundo Livre, Nação Zumbi, mas o que a gente tinha em comum sobre cultura de raiz é que a gente adorava world music. A gente adorava a Manu Dibango, não sei falar, a obra, Jamaica, é, né? Desde Bob Marley aos, aos sons jamaicanos mais, mais modernos e tal, paz e amor, assim, Dance Hall, a, é, música de Marley, Sauípe feita, Soul de Sauípe feita, é, em Salvador, absurdo assim, né? A aparição da guitarra africana, tal, isso tudo a gente adorava, Chico adorava, Jorge Du Peixe adorava, sempre adorou. É o que? Tinha um, é, sei lá, culto dos mestres da música africana e asiática e tal, a World

Music era isso. Era uns caras, é, que se apoderavam de um, de um saber, é, artístico que eles mesmos iam se tornar ícone da música pop mundial, né? Então, na França, principalmente, foi um país que talvez mais, é, incentivou, e recebeu, e criou condições pra se estabelecerem carreiras de, dessas grandes figuras da, da música africana (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Como Renato e Fred argumentam, a aproximação de alguns dos integrantes do Mangue com a cultura popular ocorreu via pop, seja ele internacional, ao escutarem músicas que tinham como fundamento e base de inspiração a cultura popular de outras culturas do globo, seja ele nacional, com o Olodum, que foi uma explosão pop no Brasil no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Dessa feita, os integrantes do núcleo-base do Mangue só começaram a pensar nas culturas e nas artes populares brasileiras como fonte para a produção de uma arte, no caso música, pop brasileira a partir do momento que tiveram contato com a música pop internacional do terceiro ou quarto mundo, com o barateamento do sampler e com a explosão pop do Olodum.

O Mangue entende que o Olodum ajudou a romper barreiras na produção de arte no Brasil. A sua explosão pop trouxe para o debate a questão do que é popular e do que é pop na modernidade. Nas palavras de Renato L:

A gente entendia o Olodum como música pop. A gente não tinha o Olodum como grupo de cultura popular. A gente via o Olodum como um grupo de cultura popular inserido dentro do mercado de música pop, assim. Era uma música que tocava... Só que a gente achava aquilo ali... A gente queria envenenar o Olodum, entendeu? Uma das coisas... Pô, bacana! É bacana essa batida, mas comparada com o Public Enemy, isso é tão pobre, sonoricamente, só que dava pra fazer uma bateria tão mais envenenada. Algo tão mais envenenado, a partir desse grupo, assim (RENATO L, Entrevista).

O pop, para o Mangue, tinha dois aspectos. Primeiro é uma música que toca, que é muito difundida, que é massificada e comercial. Por conseguinte, ela é produzida para ser vendida. Ela é, muitas vezes, a fonte de renda de seus produtores. A produção da arte, em sua vertente pop, é uma profissão. Assim, seu produtor é um profissional da arte e, por isso, ele deve ser reconhecido como tal e ter uma remuneração ao produzir suas obras. O segundo aspecto do pop é que ele pode produzir uma arte eminentemente voltada para o consumo, como uma arte padronizada em modelos que geram lucro, que se caracterizam pelo sucesso momentâneo; ou artes que integrem o globo, que rompam com as gavetas preestabelecidas, que difundam ideias, perspectivas, situações vividas pelos mais diferentes indivíduos do globo, mas, é claro, que também sejam fonte de renda para seus produtores, que sejam profissionais da arte.

Nesse último aspecto do segundo caso, o pop é entendido como um difusor e integrador de cultura, não como um produtor de cultura e arte massificadas de qualidades inferiores. O pop pode, assim, produzir um tipo de arte que até então não existia, como as artes gráficas, computacionais, digitais, em resumo, os vários tipos de arte que surgem com a revolução digital e a mercantilização da esfera artístico-cultural. Mas também pode atualizar as artes tradicionais, que já existiam antes da modernidade, com a utilização de meios eletrônicos e técnicas mais modernas em sua produção e difusão, como é o caso do sampler, pedaleira, amplificadores, dentre outros, na música; ou nas filmagens, fotografias, maquetes etc., de outras artes.

O pop pode, ainda, misturar uma arte tradicional e popular de uma região com a arte tradicional e popular de outra região. Pode atualizar as artes tradicionais a uma cultura jovem urbana, ou seja, pode colocar os jovens citadinos em contato com uma cultura ancestral, tradicional e rural. O pop pode romper com as fronteiras artístico-culturais nacionais. O Olodum fez isso. Pegou uma batida tradicional e colocou-a no circuito pop. Abriu o caminho para vários artistas do projeto Olodum se profissionalizarem, uma vez que, antes da explosão pop do grupo, seus integrantes não eram, na maioria das vezes, reconhecidos como tais. Com isso, possibilitou a esses artistas terem uma renda. Contudo, o Mangue não queria simplesmente pegar uma manifestação artística e introduzi-la no circuito e nos conceitos pops. Queria algo a mais, queria “envenenar” essas manifestações. Introduzir nelas as novas formas de fazer arte que surgiram com a modernidade, com a tecnologia, com o pop. Queriam dar potência e visibilidade a todos os tipos de artes produzidos, sem exceção. Queriam acabar com as hierarquias dentro das artes e culturas.

A concepção de arte e cultura do Mangue não é hierárquica, mas horizontal. Para a Agitação, tudo pode ser arte. Não discorda que a arte foi mercantilizada no capitalismo. Mas isso não traz apenas consequências negativas, que seriam o comercialzão que Lúcio Maia fala, ou a coreografia massificada da música *É o Bicho*, de Ricardo Chaves, abominado por Paulo André. Há também as consequências positivas, como os encontros proporcionados entre as várias artes e concepções artísticas existentes no globo. Não há, para o Mangue, uma cultura ou arte puras, que caracterizem uma nação, uma etnia etc. O que há são encontros culturais, contatos com as diferenças, a construção de uma cultura e uma arte que estão permanentemente em trânsito. Deixa-se, assim, de pensar em culturas e artes primeiras e originais e passa-se a pensar em um compartilhamento artístico-cultural. A partir disso, surgem novas

manifestações, novas maneiras de produzir e entender arte e cultura, não no sentido de algo atual, recente ou moderno; mas no sentido de algo diferente, renovado, remodelado, como o resultado de encontros culturais, como a materialização de entrelugares (BHABHA, 2010).

Por essa intenção, o Mangue “envenenou” a tradição. Chico Science & Nação Zumbi aumentou a quantidade de alfaias de maracatu e amplificou a batida delas. Colocou uma bateria de hard rock ou heavy metal em suas músicas. Introduziu uma guitarra distorcida nos ritmos tradicionais. Passou a fazer o compasso das músicas com um baixo segundo o padrão do rock and roll, do hip hop, da embolada, dos desafios de violeiros etc. Mundo Livre S/A distorceu o cavaquinho. O ritmo do samba foi adaptado a uma guitarra distorcida de punk rock e hard core. As emboladas se mesclaram com um ritmo de pós-punk, hard rock e heavy metal. A Música Popular Brasileira passou por um processo de amplificação, envenenamento etc. Ambas as bandas romperam com qualquer conceito artístico-cultural preestabelecido. Mestre Ambrósio e Cordel do Fogo Encantado também fizeram isso ao transformar uma cultura e uma arte populares em pop art. Esses encontros culturais do Mangue são um problema para Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, pois ele pretende produzir cultura e arte que seriam eminentemente nacionais. Em sua concepção, uma cultura e uma arte que não estivessem arraigadas a um local seria blasfêmia, é imperialismo, ou melhor, subserviência aos interesses econômicos dos grandes conglomerados transnacionais.

Já, para o Mangue, diferenciar uma arte popular de uma pop art não é um objetivo, nem faz muito sentido. Há um combate a essa diferenciação. Nesse caso, quer-se transformar a arte popular em pop art. Como Chico Science afirma: o Mangue quer dar um sampler para os mestres tradicionais (Apud: TELES, 2012), isto é, modernizar o passado (CSNZ, 1994, Faixa 01). O vocalista da banda Chico Science & Nação Zumbi deseja “resgatar os ritmos regionais e ligar isso à música pop mundial. Pegar esses elementos e botar com a guitarra, o baixo e usar o sampler, usar tecnologia” (CHICO SCIENCE, S/D), ou ainda: “nossas bases são os ritmos brasileiros, retrabalhados de forma experimental. Não quis pegar o maracatu e mudar a maneira de tocá-lo, mas pegar o bagaço daquilo que se faz no Recife e misturar com a visão pop” (CHICO SCIENCE, apud: TELES, 2003, p. 77). Novamente, a argumentação de Chico Science, quando questionado sobre a construção de uma carreira internacional, é interessante para perceber esse ponto:

Isso é pela característica do nosso trabalho, primeiro de tudo. Porque *Da Lama Ao Caos* foi um álbum que quando saiu a gente mandou o disco para todos os lugares que pudemos mandar. E foi o mercado da World Music que nos abraçou. A gente começou a mandar material para vários festivais, o disco lançado começou a tocar nas rádios. Se falava “isso é batuque, isso não é batuque, o que é isso?”. Nós pensamos, “vamos espalhar”. É esse o nosso satelitezinho. É algo que com parafuso e outras coisas mais você faz e ele sai voando por aí. Aí vai caindo e você vai soprando, tentando botar pra frente. Então atingiu vários lugares, vários países, chegou em vários canais. A galera foi olhando e passando, então foi um disco que atingiu um nível bem alto. Ele alcançou uma coisa que a gente nem pensava. E isso foi bom pra gente. Foi gratificante receber faxes convidando a gente para os festivais, um atrás do outro e tudo confirmado. Aí nós já entramos naquela de se organizar (CHICO SCIENCE, S/D).

Pela World Music abraçar CSNZ e o Mangue como um todo, mostra que, de um lado, não dispunham de mercado nacional, principalmente em Pernambuco, pois este seria dominado pela visão Armorial de cultura e arte, como Fred argumenta: “O Mundo Livre mesmo passou 10 anos como banda de garagem, sem ter onde tocar porque o ambiente do Recife em termos de consumo de música era totalmente conservador. Ou era uma coisa enlatada (de fora) ou era uma coisa regionalista, purista pra caralho. Ainda mais com o lance do Armorial” [de Ariano Suassuna] (FRED ZERO QUATRO, 2016-A). E, de outro lado, a música que faziam estava mais próxima do que já era veiculado na World Music, como Renato L argumenta acima e o próprio Chico Science concorda, ao afirmarem que o futuro da World Music é juntar as coisas, é realizar a musicracia. Assim, o som que CSNZ fazia se tornou icônico por conseguir conciliar a tradição e o moderno, por trazer a ordem e a desordem, por apresentar a diversidade brasileira para a diversidade global via circuito e conceitos pop. São esses aspectos que Chico entende ter conduzido a World Music a interessar-se pelo som que produzia. Nas suas palavras, ao comentar também sobre o Sepultura:

Eu acho que os caras (Sepultura) se deixaram perceber. É a consciência de fazer o que é legal. De dizer, porra isso é bom. Trabalhar com uma coisa que está sendo notada. Foi o sentimento dos caras, eles sacaram que tinham que fazer aquilo, usar elementos afrobrasileiros, os elementos da música, da cultura, do índio, de toda nossa história sócio-político cultural. De resgatar isso, em tudo tem uma história. Tudo tem uma ligação. E a gente mexe e balança isso tudo para chegar a um resultado. E as pessoas percebem essa coisa, então acho que é o sentimento dos caras. Eles [World Music] viram isso também no som da gente. A gente gosta também de um peso. *O Da Lama Ao Caos* também tem um peso. E a gente também gosta muito do Sepultura (CHICO SCIENCE, S/D).

Logo, uma arte e uma cultura nacionais e isoladas não fazem muito sentido para o Mangue. O interessante é ter contato com a cultura e a arte produzidas no globo. A questão é que esse contato aumentou justamente com o crescimento e a consolidação do circuito pop, como está no *Manifesto Caranguejos com Cérebro*. A consolidação do pop democratizou o acesso à cultura e à arte. Além disso, essa democratização abriu novos caminhos para se produzir cultura e arte, pois, afinal, abriu espaço para o contato com a diferença. Esse contato teria possibilitado, ainda, produzir uma arte original a partir das colagens possíveis entre as diferentes formas artísticas e culturais, como DJ Dolores argumenta em entrevista (Capítulo dois). Renato L explicita o pensamento do Mangue sobre a diversidade, sobre o contato com a alteridade ao comentar sobre um show de uma banda internacional que se apresentou em São Paulo no final dos anos 1980.

Tem um amigo meu que tem uma tese que diz que Chico... O Mangue surgiu, um dia na casa dele, no mesmo prédio onde você foi gravar o Fred, o Zero Quatro. Onde a gente tava ouvindo música e Chico tava foleando a revista BIS e ele viu uma expressão de uma entrevista com uma cantora inglesa chama Siouxsie, ela tinha uma banda chamada “Siouxsie & the Banshees”, era uma banda punk, pós-punk. Ela tinha vindo tocar aqui no Brasil, em 87. Eu até assisti esse show. Peguei o ônibus, 48 horas até São Paulo, só pra assistir o show. E aí, ela teria comentado, na entrevista comenta que, é, o cara, quem abriu foi o Ira, pra ela. O show dela quem abriu foi o Ira. E aí, ela pergunta se, perguntam a ela se ela tinha gostado e falou “eu achei bacana, mas eu esperava que ia escutar uma banda de psycho samba e não uma banda [de pop rock]. O Ira ela achava que era uma cópia sei lá, do The Jam, de alguma banda inglesa parecida e tal. E, e, segundo meu amigo, Carlinhos, segundo ele, ele disse, eu lembro dessa história, de Chico ter esse insight assim, sabe? A partir dessa expressão psycho samba, assim. Então, ao contrário do Armorial, nós nunca tivemos nenhuma vontade de preservar a cultura popular, no sentido de mantê-la, é, sem contato, sem qualquer tipo de fricção com o mundo exterior. A gente tratou sempre a cultura popular como algo, como mais um elemento naquela, naquele caldeirão ali de ingredientes que sabe-se lá o que daria (RENTAO L, Entrevista).

Não havia, com isso, diferenciação clara, no Mangue, entre o tradicional/popular e o pop, entre uma cultura vinculada a uma história e uma cultura moderna de massas, entre uma cultura e uma arte que surgiram ao longo do tempo no fazer cotidiano com aspectos religiosos e/ou transcendentais e uma cultura e arte produzidas para o consumo. Fred Zero Quatro fornece um exemplo para pensar um pouco nessa diferenciação, ou não, entre o popular e o pop.

Aí, cara, é, eu acho que são, são, é, são dimensões assim, que, é, eu, a gente saiu dessa pesquisa¹⁶³ com uma, uma visão mais cética assim, dessa coisa tão, tão, é, separada assim, tão segmentada do que é cultura de massa, do que é popular, do que é pop. Porra! O... É, Luiz Gonzaga, pra mim, foi um dos primeiros ícones pop brasileiro, né? Um cara que sou... Um cara que gravava discos nas grandes gravadoras, é, assim, fazia sucesso no rádio e ele começou, nem muito como esse negócio de baião, ele começou tocando tu..., tocava chorinho, tocava isso, tocava aquilo e viu no, numa potencial de marketing, nem sei se tinha essa palavra, na época, mas ele viu num, num estereótipo que ele mesmo criou, de, o cangaceiro, da sanfona, tal, uma é, é, se tornou um dos primeiros ícones pop, mesmo assim, típicos da identidade brasileira, né? Gonzagão, tal. É, e aí, é popular? É. É pop? É. (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

O argumento de DJ Dolores também é interessante para esclarecer esse ponto de vista¹⁶⁴:

Eu vou falar do meu caso, depois eu vou tentar falar de como eu percebia a dinâmica da turma. No meu caso, eu nasci em Propriá, uma cidade do interior do Sergipe. Então, pra mim, é, eu sempre, eu cresci ouvindo Marujada, Bumba-meu-boi, é... As festas de, da Santa do Rio São Francisco tinha muita música. E essa, essas manifestações aconteciam geralmente em frente da Catedral e tinha as feirinhas ali, que tocava Roberto Carlos, tocava Luiz Gonzaga. Então, na minha infância, nos anos 60, em Propriá, essa música popular, música da rádio e a música, é, vamos dizer, na falta do termo melhor, a música de raiz, né? A música ali, tradicional, elas conviviam lado a lado, nunca, não fazia diferença curtir a Marujada, curtir uma banda tocando no coreto, ou curtir as músicas que tocavam na rádio. Não havia nenhuma... É tudo a mesma coisa. É só música, assim, né? De origem diferente, mas não tinha, não tinha julgamento de valores sobre o que é melhor ou o que é identidade, essas coisas assim não (DJ DOLORES, Entrevista).

Era tudo música. Não havia diferença entre elas. Não importava como tais manifestações surgiram ou eram produzidas. Não havia uma diferenciação clara entre o popular como algo muito consumido e o popular como uma cultura tradicional, ancestral. Os mesmos indivíduos que escutavam Marujada, Bumba-meu-boi, eram os mesmo que escutavam Roberto Carlos ou Luiz Gonzaga, dois dos músicos que mais fizeram sucesso nas rádios brasileiras e, conseqüentemente, mais ajudaram a alavancar a indústria fonográfica no Brasil. Por isso, para o Mangue, a pop art, a cultura e a arte massificadas não significam homogeneização, como Suassuna argumenta. Significam diversidade, contato com a diferença, tomada de consciência de que o mundo é muito

¹⁶³ Pesquisa sobre o Alto do Moura.

¹⁶⁴ Não se pode esquecer que Dolores quando foi questionado se popular era o mesmo que pop, ele respondeu afirmativamente. Porém, logo depois ele problematizou melhor a sua posição. Ver capítulo 3.

maior e mais diverso do que se imagina. Consequentemente, com essa tomada de consciência, os indivíduos se tornam mais abertos ao estranho, ao estrangeiro, diminuindo, assim, a xenofobia artístico-cultural.

Dessa feita, os integrantes do núcleo-base do Mangue, mais a ala punk do que a ala hip hop, são contra a visão nacionalista do Armorial. O episódio da guitarra elétrica ilustra bem essas diferenças de posicionamentos. A rejeição de Ariano em relação à guitarra elétrica é porque o artista Armorial, segundo o Mangue, a considerava estrangeira, como algo não pertencente a identidade brasileira. Porém, quando Fred¹⁶⁵ questionava Suassuna sobre os motivos de alguns instrumentos musicais serem considerados brasileiros e outros não, o escritor argumentava que o interesse dele era sobre a composição para rabeca de Villa-Lobos, ou melhor, que a composição desse último artista é uma composição erudita brasileira que flerta com o popular. Obviamente que essa é a visão de Fred, Renato e Dolores sobre o Armorial.

A rejeição do Armorial e de Ariano Suassuna à guitarra elétrica, ao teclado, à bateria, ao contrabaixo elétrico etc., é por considerar esses instrumentos como parte da cultura de massa, ou seja, uma cultura inferior, pois é feita para vender e tem a intenção de homogeneização cultural ao espalhar para o mundo um gosto médio estadunidense. O principal da cultura de massa, para Suassuna, não é por considerá-la inferior, mas por considerá-la como uma artimanha para a dominação de outras nações, mantendo a hierarquia e a desigualdade entre elas. Nas palavras de Suassuna:

Uma vez uma pessoa me disse que a guitarra elétrica é apenas um instrumento musical. Para mim, é o que está por trás dela que conta. Ela é uma bandeira da descaracterização do Brasil. Além do mais, o tipo de música que eu gosto não se harmoniza com a música de guitarra. Vá tocar Villa-Lobos com guitarra. Fica uma porcaria. Gosto de violino, rabeca, viola brasileira, violoncelo, viola de arco, de orquestra sinfônica (SUASSUNA, 1996, p. 08).

Nessa fala de Suassuna há dois sentidos. O primeiro é a rejeição da guitarra elétrica. Para este escritor, a guitarra não é apenas um instrumento, ela é o principal exemplo de descaracterização da cultura brasileira. A guitarra é o símbolo de importação de uma cultura estrangeira. Para piorar, essa cultura é ruim porque é cultura de massa. Não se pode esquecer que um dos principais embates públicos de Ariano Suassuna contra os estrangeirismos foi no final dos anos 1960 e início dos anos 1970

¹⁶⁵ Ver o comentário de Fred sobre os embates entre ele e Ariano Suassuna sobre a guitarra elétrica e o piano no capítulo 3.

com o tropicalismo, no geral, e com o tropicalismo pernambucano, em particular, também conhecido como Udigrudi, um abrasileiramento de underground. Suassuna era contra esse movimento cultural porque, segundo ele, estava querendo misturar o rock com a tradição artístico-cultural brasileira, o que iria descaracterizá-la. Tanto é que um dos motivos do surgimento do Movimento Armorial, nessa mesma época, era fazer um contraponto a essa “importação” da cultura de massa pelos jovens brasileiros que se materializava na guitarra elétrica.

O segundo sentido, é sobre a posição e o gosto artístico-cultural de Ariano Suassuna e sobre a construção da arte do Movimento Armorial. Esse outro sentido é o mais enfatizado pelo Mangue ao criticar o Movimento dos anos 1970 e seu mentor. Como a fala de Suassuna demonstra, seu gosto é erudito, o que já mostra as diretrizes de sua educação e a classe social a qual pertence. Para ele, é uma aberração misturar Villa-Lobos com guitarra. A música desse compositor brasileiro é voltada para instrumentos acústicos, nada de eletrônicos. O eletrônico só é aceito como uma forma de melhorar a música, não como uma forma de produzir composições musicais. Em relação à cultura popular, Suassuna tem o mesmo entendimento.

Para o Mangue, principalmente para Fred, Renato e Dolores, essa posição de Suassuna e do Movimento Armorial é elitista, mostrando que, na verdade, eles desprezam a arte que o povo produz e consome atualmente, uma vez que o mesmo povo, exaltado pelo dramaturgo e seu Movimento, é o que consome e produz bens culturais advindos e visando à indústria cultural. Para esses mangueboys, o “desprezo” de Suassuna e do Armorial a arte do povo está no fato de que são eles que decidem o que é arte do povo. Quando este povo consome arte e cultura tidas como massificadas, Suassuna, como porta voz desse povo, afirma que este não tem culpa de nada, pois o problema é o Brasil Oficial, que quer manter o Brasil Real na ignorância ao oferecer somente o osso. Um exemplo dessa falta de culpa do povo é em relação a nomes próprios. Nas palavras do dramaturgo:

Eu estava lá no Sesi, chegou Clomilton, disse: “Mas doutor Ariano, eu ouvi falar que o senhor vai botar no seu filho o nome de Joaquim?” Eu digo: “Vou botar não, já botei”. “Mas doutor Ariano, não faça uma malvadeza dessa com o seu menino. O senhor que é um homem culto podia botar um nome bonito, botar o nome de Joaquim? Porque o meu menino nasceu a três meses atrás, mas eu não pus...”. Aí eu digo: “E qual é o nome do seu menino?” Ele disse: “Walton Aliguieri”. “Agora eu vou dizer companheiro: e o malvado sou eu?” Pois bem: então, se alguns de vocês tiver um nome assim, num, num leve a mal, não. Vocês não têm culpa, nem o pai. Isso é uma lavagem cerebral que a gente sofre desde menino que o nome Joaquim é um nome de segunda

classe e o nome Walton Aligueri de primeira (SUASSUNA, Youtube)¹⁶⁶.

Nessa aula-espetáculo, Suassuna isenta o povo de qualquer culpa por escolher nomes estrangeiros, ou nomes que são aglutinações/contrações de outros nomes. Para o dramaturgo, o povo escolhe e imita nomes estrangeiros porque a muito tempo são bombardeados pela ideia de que os nomes mais comuns no Brasil são inferiores aos nomes estrangeiros. Com isso, o povo é “perdoado” por não saber o que faz. Por essa posição de Suassuna, o povo não pode falar, se defender, argumentar a seu favor e apresentar o que realmente gosta. De certo modo, Suassuna é o intelectual que representa o subalterno, como Spivak (2010) argumenta.

Entretanto, apesar dos integrantes do Mangue afirmarem que valorizam os mestres, os portadores da cultura popular e que somente após a explosão da Agitação é que esses indivíduos puderam gravar seus discos, fazem mais ou menos o mesmo que Suassuna e o Armorial, pois dificilmente há um mestre, um portador de cultura popular falando o que pensa. O que sempre há é um integrante do Mangue, ou seja, um artista de classe média com formação universitária e relativamente reconhecido no campo artístico-cultural brasileiro, que fala pelos mestres, pelos portadores da cultura popular. Dessa feita, estes indivíduos populares continuam sendo subalternizados, sem muito direito de fala e de autorepresentação. Isso pode ser visto, por exemplo, quando Fred afirma que esses mestres tinham cargos subalternos nos órgãos públicos controlados por Suassuna. A questão é a seguinte: os mestres queriam ou não esses cargos? Caso quisessem ou não, eles teriam ou não condição de falar o que realmente queriam ou continuariam tendo intermediários? Fred é que faz a mediação entre o mestre e o grande público, ou seja, fala por ele.

5.4. O purismo suassuniano-armorialista

Muitos críticos de Suassuna e do Movimento Armorial, dentro do campo artístico-cultural pernambucano e brasileiro, os tacham, normalmente, de puristas em relação a misturas e empréstimos artístico-culturais, como foi demonstrado em vários momentos. Fazem essa acusação a partir de afirmações de Suassuna como essa:

Não tenho nada contra a verdadeira música baiana. Tenho contra um ritmo chamado axé music. Isso não tem nada de baiano. Música baiana é Caymmi. Axé music é a falsa Bahia, assim como o

¹⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=M67BQX87DAk> Acesso: 17/05/2019.

tropicalismo. Foram os tropicalistas que começaram a empurrar a Bahia para o caminho de Beto Carrero World (SUASSUNA, 1996, p. 08).

Ao fazer essa diferenciação entre uma música baiana verdadeira e uma falsa, Suassuna assume que há aspectos culturais legítimos, ou melhor, autênticos da Bahia e outros não. Esse pensamento de Suassuna pode dar a entender que ele essencializa a cultura de um local, não aceitando mudanças. Esse é o posicionamento do Mangue em relação ao Armorial, mais especificamente a Ariano Suassuna. A música *O Mistério do Samba*, da banda Mundo Livre S/A explicita melhor essa crítica:

O Samba não é carioca/O samba não é baiano/O samba não é do terreiro/O samba não é africano/O samba não é da colina/O samba não é do salão/O samba não é da avenida/O samba não é carnaval/O samba não é da TV/O samba não é do quintal/Como reza toda tradição.../É tudo uma grande invenção/O samba não é emergente/O samba não é da escola/O samba não é fantasia/O samba não é racional/O samba não é da cerveja/O samba não é da mulata/O samba não é do playboy/O samba não é liberal/Porque o samba não é chorinho/O samba não é regional/Como reza toda tradição.../É tudo uma grande invenção/Não tem mistério.../Não é do bicheiro/Não é do malandro/Não é canarinho/Não é verde e rosa/Não é aquarela/Não é bossa nova/Não é silicone/Não é malhação/O samba não é do Gugu/O samba não é do Faustão/Não é do Gugu/Nem é do Faustão/Sem mistério... (MLSA, 2000, Faixa 01).

A respeito dessa música, Fred Zero Quatro explica:

A cultura, eu vejo a cultura como algo totalmente dinâmico, é, a... Tem uma música que eu falo disso que é inspirada num grande antropólogo que eu admiro, tal, que é Hernano Vianna, que é *O Mistério do Samba*, também, que fala sobre... E... é, a tradição tá sendo reinventada a cada dia, né? É, é muito legal a coi... Bacana do carnaval de Olinda, por exemplo, o Galo da Madrugada, você imagina, o galo da madrugada eu era, eu já tinha acho que doze ou treze anos quando surgiu o galo da madrugada. Começou com seis pessoas que saindo ali do bairro São José. E como a, como o Galo da Madrugada, todo ano surgem novos blocos. Aí botam lá: nascido em 2015 e... É, novos bonecos, tal. Então assim, a tradição tá sendo reinventada todo instante, né? E, é, não necessariamente original, assim, eu acho que é... (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

“Como reza toda a tradição, é tudo uma grande invenção” deixa bem claro o pensamento do Mangue, ou ao menos de Fred Zero Quatro, sobre o que é cultura popular. Toda cultura é uma invenção. Não há nada verdadeiro ou legítimo como Suassuna argumenta na citação acima sobre a música baiana. Não há, portanto, essa ideia de brasilidade, pernambucanidade, baianidade etc. Toda tradição é uma invenção humana e, às vezes, é tão recente, mas aparenta ser imemoriável. São vários interesses

que estão por traz dessa pretensa tradição a perder de vista. Na maioria das vezes são interesses políticos ou mercadológicos (HOBSBAWM, 2012). No caso do samba, Hermano Vianna (2012) mostra como alguns intelectuais brasileiros se apropriaram de alguns aspectos das tradições artístico-populares brasileiras para construir uma identidade nacional. Ou seja, havia um interesse político e um projeto de nação por traz do catapultamento do samba como música típica do Brasil. Ora, se assim é, logo, tudo pode ser mudado, não existindo uma cultura fixa, imutável, essencializada a partir da natureza ou qualquer outro fator.

O problema dessa posição, para Suassuna, não é em relação a invenção. Ele é consciente de que todas as realizações humanas *stricto sensu* são invenções humanas, não sendo dadas pela natureza. Porém, a música de MLSA ao afirmar que toda tradição é uma invenção, soa como se ela fosse criada consciente e racionalmente, como se ela tivesse sido pensada ou arquitetada por uma pessoa ou um grupo de pessoas para alcançar determinados fins. Ao utilizar a palavra invenção, na visão do escritor, a tradição perde o seu caráter espontâneo de representação de um grupo social com uma cultura determinada. É como se ela tivesse um dono, um pai fundador. Assim, outras pessoas poderiam, também, escolher a sua tradição. Se cada pessoa pudesse escolher a sua tradição, poderia haver tantas quantas as pessoas quisessem.

O que Suassuna observa na realidade não é isso. Ele enxerga manifestações artístico-culturais tradicionais espontâneas e outras manifestações artístico-culturais que não são espontâneas. As tradições espontâneas estão vinculadas a cultura e a arte populares. Estas nasceram da espontaneidade do cotidiano das pessoas. Não tinham um objetivo definido ou se tivessem não estaria vinculado a fins racionais ou mercadológicos. Normalmente estas manifestações artístico-culturais populares tradicionais nasciam de uma totalidade da vida humana, na qual não havia a separação entre as esferas como arte, religião, política, economia etc. Dessa feita, esse tipo de manifestação está muita arraigada a um local definido, não sendo possível a ela representar além das pessoas que vivenciam tal dinâmica cotidiana.

De outro modo, há pelo menos dois tipos de manifestações não espontâneas: uma racional que visa em grande parte fins eminentemente estéticos, que é a arte e a cultura eruditas que priorizam a forma; e outra, também racional, mas com um caráter mais mercadológico, voltado para a obtenção de lucro (indústria cultural ou cultura de massa). Manifestações legítimas, para Suassuna e o Armorial, são a espontânea-popular e a racional que objetiva mais o caráter estético. Mas há uma hierarquia entre elas: a

popular deve ser fonte para a segunda para realmente esta ter um caráter nacional/regional/local. A racional voltada para o mercado é rejeitada, na posição suassuniana, pois o estético sempre será subalternizado pelo lucro, além de não representar nenhum local específico.

Assim, Caymmi é legítimo, para Suassuna, porque canta samba segundo os moldes oferecidos pelo contexto sócio-artístico-cultural soteropolitano e do recôncavo. Ele canta a Bahia que vivenciou. Sua preocupação não é em conquistar fama e dinheiro. A intenção de Caymmi, na mentalidade de Suassuna, é fazer arte e que, coincidentemente, é baiana, o que propicia, por conseguinte, expor a vida e a cultura baianas, uma vez que para o armorialista, toda arte verdadeira está arraigada em um local. Caymmi, dentro desse ponto de vista, não está interessado em produzir uma música além do seu local. A sua música deve conquistar o mundo do jeito que ela é, não do jeito que agrada o maior número de pessoas.

Ao fazer uma analogia com o tropicalismo e Beto Carrero, Suassuna deixa claro que o axé music está dentro do arcabouço da cultura de massa americana, cuja intenção é a mercantilização da cultura. O axé music é falso, logo, porque é produzido e veiculado dentro da indústria cultural. A intenção desse ritmo, e de seus artistas, para Suassuna, não é representar a Bahia, mas ganhar dinheiro e fama. Uma consequência dessa mercantilização, para o mentor do Armorial, é a homogeneização cultural, é o ar de semelhança que a cultura contemporânea confere a tudo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). No entendimento suassuniano, o tropicalismo foi o movimento artístico-cultural que começou a introduzir a mentalidade da industrialização na arte baiana, o que traz, como consequência, a perspectiva de auferir lucro e fama ao invés de pensar na qualidade da obra de arte e na representação de uma cultura. Ao misturar os ritmos brasileiros com ritmos da indústria cultural, o tropicalismo, nessa perspectiva, se tornou subserviente ao capitalismo, ao mercado. É uma imitação da cultura de massa, não de uma cultura verdadeira e emancipatória. Mas, para o armorialista, não foi o tropicalismo que iniciou esse movimento na cultural brasileira, foi a bossa nova:

Eu não tenho o menor interesse por esse pessoal. Respondo a esse tipo de pergunta para não ser indelicado. Músico brasileiro que me interessa é Villa-Lobos. Quem quiser pode me chamar de elitista. Eu sou mesmo. Não me interesso nem por Orlando Silva, nem por bossa nova, nem por Tom Jobim e nenhum desses. São todos influenciados pela massificação cultural americana (SUASSUNA, 1996, p. 08).

Axé music, tropicalismo, bossa nova, Tom Jobem, Beto Carrero World, Orlando Silva são uma tentativa de imitação da cultura de massa veiculada pelo imperialismo americano. Esta cultura de massa, por sua vez, não é baseada nem na cultura popular estadunidense, nem na erudita, mas é uma construção racional cujo objetivo é difundir o capitalismo, dominando outras nações culturalmente para o consumo, ou seja, não é espontânea, é algo pensado com um objetivo bem definido: o lucro. Por isso são todos falsos. O artista, desse modo, dentro do ponto de vista suassuniano-armorialista, deve escolher entre a fama e a qualidade de sua obra. A fama com dinheiro normalmente é conquistada dentro da indústria cultural. Logo, na perspectiva do dramaturgo, sempre haverá interferência dos empresários, dos produtores dessa indústria, do mercado, em geral, na arte que um artista produz, causando a perda da independência e da autonomia artísticas. Isso é uma tentação, pois como a sociedade capitalista valoriza o dinheiro, a fama etc., muitos artistas aceitam se submeter à indústria cultural para consegui-los. Essa posição reforça ainda mais a crítica que Suassuna recebe, principalmente ao ser acusado de elitista.

Para Suassuna, todo movimento cultural de qualquer lugar do mundo que queira imitar uma cultura e arte de massas é subserviente e entreguista. É subserviente ao imperialismo da cultura e arte massificadas, em um sentido amplo, e estadunidense, em um sentido restrito. É entreguista porque só valoriza o que é de fora, a diversão/entretenimento, os credores internacionais, os detentores do poder, a melhor propaganda, desvalorizando grandemente as coisas típicas de uma cultura local, de uma nação. Como o Mangue faz algo parecido com o que o tropicalismo e a bossa nova fizeram, Suassuna classifica a Agitação da mesma forma.

Mesmo assim, apesar de discordar do posicionamento cultural do Mangue, Suassuna até reconhece que Chico Science e a Agitação fizeram um trabalho razoável na aproximação da juventude com as manifestações artístico-culturais populares e na melhora da autoestima de Pernambuco. Quando é questionado se o Mangue elevou a autoestima de Pernambuco, Suassuna responde:

De alguma forma. E essa justiça eu faço a ele. Esses rapazes e moças que talvez nunca tenham prestado atenção no maracatu passaram a prestar. Se bem que acho que não precisa fazer a concessão que ele fez, não. Porque vejo Antônio Nóbrega não fazer junção nenhuma de maracatu rural com qualquer coisa de fora e ser tão aceito pela juventude quanto Chico Science (SUASSUNA, 2003, p. 36).

A crítica de Suassuna e do Armorial em relação ao Mangue vai em direção à mistura do pop com o popular, da cultura e arte de massas com a cultura e arte populares brasileiras. Para Suassuna, essa posição e mistura é entreguista, pois nunca valoriza o popular, mas reforça o domínio da indústria cultural. Sendo assim, toda vez que se mistura o popular com o pop, o Brasil oficial ganha um pouco mais de poder e o Brasil real se retrai mais, pois muitas vezes há a absorção do discurso dominante pelo subalterno. É uma afirmação similar à de Marx quando argumenta que a ideologia dominante de uma época é a da classe dominante dessa época. Ora, para Suassuna, a classe dominante do atual Brasil oficial é a burguesia, que é entreguista em sua concepção. Com o tempo, a ideologia entreguista do Brasil oficial foi se espalhando e se consolidando entre as pessoas do Brasil real. Essa consolidação ainda está acontecendo. Iniciou-se com a implantação da república e permanece com os governos pós-ditadura militar. Por isso, esse posicionamento de Suassuna é, principalmente, político, não apenas estético.

O contraponto, para Suassuna, dessa posição entreguista é a defesa da cultura e da arte populares. Ele exalta aqueles grupos sociais que valorizam o popular. A burguesia, para ele, não o valoriza, pois a valorização de qualquer manifestação popular está condicionada ao lucro. Isto é, não valoriza o popular por si mesmo. Por outro lado, na concepção de Suassuna, a sua aproximação à monarquia, ao patriarcado rural, à estética barroca etc., não é apenas porque ele nasceu dentro desse patriarcado, mas é também por entender que a classe dominante brasileira, antes da ascensão da burguesia, não era tão entreguista. Sua família, como pertencente a esse patriarcado rural, mantinha relações diretas com as manifestações populares, como pode ser visto nos encontros de violeiros que seu pai, João Suassuna, realizava em suas fazendas (VICTOR; LINS, 2007). Ariano Suassuna não enxergava isso apenas em sua família, mas em boa parte das famílias sertanejas patriarcais.

Ao citar as cavalhadas de Pirenópolis (segunda seção desse capítulo), Suassuna (1996) exemplifica bem essa aproximação de uma elite patriarcal com as manifestações populares. Durante décadas, as cavalhadas tinham como representante central uma família rica da cidade. Essa família era quem financiava as festividades. Assim, os anfitriões, patriarca e matriarca da família, abriam os festejos como imperador e imperatriz. Eles acolhiam os foliões em sua casa para o desjejum e benziam-nos, dando início aos preparativos para a festa. Portanto, era comum uma família tradicional e rica da cidade manter a festividade popular por décadas, mostrando sua relação e seu

“apego” com o popular. Desse modo, essa família rica mantinha o prestígio perante a sociedade/comunidade. Hoje, essa relação mudou. A festividade é organizada pela prefeitura, não sendo mais necessário o financiamento de uma família rica. Qualquer pessoa pode ser o imperador. A burguesia, representada pela prefeitura, nesse sentido, para Suassuna, só investe na festa a fim de atrair turistas, não pela tradição e beleza em si mesmas. Se não houvesse turistas e estes não consumissem na cidade, provavelmente a festa teria acabado ou estaria capengando.

À medida que o patriarcado perde poder político e a burguesia preenche a posição de classe dominante, o popular vai perdendo importância, na visão de Suassuna. Essa desvalorização do popular se deve ao objetivo da burguesia, que busca, acima de tudo, poder econômico, não necessariamente político. Um exemplo dado pelo dramaturgo em relação a sua família esclarece esse pensamento:

Vi um tio meu, uma espécie de Cavaleiro sertanejo, valente, alegre, caçador, amigo do Povo, um homem que recebia na sua mesa trinta ou quarenta pessoas por dia, ser liquidado em pouco tempo, fazendo passar o menino sertanejo que eu era então por uma experiência semelhante à que os meninos de engenho passaram na Zona da Mata nordestina. Com uma agravante, aliás: nesta, foram as usinas e capitais brasileiros que liquidaram os Engenhos; no Sertão, foi o capital estrangeiro que liquidou uma nascente e florescente indústria de beneficiamento de algodão. Em Taperoá, aí por 1934, havia vinte e oito pequenas fábricas sertanejas dessa indústria, os “locomóveis” como eram chamados. Duas companhias estrangeiras chegaram por lá e liquidaram tudo. A mais rica montou na sede do município um maquinismo moderno e poderoso. As duas companhias, juntas, subiram de tal modo os preços de compra do algodão em caroço, bruto, que imediatamente todos os agricultores sertanejos passaram a vender só a elas. Os pequenos industriais sertanejos que não tinham algodão próprio fecharam logo suas fábricas. Ficaram aqueles que, além de possuírem locomóveis, eram, também, agricultores e produziam seu próprio algodão. Aí, as duas companhias subiram também o preço de compra do algodão beneficiado e começaram a comprar toda a produção dos locomóveis sertanejos, criando uma prosperidade artificial que, durante algum tempo, criou uma verdadeira euforia, no Sertão. Ocorria, porém, um ligeiro pormenor em cujo perigo, a princípio, ninguém atentou: a diferença de preço entre o algodão em caroço e o algodão beneficiado era tão pequena, que era mais vantagem vender o primeiro, pois a diferença não compensava os gastos e o trabalho do beneficiamento. Aí, fecharam as fábricas que ainda restavam, e todos os sertanejos passaram a vender algodão em caroço às duas companhias estrangeiras. Mas a alegria era de pobre e durou pouco. Assim que as vinte e oito fábricas fecharam, com os locomóveis vendidos e saídos do município, os preços baixaram, a falsa prosperidade acabou e os Cavaleiros sertanejos, endividados, como meu tio, durante a euforia, morreram desesperados e arruinados.

O pior é que, então, já cumprida a finalidade para que fora montada, a companhia estrangeira fechou também sua grande e moderna fábrica. Ficou apenas comprando o nosso algodão, com os sertanejos reduzidos à velha condição paracolonial de fornecedores de matéria-prima.

Assim, acredito que não devemos ficar apenas sonhando, inativos, fazendo a lamentação humanista das fazendas ou dos engenhos. Maldição ou meio de libertação, ou entramos pelo domínio do trabalho e da máquina, ou as “companhias” de todos os tipos nos vencerão sempre. Montarão, talvez, “lá fora”, sua boa vida de ócio; quanto a nós, essa nova “idade de ouro” ficará para sempre como um “milagre de Sinhazinha”, desses que só acontecem no estrangeiro. O que deixará todos nós, Povos castanhos do mundo, o resto da vida trabalhando para galego (SUASSUNA, 2007-B, p. 33/34).

Nessa parte da introdução de sua peça *Farsa da Boa Preguiça*, Suassuna está falando da importância de se industrializar o país via indústria nacional, não por meio de multinacionais, pois seu tio e outros produtores (pequenos, médios e grandes) de algodão do sertão quebraram após duas dessas empresas entrarem no mercado local. No entanto, o interessante é que o dramaturgo coloca seu tio, que pertencia à elite local, como um cavaleiro e amigo do povo. Isto é, apesar de estar numa posição superior na estratificação social do sertão, seu tio ainda recebia o povo para “ajudá-lo”. As multinacionais, de modo diferente, não tinha outro interesse a não ser o financeiro. Enquanto ainda havia concorrência com os locomóveis, elas mantinham uma relação com o município parecida com a que os fazendeiros do patriarcado tinham com a população. Após alcançarem seus objetivos, mudaram sua relação e passaram a comprar apenas algodão não beneficiado, que é mais barato que o beneficiado. A diferença entre o patriarcado e as multinacionais, para Suassuna, é que o primeiro, apesar de estar em um patamar superior na hierarquia social, se mantém no local; ao passo que as outras só estão interessadas no lucro que podem ganhar em determinado lugar. Caso esse lucro não seja mais compensador, abandonam o lugar sem titubear. Por isso o dramaturgo defende o patriarcado rural e rejeita a burguesia, uma vez que não está arraigada a nenhum local.

O Mangue apresenta uma visão parecida com essa crítica de Suassuna às multinacionais nas músicas *Destruindo a Camada de Ozônio*, do disco *Guentando a Ôia* (1996), e *Concorra a um Carro*, do disco *Por Pouco*, da banda Mundo Livre S/A. Seguem as letras, respectivamente:

Não espere nada do centro/Se a periferia está morta/Pois o que era velho no norte/Se torna novo no sul/Eu tenho feito samba pesado/Misturando sons, inventando estilos/Eu venho repensando o sucesso/E destruindo a camada de ozônio/Eu venho perseguindo

bandidos/Pedindo a pena de morte/Recitando psicotrópicos/Aplicando eletrochoques/E destruindo a camada de ozônio/Eu só queria ser Romário... (MLSA, 1996, faixa 02).

Não adianta/Não há como escapar/Ao mundo livre/Entramos na disputa pra lhe capturar/Porque o mercado vive em guerra/Lidere ou suma, vença ou morra/No submundo do consumo/Não há lugar para escrúpulos/Tem que ser um bom produto/Pra sobreviver tem que se reciclar/Cedo ou tarde/Você vai se entregar/Ao mundo livre/Não adianta, não há como escapar/Porque o mercado é uma guerra/Lidere ou suma, vença ou morra/Na sociedade de consumo/A seleção é desumana/Tem que ser um bom produto/E a grande intenção é monopolizar/ – “E atenção! Aqui à sua frente, a grande chance da sua vida/Você ainda pode concorrer em uma sensacional promoção de lançamento/Com sua fé cabine dupla zero km”./Corra! Concorra a um carro do ano! Essa é a voz do mundo livre... (MLSA, 2000, faixa 02).

Na primeira música, MLSA afirma que não se deve esperar nada do centro, do norte, dos países ricos e desenvolvidos, pois o que eles trazem para o sul, para os países pobres e subdesenvolvidos é o seu resto: o velho dos primeiros países se torna o novo nos segundos. O sul deve repensar seus objetivos e focar mais em sua própria maneira de fazer as coisas, ou seja, sem querer imitar o que é feito no norte. Para isso, é necessário romper esse espaço, essa camada que separa e protege os ricos dos pobres para mostrar que estes podem andar com as próprias pernas. Mas também, como os ricos só exportam o resto para os pobres, os primeiros estão reordenando, mesmo que seja de maneira inconsciente, a relação de forças entre esses dois grupos. Romper a camada de ozônio é uma consequência da exploração dos pobres pelos ricos. É o efeito bumerangue que Hannah Arendt (2018) afirma em *Origens do Totalitarismo*. Mas também, destruindo a camada de ozônio pode ser algo literal, pois os países desenvolvidos são os que mais poluem o mundo, mas, de outro modo, os países pobres, os que menos poluem, são os que mais sofrem com a poluição dos ricos.

A segunda música, MLSA explicita o que é a concorrência no mundo capitalista. A liberdade é para o mercado, os indivíduos estão presos as suas condições sociais e não se misturam efetivamente em um ambiente fraterno. Há uma camada de ozônio que os separa. O mercado livre é guerra. Ou uma empresa vence ou morre. Ou as multinacionais vencem os locomóveis ou morrem. Ao vencerem as pequenas indústrias do sertão, elas arruinaram não apenas essas indústrias, mas toda a possibilidade de liberdade da população dessa região. Ética humanista não existe no mundo livre. O que há são interesses financeiros que desumaniza os indivíduos, pois seus semelhantes não são semelhantes, são concorrentes. Nesse ínterim, sempre é necessário estar se

reciclando, isto é, procurando novas formas de se inserir no mercado para manter o lucro deste, independentemente se essas formas vão causar mais danos ou benefícios à comunidade. Tudo isso, para manter o consumo de produtos que muitas vezes não são necessários imediatamente. São produtos do ano, são um fetiche para a manutenção do consumo (MARX, 2003).

Trazendo agora para o âmbito cultural, Suassuna entende que tudo que procura se misturar com as ideias dominantes internacionais, é subserviência, pois não há equilíbrio de forças, de posições. Como o objetivo das multinacionais da cultura é auferir lucros, como toda empresa capitalista, ela não se preocupa com a qualidade do bem cultural. Por isso ela impõe ao artista determinados preceitos comerciais e impõe determinadas práticas e interferências na arte produzida. Daí a implicância de Suassuna com o Mangue. Para piorar e enfatizar a perspectiva suassuniana, o Mangue, de certo modo, sofreu com essa interferência, o que seria uma contradição da Agitação nos olhos Armoriais, pois ao mesmo tempo que o Movimento dos anos 1990 reconhece esse caráter mercadológico do mundo livre das multinacionais, quer se manter dentro dele e manter sua autonomia. Chico Science, quando é questionado sobre três remixes de *Maracatu Atômico* que aparecem nas últimas três faixas do disco *Afrociberdelia*, responde sobre essa ingerência:

Bem, isso foi uma ideia da gravadora de colocar esses três remix. Eu nem sabia que ia rolar esses remix. Tem a faixa original e as outras três. Não gostei. Porque eu nunca fui consultado para rolar os remix do disco. Tinham outras coisas para acertar. Não vamos começar a embolar as coisas assim. O disco sai assim e eu não posso fazer nada. Mas que eu quero, eu não quero.

É difícil falar porque eu tinha outras ideias para fazer um remix. Esse disco novo nós fizemos com o BID, que é um cara mais novo, nosso amigo, fizemos as experiências no estúdio... “Pô, vamos produzir.” Produzimos porque a gente estava com tudo na mão. A gente estava vivendo a emoção ali das músicas prontas, de estúdio, de descobrir as coisas. Seria difícil para nós pegarmos um produtor de fora. Esse é um processo bem mais demorado. E a gente queria fazer porque queríamos arriscar também.

Então o remix era uma das coisas que a gente também queria fazer. E que tinha outras pessoas interessadas em fazer, e bem legais e interessante de fazer o remix. E a gravadora colocou os remix sem estar nem aí. Não é legal isso, isso é errado. Faz um single com o remix e deixa o meu disco quieto, com a nossa concepção, com o que a gente fez no disco (CHICO SCIENCE, S/D).

Apenas para lembrar que, segundo Paulo André (Entrevista), gravar *Maracatu Atômico* foi uma imposição da gravadora a Chico Science & Nação Zumbi, não uma homenagem a Jorge Mautner. A gravadora impôs essa música à banda com o intuito de

vender mais discos, uma vez que a vendagem do primeiro disco foi baixa e esta música já era conhecida e tinha sido gravada por Gilberto Gil nos anos 1970. Quando Chico narra essa experiência decepcionante com a gravadora, ele dá munição para Suassuna e o Armorial manterem as suas posições de não fazer concessão nenhuma à indústria cultural. Contudo, mesmo com essa interferência, ainda assim, o Mangue acredita que é possível manter certo grau de autonomia artística, como foi discutido no capítulo 2. Para exemplificar, Fred Zero Quatro publicou na internet a música *Caiu A Ficha*¹⁶⁷, que critica a exploração capitalista, um mês após os ataques de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos.

Virtual, inaudível/voa certo/sorrato rápido e mortal/não existe guerra alguma,/apesar de todo esse barulho infernal/é só o capital cruzando o mar/hoje ele voa mais rápido que qualquer míssil/e quando retorna da missão/tudo o que deixa é terra arrasada/pois seu poder de destruição/é muito mais fulminante e duradouro (MLSA, 2004, Faixa 06).

O que Fred quer mostrar com essa música, é que os ataques de 11 de setembro foram consequências do que os Estados Unidos fazem com o mundo, uma vez que é o maior divulgador, propagandista e defensor da ideologia capitalista. Com a concentração das riquezas nas mãos de poucos, toda vez que o capital – diga-se: mais financeiro do que produtivo – cruza os mares, sua intenção não é ficar onde chegou, mas se apropriar das riquezas desse lugar em benefício dos países ricos, da elite financeira internacional, deixando a população mais pobre e miserável. Nessa dinâmica, alguns indivíduos resistem a investida do capital, ainda mais por acharem que os representantes desse capital, como as multinacionais, enganam a população, por prometerem empregos e renda, mas não qualificam o que são esses empregos e para onde vai a maior parte da renda. Ora, para o Mangue, é possível, assim, utilizar a própria indústria cultural para criticar o que a gerou: o capitalismo.

Entretanto, segundo Fred (Entrevista), essa música, por fazer a crítica ao capitalismo, foi censurada nas empresas que controlam os meios de comunicação de massa, o que corrobora a posição de Suassuna. O que essa censura mostra é que aparentemente há um jogo de avanços e retrocessos. Porém, no fundo, dentro da indústria cultural, ou o artista entra no jogo mercadológico, ou é excluído dele. Só haveria uma possibilidade de conquistar essa autonomia: o artista deve controlar a produção e a divulgação de sua arte. Com o desenvolvimento tecnológico, esse controle

¹⁶⁷ Essa música faz parte do disco *O Outro Mundo de Manuela Rosário*, lançado em 2003.

se torna palpável para o artista. Mesmo assim, Suassuna rejeita essa posição, porque, em sua ideia, ela mantém a subserviência cultural à cultura de massa.

Essa posição de Suassuna e do Armorial traz muitos mal-entendidos e equívocos. Como dito, tanto o Movimento quanto seu mentor são acusados constantemente de rejeitarem tudo o que vem de fora, de rejeitarem todas as influências estrangeiras ou de aceitarem somente aquelas influências eruditas, cuja ênfase seria uma diferenciação/segregação de classes para a manutenção de hierarquias sociais e da hegemonia do conceito Armorial de cultura e arte, mantendo os artistas dependentes sob os auspícios dos guardiões da cultura popular e da essência de uma cultura. Esse é o caso da acusação que o Mangue faz ao Movimento dos anos 1970 e a Suassuna.

No entanto, para Suassuna e o Movimento Armorial, não há a rejeição a priori do estrangeiro. Há a rejeição apenas de um tipo de cultura e arte que vem de fora: a cultura e a arte de massas. Nas palavras de Suassuna:

Agora, eu nunca afirmei que não tinha influência de nenhuma cultura estrangeira. O que me bato é contra a cultura de massa. É essa que não gosto. E acho que nenhum de vocês gosta, porque aquilo é o nível abaixado de propósito atrás de audiência. Então, isso eu não quero. Não vou deixar de ler Dostoiévski pra ouvir Sandy e Júnior, não é? Inclusive eles cantam em inglês... (SUASSUNA, 2003, p. 38).

E continua em outra entrevista:

A massificação procura baixar a qualidade artística para a altura do gosto médio. Em arte, o gosto médio é mais prejudicial que o mau gosto. Alguns grandes gênios da literatura universal tinham mau gosto, como Balzac. Mas nunca vi um gênio com gosto médio. Não tenho animosidade contra nenhuma forma cultural de país nenhum. Mas sou contra a cultura de massa que estão querendo disseminar. Atualmente, os americanos não precisam mandar nem porta-aviões nem esquadras para dominar o Brasil. Eles mandam Michael Jackson e Madonna. Dessa forma vão minando as bases das manifestações de cada povo. Isso não é universal. Para mim, universal é Cervantes, Bach, Beethoven. Michael Jackson é arte de massa que está procurando a pior caricatura do universal: o cosmopolitismo (SUASSUNA, 1996, p. 08).

O novo imperialismo é o cultural, para Suassuna. Não é mais preciso submeter um país por meio da força militar. Basta atacar a sua cultura. A cultura de massa é o meio encontrado pelos Estados Unidos, principal país imperialista da atualidade, para submeter outras nações aos seus ditames. Entretanto, a cultura de massa não é exclusiva dos Estados Unidos. Todos os países centrais utilizam desse meio para difundir e impregnar nas nações dominadas seu *ethos* e visão de mundo. Dentro dos próprios países dominados, na concepção suassuniana, a elite procura também difundir essa

cultura de massa a fim de manter a população ignorante e dócil para perpetuar os seus privilégios. Daí a grande difusão da ideia de cosmopolitismo. Após reconhecer que o progresso técnico dos países nórdicos é melhor do que o empregado aqui e incentivar que o Brasil e a América Latina aprendam com eles, Suassuna afirma:

Agora, que isso não nos descaracterize nem nos achate num cosmopolitismo uniforme e monótono, numa espécie de “esperanto cultural” em que os Latino-Americanos, embalados por uma falsa ideia do que seja o universal, se metam a macaquear o alheio, voltando àquela ideia, do século XIX, de que a Cultura realmente verdadeira e superior era a europeia de origem greco-latina, sendo todas as outras, exóticas; de que um progresso contínuo presidia a “evolução” das Artes e da Literatura, sendo, necessariamente, um quadro da Renascença superior a um quadro da Idade Média. Um povo que, como o latino-americano, tem uma escultura como a incaica ou a tolteca, não precisa de muito esforço para entender que a escultura hindu não é inferior à grega, é diferente da grega. Diferente e, para meu gosto pessoal, até melhor (SUASSUNA, 2007-B, p. 30/31).

O cosmopolitismo, dessa feita, é uma tentativa de junção de várias vertentes culturais, normalmente dos países centrais, para a produção de uma “cultura universal”, ou melhor, um “modelo universal” que tenha grande aceitação mercadológica. Porém, como já foi discutido, o universal, na concepção Armorial, é o tema tratado, não a forma de tratar, pensar e representar esse tema. O problema do cosmopolitismo, na visão de Suassuna e do Armorial, é que ele mantém um ar de mesmice a toda produção artístico-cultural. É algo amorfo e indefinível, pois não representa nenhuma cultura. É só uma maneira que a burguesia encontrou para difundir sua concepção de mundo. Nesse sentido, Suassuna ainda discorda da cultura de massa porque o objetivo dela é reduzir todos os dilemas humanos a obtenção de mais proventos. Isto é, a cultura e a arte massificadas não retratam, nem trabalham os temas humanos, só trabalham aqueles que dão lucro. A cultura de massa produz uma arte e uma cultura que não precisa fazer o humano refletir sobre sua própria existência, sobre sua condição de vida. Pelo contrário, esse tipo de arte e cultura quer manter o humano do mesmo jeito, como um ser que não reflete sua própria existência.

Suassuna afirma que nunca rejeitou o que vem de fora, mas também ele afirma que não aceita qualquer palavra, arte ou cultura estrangeira. Toda palavra, arte e cultura estrangeira, para ser assimilada no Brasil, tinha que passar por um filtro.

É por isso que, como eu dizia antes, tenho um certo preconceito de raça ao contrário. Preconceito que – não é preciso dizer – absolutamente não existe diante do bom estrangeiro ou do bom imigrante de qualquer raça ou cor, que traz para cá sua pessoa, sua

família, sua vida, sua cultura, enriquecendo-se e enriquecendo a nossa grande Pátria. Preconceito que deixará de existir também, extramuros, quando esses Povos brancos que, por enquanto, são os poderosos do mundo, não puderem mais nos oprimir e explorar¹⁶⁸ (SUASSUNA, 2007-B, p. 21/22).

Por entender que os países “brancos” do norte são exploradores do povos castanhos do sul, Suassuna tende a rejeitar o que é feito por lá. Porém, sua maior rejeição é sobre os países de língua inglesa. Assim, se uma palavra está em inglês, o escritor já tem certa resistência, pois entende que ela representa o imperialismo estadunidense atual e o imperialismo inglês de outrora. E é por meio, também, das palavras em inglês que boa parte da cultura e da arte de massas entram no Brasil. Destarte, o filtro suassuniano, que separa o que entra do que não entra como influências estrangeiras no Brasil, não é poroso a arte e a cultura de massas. O inglês é aceitável, desde que não seja uma imposição ou represente uma massificação cultural. O dramaturgo aceita, portanto, influências de culturas populares ou eruditas de outros países, mas não aceita obras de arte que foram produzidas para auferir lucros, como da indústria cultural.

Toda arte produzida dentro da indústria cultural é subserviente ao lucro. Desse modo, Suassuna e o Armorial aceitam incorporar aspectos artístico-culturais estrangeiros em suas obras e na cultura e arte populares, desde que não seja subserviência.

Não tenho nada contra a inclusão do que venha de fora, desde que não seja uma inclinação subserviente. Se Monteiro Lobato tivesse passado a escrever como história em quadrinho, aí eu ficava contra. Mas não foi isso, não. O que ele fez foi incorporar todo esse pessoal e todo mundo entrou no universo de Lobato. Aliás, há uns cinco anos fui almoçar na redação da *Folha de S. Paulo* – a gente mal almoça porque é pergunta o tempo todo, todo mundo come e o entrevistado é o único que não come, fica só falando –, aí um deles lá disse que me achava uma pessoa contraditória, “porque você vive falando mal das pessoas que gostam dos escritores e cineastas que importam produtos das outras culturas e, no entanto, vive elogiando Villa-Lobos, que recebeu uma grande influência de Debussy”. Aí eu digo: “Mas não é possível que eu, na idade que estou, ainda tenho que repetir que não tenho nada contra Debussy?” É o cúmulo. Debussy é um músico extraordinário e

¹⁶⁸ Nessa citação, Suassuna está falando sobre o processo de descolonização da África e sobre o “medo” que os europeus sentiram dos africanos. O dramaturgo afirma que muitos países europeus resolveram visitar o Brasil para ver as condições de “exportarem” imigrantes, diga-se capitais, para cá a fim de continuarem a sua exploração na América. O resultado, segundo o escritor, é que os europeus desistiram, pois conseguiram se manter por mais um tempo na África. Penso que essa fala dá mais embasamento a argumentação do texto, apesar de não ser diretamente vinculada a questão cultural, mas apenas secundariamente.

um dos meus prediletos. E a influência dele em Villa-Lobos foi decisiva e benéfica. O que aconteceu foi que Villa-Lobos assimilou a influência de Debussy e colocou a serviço da cultura brasileira, não é? Não tenho nada contra. Agora, querer que eu, porque gosto de Debussy, goste também de Michael Jackson... Tem uma ligeira diferença, não é? (SUASSUNA, 2003, p. 35).

Novamente, Suassuna afirma que não rejeita categoricamente influências estrangeiras. Para ele, deve haver uma classificação dessas influências, pois algumas são boas e outras não. Via de regra, tudo o que for oriundo da indústria cultural é rejeitado, ao passo que outros tipos de manifestações artístico-culturais podem ser aceitos. Essa aceitação passa necessariamente por uma reflexão a respeito do que será aglutinado à cultura e à arte de um local. Sendo assim, a posição de Suassuna contra a indústria cultural é a priori, não pela arte em si mesma. Isso quer dizer que o mentor do Armorial rejeita os pressupostos, as bases, os fundamentos, os princípios da produção artística da indústria cultural, pois, segundo ele mesmo, é possível existir arte de qualidade dentro dela. Porém, isso não significa que essa arte de qualidade tenha sido produzida visando a qualidade, mas o lucro. A qualidade foi um acidente, não o objetivo.

Mas também, como demonstrado, pelo fato de Suassuna e o Armorial não aceitarem a mistura de produções artísticas que estejam dentro do arcabouço da indústria cultural, da cultura de massa, são acusados de querer proteger a cultura e a arte populares com uma redoma – no caso, de cristal por ser fácil quebrar, ou seja, mostrar exemplos contrários –, de pensar que as manifestações culturais e artística populares são estáticas, de quererem essa preservação para manter seus privilégios político-sociais etc. Esse é o posicionamento da Agitação Cultural Mangue. Contudo, Suassuna discorda dessa acusação:

Eu não quero cristalizar coisa nenhuma e nem que eu quisesse não se cristaliza não, porque a arte popular é profundamente dinâmica. Juro que não faço esforço nenhum para não ser influenciado, só deixo me influenciar o que eu quero. Tem uma frase de Thomas Mann que me tocou profundamente. Ele disse: ninguém pode sofrer influência daquilo que lhe é estranho, que lhe é alheio. Você só vai se influenciar por uma coisa que você já tem dentro de si e que talvez você não soubesse que ia se revelar. A arte popular é profundamente dinâmica, é formidável nela a capacidade de absorver elementos estranhos. Dou sempre esse exemplo: quando o homem chegou à Lua pela primeira vez eu não vi nada que se aproveitasse. Quando menino vi um seriado chamado *Flash Gordon no Planeta Mongo*, que me deu muito mais sensação de conquista do espaço do que aquela porcaria. É um negócio feio, rapaz, horrível, a roupa dos astronautas era horrorosa, uns sapatos de chumbo, e eles andando tudo assim, com medo da falta de gravidade... um negócio feio, desgraçado. Flash Gordon era 10 mil vezes melhor. E a literatura que saiu? Nunca vi coisa pior não, no

mundo todo. Chegavam os jornais, aquela idiotice... Pois bem, a única coisa boa que eu vi foi de um folhetista chamado José Soares, que se assinava poeta-repórter. Ele fez uma descrição – taí, isso é que é a lição que os nossos artistas de classe média deviam pegar, porque não há coisa mais feia do que uma roupa de astronauta. E a descrição dele da roupa era boa porque ele descreveu nos termos da cultura dele. Era como se estivesse descrevendo uma roupa de vaqueiro e de cangaceiro. Veja que coisa bonita, ele disse assim: “Os astronautas trajavam calça, culote e colete/No guarda-peito de aço...” – guarda-peito é uma peça do vaqueiro, não é verdade? Então “Os astronautas trajavam calça, culote e colete/No guarda-peito de aço/desenhado um ramalhete/E cada um com uma estrela de prata no capacete”. A gente vê logo o chapéu do cangaceiro. Foi a única coisa boa que vi. Outro dia perguntaram a mim: “Mas você quer manter os cantadores numa redoma?”. “Eu não disse isso, não”. Mas você não acha que é bom pra eles ver televisão?”. Eu digo: “É. Televisão eu vejo também”. Agora, é preciso olhar com um olhar crítico. Filtrar, saber o que pega dali e o que não pega, porque se eles forem pegar eles se lascam, vão terminar é fazendo Robocop, não é? (SUASSUNA, 2003, p. 40-41).

Tudo o que vem de fora deve passar por um filtro. Com esse filtro, o artista pode avaliar o que é bom em relação ao que não é. Pode distinguir o bom gosto, o mau gosto do gosto médio. Com isso, quando chega algo de fora, no Brasil, o dramaturgo pensa que não é preciso querer imitar essa influência. O exemplo do astronauta é valioso por isso. Ao invés de descrever *ipsis litteris* a roupa de astronauta, o folhetinista descreveu-a fazendo uma analogia com as indumentárias sertanejas mais próximas. Fazendo uma descrição desse jeito, o sertanejo entende melhor o que é a roupa do astronauta e preserva a cultura desse sertanejo. Se for descrever a roupa do modo como ela é, com o tempo, a estética do país de origem dessa influência galáctico-espacial prevalecerá sobre a estética do país receptor, ainda mais por trazer dentro de si certa correspondência entre superioridade tecnológica e superioridade artístico-cultural. Ou seja, da maneira como é transmitido, considera-se que superioridade tecnológica é a mesma coisa que superioridade cultural. Se não fosse essa correspondência entre desenvolvimento material e cultura, não haveria essa ideia de superioridade de uma cultura em relação a outra, uma vez que não é possível mensurar uma cultura frente a outra.

Contudo, por pensar dessa maneira, Suassuna não está fazendo o mesmo quando rejeita a cultura e a arte massificadas em relação as culturas e as artes que não são massificadas? Como a obra artística da indústria cultural é medida pelo sucesso e retorno financeiro, isto é, por um aspecto mercadológico, Suassuna entende que não está fazendo o mesmo. Se a qualidade de uma obra for medida por esses fatores, as obras oriundas da indústria cultural sempre serão consideradas superiores aos outros tipos de

obras artísticas. Desse modo, é possível classificar uma arte como sendo de bom gosto, mau gosto e médio gosto. As duas primeiras são aceitas por Suassuna, mas a última não. Esta última é aquela oriunda do mercado. A cultura, ou melhor, a identidade cultural de um povo, uma nação, não passa por essa avaliação, pois, para o dramaturgo, toda cultura “verdadeira”, sempre reflete os dilemas humanos. Sendo que cada cultura representa do seu jeito esses dilemas. Por isso não podem ser classificadas como culturas superiores ou inferiores.

No pensamento de Suassuna, são algumas pessoas que fazem essa comparação entre uma cultura superior e outra inferior. Normalmente, essas pessoas (intelectuais, artistas, formadores de opinião, jornalistas, políticos etc.) são oriundas da classe média, que fazem parte do Brasil oficial. Para o escritor, há dois tipos dessas pessoas de classe média. De um lado, há aquele que procura preservar a tradição, a cultura e a arte populares de qualquer influência, ou seja, pensam a tradição e o popular como coisas estáticas. De outro, aquelas pessoas ou artistas que procuram imitar o estrangeiro, com uma pretensa modernização da tradição e do popular. O problema do primeiro é que, do ponto de vista de Suassuna, esse artista não sabe como é a dinâmica da tradição e do popular. No segundo caso, o artista faz o mesmo que igualar tecnologia, desenvolvimento econômico e material à cultura. É o erro de Marx que Suassuna critica como foi exposto no capítulo 1. Nesse segundo caso, o dramaturgo encaixa o Mangue.

Esse caso é o que quer modernizar a arte, que significa, nesse cenário, produzir arte dentro da indústria cultural. Muitas dessas pessoas querem pegar a cultura e a arte populares, assim como as eruditas, e adaptá-las ao mercado de bens culturais. Ao fazerem isso, o resultado artístico-cultural é, na maioria das vezes, problemático, não trazendo bons frutos, na concepção suassuniana-armorialista. Estes são, para Suassuna, o clichê, o pastiche, a descaracterização e a estereotipização da cultura de um local. O exemplo que Suassuna utiliza para mostrar sua resistência a essa adaptação à indústria cultural é um seriado sobre Lampião. Segue seu comentário:

Rapaz, aquilo é um desastre! Disseram: “Ariano, corra que vai passar um seriado de Lampião”. Quando bem o primeiro diálogo, eu digo: “Fecha isso, desliga!” Chegava um gringo – porque, depois que Vargas Llosa botou um gringo no sertão, ficou moda, não é? Aí chegava um gringo no carro, Lampião mandava o carro parar e dizia: “Se você não fizer o que eu tô mandando... (*imita o sotaque*), tacho-lhe uma braçada de facheiro e tacho fogo nesse tumóvel!” Tumóvel! Repare, eu nunca vi isso na minha vida, alguém chamar automóvel de tumóvel! Rapaz, e o clichê, além do mais errado, porque Lampião dizer que ia pegar uma braçada de facheiro... se você pegar uma braçada assim, até na sua alma fica! Você tem que tirar da alma com

pinça, sabe? São uns falsificadores. Quer dizer, é contra isso que me bato.

Contra o pastiche, a falsificação, o grotesco, a caricatura baseada no pitoresco. Quando Luís Fernando de Carvalho foi fazer *A Mulher Vestida de Sol*, ele disse: “Ariano, e a fala?” Eu disse: “Olhe, você diga aos atores que façam a fala normal deles, o que eu não quero é miado nem chiado, faça uma fala normal”. E o resultado deu certo demais. Tinha uma atriz gaúcha, tinha atores de São Paulo, do Rio, de Minas, e ninguém nem notou, está certo? (SUASSUNA, 2003, p. 38/39).

O problema para Ariano é a descaraterização de uma cultura. Essa descaraterização acontece porque os mentores/controladores da indústria cultural, ao visarem o lucro, não estão preocupados com a dinâmica de uma cultura, nem com os sinais de identificação e pertencimento da pessoa com uma teia de significados. Pelo contrário, ao propagarem uma caricatura, um estereótipo, reforçam a rejeição dessa cultura tanto pelas pessoas que vivem ela, quanto pelas outras pessoas, pelos “estrangeiros”. “E veja que os nossos atores não estão mais falando como a gente. Estão falando como atores de televisão imitando a gente. Imitam a imitação” (SUASSUNA, 2003, p. 39). A imitação, assim, para ele, é deplorável, pois descontextualiza e estereotipa uma cultura, ou seja, perde a espontaneidade e constrói uma imagem deturpada dessa cultura.

O primeiro caso parte dessa imitação, desse estereótipo, no seu discurso de preservação da tradição. Assim, essas pessoas que corroboram o discurso de preservação da tradição, a qualquer custo, além de considerá-la estática, querem conservar a sua forma estereotipada, não em sua dinâmica sociocultural ou tal qual ela é. Suassuna denuncia essa posição em sua peça *A Farsa da Boa Preguiça*. Nesta peça, o dramaturgo constrói a personagem Clarabela como sendo uma pseudo-intelectual de fala rebuscada, participa das crônicas sociais e gosta de discutir arte formal ou conteudística. O interesse dessa personagem está em colecionar objetos antigos imaginando que assim preserva a história e a tradição: “O rico, Seu Aderaldo, eu sei que é!/A mulher dele é toda cheia de visagens./Chama-se Clarabela. Como está na moda,/Coleciona cerâmicas populares,/faz versos, pinta paisagens,/protege os jovens artistas,/coleciona móveis antigos,/cristais, quadros e imagens!” (SUASSUNA, 2007-B, p. 53/54).

Clarabela sonhava em conhecer Joaquim Simão, poeta popular. Quando o conhece se decepciona com os seus versos. Assim ela fala: “Joaquim Simão, você é um Poeta, um artista,/e com os artistas a gente deve ser sempre franca:/de modo que vou lhe

confessar que não gostei!/Não gostei de modo nenhum, nem podia gostar!” (SUASSUNA, 2007-B, p. 95). Os versos proferidos por Joaquim Simão são:

“Lá de baixo me mandaram/um canário de presente./O canário é cantador:/muito cedo acorda a gente./Mandei fazer uma gaiola,/o carpina prometeu:/antes da gaiola feita,/meu canário adoeceu./mandei chamar um Doutor/com uma lanceta na mão/pra sarjar o meu canário/na veia do coração./Na primeira lancetada/meu canário estremeceu./Na segunda bateu asa,/na terceira ele morreu. O enterro do meu canário/foi coisa pra muito luxo:/veio o gato da vizinha/e passou ele no bucho!/Comprei uma galinha/por cinco mil e quinhentos:/bati na titela dela,/meu canário cantou dentro!” (SUASSUNA, 2007-B, p. 94/95).

Já os motivos dados por Clarabela por não ter gostado desses versos de Joaquim Simão são:

Não há, na cantiga, nenhuma unidade de estilo/e a estrutura é muito mal amarrada!/O canto é sempre romântico, mas a história é misturada,/ora sentimental, ora metida a engraçada!/O enterro do canário, com aquele gato e aquele bucho, francamente, é de péssimo gosto!/Quanto ao fim, é inteiramente sem sentido./Como é que diz mesmo? (SUASSUNA, 2007-B, p. 96).

Então Joaquim Simão recita os últimos quatro versos e Clarabela retruca:

É, é inteiramente sem sentido!/Podia-se pensar num pouco de surrealismo/— talvez seja o que você pense!—/mas surrealismo com titela de galinha,/francamente não convence!/Em suma e para resumir: no começo,/trivialidades *sem* pretensões;/no fim subliteratura *com* pretensões¹⁶⁹ (SUASSUNA, 2007-B, p. 96).

Com a crítica de Clarabela, Joaquim Simão afirma que ela “deve ser muito inteligente, porque fala tão difícil, que a gente chega esmorece!” (SUASSUNA, 2007-B, p. 97). Então ela fala que não é, não. Inteligente mesmo é ele, “que tem talento criador” (SUASSUNA, 2007-B, p. 97). A decepção de Clarabela aos versos de Joaquim Simão está atrelada ao que ela idealizava de um poeta popular: idealização essa estereotipada. Quando ela conhece Joaquim Simão, ela pensa que este personagem deve se encaixar perfeitamente a sua idealização-estereotipada do poeta puro, do campo, que produz uma arte formal ou conteúdística pela intuição, não por um processo de aprendizagem formal. Isso fica mais claro quando ela chega no sertão vinda da cidade grande, Recife.

Ah, o campo! O sertão! Que pureza!/Como tudo isso é puro e forte!/Esse cheiro de bosta de boi, que beleza!/A alma da gente fica lavada!/As bolinhas dos cabritos, o canto das juritis,/o cocô dos cavalos, o cheiro dos roçados./A água pura e limpinha/e esse maravilhoso perfume de chinica de galinha!/Ah, a vida pura! Ah, a

¹⁶⁹ O itálico é do próprio autor.

vida renovada!/A catinga dos bodes, como é forte e escura!/E a trombeta dos jumentos, como é fálica, vibrante e animada!/Ah, o campo! A alma da gente fica lavada!/A vida primitiva em todo o seu sentido!/Dá vontade de ir à igreja, de se confessar,/de fazer a sagrada comunhão/mesmo sem nela acreditar!/Dá vontade até de não chifrar mais o marido,/só para nos sentirmos tão puros quanto o Sertão! (SUASSUNA, 2007-B, p. 80/81).

Clarabela “idealizava” até o fedor do Sertão. As bostas de boi, cabrito, cavalo, jumento e galinha são puras, porque estão no sertão. São puras porque ela acha que são rústicas, primitivas. São puras porque ela acha que a vida do sertão ainda está muito atrelada a religião. Tudo no sertão é puro, para ela. Assim, quando ela conhece Joaquim Simão, uma das primeiras coisas que ela pergunta é: “É! Joaquim Simão, disseram-se que você é Poeta!/mas me diga uma coisa: seus versos são *puros*?”. E ele responde: “Às vezes são meio safados, Dona Clarabela!”. E ela retruca: “Estou falando é de outra coisa! Desta vez/achei o Sertão já se corrompendo, já sem aquela pureza,/Já com ônibus...Da outra vez em que vim, era uma beleza:/A gente vinha nuns caminhões e nuns cavalos duma pureza.../Você não acha?”. Clarabela considera a resposta de Joaquim Simão inusitada, pois esperava que ele concordasse com sua argumentação: “Dona Clarabela, eu prefiro o ônibus, é muito mais macio!”. E ela pergunta, então: “Joaquim Simão, não me decepcione! Não venha me dizer que você não é *autêntico*! Você é autêntico?”¹⁷⁰ (SUASSUNA, 2007-B, p. 89/90).

A pureza que Clarabela exalta está vinculada a idealização da simplicidade da vida no campo, pois a considera rústica, sem contato com a modernidade e com a cidade grande, pois são estas que corrompem a pureza e a autenticidade primitiva de uma pessoa ou comunidade. Isto é, no pensamento dessa personagem, se uma pessoa tiver educação formal e não morar em uma região isolada, não é pura. O sertão, em sua concepção, já está corrompido, pois seus moradores usam ônibus. A justificativa dada por Joaquim Simão é a mais trivial possível: o ônibus é mais confortável que o lombo do cavalo ou a carroceria de um pau-de-arara. Assim, é muito melhor usar um ônibus do que um cavalo e um caminhão para transporte. O diálogo entre Miguel Arcanjo e Simão Pedro, logo no começo da peça, esclarece melhor o pensamento de Ariano Suassuna sobre os tipos de intelectuais *à la* Clarabela:

Miguel Arcanjo: Mas, se amamos mais os pobres,/não vamos idealizá-los!/Vamos amá-los sabendo/dos defeitos e qualidades!

¹⁷⁰ O itálico é do próprio autor.

Simão Pedro: Ah, isso é!/Os intelectuais de boates/é que vivem feito rapariga e mulher-dama/- apaixonados pelos operários,/pelos embarcações,/e vendo no Povo só bondades,/como se o Povo não fosse gente! (SUASSUNA, 2007-B, p. 52).

A concepção desses intelectuais de classe média sobre o povo e a cultura popular é idealizada e estática. Qualquer mudança não é bem-vinda. Como afirmado acima, não idealizam nem o povo nem a cultura popular como elas são, mas os estereótipos deles construídos por conhecimentos acadêmicos formais. Como Suassuna afirma: “É claro que, por causa da própria natureza da sátira, está colocado na Farsa, com espírito de geometria, aquilo que, na vida, deve ser olhado com espírito de finura” (SUASSUNA, 2007-B, p. 24). Sendo assim, Suassuna nessa Farsa faz um contraponto geométrico entre Joaquim Simão e Clarabela como uma forma de instigar a reflexão sobre a construção de uma pureza estereotipada e estática do povo e da cultura popular. Isto é, por que manter uma vida difícil se o progresso tecnológico e material pode proporcionar uma vida melhor? A modernidade, no entanto, não destrói necessariamente a cultura popular, o que a destrói é a mercantilização da vida. Desse modo,

Pode haver safadeza no trabalho,/e na preguiça pode haver criação!/Agora, existe um costume/dos ricos endemoninhados:/como trabalham, se sentem no resto justificados./Pagam mal aos operários,/oprimem os camponeses,/acusam quem defende os pobres/de ser do Mal instrumento,/sopram dureza e maldade/nos atos e pensamentos,/dão-se à Avareza, à Luxúria,/comem Fogo, bebem Ventos!

Não sei como é que se tem coragem/de reclamar contra o ócio criador da Poesia!/O que acontece, Nosso Senhor,/é que esse rico desgraçado, cada dia/cria mais raiva de Joaquim Simão/só e unicamente porque ele é Poeta/e, sendo pobre, vive contente,/sem a sede e a doença da ambição!¹⁷¹ (SUASSUNA, 2007-B, p. 51-53).

Ora, mas Suassuna denuncia, como o Mangue, a ideia de que a cultura e a arte populares são estáticas. Como mostrado, ele pensa o contrário, assim como a Agitação. Se este escritor também faz essa denúncia, como fica a acusação de que ele é purista e quer manter a cultura popular em uma redoma sem contato com o que é produzido no exterior? O purismo de Suassuna não está em rejeitar o que vem de fora, nem de entender que a cultura e a arte populares são estáticas. Seu purismo está atrelado a sua rejeição da indústria cultural. Assim, ele rejeita o que vem de fora via indústria cultural, bem como misturas do popular com o massificado. Por isso ele rechaça Michel Jackson, Madonna, Disneylândia etc. A respeito do primeiro, Suassuna afirma:

¹⁷¹ Falas de Simão Pedro.

Sou contra porque não presta, não porque seja americano. Outro dia, estava dando uma aula quando um professor francês disse que concordava comigo, mas que, se as ideias que eu sustentava prosperassem, jamais atingiríamos a globalização. E acrescentou que eu estava sendo injusto com Michael Jackson, porque ele era um grande bailarino. Respondi: “Para mim, grande bailarino é Nureyev, Baryshnikov, Nijinsky. Michel Jackson é quarta categoria. Em segundo lugar, acho a globalização da cultura péssima”. Evidentemente sou a favor da internacionalização da cultura, mas não acabando as peculiaridades locais e nacionais, e as descaracterizando (SUASSUNA, 1996, p. 08).

A crítica de Fred Zero Quatro ao pensamento de Ariano Suassuna sobre Michael Jackson vai ao encontro da feita pelo professor de francês:

Ele tinha a coisa dele em relação a Michael Jackson. É um negócio de uma, é, óbvio que todo mundo tem restrições. É uma figura polêmica que é Michael Jackson. Aquela coisa de querer ser branco e não sei o que, tal e tal, mas, porra, é um negro dos mais geniais compositores da música urbana, né? Da história dos Estados Unidos e tal. Um dançarino maravilhoso, tal. Uma coisa assim de menosprezo, um desrespeito. Todo mundo ficava... Todo mundo adorava a aula dele, mas quando ele começava a falar de Michael Jackson, desse negócio, todo mundo meio que ficava chocado com o desprezo, de... né? E aí, ele coloca James Brown, coloca todo esse negócio aí, pra ele era mesma coisa que falar do demônio, né? (FRED ZERO QUATRO, Entrevista).

Todavia, Chico Science, companheiro de Fred Zero Quatro na Agitação Cultural Mangue, também tem restrições a Michael Jackson. Quando questionado se gravaria com artistas internacionais, o mangueboy responde:

Eu acho interessante sim. Eu faria com certeza. Eu faria com as pessoas que tivessem mais a ver com a gente. Se o Michael Jackson chamasse a gente para fazer uma história, pô isso não teria nada a ver. Eu acho que eu não iria. Mas existem tantos outros artistas bem legais e com ideias afins. Antigamente o João Donato tocava com não sei quem, o João Gilberto com outro. Teve uma galera de jazz que se envolveu com o pessoal da bossa nova. E o pessoal ainda faz essas trocas. É legal fazer essas jam sessions (CHICO SCIENCE, S/D).

Voltando à afirmação de Fred, ele concorda que todos têm restrições. Mesmo ele tem restrições a Michael Jackson. A diferença é que os integrantes do Mangue são mais políticos no que diz respeito a indústria cultural, pois eles atuam dentro dela. Assim, na fala de Chico, o mangueboy foi mais polido que Suassuna. Porém, assume que a música de Michael Jackson não tem nada a ver com a dele. Se ele fosse gravar com algum artista internacional, este deveria estar mais ou menos dentro do seu jeito de fazer arte, não gravando com qualquer um. A pergunta a se fazer é se Suassuna aceitaria “gravar”, fazer uma troca de experiências artísticas com artistas internacionais que ele respeita.

Acredito que para ele não haveria problema, desde que não significasse modificação de sua obra para encaixar na obra do outro. Se houvesse reciprocidade artística, tendo a crer que Suassuna faria um dueto. Agora, pedir que Suassuna fizesse essa troca com artistas ligados a cultura e a arte de massas, provavelmente não faria, para não afirmar categoricamente.

Com esse esclarecimento, penso que seja mais interessante qualificar o purismo de Suassuna com aspas, pois seu “purismo” é seletivo. Em seu discurso há uma dificuldade de influências estrangeiras, mas não as excluí. Essa dificuldade acontece muito pelo fato de que hoje é complicado o acesso a uma produção artístico-cultural que não esteja dentro da indústria cultural. Por isso que muitas coisas estrangeiras o escritor rejeita. Entretanto, esse “purismo” de Suassuna não se restringe a si mesmo, mas foi estendido para o Armorial. Antônio José Madureira e Antônio Carlos Nóbrega¹⁷² são os artistas que mais compartilham essa posição de Suassuna. Um depoimento do segundo é interessante para perceber a crítica às influências externas. Segue sua argumentação:

A cultura não é estática, se comunica com outras formas. Mas proponho uma questão para refletir: quando uma fusão mata a outra e quando, com as duas, surge algo mais forte? E faço uma confissão: quando vejo os rapistas brasileiros fazendo tudo igual ao rapper americano, com o mesmo boné, o mesmo jeito de segurar o microfone, a calça igual, eu me entristeço. O figurino tem que ser igual? Precisa se apropriar literalmente do imaginário alheio? Vamos construir outro imaginário. Não acho que há fusão nesse caso e me causa estranheza. Mas entendo a razão. É que eles recebem só isso. Eles poderiam ver no Nordeste um embolador cantando, tocando pandeiro. O rap é uma forma estrófica, com rimas determinadas, mas diferentes das formas da embolada, onde a conformação métrica é muito mais rigorosa. Um verso tem que ter sete, dez ou onze sílabas. No rap, não. Esse universo dos poetas populares não tem a visibilidade do rap, não entra na mídia, e aí esses jovens das periferias urbanas do Brasil não têm acesso. Nosso universo de cultura popular foi capaz de edificar ao longo dos séculos uma rica catedral de imaginário simbólico. Se isso for trazido à tona, pode ajudar nos nossos processos educacionais e artísticos. Estou falando de um projeto de cultura. Precisamos fazer com que os professores participem disso (NÓBREGA, S/D).

Na percepção de Nóbrega, nessa citação, não há uma fusão, ou mistura, ou reciprocidade entre a cultura brasileira e outra, pois a estrangeira normalmente se impõe sobre a nacional. O que há é uma imitação, acarretando a descontextualização tanto da cultura estrangeira quanto da cultura nacional/local. A manifestação artística estrangeira

¹⁷² A dissertação de Luís Adriano Mendes Costa (2007) explora as influências armoriais na obra de Antônio Carlos Nóbrega.

tem, em teoria, como base a sua realidade local, ao passo que a brasileira deveria ter como fonte de inspiração a sua realidade no momento de produzir uma obra artística. Não obstante, nem a arte estrangeira é necessariamente baseada em sua cultura popular. Pelo contrário, o que é mais difundido, na visão armorialista, são as produções artísticas massificadas, que não representam nenhuma cultura popular. São justamente estas que mais se espalham pelo mundo e são consumidas no Brasil. Para Nóbrega, o brasileiro, ao consumir essa arte e cultura massificadas, simplesmente deixa de olhar para a sua cultura. Para piorar, é difundido que essa cultura estrangeira é moderna, enquanto a nacional é arcaica. Desse modo, é comum ver pessoas fantasiadas de *Cosplay*, mas é muito difícil ver uma pessoa representando Lampião ou Chicó. O primeiro é moderno. O segundo é arcaico.

Esse projeto de cultura é a forma que Nóbrega encontrou para produzir e difundir uma arte e uma cultura brasileiras, ou seja, algo que já estava previsto no projeto do Movimento Armorial. Nesse sentido, apenas resgatando às raízes populares que se manifestam no território brasileiro é que seria possível produzir uma cultura brasileira, não estática, mas com suas próprias características, sem imitar o que vem de fora. Todavia, Nóbrega pensa que o problema das pessoas que imitam o estrangeiro se deve à falta de informação e acesso às artes e às culturas populares brasileiras. Por isso que o projeto de cultura não pode ficar restrito a um movimento artístico, mas deve extrapolar para um fazer pedagógico, para formar uma arte e uma cultura brasileiras totais, para educar a população para o que é genuinamente brasileiro.

Conclusão

No segundo semestre de 1981, Ariano Suassuna publicou uma carta no Diário de Pernambuco afirmando que iria se retirar da literatura e da vida pública, porque estava desiludido com os rumos que o Brasil tomava e só assim ele poderia fazer alguma coisa para o povo do Brasil real. Em 1989, o escritor voltava para a vida literária ao ser eleito, em 03 de agosto deste ano, membro da Academia Brasileira de Letras, bem como para a vida pública. Nesse meio tempo, o dramaturgo pôde repensar várias de suas posições, como a análise que fazia da Revolução de 1930 e o acastanhamento brasileiro (SUASSUNA, 1989).

Se durante boa parte de sua vida ele contrapunha a cidade ao campo, ao afirmar que a primeira era entreguista e burguesa e não queria o real desenvolvimento do Brasil rumo à justiça social, ao passo que o segundo era a base para se alcançar tal justiça; nos anos 1980, houve uma mudança no seu pensamento. Ele entendeu que Canudos era uma luta dos privilegiados urbanos e rurais contra os despossuídos do arraial rural e a Revolução de 1930 era uma luta entre privilegiados urbanos contra privilegiados do campo. “Entre as duas facções opostas de privilegiados, o povo era apenas instrumento da luta travada. Por isso, era pessoísta na cidade e suassunista no campo” (SUASSUNA, 1989, p. A-24). Após esse período de reflexão, o dramaturgo apreendeu que

o choque verdadeiro é aquele que existe entre o Brasil oficial, legal e o Brasil real, que é o do Povo (...). Nestes termos, o Brasil urbano das Favelas e o Brasil rural de Antônio Conselheiro são profundamente reais, e não idealizados. Sobretudo, são um Brasil só. Agora, o choque entre o Brasil das multinacionais, banqueiros e comerciantes, por um lado, e o Povo, por outro, esse existe. Não foi a causa única, mas foi, e continua sendo, uma das causas mais sérias da crise pela qual passei e ainda, de certa maneira, estou passando. Muito mais grave: é a causa da própria crise em que se debate o Brasil (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

Na década de 1980, portanto, Suassuna percebeu que o Brasil real não se restringia ao mundo rural, mas era também visto no mundo urbano. Dessa feita, ele qualificou melhor essa diferenciação e compreendeu que o Brasil oficial é tanto rural quanto urbano, assim como o Brasil real. Mesmo com essa mudança, o essencial do pensamento de Suassuna e do Armorial em relação à cisão do Brasil se manteve, pois para eles ainda há no país um fosso que separa a elite do povo.

Porém, em relação ao acastanhamento as mudanças são mais significativas, pois Suassuna constatou que sua posição era uma forma de racismo. Em suas palavras:

Em 1976, para defender tese na Universidade Federal de Pernambuco, escrevi um livro cheio de erros mas que tinha alguma garra, pelo menos na opinião suspeita do autor. Chamava-se, esse livro, “A Onça Castanha e a Ilha Brasil”. Depois, no decorrer de minhas aulas de História da Cultura Brasileira, fui, aos poucos, me apercebendo desses erros e procurando retificá-los. O título, por exemplo, transformou-se em “A Onça Malhada e a Ilha Brasil”. É que eu descobrira que minha ideia do castanho – como todas as visões semelhantes formuladas pelos discípulos de Sylvio Romero – era uma forma inconsciente de racismo. O meu sonho do castanho, que era uma transfiguração do pardo de Euclides da Cunha, baseava-se inconscientemente num impulso de apagar a “mancha negra” que se diluiria nesse “pardo” da “raça brasileira futura”, como se profetizava em “Os Sertões”.

(...) O fato de retomar o mito da Onça Malhada a partir de uma revisão de “A Onça Castanha e a Ilha Brasil” é uma demonstração de que não mais considero inútil passar em revista meus erros (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

Como o próprio Suassuna assume nessa citação, transformar o castanho em malhado é um reconhecimento de que a sua visão em relação à identidade brasileira era tendenciosa, consoante o Manguê acusa o Armorial e seu fundador. Essa tendência direcionava-se às influências ibéricas da cultura brasileira. Os professores de Quaderna, típico brasileiro acastanhado, já apontam para esse viés, pois Samuel Wan d’Ernes é branco, monarquista de direita oriundo da antiga “aristocracia” canavieira, enquanto Clemente Hará de Ravasco Anvérsio é negro-tapuia, republicano e comunista. O primeiro mestre seria um branco “puro”, enquanto o segundo já seria uma mistura entre o negro e o índio. Se o castanho – representado na figura de Quaderna – é a síntese da mistura de raças e culturas que incidiram na formação do Brasil contemporâneo, em porcentagem essa síntese não seria um terço para cada contribuição, mas seria cinquenta por cento para a contribuição ibérica e vinte e cinco por cento para as outras.

É provável que Suassuna só tenha dado conta dessa desproporção a partir do seu contato com o Movimento Negro. Ele foi

para o Movimento Negro tentando [se] colocar ao lado de um dos setores mais oprimidos e injustiçados da sociedade brasileira. Mas as possíveis injustiças que [ele] tivesse cometido contra os Negros brasileiros teriam pouca importância, se não fossem apenas parte e reflexo da grande e grave injustiça cometida contra eles pelo próprio processo histórico brasileiro (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

E justifica sua aproximação com o Movimento Negro como uma forma de defender a justiça social no Brasil, além de mostrar que mesmo com toda sua educação ter sido dentro do patriarcado rural brasileiro, é possível reconciliar o Brasil oficial com o Brasil real em busca de um país autônomo, independente, cujos habitantes sejam

livres, minimamente iguais e fraternos. Em suas palavras: “É a única maneira possível a um escritor nascido no patriarcado rural e muito marcado pelas deformações que resultam disso assim como da formação posterior, efetivada no centro da intelectualidade urbana – tão deformadora ou mais deformadora ainda do que a outra” (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

O malhado não é exclusivamente uma síntese. Ele pode ser uma miscigenação, mas também é possível perceber as diferenças entre as cores. Em questões culturais, o malhado é tanto uma síntese quanto uma permanência das diferenças culturais. Isso não significa que Suassuna abandona a dialética e a busca por uma síntese que represente melhor o Brasil, pois a posição dele “é uma retomada crítica, na qual a tese que está por trás da Pedra do Reino e da Onça Castanha se antepõe uma antítese, na busca de uma síntese, final, e, por outro lado, novamente iniciadora” (SUASSUNA, 1989, p. A-24). Assim, o que ele faz é rearticular a dialética com a proposta da Onça Malhada.

O problema do malhado é que as fronteiras ainda podem ser muito bem definidas e também pode ter uma cor predominante. A cultura predominante nesse formato malhado é o que Suassuna considera como cultura popular brasileira. E dentro desta, ainda prevalece a herança ibérica, haja vista as festas e/ou manifestações populares mais exaltadas pelo escritor que se inclinam para as de origem cristã e/ou de uma releitura de tradições medievais, ou seja, europeias. Destarte, mesmo com essa revisão toda de Suassuna em relação ao acastanhamento, sua posição não tende necessariamente para a diversidade, pois há a rejeição de aspectos culturais que ele considera imposições, como a cultura de massa. Daí vem o seu nacionalismo cultural e sua crítica aos países mais poderosos, política e economicamente, do mundo.

Nacionalismo é um rótulo estreito que não expressa nem a mim nem a Arraes. Minha visão do Brasil fundamenta-se no nacional e no popular. Para mim, no Brasil, só é nacional o que é popular, ou então aquilo que procura se identificar com o povo. Do coronel Kadhafi só conheço a imagem torcida que os americanos, de propósito, espalham dele, no mundo. Mesmo essa imagem, porém, é, para mim, muito mais simpática do que as imagens cor-de-rosa que os americanos procuram espalhar de si mesmos e de seus medíocres líderes – Washington, Jefferson, Lincoln, Wilson, Roosevelt, Monroe, Kennedy, Reagan... Até o som desses nomes impronunciáveis é irritante. Como também são irritantes os de Churchill e Thatcher, imperialistas anti-Índia e anti-Argentina, governadores servis do mais recente Estado que integrou à União Americana – a Inglaterra. Ouvi dizer que Kadhafi mandou queimar, em praça pública, todas as guitarras elétricas que apreendeu. Se dependesse de mim, aqui no Brasil se faria a mesma coisa. Chamam-no de terrorista. Não sei se ele é. Agora, sei que o assassinato de sua filha por aviões americanos a

mando de Reagan foi um ato vergonhoso de terrorismo. Como sei que a única potência que, até hoje, queimou milhares de pessoas a força de bombas atômicas e de “napalm” não tem condições morais de reclamar contra armas químicas, as chamadas “bombas-atômicas de pobre” (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

A guitarra elétrica é a grande vilã, para Suassuna, da descaracterização da cultura brasileira. Essa vilania é pelo que ela representa, não por ser um instrumento musical (SUASSUNA, 1996). Se dependesse dele, todas seriam queimadas. Ao queimá-las, Suassuna pensa que não estaria apenas preservando a cultura brasileira da descaracterização, mas também seria um ato político para demarcar posição perante as potências do mundo e as imposições culturais. Portanto, o nacionalismo cultural suassuniano-armorialista é um contraponto político à fragilidade econômica e política brasileira que permite aos países dominantes imporem as suas vontades ao país. Por isso faz a crítica ao Brasil oficial e quer distância da cultura de massa.

O sonho do Brasil – despojado, na linha do que foi imaginado por Antônio Conselheiro na comunidade pré-socialista de Canudos, este continua. Com o Brasil “transnacional” dos banqueiros, especuladores e comerciantes continuo a não querer relação nenhuma – apesar de que, como todo brasileiro, sou obrigado a conviver com ele. Todos esses acumpliciam-se com o modelo entreguista que Roberto Campos e Delfim Neto, entre outros, consagraram. É um modelo que privilegia as multinacionais e seus testas-de-ferro como “propulsores” do nosso “desenvolvimento”, que não é, senão, uma forma nova de colonialismo e escravização dos povos pobres pelos países ricos e poderosos, através dos juros da falsa “dívida externa” imposta por eles ao Terceiro Mundo. Agora, a crença de que o Brasil real, o do Povo e do Conselheiro, só se podia realizar no campo, esta acabou quando descobri que qualquer Favela urbana era um Arraial de Canudos encravado na Babel das cidades (SUASSUNA, 1989, A-24).

Se na economia e na política o Brasil não tem grande destaque, sendo suscetível a interferências externas, na cultura não precisa acontecer o mesmo. Para tanto, é necessário valorizar a cultura popular nacional para defendê-la das ingerências econômicas, políticas e culturais oriundas dos países centrais e do entreguismo da classe dominante brasileira. Daí a implicância de Suassuna e, conseqüentemente, do Armorial à cultura de massa, representada pela guitarra elétrica. No entanto, como Geneton Moraes Neto observa, o Brasil real consome música e cultura produzidas por guitarras elétricas, ou melhor, pela cultura de massa. Com isso, quando é questionado por este jornalista se o Brasil real é um mix de guitarras elétricas e vilas sertanejas, Suassuna responde:

O Brasil oficial – o dos especuladores, comerciantes, banqueiros, entreguistas, adoradores do Bezerro de Ouro, opressores e

exploradores do povo – é que usa e abusa das guitarras elétricas, que também, por outro lado, penetraram nos setores mais despersonalizados e corrompidos da classe média. O Brasil das favelas e arraias, este toca, ainda, viola, tambor, rabeca, pífano, berimbau-de-lata, violão. Não sei se isto vai durar. De qualquer modo, estes é que são os meus instrumentos. Sonhei e sonho recuperá-los, reintegrá-los em sua dignidade e fundi-los com outros que herdamos da música ibérica, a fim de fazer deles instrumentos da luta do nosso povo; do mesmo modo pelo qual os traidores do nosso país usam a guitarra elétrica para corromper, vender e entregar, ao mesmo tempo, a própria alma e o povo (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

O malhado, para Suassuna, tem um limite, pois a cultura de massa moderna é rejeitada. Só entra nessa nova configuração o que ele considera como tipicamente brasileiro, mesmo que este não seja mais tão bem observado no Brasil, como é explicitado em entrevistas no início do século XXI ao falar que a cultura popular resiste, mas está sendo atacada por várias frentes (SUASSUNA, 2000; 2003). Mesmo nesse ano, 1989, Suassuna é quem determina qual é a cultura do povo do Brasil real e quem é seu integrante. Não é culpa do povo se ele usa guitarra elétrica. A culpa é do Brasil oficial que quer “corromper, vender e entregar, ao mesmo tempo, a própria alma e o povo” aos países mais poderosos do mundo e ao capital. Dessa feita, a crítica que o Mangue faz ao paternalismo e ao autoritarismo do Armorial se mantém, pois o povo, na visão suassuniana, não tem condições de decidir por conta própria o que é melhor para si mesmo.

O argumento de Suassuna é contraditório porque ao mesmo tempo que ele afirma que o povo igualmente toca instrumentos “tradicionais”, afirma também que é preciso recuperar e reintegrar às dignidades desses instrumentos e da cultura popular. Ora, se é preciso recuperar as suas dignidades, então quer dizer que antes, e no momento de proferir essas palavras, não eram dignos, ou melhor, não eram valorizados como deveriam pelo povo. Sendo assim, não se pode esquecer que este mesmo povo que Suassuna afirma que ainda toca instrumentos “tradicionais” e cultiva a cultura popular, é o mesmo que escuta funk, rock, hip hop, axé, tropicalismo, gospel, disco, bossa nova, pop etc. Ou seja, esse povo vive concomitantemente a cultura popular e a cultura de massa, não fazendo distinção, pelo menos explicitamente, entre elas.

O interessante é que menos de dois anos após essa entrevista de Suassuna a Geneton Moraes Neto, o Mangue inicia suas primeiras manifestações. Como discutido em várias passagens desta pesquisa, é no final dos anos 1980, ou seja, na mesma época dessa entrevista do dramaturgo, que os integrantes do Mangue começam a fazer suas

primeiras experiências artístico-musicais que caracteriza essa Agitação: contato com a arte produzida no globo em função da produção e difusão da cultura de massa, possibilitando maior diversidade artístico-cultural. Além disso, como Chico Science argumenta (Apud: TELES, 2012), a intenção é colocar um sampler na mão de cada artista popular para introduzi-lo no mercado de bens simbólicos da cultura de massa. Nesse sentido, a posição do Mangue é diferente de Suassuna e do Armorial. Se estes dois rejeitam a cultura de massa porque em seus pensamentos descaracteriza a cultura popular brasileira, o primeiro pensa que a cultura de massa possibilita a divulgação das mais diferentes culturas no e do globo, bem como proporciona a divulgação da cultura popular e do pop brasileiro para o resto do mundo.

Disso resulta, para Suassuna e o Armorial, que todas as pessoas que defendem o uso da guitarra elétrica no Brasil são tachadas de “entreguistas culturais”, ou seja, são aquelas que além de não se contentarem ao entreguismo e à subserviência econômica e política, querem fazer o mesmo com a cultura brasileira. Essa posição é justificada pelo dramaturgo do seguinte modo:

O Brasil de Ariano Suassuna – que não é apenas sertanejo – espero corporificá-lo ainda numa obra digna dele e do nosso grande povo. Se eu conseguir, ele permanecerá, assim como a Rússia sonhada por Gógol resistiu e sobreviveu a todas as traições cometidas contra a Revolução e o povo russo. Assim como os Estados Unidos, transfigurados na obra de Melville, resistiram ao nefasto processo capitalista pelo qual os Estados Unidos do cotidiano passaram e estão passando, muito semelhante a esse por onde estão querendo encaminhar o Brasil – numa versão de segunda ordem, é claro.

(...) Se fosse verdade, as minhas lanças continuam apontadas contra os inimigos do Terceiro Mundo; da Rainha do meio-Dia; dos povos escuros e pobres do Mundo, assim como do povo escuro e pobre das favelas e dos arraiais do Brasil. Os que, vendendo-se ao Bezerro de Ouro, querem entregar nosso País e lutam por esse capitalismo monstruoso, imposto de fora para dentro, que oprime, explora e degrada nosso povo. Em suma, os inimigos do Reino de Deus e de sua justiça. Não sou Gógol nem Cervantes, mas vou tentar brandir e afiar minhas lanças da única maneira que me é possível, por destino e vocação: através da criação literária (SUASSUNA, 1989, p. A-24).

A literatura é uma missão para o dramaturgo. Seu objetivo é construir uma obra que caracterize a cultura brasileira. Se Suassuna tem esse objetivo ao escrever seus livros, como seu personagem Quaderna, ele precisa identificar o que faz do Brasil, Brasil, como Roberto DaMatta (1983; 1986; 1997; 2004) argumenta. Assim, ele não pode aceitar tudo. Caso aceitasse, o Brasil não teria nenhuma característica, seria uma Metamorfose Ambulante ou um Macunaíma, e não conseguiria estabelecer nenhuma

tradição. Por isso, a percepção dos erros cometidos vai até certo ponto, pois Suassuna e o Armorial não aceitam uma característica amorfa, o sistema capitalista e muito menos a produção e a divulgação artístico-culturais mediadas pelo mercado.

Se por um lado o dramaturgo e, por conseguinte, seu Movimento reconhecem os erros e o racismo implícito em seus sonhos de acastanhamento, isso não quer dizer que reconhecem outras questões problemáticas, como o desprezo pela cultura e pela arte de massas. Por isso que a diversidade está somente de maneira implícita em sua obra posterior aos anos 1980. Contudo, o mais importante a frisar, aqui, é que mesmo não explicitando claramente seu reconhecimento quanto à diversidade cultural, deixa subentendido que focar apenas a miscigenação é problemático, pois apaga as diferenças, rebaixando ou excluindo outras matrizes culturais na formação sociocultural do Brasil.

Por outro lado, a Agitação Cultural Mangue contribui nitidamente para uma nova percepção da identidade sociocultural brasileira, uma vez que o principal lema dessa Movimentação é a diversidade. A miscigenação faz parte dessa diversidade, mas a identidade cultural brasileira vai muito além desse cadinho. A música *Coco Dub (Afrociberdelia)*, do disco *Da Lama Ao Caos*, envereda para essa questão. Segue a letra: “Cascos, cascos, cascos/Multicoloridos, cérebros, multicoloridos/Sintonizam, emitem, longe/Cascos, cascos, cascos/ multicoloridos, homens, multicoloridos/Andam, sentem, amam/Acima, embaixo do mundo/Cascos, caos, cascos, caos/Imprevisibilidade de comportamento/O leito não-linear segue/Pra dentro do universo/Música Quântica?” (CSNZ, 1994, Faixa 14).

Nesta música, Chico Science & Nação Zumbi aliou um ritmo dito tradicional do Nordeste, o coco, com um ritmo pop, o dub. Este tem suas origens na Jamaica e surgiu como um remix do reggae, ou seja, nasceu como um reprocessamento de músicas existentes. Hoje, ele extrapolou o remix e é visto como um estilo musical. A letra, por sua vez, enfatiza a diversidade ao fazer uma metáfora com a palavra “multicoloridos”. Os humanos são diversos, mas todos “andam, sentem, amam” e todos estão no mesmo lugar, no mundo. O problema é a existência de cascos que são barreiras para a coexistência respeitosa entre esses “homens, multicoloridos”. A ideia é efetivar o caos nesses cascos, ou seja, perturbar, romper e transfigurar as barreiras entre os humanos. Para tanto, é necessário partir da dúvida, da imprevisibilidade da existência e do comportamento humano na efetivação da vida. É preciso assim deixar de lado comportamentos pré-moldados e lineares, pois quando se acha que algo está pronto e acabado, sempre surge algo novo que perturba as águas calmas de uma cultura fechada

para a diversidade, como aconteceu nas ciências da natureza com o desenvolvimento da física quântica. Para facilitar tal caos, os humanos sintonizam e se conectam, estando longe ou perto. Ao fazerem isso, aumenta a troca de informações, intensificando a formação de cérebros multicoloridos.

Coco Dub, além de ser a última faixa do disco *Da Lama Ao Caos*, tem como subtítulo *Afrociberdelia*, o título do segundo disco de Chico Science & Nação Zumbi. Destarte, a música introduz o próximo disco e já aponta o conceito que está por trás da feitura do mesmo. A contracapa, escrita por Braúlio Tavares, que escreveu também um livro intitulado *ABC de Ariano Suassuna* (TAVARES, 2007) para homenagear o dramaturgo em seu aniversário de oitenta anos, expressa bem o conceito da diversidade desse disco.

(Extraído da ENCICLOPÉDIA GALÁCTICA, volume LXVII, edição de 2102)

AFROCIBERDELIA (de África + Cibernética + Psicodelismo) – s.f. – A arte de cartografar a Memória Prima genética (o que no século XX era chamado “o inconsciente coletivo”) através de estímulos eletroquímicos, automatismo verbais e intensa movimentação corporal ao som de música binária.

Praticada informalmente por tribos de jovens urbanos durante a segunda metade do século XX, somente a partir de 2030 foi oficialmente aceita como disciplina científica, juntamente com a telepatia, patafísica e a psicanálise. Para a teoria afrociberdética, a humanidade é um vírus benigno no software da natureza, e pode ser comparada a uma árvore cujos galhos são as ramificações digitais-informáticas-eletrônicas (a Cibernética) e cujos frutos provocam estados alterados de consciência (o Psicodelismo).

No jargão das gangs e na gíria das ruas, o termo “afrociberdelia” é usado de modo mais informal:

a) Mistura criativa de elementos tribais e high-tech: “Pode-se dizer que o romance *The Embedding*, de Ian Watson, é um precursor da ficção-científica afrociberdética”.

b) Zona, bagunça em alto-astral, bundalelê festivo: “A festa estava marcada pra começar às dez, mas só rolou afrociberdelia lá por volta das duas horas da manhã” (TAVARES, In: CSNZ, 1996, Contracapa).

A miscigenação é uma constante no Mangue. Mas o interesse dessa Agitação não é em uma mistura primordial que deu origem a cultura brasileira contemporânea. Seu interesse é no que pode ser misturado e incorporado a partir do que existe atualmente, mas sem perder as características particulares de cada contribuição. A teoria *afrociberdética* seria, logo, a construção desse novo para a formação de uma linguagem

universal/global. Assim, Bráulio Tavares e CSNZ¹⁷³ apresentam três sentidos para a África: uma é valorizar toda a contribuição africana na formação do Brasil; a outra é por considerá-la o continente-mãe; a última é pela diversidade sociocultural existente nesse continente, mas que, muitas vezes, é reduzido ao estereótipo de “africano”.

Cibernética é todo uso de tecnologias que aproxima os indivíduos no mundo. A tecnologia rompe fronteiras culturais, pois ao proporcionar para o indivíduo contato com os cantos mais remotos do globo, possibilita a ele romper com etnocentrismos e preconceitos. A psicodelia é o êxtase que um indivíduo tem ao descobrir que o mundo é um paradoxo, porque é maior do que ele imaginava quando estava preso na caverna, mas também, com a tecnologia, é pequeno o suficiente para conhecer novas possibilidades que estão além de seu local de origem.

Uma das possibilidades de criar algo é através da formação de uma cultura global. Contudo, essa ideia não significa rejeitar a tradição. A intenção é conectar ou incorporar os elementos tribais – entendidos como tribos urbanas, mas também em sua acepção tradicional – com a tecnologia para abrir novas oportunidades e novos conhecimentos sobre o globo. Essas possibilidades não apagam as diferenças, afinal, toda cultura é igual ao ser cultura, inclusive a miscigenada, não sendo possível elencar níveis mais arcaicos ou modernos em relação a ela. A teoria *afrociberdélica* propõe pensar em rede (“árvore cujos galhos são as ramificações digitais-informáticas-eletrônicas”), pois hoje, em um mundo high-tech, todas as tribos estão conectadas. Somente, então, quando todas as tribos, ou a maioria, entenderem que não são isoladas, que uma afeta a outra, querendo ou não, será possível existir uma grande festa de integração e diversidade, mesmo que tardiamente. Quando isso acontecer chegará uma nova aurora, em que o mais importante será viver a diversidade e a diferença.

A música que melhor representa essa posição de Chico Science & Nação Zumbi, e também do Mangue, é *Etnia*, do disco *Afrociberdelia*. Essa música não exclui a miscigenação nem a diversidade, caso as excluísse, a perspectiva da banda e da Agitação não seria tão diversa assim. Segue a letra:

Somos todos juntos uma miscigenação/e não podemos fugir da nossa etnia/índios, brancos, negros e mestiços/nada de errado em seus princípios/ o seu e o meu são iguais/corre nas veias sem parar/costumes, é folclore, é tradição/capoeira que rasga o chão/samba que sai da favela acabada/é hip hop na minha embolada/é povo na

¹⁷³ Considero que Chico Science & Nação Zumbi concorda com o pensamento de Bráulio Tavares. Caso não concordasse, dificilmente aceitaria esse texto na contracapa de seu disco.

arte/é arte no povo/e não o povo na arte/de quem faz arte com o povo/maracatus psicodélicos/capoeira da pesada/bumba meu rádio/berimbau elétrico/frevo, samba e cores/cores unidas e alegria/nada de errado em nossa etnia (CSNZ, 1996, Faixa 03).

A miscigenação é um fato no Brasil, mas isso não pode apagar as várias contribuições culturais que formam o país. Nessa música, índios, negros e brancos não são apagados pela mestiçagem, principalmente os dois primeiros, pois o mestiço seria mais uma dentre outras “etnias”. Todos estão no mesmo pé de igualdade, sem diferenciação. Com isso, não é possível hierarquizar qual é mais importante na formação cultural brasileira. Todas contribuíram da mesma forma. Contudo, sempre chegam novas contribuições que convivem com outras que vieram primeiro. Esse é o caso da coexistência entre a tradição, os costumes e a cultura popular com as novas formas e fazeres artístico-culturais como o hip hop, o pop, o uso de meios eletrônicos para a produção e a divulgação de arte. Assim, deve-se fazer arte com e do jeito do povo, não do jeito que outros falam que o povo deve fazer, como o Mangue acusa o Armorial. Se o povo faz arte com o pop, os que se inspiram no povo para fazer sua arte devem fazer o mesmo. Se rejeitarem tal prisma, não fazem arte no povo, mas colocam o povo na arte. Isto é, essa posição de fazer arte pensando no povo nem representa, às vezes, o que realmente ele é, pois acaba idealizando-o.

Todavia, é muita pretensão do Mangue se considerar o pioneiro na defesa da diversidade no Brasil, porquanto outros Movimentos estético-culturais também fizeram isso como a Bossa Nova, o Tropicalismo e o Udigrudi. É óbvio que ele teve grande importância na mudança de percepção e de orientação das políticas públicas culturais de Pernambuco e do Brasil, visto que vários artistas engajados de projeção nacional e internacional surgiram a partir dele. Mas também, essa projeção nacional e internacional do Mangue em defesa da diversidade brasileira, ao invés de se restringir à miscigenação, está atrelada ao contexto histórico, social e cultural brasileiro e mundial, cujo maior símbolo é a queda do muro de Berlim, em âmbito internacional, e o final da ditadura militar, em âmbito nacional. No período em que o Mangue surgiu já se discutia seriamente uma sociedade pós-moderna e a globalização, enquanto os outros Movimentos discutiam questões diferentes, como a modernidade e a liberdade, dentre outras.

Isto posto, a diversidade é um fenômeno mais amplo, não apenas individual ou grupal, e que vem se consubstanciando a décadas. Pode-se afirmar que esse fenômeno começa junto a modernidade, ganha novas proporções com as lutas por reconhecimento

dos mais variados matizes, como raciais, étnicos, gêneros etc., e se intensifica com a melhoria dos meios de comunicação e com a mercantilização dos bens artístico-culturais. Em outras palavras, a diversidade ganha força a partir do processo de democratização e reflexividade proporcionadas pela modernidade e pelas lutas individuais ou grupais pelos direitos humanos e de cidadania.

As diferenças macros do Manguê em relação a outros Movimentos, que buscaram conectar a produção cultural brasileira com a produção cultural de outros lugares do mundo, é o uso mais intensivo da tecnologia para conhecer o que se produzia em outros lugares e divulgar a produção local e um ambiente mais democrático e livre, o que ensejou o consumo de bens culturais mais vinculados ao pop. Em nível micro, é acabar com linearidades artístico-culturais ao rejeitar os grandes discursos sobre a característica fundamental da cultura brasileira, mostrando que todas as formas de arte e cultura são bem-vindas, não havendo uma hierarquia entre elas.

Por isso, pensar o Brasil de hoje somente pelo viés da miscigenação é problemático, pois culturalmente o país é muito diverso, ainda mais por ser do tamanho de um continente. A pergunta que fica é a seguinte: um morador do interior do estado de São Paulo, da região de Piracicaba, se identifica culturalmente com um ribeirinho da Amazônia, morador do Alto Rio Negro? É possível pensar do mesmo modo dentro de um estado. Por exemplo, Pernambuco: o morador de Bodocó, cidade situada no sertão, se identifica culturalmente com o morador de Nazaré da Mata, situada na zona da mata, e estes se identificam com um recifense? Ou ainda, um morador de uma colônia alemã da região sul, cuja língua mãe é o alemão e a segunda é o português se identifica culturalmente com o pardo brasileiro de qualquer região? Se esse pardo for o castanho suassuniano, ou seja, um personagem abstrato, a possibilidade de identificação fica ainda mais distante.

Comparar, então, esses dois Movimentos estético-culturais propicia apreender melhor a mudança de percepção sobre a característica cultural do Brasil. Se antes o país era visto como um cadinho de várias matrizes culturais, hoje essa perspectiva é mais uma dentre tantas outras, pois o Brasil é exaltado pela sua diversidade sociocultural¹⁷⁴. Ainda dentro dessa questão de apreender melhor os entendimentos sobre a característica cultural do Brasil, a comparação permite ver como temas circulam entre gerações e

¹⁷⁴ Os motivos dessa transformação não foram trabalhados nessa pesquisa. Essa questão fica como um tema a ser investigado futuramente.

classes sociais diferentes. Boa parte dos temas articulados no Armorial e no Manguê são os mesmos ou estão muito próximos. Porém, é perceptível maneiras discrepantes de compreendê-los e articulá-los. Portanto, uma comparação permite descortinar melhor diferenças existentes entre indivíduos, gerações, grupos e classes sociais para mostrar que todo discurso é datado. Sendo assim, qualquer discurso universalizante e homogeneizante está mais próximo de uma abstração do que o observado na realidade.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, MAX. **A Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Sobre música popular**. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1994, p. 115-146.

ADORNO, Theodor W. **O Fetichismo da Música e a Regressão da Audição**. In: **Os Pensadores: Adorno**, São Paulo: Abril Cultural, 2005, p. 65-108.

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

ALVES, Elder Patrick Maia. **A Economia Simbólica da Cultura Popular Sertanejo-Nordestina**. Maceió: Ed. UFAL, 2011.

ANDRADE, Joel Carlos de Sousa. **Em Demanda do Sebastianismo em Portugal e no Brasil: um estudo comparativo (séculos XIX/XX)**. Tese apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, 2014.

ARENDT, Hanah. **Origens do totalitarismo**. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UNB, 1987.

BASTOS, Elide Rugai. “A construção do debate sociológico no Brasil”. *Idéias – Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas*, vol. 1, 2013: 287-300. [Aula inaugural do programa de Pós-graduação em Sociologia da Unicamp, proferida em 13/03/2013 no IFCH]. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/1634/1117>.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte – uma revisão dez anos depois**. 1ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Primeira Versão)**. In: **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural**. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 179-212.

BERLIN, Isaiah. **Ideias políticas na era romântica: ascensão e influência no pensamento moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERLIN, Isaiah. **As Raízes do Romantismo**. 1ª ed. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. 1ª ed., 5ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Gostos de Classe e Estilos de Vida**. In: ORTIZ, Renato (Org.). **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003, p. 73-111.

BOURDIEU, Pierre. **O Mercado de Bens Simbólicos**. In: MICELI, Sergio (Org.). **A economia das trocas simbólicas**. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005-A, p. 99-181.

BOURDIEU, Pierre. **Campo do Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe**. In: MICELI, Sergio (Org.). **A economia das trocas simbólicas**. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005-B, p. 183-202.

BOURDIEU, Pierre. **Reprodução Cultural e Reprodução Social**. In: MICELI, Sergio (Org.). **A economia das trocas simbólicas**. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005-C, p. 295-336.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2ª ed. 1ª reimpressão. Porto Alegre: Zouk, 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Ed. USP, Editora 34, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed., 5ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2011.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CASTRO, Josué de. **Geopolítica da fome: ensaio sobre os problemas de alimentação e de população**. Vol. 1 e 2. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965.

CASTRO, Josué. **Homens e caranguejos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CELLARD, André. **A Análise Documental**. In: POUPART, Jean et al. (Orgs.). **A Pesquisa Qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. 4ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014, p. 295-316.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. 22ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões (Campanha de Canudos)**. 3ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Martin Claret, 2009.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATA, Roberto. **O que é o Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, Arthur. **O Descredenciamento Filosófico da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DANTO, Arthur. **O mundo da arte**. In: DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 315-334.

DUBY, Georges. **Senhores e camponeses**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DUBY, Georges. **As três ordens: ou o imaginário do feudalismo**. 2ª ed. Lisboa, Portugal: Estampa, 1994.

DURKHEIM, Émile. **Educação e Sociologia**. 3ª ed. Petrópolis-RJ, Editora Vozes, 2012.

DURKHEIM, Émile. **Da Divisão do Trabalho Social**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador. Volume 1: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, 2º sem. 2009, p. 17-31.

FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder: Formação do patronato público brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **“Ser afetado”**. São Paulo: **Cadernos de Campo** n° 13, 2005, p. 155/161.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: GUANABARA, 1989.

GINSBURG, Carlo. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. In: GINSBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. 1ª ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1991, p. 143-179.

GINSBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. 1ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia de Bolso, Ed. SCHWARCZ, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Técnica e ciência como “ideologia”**. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. 10ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. 2ª ed. Campinas-SP, Ed. Unicamp, 1992.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 7ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1975.

HOBBSAWM, Eric. **Introdução: a invenção das tradições**. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de bolso), 2012, p. 11-29.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

IANNI, Octávio. A sociologia e o mundo moderno. São Paulo: Revista Tempo Social (rev. Sociologia/USP), 1(1), 1º sem. 1989, p. 7-27.

IPHAN. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais** / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; texto e revisão de Natália Guerra Brayer. 3ª ed. Brasília, DF: Iphan, 2012.

JAMESON, Fredric. **A Virada Cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

- KOTHE, Flávio R. **O Cânone Colonial: ensaio**. Brasília: Ed. UnB, 1997.
- LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Lisboa, Portugal: Estampa, 1994.
- LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Bauru-SP: EDUSC, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Entre Campos: cultura material, relações sociais e patrimônio**. In: TAMASO, Izabela; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (orgs.). **Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012, p. 111-128.
- LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MANNHEIM, Karl. **O problema da “Intelligentsia”. Um Estudo de seu papel no Passado e no Presente**. In: **Sociologia da Cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, Edusp, 2004.
- MARTINS, Luciano. **A Gênese de uma Intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil (1920 a 1940)**, 1986. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_04/rbcs04_06.htm.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política (O processo de produção do capital)**. Livro I Vol. I 21ª Ed., Livro I, Vol. I 19ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos & ALMEIDA, Ricardo de. **Arte Popular e Dominação: o caso de Pernambuco – 1961-1977**. Recife: Alternativa, 1978.
- MAUSS, Marcel. Uma Categoria do Espírito Humano: a noção de pessoa, a de “eu”. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 367-397.
- MEIRELES, Cecília. **Viagem & Vaga Música**. 1ª ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- MOLES, Abraham. **As ciências do Impreciso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade**. 5ª ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2017.

- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Visão Dionisíaca do Mundo e outros textos de juventude**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OLIVEIRA, Francisco. **Crítica à razão dualista: o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1985.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 5ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- PARANHOS, Adalberto de Paula. **A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo**. In: ArtCultura, Uberlândia – MG: v. 6, n. 9, 2004, p. 22/31.
- POUPART, Jean. **A Entrevista de Tipo Qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas**. In: POUPART, Jean et al. (Orgs.). **A Pesquisa Qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. 4ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014, p. 215-253.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Identidade cultural, identidade nacional no Brasil**. São Paulo: Revista Tempo Social (rev. Sociologia/USP), 1(1), 1º sem. 1989, p. 29-46.
- RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral**. Actas Del IV Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para El Estudio de La Música Popular – <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>, S/D.
- RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e boiadas**. Goiânia: Kelps, 2010.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 6ª reimpressão. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- ROMERO, Sílvio. **Compêndio de História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed., Universidade Federal de Sergipe, 2001.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens**. In: ROUSSEAU, Jean Jacques. **Os Pensadores: Rousseau, Vol. II**, 2005, p. 5-163.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, Ed. SCHWARCZ, 1ª ed., 1ª reimpressão, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.** In: SANTOS, Boaventura de Sousa Santos; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul.** Cortez editora: São Paulo, 2010, p. 31-83.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional por Subtração.** In: **Cultura e Política.** São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 108-135.

SENA, Custódia Selma. **Interpretações dualistas do Brasil.** Goiânia, Editora UFG, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SUÁREZ, Mireya. **Sertanejo: um personagem mítico.** Sociedade e Cultura, Goiânia, n. 1, v. 1, jan./ jun. 1998, p. 29-39.

TAVOLARO, Sergio B. F. **Existe uma Modernidade Brasileira? Reflexões em torno de um dilema sociológico brasileiro.** Revista Brasileira de Ciências Sociais (ANPOCS), São Paulo, Vol. 20, nº 59, out. 2005, p. 5-22.

TAVOLARO, Sergio B. F. **A cidadania da “Era Vargas” revisitada: Uma modernidade singular?** Teoria & Pesquisa: Revista de Ciência Política (UFSCAR), São Carlos-SP, Vol. 19, nº 2, 2010, p. 77-109.

TAVOLARO, Sergio B. F. **Gilberto Freyre e nossa “Modernidade Tropical”: entre a originalidade e o desvio.** Sociologias (UFRGS), Porto Alegre, ano 15, nº 33, mai./ago. 2013, p. 282-317.

TAVOLARO, Sergio B. F. **A Tese da Singularidade Brasileira Revisitada: Desafios Teóricos Contemporâneos.** DADOS – Revista de Ciências Sociais (UERJ), Rio de Janeiro, Vol. 57, nº 3, 2014, p. 633-673.

TAYLOR, Charles. **A Política de Reconhecimento.** In: TAYLOR, Charles et al. **Multiculturalismo.** Lisboa: Instituto Piaget, 1994, p. 45-94.

TAYLOR, Charles. **Uma Era Secular.** São Leopoldo-RS: Ed. Unisinos, 2010.

TAYLOR, Charles. **A Ética da Autenticidade.** São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

TAYLOR, Charles. **As Fontes do Self. A construção da identidade moderna.** 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

TRILLING, Lionel. **Sinceridade & Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu.** São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

VELOSO, Álvaro G. **La Entrevista em Profundidad Individual**. In: CERÁON, Manuel C. (Coord.). **Metodologías de Investigación Social**. Santiago: Lom Ed., 2006, p. 219-231.

VIANNA, Hermano. **O mistério do Samba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva, Vol. 1**. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

Bibliografia Especializada

AVELAR, Idelber. **O manguebeat e a superação do fosso entre o nacional e o jovem na música popular**. Florianópolis: UFSC, Revista Literatura e Música, nº 11, 2011. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p25/18072>.

BEZERRA, Amílcar. **Da Pedra do Reino à Selva de Pedra: o Brasil de Ariano Suassuna na Folha de São Paulo**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Departamento de Comunicação Social, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2004.

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

CARVALHO, Ernando. **Movimento Armorial 40 anos**. Cordel, 2011.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Interculturalidade, do Departamento de Letras e Artes, da universidade Estadual da Paraíba: Campina Grande-PB, 2007.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/1976)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura**. São Paulo: Alameda, 2011.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do Departamento de Antropologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas**. Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom: Brasília, 2006.

FONSECA, Fábio. **O bestiário medieval na gravura de Gilvan Samico**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília: Brasília, 2011.

FONTANA, Mônica. **Sebastianismo em Pernambuco: memória dos movimentos da Serra do Rodeador e da Pedra do Reino**. Trabalho apresentado à Sessão de Temas Livres, do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Porto Alegre, 2004.

GODOY, Ana Paula Pacheco. **O Manguebeat entre o Global e o Local: a disputa na cena cultural pernambucana nos anos 1990**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.

GUIMARÃES, Rodrigo Gameiro. **No Campo das Políticas Públicas Culturais em Pernambuco, Os Caranguejos com Cérebro se organizam para desorganizar**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração, do Departamento de Ciências Administrativas, do Centro de Ciências Sociais Aplicadas, da Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2007.

GUSMÃO, Flávia de. **Comportamento especial 80 anos. "Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar"**, 1999. Acesso: 21/06/2017. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/1999/80anos/80b_26.htm.

LIMA, Ana Paula Campos. **O movimento armorial e suas fases. Relatório de bolsa de iniciação científica**, período: 01/09/1999 a 31/07/2000. Disponível em: <http://www.enefil2013.com/docs/A.M%C3%BAAsica.Armorial.pdf>, 2000.

MARKMAN, Rejane Sá. **Música e Simbolização. Manguebeat: contracultura em versão cabocla**. São Paulo: Annablume, 2007.

MONÇORES, Aline Moreira. **Moda Mangue: a influência do Manguebeat na moda pernambucana**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design, do Departamento de Artes e Design, da Pontifícia universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006.

MORAES, Cândida Maria Nobre de Almeida. **Ariano Suassuna e as estratégias mercadológicas para promoção da cultura nordestina: um estudo de Marketing Cultural**. Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social Publicidade e Propaganda, do Instituto de Educação Superior da Paraíba: João Pessoa, 2005.

QUEIROZ, Raquel de. **Um romance picaresco?** In: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta: Airesiana Brasileira em Fá-Maior. Introdução ao "Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores"**. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2014, p. 15-17.

REZENDE, Mauro Sérgio Guimarães. **Antônio Nóbrega: um brincante**. Monografia apresentada ao Instituto de História, da Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia-MG, 2007.

RIBEIRO, Getúlio. **Do Tédio ao Caos, do Caos à Lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue, Recife – 1984/1991**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 1999.

SILVA, Gláucia. **“O Mangue”:** moderno, pós-moderno, global. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Departamento de Sociologia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008.

SILVA, Letícia Batista da. **Manguebeat: vanguarda no mangue?** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2011.

TAVARES, Braúlio. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TELES, José. **O Malungo Chico Science**. Recife: Edições Bagaço, 2003.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

VALENÇA, Alceu. 1992. **La Belle de Jour (Entrevista)**. Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco: Recife, março/1992, p. 3-6.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

VASSALLO, Lígia. **O Sertão Medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

ZOLLNER JR., Ricardo de Lima. **Caranguejos com Cérebro: uma análise dos hibridismos musicais realizados pelo movimento manguebeat**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2010.

Fontes

CAMPOS, Maximiano. **Sem Lei Nem Rei**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

CARRERO, Raimundo. **A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão**. 2ª ed. Recife: Edições Bagaço Ltda., 1995.

CARRERO, Raimundo. **O Bordado, a pantera negra**. In: CARRERO, Raimundo; SUASSUNA, Ariano. **Romance do bordado e da pantera negra**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2014-A, p. 19-35.

CARRERO, Raimundo. **Fundação Joaquim Nabuco, Artigo sobre Raimundo Carrero**. Acesso: 03/02/2018. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisa/escolar/index.php?option=com_content&id=220:raimundo-carrero.

CHICO SCIENCE. **Do mangue para o mundo. The Interview, Brazilian Music Up To Date**. São Paulo: Portal UOL, S/D. Acesso: 03/04/2018. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/uptodate/up3/interind.htm>.

CHICO SCIENCE. **Aeroanta tem 'lama e caos' de Chico Scince: Entrevista com Daniela Rocha**. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada, 29/04/1994, 1994. Acesso: 03/04/2018. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/29/ilustrada/6.html>.

DJ. DOLORES. **Entrevista: DJ Dolores. DJ Dolores lança disco com trilhas compostas para filmes como O som Ao Redor**. 18/10/2013, 2013. Acesso: 04/04/2018. Disponível em <http://revistaogrito.com/page/entrevista-dj-dolores/>.

FRED ZERO QUATRO. **Líder da banda Mundo Livre S/A acredita que o movimento mangue beat não termina com a morte do cantor. Fred 04 não quer ser sucessor de Science**, por Vandeck Santiago. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada, 14/02/1997, 1997. Acesso: 04/04/2018. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq140206.htm>.

FRED ZERO QUATRO. **Vivemos a longa era da pilhagem**. Recife, Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco. Janeiro/fevereiro de 1998, p. 31.

FRED ZERO QUATRO. **Texto de apresentação do Box Bit: Mundo Livre S/A com os quatro primeiros discos da banda**. In: MUNDO LIVRE S/A. Bit: Mundo Livre S/A. Recife, 2004.

FRED ZERO QUATRO. **Fred 04: a indústria fonográfica está ruindo**, por Pedro Rocha, publicada no caderno Vida & Arte do jornal O Povo. 04/12/2006, 2006. Acesso: 04/04/2018. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/fred-04-a-industria-fonografica-esta-ruindo>.

FRED ZERO QUATRO. **Entrevista - Fred Zero Quatro (Mundo Livre S/A)**, por André Azenha. Scream & Yell, 13/10/2006, 2006-A. Acesso: 04/04/2018. Disponível em: http://www.screamyell.com.br/musicadois/zeroquatro_entrevista.htm.

FRED ZERO QUATRO. **Entrevista: Fred Zero Quatro. Precursor do manguebeat discute movimento, das raízes à atualidade**. Entrevista com ObaOba, 05/11/2009, 2009-A. Acesso: 04/04/2018. Disponível em <https://www.obaoba.com.br/comportamento/noticia/entrevista-fred-zero-quatro>.

FRED ZERO QUATRO. 2009-B. **‘É quase proibido questionar a internet’, diz Fred Zero Quatro**, por Lígia Nogueira. Portal G1 de São Paulo, 27/09/2009, 2009-B. Acesso: 04/04/2018. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1317603-7085,00-E+QUASE+PROIBIDO+QUESTIONAR+A+INTERNET+DIZ+FR ED+ZERO+QU ATRO.html>.

FRED ZERO QUATRO. **Entrevista: Fred Zero Quatro. Hoje o mangue beat não passaria de duas comunidades no Orkut. Vocalista da banda Mundo Livre S/A fala sobre o movimento musical surgido em Pernambuco no início dos anos 1990**, por Thiago Ney. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada, 18/09/2009, 2009-C. Acesso: 03/04/2018. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1809200911.htm>.

FRED ZERO QUATRO. **Estamos deslumbrados com o avanço tecnológico. Não questionamos mais nada; diz Fred 04; do Mundo Livre S/A**. São Paulo: Jornal Estado de São Paulo. 05/10/2009, 2009-D. Acesso: 04/04/2018. Disponível em: <http://link.estadao.com.br/noticias/geral,estamos-deslumbrados-com-o-avanco-tecnologico-nao-questionamos-mais-nada-diz-fred-04-do-mundo-livre-sa,10000046271>.

FRED ZERO QUATRO. **Entrevista: Fred 04, Mundo Live S/A**, entrevista com Marcelo Costa. Scream & Yell. 08/01/2012, 2012. Acesso: 04/04/2018. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2012/01/08/entrevista-fred-04-mundo-livre-sa/>

FRED ZERO QUATRO. **Entrevista: Fred 04, Mundo Live S/A**, por Kaluan Bernardo e Izabela Costa, em 16/09/2013, 2013. Acesso: 04/04/2018. Disponível em: <https://medium.com/perdidos-no-ar/entrevista-fred-04-mundo-livre-s-a-cd8d1e74b45c>.

FRED ZERO QUATRO. **‘Perdi o ranço’, diz Fred Zero Quatro após render-se ao crowdfunding**, por Luna Markman. Portal G1 PE, 03/02/2015, 2015. Acesso em 04/04/2018. Disponível em <http://g1.globo.com/pernambuco/musica/noticia/2015/02/perdi-o-ranco-diz-fred-zero-quatro-apos-render-se-ao-crowdfunding.html>.

FRED ZERO QUATRO. **TMDQA! entrevista: Fred Zero Quatro (Mundo Livre S/A)**, por Felipe Deliberaes. TMDQA, 10/05/2016, 2016. Disponível em <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2016/05/10/tmdqa-entrevista-mundo-livre-sa/>.

FRED ZERO QUATRO. **Salve Zero Quatro, Salve! Salve a Música!**, por Everton Mossato. 15/12/2016, 2016-A. Acesso: 04/04/2018. Disponível em: <http://paragrafo2.com.br/2016/12/27/salve-zero-quatro-salve-salve-a-musica-parte-2-de-2/>

JAPIASSU, Janice. **Canto Amargo: Poesia Armorial Nordestina**. Recife: Editora Universitária UFPE, 1970.

JORGE DU PEIXE. Texto da **contracapa**. In: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. CSNZ. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment (CHAOS), 1998.

JORGE DU PEIXE. **3 perguntas para Jorge Du Peixe, do Nação Zumbi**. 05/08/2016, 2016-A. Acesso: 04/04/2018. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/editorias/>

magazine/3-perguntas-para-jorge-du-peixe-do-na%C3%A7%C3%A3o-zumbi-1.1127445.

JORGE DU PEIXE. **Confira entrevista com vocalista da Nação Zumbi, que se apresenta sábado no Psicodália, por Gabriele Duarte do Jornal NSC DC**, 05/02/2016, 2016-B. Acesso: 04/04/2018. Disponível em <http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2016/02/confira-entrevista-com-vocalista-da-nacao-zumbi-que-se-apresenta-sabado-no-psicodalia-4967844.html>.

MAIA, Lúcio. **Entrevista: Lúcio Maia (Nação Zumbi)**, por Izabela Costa. *Scream & Yell*, 02/06/2014, 2014. Acesso: 03/04/2018. Disponível em <http://screamyell.com.br/site/2014/06/02/entrevista-lucio-maia-nacao-zumbi/>.

MANGUE de A a Z. Site do Memorial Chico Science. Acesso: 20/04/2018. Disponível em: <https://memorialchicoscience.wordpress.com/glossario/>.

MONTEIRO, Ângelo. **Armorial de um caçador de nuvens**. Recife: Separata da Revista Estudos Universitários, Vol. 11, nº 3, Universidade Federal de Pernambuco, 1971.

NAÇÃO ZUMBI. **Entrevista: Nação Zumbi, por Leonardo Vinhas**. 01/07/2016, 2016. Acesso: 04/04/2018. Disponível em <http://screamyell.com.br/site/2016/07/01/entrevista-nacao-zumbi-2016/>.

NÓBREGA, Antônio. **Entrevista**. Goiânia: Revista UFG / ano XII, nº 8, julho 2010, p. 126-134.

NÓBREGA, Antônio. **Pela arte e cultura popular nas escolas. Entrevista com Luiz Henrique Gurgel**. S/D. Acesso: 12/02/2018. Disponível em: <https://www.escrevendoo futuro.org.br/conteudo/biblioteca/nossas-publicacoes/revista/entrevistas/artigo/1746/entrevista-antonio-nobrega>

RENATO L. **Arqueologia do mangue**. Recife, Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco. Janeiro/fevereiro de 1998, 1998-A, p. 30.

RENATO L. **Capa do Afrociberdelia: ícone do movimento Mangue. Entrevista com Anderson Foca**. Maio/1998, 1998-B. Acesso: 04/04/2018. Disponível em <http://manguebeat.forumeiros.com/t9-entrevista-renato-l-maio-1998>.

RENATO L. **“Mangue não é fusão!” Entrevista cedida a MangueNius**. S/D. Acesso: 17/01/2018. Disponível em <https://www.terra.com.br/manguenius/artigos/ctudo-entrevista-renatol.htm>.

SAMICO, Gilvan. **Entrevista com Gilvan Samico concedida ao Jornal do Commercio**. Acesso: 12/10/2018. Disponível em: <https://blogmonoart.wordpress.com/2015/06/16/entrevista-com-gilvan-samico/>.

SUASSUNA, Ariano; CHICO SCIENCE; PAULO ANDRÉ. **O armorial e o mangueboy selam a paz**. Recife: Jornal Diário de Pernambuco, Caderno Política Cultural, 13/01/1995, 1995, p. 8.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta: romance armorial-popular brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta: Airesiana Brasileira em FÁ-Maior. Introdução ao "Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores"**. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Romance do Bordado e da Pantera Negra**. In: CARRERO, Raimundo; SUASSUNA, Ariano. **Romance do bordado e da pantera negra**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2014-A, p. 37-61.

SUASSUNA, Ariano. **História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romançal brasileira – ao sol da onça caetana**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira**. Tese apresentada ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas da universidade Federal de Pernambuco, para concurso à Docência Livre da disciplina História da Cultura Brasileira, 1976.

SUASSUNA, Ariano. **O Brasil, seu povo e seu destino, segundo Ariano Suassuna, entrevista com Geneton Moraes Neto**. Recife: Jornal Diário de Pernambuco, Caderno Cidade, 23/04/1989, 1989, p. A-24.

SUASSUNA, Ariano. **Ariano mantém a fé no socialismo**. Recife: Jornal do Commercio, Caderno Política, 12/09/1993, 1993, p. 6.

SUASSUNA, Ariano. **A história do amor de Fernando e Isaura**. Recife: Bagaço, 1994.

SUASSUNA, Ariano. **Introdução: Carrero e a Novela Armorial**. In: CARRERO, Raimundo. **A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão**. 2ª ed. Recife: Edições Bagaço Ltda., 1995, p. 5-13.

SUASSUNA, Ariano. **De quinta categoria. Entrevista cedida a Gerson Camarotti da Revista Veja**. São Paulo: Editora Abril. Edição 1451, ano 29, nº 27, de 3 de julho de 1996, p. 7-9.

SUASSUNA, Ariano. **Ariano, o guerreiro da cultura popular**. Entrevista com Ênio Lins. São Paulo: Revista Princípios, Edição 51, nov, dez, jan 01/11/1998, 1998-A. Acesso: 03/04/2018. Disponível em: <http://revistaprincipios.com.br/artigos/51/cat/1493/ariano-o-guerreiro-da-cultura-popular-.html>.

SUASSUNA, Ariano. **Ariano Suassuna: uma dramaturgia da impureza, da mistura**. Revista "VINTÉM"- Companhia do Latão, Ensaios para um Teatro Dialético.

Editora Hucitec - número 02 - maio/junho/julho 1998. Acesso: 15/07/2015, Disponível em: <http://www.wooz.org.br/entrevistasuassuna.htm>.

SUASSUNA, Ariano. **Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Número 10, 2000.

SUASSUNA, Ariano. **Campos Sales e Fernando Henrique Cardoso**. Recife: Jornal Diário de Pernambuco, 20/02/2001, 2001, p. D2.

SUASSUNA, Ariano. **Entrevista risonha e franca. Ariano Suassuna, um brasileiro da gota! Entrevista-espetáculo. “Eu não faço concessão nenhuma”**. São Paulo: Revista Caros Amigos. Ano VII, número 75, junho 2003, p. 34-41

SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher vestida de sol**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SUASSUNA, Ariano. **Aula Magna proferida na Universidade Federal da Paraíba em 1994**. João Pessoa, Editora Universitária, UFPB, 2007-A.

SUASSUNA, Ariano. **Farsa da Boa Preguiça**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007-B.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1971.

SUASSUNA, Ariano. **O casamento suspeito**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca**. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-A (1969), p. 151-160.

SUASSUNA, Ariano. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-B (1991), p. 229-248.

SUASSUNA, Ariano. **O que podemos aprender da Turquia**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-C (1961), p. 17-34.

SUASSUNA, Ariano. **Um novo romance sertanejo**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-D (1968), p. 75-92¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Também está publicado como posfácio do romance **Sem Lei Nem Rei** de Maximiano Campos. SUASSUNA, Ariano. In: CAMPOS, Maximiano. **Novo Romance Sertanejo**. São Paulo: Melhoramentos, 1990, p. 129-142.

SUASSUNA, Ariano. **Teatro, região e tradição**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-E (1962), p. 43-62.

SUASSUNA, Ariano. **César Leal, poeta do verão**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-F (1962), p. 35-42.

SUASSUNA, Ariano. **Yaari – diálogo sobre a Ilumiara Brennand**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-G (1993), p. 249-264.

SUASSUNA, Ariano. **Canudos, nós e o mundo**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-H (1999), p. 275-276.

SUASSUNA, Ariano. **Encantação de Guimarães Rosa**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-I (1967), p. 123-150.

SUASSUNA, Ariano. **A Compadecida e o romancista nordestino**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-J (1986), p. 173-188.

SUASSUNA, Ariano. **Sexo e Morte**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-K (1980), p. 225-228.

SUASSUNA, Ariano. **Cinema e Sertão**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-L (1972), p. 189-198.

SUASSUNA, Ariano. **Gilvan Samico**. In: **Almanaque Armorial** / Ariano Suassuna; seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008-M (1977), p. 213-222.

SUASSUNA, Ariano. 2011. **Iniciação à estética**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), 2012.

SUASSUNA, Ariano. “**Só nos dão o osso**”: releia entrevista com Ariano Suassuna. Revista Fórum, 2014-B (2005). Acesso: 12/01/2018. Disponível em: https://www.revistaforum.com.br/2014/07/26/so_nos_dao_o_osso_-_entrevista_com_ariano_suassuna/.

TAVARES, Braúlio. **Texto contracapa do disco Afrociberdelia**. In: CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. Afrociberdelia. São Paulo: Sony (CHAOS), 1996.

Discos

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao Caos**. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment (CHAOS), 1994.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment (CHAOS), 1996.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **CSNZ**. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment (CHAOS), 1998.

MUNDO LIVRE S/A. **Samba Esquema Noise**. São Paulo: Warner Music Brasil (Banguela Records), 1994.

MUNDO LIVRE S/A. **Guentando a Ôia**. Rio de Janeiro: PolyGram (Excelente Discos), 1996.

MUNDO LIVRE S/A. **Carnaval na Obra**. São Paulo: Abril Music, 1998.

MUNDO LIVRE S/A. **Por Pouco**. São Paulo: Abril Music, 2000.

MUNDO LIVRE S/A. **O Outro Mundo de Manuela Rosário**. Recife: Candeeiro Records, 2003.

MUNDO LIVRE S/A. **Bebadogroove/vol.1 – Garagensambatransmachine**. Recife: Ôia Records, 2005.

Youtube

SUASSUNA, Ariano. <https://poemia.wordpress.com/2008/09/23/noturno-ariano-suassuna/> Acesso: 02/02/2018.

SUASSUNA, Ariano. <https://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tVPac>. Acesso em 12/03/2018.

SUASSUNA, Ariano. <https://www.youtube.com/watch?v=SV0-kzJkQJc>. Acessado em 23/10/2018.

[SUASSUNA, Ariano. https://www.youtube.com/watch?v=du5ebLpFvpU&t=4s](https://www.youtube.com/watch?v=du5ebLpFvpU&t=4s). Acesso em 03/01/2019.

SUASSUNA, Ariano. <https://www.youtube.com/watch?v=Tt1PtjUHhSg>. Acesso em 03/01/2019.

SUASSUNA, Ariano. <https://www.youtube.com/watch?v=M67BQX87DAk> Acesso: 17/05/2019.

Entrevistas e Palestra

DANTAS SUASSUNA. Entrevista realizada em 18/03/2017 na cidade de Recife

DJ DOLORES (Helder Aragão). Entrevista realizada em 16/03/2017 na cidade de Recife

GILMAR BOLA OITO. Palestra realizada em 17/03/2017 no Memorial Chico Science, na cidade de Recife.

GUTIE (Antônio Gutierrez). Entrevista realizada em 14/03/2017 na cidade de Recife.

FRED ZERO QUATRO. Entrevista realizada em 13/03/2017 na cidade de Recife.

PAULO ANDRÉ. Entrevista realizada em 15/03/2017 na cidade de Recife.

RENATO L. Entrevista realizada em 17/03/2017 na cidade de Recife.

RENATO L. Palestra realizada em 17/03/2017 no Memorial Chico Science, na cidade de Recife.

SÉRGIO CASSIANO. Palestra realizada em 17/03/2017 no Memorial Chico Science, na cidade de Recife.