

Lucas de Freitas

Mangue: Bit, Cena e Autoria

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz
Co-orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro
Abril de 2013

Lucas de Freitas

Mangue: Bit, Cena e Autoria

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines
Co-Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Tatiana Braga Bacal
Departamento de Sociologia e Política – PUC-Rio

**Prof. Frederico Augusto Liberalli de
Goes**
UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Lucas de Freitas

Graduou-se em Letras na UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) em 2010.

Ficha Catalográfica

Freitas, Lucas de

Mangue: bit, cena e autoria / Lucas de Freitas ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2013.

137 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Manguebit. 3. Cena Mangue. 4. Manguebeat. 5. Indústria Fonográfica. 6. Autoria. 7. Crítica Cultural. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para Ytauaninha. Sem ela, eu?
(pessoas com “y” só podem ser especiais)

Agradecimentos

À força espiritual da família: Jalvo e Jalva, Lore, Hugo, Narcisinho, Pedrinho e o Gordo.

Aos paralelepípedos de ar do desconhecido, cálcio divino.

À minha pedra preta e preciosa indígena.

Ao meu orientador Júlio pelo apoio e liberdade; a Marília Rothier pela luz; a Ana Kieffer pela faísca.

A todos os companheiros de mestrado, sobretudo aos parceiros Rafael Meire, Aline Moura e Filipe Wirker.

Aos amigos de Recife, Arthur Mota e Fernanda Lavínia e seus ouvidos atentos, Vinicius Enter pela generosidade e esquizofrenia, Gerson Flávio pelo entusiasmo, Dj Elcy e todos os mangueboys que disponibilizam na *web* discos, textos e material audiovisual sobre a cena Mangue.

A Tatiana Bacal pelos comentários e seu livro, fundamental.

Ao apoio financeiro da Faperj, da Capes e da PUC-Rio, imprescindível.

A Recife, minha jangada; ao Rio, o mar.

Resumo

Freitas, Lucas de; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Mangue: Bit, Cena e Autoria**. Rio de Janeiro, 2013. 137 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O Manguebit, cena Mangue ou, como é mais comumente conhecido, Mangubeat, movimentação cultural que eclodiu em Recife no início dos anos de 1990, foi abordado por duas dimensões dos impactos que os usos dos aparatos tecnológicos tiveram em relação à autoria. Primeiro, refletiu-se sobre os diferentes horizontes de expectativas mais ou menos rascunhados pelas próprias mídias (LP, K7, CD etc.), nos diversos momentos em que os articuladores do Manguebit as utilizaram em experimentos musicais. Dos K7, o amadorismo e descentramento da figura unitária do autor, às práticas da indústria fonográfica quando contrata alguns mangueboys, o profissional e o filtro imposto pelas estratégias de marketing – negociações do choque de distintos *modus operandi*. Depois, a construção da cena Mangue foi abordada a partir das estratégias coletivas e o uso de equipamentos e espaços precários enquanto condições de existência, as saídas encontradas pelos mangueboys para a formação de uma cena cultural num momento de extrema hostilidade ao contemporâneo e de forte tensionamento socioeconômico – criação de circuitos alternativos a partir de festas, bares, festivais e coletâneas, o investimento em amplas parcerias e autopromoção.

Palavras-chave

Manguebit; Cena Mangue; Mangubeat; Indústria Fonográfica; Autoria; Crítica Cultural.

Abstract

Freitas, Lucas de; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Advisor). **Mangue: Bit, Scene and Autorship**. Rio de Janeiro, 2013. 137 p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Manguebit, Mangue scene or, as is more commonly known, Manguebeat – a cultural movement which pop up in Recife in early 1990 – was addressed using two different dimensions of the impacts brought by the use of technological devices on the matter of authorship. First, this study reflects on the different horizons of expectations more or less framed by the media themselves (LP, K7, CD etc.), in the distinct moments in which the organizers of Manguebit utilized them in their musical experiments. From K7 – the amateurism and decentration of unitary figure of the author – to the practices of the music industry when hires some mangueboys, and the professional posture and filters imposed by marketing strategies – including negotiations after shock of different *modus operandi*. Then development of the Mangue scene was discussed from collective strategies and the use of precarious equipment and spaces as existence conditions, the way outs created by mangueboys to the formation of a cultural scene at a time of extreme hostility to the contemporary and strong socioeconomic tension – creation of alternative circuits with parties, bars, festivals and compilations, extensive investment in partnerships and self-promotion.

Keywords

Manguebit; Mangue Scene; Manguebeat; Phonographic Industry; Autorship; Cultural Criticism.

Sumário

| | |
|--|-----|
| 1. Fade in | 10 |
| 2. Lado A: Manguebit | 20 |
| 2.1. A tradição da gravação | 20 |
| 2.2. Modos de produzir | 21 |
| 2.3. Modos de escutar, modos de autoria: mídias e alguns formatos | 25 |
| 2.3.1. 78 rpm. Música individualizada | 25 |
| 2.3.2. Long-Play. Disco como obra | 28 |
| 2.3.3. K7. Desmontando a obra | 33 |
| 2.3.4. O impacto do digital. O CD | 36 |
| 2.3.5. Trocando o lado | 40 |
| 2.4. A vez do Mangue. Das fitas demo ao disco profissional | 42 |
| 2.4.1. Fitas demo | 42 |
| 2.4.2. Bom Tom Rádio | 45 |
| 2.4.3. K7 | 47 |
| 2.5. CD/LP. Olha o Zambo do teu lado | 48 |
| 2.5.1. Entrando no time das grandes | 48 |
| 3. Lado B: Cena Mangue | 55 |
| 3.1. Cenas independentes | 55 |
| 3.2. Lira Paulistana | 58 |
| 3.3. Badalando os anos 90 | 60 |
| 3.4. Mangue: a cena | 61 |
| 3.4.1. Estratégias Coletivas | 64 |
| 3.4.2. Antes das gravadoras | 66 |
| 3.4.2.1. Festas | 66 |
| 3.4.2.2. Bares | 70 |
| 3.4.2.3. Primeiro Abril Pro Rock e a coletânea Caranguejo com Cérebros | 73 |
| 3.5. Reverb. Depois das gravadoras | 81 |
| 4. Fade out | 88 |
| 5. Bonus Track: Dedo Indicador | 92 |
| 5.1. Mínimo | 92 |
| 5.1.1. Vinicius, Enter | 92 |
| 5.1.2. Dedo indicador | 94 |
| 5.2. Anelar | 96 |
| 5.2.1. Do Mangue para além | 96 |
| 5.2.2. O digital | 100 |
| 5.3. Maior de todos | 104 |
| 5.3.1. Independência, morte ou limbo | 104 |
| 5.4. Polegar | 111 |
| 5.4.1. O ultra-autor | 111 |
| 6. Referências Bibliográficas | 118 |
| 7. Anexos | 125 |

Um ainda não é um: quando ainda faz parte com todos
Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

1

Fade in

Já é um lugar-bem-comum ou resposta para uma pergunta sempre presente em entrevistas: qual o nome mais adequado, MangeBEAT, ManguéBIT ou, simplesmente, Mangué? Aqui não quero revelar verdades certas. Contraditoriamente pretendo apontar algumas mentiras. A escolha do rótulo para falar de um dos acontecimentos culturais mais importantes dos anos de 1990 será o mote para me firmar no lado em que sambarei à guisa de introdução. As duas vias pelas quais avançarei.

Não há uma convenção do termo mais apropriado. É possível encontrar, mesmo entre os próprios manguéboys do “núcleo-base” ou primeiros agitadores culturais que articularam a cena Mangué, o uso de Manguébeat, Mangué Beat, Mangué, Manguébit etcétera e tal. Em artigo para o site Uol, Fred 04 (2012), ao escrever sobre sua visão da cena quinze anos após a morte de Chico Science, usa manguébeat e cena Mangué. Vinicius Enter em entrevista ao blog Euovo, mais enfático, afirma que “‘Manguébit’ é a grafia original e correta” (2008). Renato L., no site da Prefeitura do Recife, em seu glossário sobre a cena, traz três entradas (Mangué, Mangué Beat e Mangué Bit) e, apesar de colocar em destaque a primeira, legitima as outras duas como “Outra denominação para o movimento” e “Denominação alternativa do movimento” (2003a), respectivamente.

Lendo algumas teses e dissertações de diversas áreas me deparei também com os usos das três opções, mas vez por outra alguns autores deram ênfase na escolha do nome a ser usado em suas pesquisas sobre o Mangué. Francisco Nascimento, por exemplo, aposta em Bit, assim com a primeira letra maiúscula mesmo, pois para ele “A grafia ‘**ManguéBit**’ irá respeitar a grafia original do Release **Caranguejos com cérebro** escrito em 1991, e publicado no cd **Da lama ao caos** de Chico Science e Nação Zumbi de 1994” (grifos do próprio autor, 2010 p. 10).

Apesar do equívoco – não há tal palavra no primeiro manifesto em nenhuma de suas versões, assim como também não há na capa do *Da lama ao Caos* (1994) –, o autor mantém uma postura que está de acordo com a dos manguéboys de um modo geral e com a que pretendo defender aqui. Ainda que não se tenha um único nome como o verdadeiro ou original, o entendimento do termo Mangué enquanto

conceito e cena cultural, e não um estilo de música baseado na fusão de gêneros locais com globais, é um consenso.

A ideia de Mangubeat como uma nova batida é talvez a mais comum e difundida pela mídia. Pensemos então um tanto nela e com um pouco mais de atenção. Claro que a história, sempre repetida por Fred 04 nos inúmeros documentários sobre a cena Mangu, de que a partir da música que posteriormente seria a primeira do álbum de estreia de sua banda Mundo Livre S.A. (MLSA), “Manguebit” do *Samba Esquema Noise* (1995), os jornalistas locais se confundiram com a grafia e escreveram “beat”, explica o porquê do surgimento desse termo – na época, antes de assinar com o selo Banguela (Warner), MLSA não tinha disco gravado, suas músicas eram conhecidas em shows e o nome delas apenas na forma oral – mais fácil de confundir.

Reforçado por fatos como o título do “primeiro programa de rádio a abrir espaço para bandas locais” – *Mangu Beat*, que ia ao ar de oito às nove da noite –, entre 1995 e 1998 na Caetés FM (Renato L., 2003a), e pelos programas de TV como os da Cultura, o *Movimento Mangubeat* (O Movimento, 1995), generalizou o seu uso ao ponto de os próprios manguboys o aderirem em seus textos, sem maiores problemas. Entretanto, o que quero abordar no “Mangubeat” não é simplesmente o nome, mas o modo como ele foi apropriado pelas grandes gravadoras como a Sony e a Warner em suas estratégias de mercado e as tentativas de formatar a novidade recifense em um estilo a mais nas suas prateleiras de produtos comercializáveis, assim como o mal entendido amplificado pela mídia televisiva em relação à proposta inicial da cena Mangu ou Manguebit.

Segundo Renato L., o primeiro a pensar o Mangu como rótulo para uma nova alquimia de ritmos foi o próprio Chico Science:

Eu estava no Cantinho das Graças, um bar sem qualquer atrativo frequentado pela galera. Na mesa acho que bebiam Mabuse, Fred, Vinicius Enter e outros. De repente, Chico apareceu e sem nem sentar foi anunciando “olha, fiz uma jam session com o pessoal do Lamento Negro e meslei uma batida disso com uma batida daquilo e um baixo assim...Vou chamar esse groove de Mangu!” (Renato L. 2003b).

Ou

Estávamos reunidos no bar Cantinho das Graças, quando Chico chegou dizendo: “Fiz uma jam session com o Lamento Negro, aquele grupo de samba-reggae,

peguei um ritmo de hip hop e joguei no tambor de maracatu... Vou chamar essa mistura de mangue” (Renato L., 2000).

Essa ficou sendo a base musical de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ), sem dúvida. O contato entre a tradição musical de periferia dos maracatus, caboclinhos, cocos e cirandas, alocados no universo das manifestações carnavalescas e desprezados no resto do ano, e as novidades das manifestações contemporâneas do *hip-hop*, do *funk* e do *rap*, sem o respeito distante do purismo, nem o fascínio sem filtro ante o novo, é a forte marca estética da banda. Entretanto, continua Renato L.:

Na hora, ficamos sem saber o que era mais interessante, o som ou a palavra usada para sintetizá-lo. Aquele era o rótulo! Como todo mundo tinha um sonho em mente e um esboço de trabalho em conjunto havia se delineado em algumas festas, a tentação de ampliar o conceito surgiu de imediato (Renato L., 2003b).

Ou

Aí todo mundo sugeriu: “Não, cara! Não vamos chamar de mangue só uma batida ou limitar ao som de uma banda. Empréstimo esse rótulo pra todo mundo, porque todos estão a fim de fazer alguma coisa...” Então foram surgindo idéias de todos os lados. Foi realmente uma viagem coletiva (Renato L., 2000).

O termo Mangue foi emprestado por Chico para representar tudo aquilo que começava a nascer enquanto produção coletiva da “cooperativa informal”¹. Com a repercussão que os eventos culturais e as bandas começaram a ter na imprensa local, sobretudo com o surgimento de um verdadeiro glossário em torno da expressão Mangue, jornalistas do Brasil todo se voltaram para essa nova movimentação cultural pernambucana. O intuito de entender o que se passava em Recife no início dos 90 e divulgar a novidade fez com que em quase todas as entrevistas os mangueboys tivessem que explicar o que significava toda aquela parafernália linguística e filosófica como Manguetown, Parabólica Enfiada na Lama, Mangueboys e Manguegirls, Caranguejo com Cérebros etc. Assim, em vários momentos os porta-vozes do Mangue reforçaram a ideia de mistura de gêneros regionais com universais.

Fred 04 no documentário *O Mundo é uma cabeça* nos conta:

¹ “Cooperativa informal” era como os próprios amigos se denominavam em relação ao grupo que

Pela primeira vez a gente encontrava uma galera que tinha uma afinidade com o que a gente queria fazer, que era uma coisa de misturar elementos, de fazer misturas com coisas regionais, brasileiras, e ao mesmo tempo dando um toque antenado com tudo que tá rolando (O Mundo, 2004).

E Chico Science no documentário *Especial Chico Science mangue star* explica:

A gente tinha como proposta inicial essa coisa de redimensionar, dá uma nova linguagem a música regional com a visão *pop*, mundial, que se tem [...] Surgiu essa coisa, surgiu o Mangue, assim... um nome que até foi meio difícil de colocar na hora porque, sei lá, não queria chamar de ritmo, tinha um certo receio pra isso, mas era um novo gênero que estava surgindo mesmo, não dava pra segurar... E é isso aí: surgiu o Mangue” (Especial Chico, 1996).

Esses exemplos mostram que Chico e Fred contribuíram para a simplificação da cena a um gênero musical? Levando em conta que 04 com sua bermuda verde, sentado no histórico sofá da Soparia, com sua cara de menino-novo, está falando de um dos pontos com o qual a galera de Candeias² e a de Rio Doce começam a articular o que seria a cena Mangue, e que Chico explica uma das novidades na base musical do Manguebit em sua proposta inicial, me leva a pensar que de fato essa é uma das características da cena³. O problema está em transformar uma das afinidades artísticas, uma das novidades, em “o” que caracteriza o Mangue. Forçar uma leitura estreita de um acontecimento tão complexo.

Ainda em 1994, Fred 04 em entrevista à *Folha de S. Paulo* diz preferir a grafia manguebit, pois *bit* quer dizer unidade de informação, e ao mesmo tempo “evita que o movimento seja identificado com uma batida (‘beat’ em inglês),

2 Candeias é um bairro de Jaboatão do Guararapes e Rio Doce, de Olinda. São duas cidades da Região Metropolitana do Recife que estão logo abaixo e logo e acima da Capital pernambucana, respectivamente. O centro da cidade (de Recife), onde aconteceram as primeiras festas e encontros dos futuros mangueboys, foi o catalisador do início da cena Mangue.

3 A despeito de todas as reduções ligadas à rapidez com a qual se verte o Manguebit para a língua mais palatável da criação de um novo estilo de música, como aconteceu com o Axé Music, o Pagode e a música Sertaneja nos anos 90, é impressionante o resultado sonoro de *Da Lama ao Caos* (1994) e do *Afrociberdelia* (1996). Há que se fazer um esforço para não negar uma característica pelo fato de ela não representar o resumo do todo. Esse incômodo ante a satisfação do senso-comum, quando das pílulas de conteúdo, me lembra muito a sensação do desgaste que a repetição da Bossa Nova enquanto samba com jazz ou metonimizada no minimalismo de João Gilberto sofreu todos esses anos. Nada disso é mentira, mas cansaço mesmo.

como lambada ou pagode, e ir de dança do verão à sucata em pouco tempo” (*in* Giron, 1994). Renato L. esclarece que de início ele e seus amigos chamavam a “história apenas de mangue, não tinha essa de bit ou beat. Depois, Fred 04 fez a música Manguê Bit e parte da imprensa começou a se referir ao lance com o acréscimo do bit e daí também era fácil confundir com o beat de batida. E a coisa fugiu ao nosso controle” (*in* Manguenius, 2001).

Fred 04, em resposta à música Manguetown feita por Chico Science, Lucio Maia e Dengue ainda na época da banda Loustal – projeto anterior ao CSNZ –, faz a música Manguê bit como outro hino a cena Manguê, e ao grafá-lo pensou: “como vai ser esse bit/beat⁴? Se eu botar bit, b-i-t, eu tenho quase certeza que todo mundo vai escrever beat de batida, mas para mim tanto faz [...], o que interessa é **insistir na amplitude do conceito Manguê** (grifo meu, Fred 04 *in* Movimento, 1995).

A insistência é em evidenciar a diversidade, a pluralidade da cena. Se a intenção inicial de Manguê novo ritmo a ser lançado na festa Black Planet em junho de 1991 no espaço Oásis (Teles, 2012, p. 264), quando das experiências sonoras de Chico Science e Lamento Negro, o conceito se expande, está mais ligado a “uma atitude, não se limita a uma batida. O mangue do lado ecológico é uma coisa super fértil, e do lado mangue, [...] a cidade do Recife, que é uma cidade construída em cima do mangue, também tem a fertilidade dos ritmos” (Chico Science *in* Fim de Semana, 1997).

Manter as diferenças sem a busca de um equilíbrio resultado de sínteses, longe da dialética $A+B=C$, parece-me um convite a ir do caos ao MUD⁵ “(sigla em inglês para multi-user domain, mas que pode ser lida como a palavra lama, remetendo à lama primordial de onde teria brotado a vida)” (Castro, 2005. p. 3). E afundar na desorganização para se organizar e vice-versa vai de encontro às escolhas de traços estéticos e qualquer unidade guia que facilite a demarcação do

4 Para os que têm contato mais amistoso com a língua inglesa, muitas vezes praticantes do inglês de oitiva, sonoramente não há diferença ente bit e beat. Portanto, como essa entrevista foi feita para uma emissora de TV, discurso oral que exatamente brinca com essa fronteira homófona, escolhi a barra não para separar os temas, mas para os pôr em contato sem formar uma só palavra ligada por hífen, travessão ou qualquer horizontalidade gráfica.

5 O nome da primeira turnê Manguê internacional (EUA e Europa), em 1995 foi chamada de “From Mud to Chaos World Tour”.

que seria Mangubeat, seja acentuando a responsabilidade da cena a um único personagem, Chico Science, ou a duas bandas, CSNZ e MLSA, seja transformando a cena e sua coletividade em um “movimento” que atualiza os ritmos regionais de Pernambuco.

Mesmo se pretendêssemos abordar o Mangubeat pelas experiências sonoras, destacando o papel da música regional e seu redimensionamento a partir dos discos de CSNZ, mais do mesmo encontrado nos discursos de diversos textos, documentários e até nas várias bandas que acreditam na junção de guitarras e tambores como garantia de valorização das tradições ou o contrário, da violação do puro, seria necessário muito esforço para driblar o conforto de levantar bandeiras do hibridismo, do elogio às identidades móveis ou do pós-modernismo fácil. Nesse terreno minado o único que aponto é que mistura parece ser para os manguboys não a junção de coisas distintas, mas a indistinção dessas diferenças, a desautorização das fronteiras temporais ou espaciais enquanto muros opacos.

Quando Chico Science diz que “não faz diferença de uma roda de hip-hop para uma roda de cavalo-marinho ou uma roda de coco; é uma coisa que se manifesta, que as pessoas dançam, fazem isso” (*in* Mosaicos, 2008), me faz pensar que ele e sua banda não estavam em busca de uma outra unidade, quando mixavam maracatu e hip-hop, mas mostravam não haver mesmo diferenças, limites que separem musicalidades que um dia já foram distantes geograficamente ou habitaram épocas distintas. O diálogo sem pudor, sem hierarquia. Tanto faz se é maracatu, coco, ciranda ou qualquer outro ritmo pernambucano ou não, muito menos se é *hip-hop*, *funk* ou qualquer novidade contemporânea, o interesse é buscar fluxos e combinações sonoras desligadas dos entraves puristas.

Elvis Presley, figura emblemática do rock, e Luiz Gonzaga, o rei do Baião, para Raul Seixas tinham o mesmo gingado caipira – “almas gêmeas”⁶ – e eram igualmente revolucionários, apesar de o rock ser visto como música jovem e contemporânea e o Baião tradicionalista e música de velhos – impressionante como “Blue Moon” e “Asa Branca” se encaixam tão bem no *Let Me Sing My Rock'n'Roll* (1985).

6 Entrevista dada à extinta Rede Manchete, reprisada no dia após sua morte, no ano de 1989, e é facilmente encontrada na internet.

É nesse sentido que penso na abordagem dos mangueboys ante as tradições musicais. Com seu gibão, investimento na imagem como parte a performance musical, “Luiz Gonzaga já era super pop quando o Brasil nem era pop” afirma Otto (*in O Mundo*, 2004), ex-percussionista do MLSA. Observo essa tendência também nas experiências de rasura das sonoridades de Jorge Ben, ídolo mor de Fred 04: Samba Esquema Novo (1963) vira Samba Esquema *Noise* (1995), “O Homem da gravata florida” – faixa do *Tábua de Esmeralda* (1974) – em “O Rapaz do bonezinho p...”, entre outras ruidosas homenagens. O ídolo desce do altar e vira material borrado e reprocessado. Sem a distância respeitosa às obras canônicas.

O original enquanto inaugural não comparece no discurso do Mangue, pois como reflete Siba, por exemplo, ainda na época do Mestre Ambrósio – considerada a terceira banda Mangue pela imprensa –, “a sonoridade da gente é feita de elementos velhos, que tem a idade do Brasil, às vezes até mais que a idade do Brasil... e pode-se dizer até que não tem nada de novo” (*in O Mundo* 2004).

Diferente de algumas discussões sobre a Bossa Nova, como no caso do livro *Chega de Saudade* (Castro, 2001), em que ainda se discute quem a criou, se a trinca João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes ou o trio Bôscoli, Menescal e Nara Leão – original com os pés atolados num ideal moderno de busca da origem e da criação de modelos inéditos, que não é a discussão do clássico *Balanço da Bossa* (Campos, 1993) –, pensar o Manguebit pela via do estabelecimento de estilos, de fusão disso com aquilo ou em busca do principal responsável dessa movimentação cultural, é forrar a cama de Procusto.

A própria ideia de um “movimento” vem nessa maré de reduções e esticados. Renato L. (2003b), respondendo pelos articuladores do Manguebit, diz que o grupo de amigos se sentia mais à vontade ao chamar toda a movimentação cultural que eles conseguiram através das festas, bares e eventos os mais diversos, de “cena”. Fred 04, em entrevista à *Folha de S. Paulo* em 1997 diz que a efervescência cultural que mexia com Recife nos anos de 1990 “não é um movimento, nem pretendia ser. É uma cena, uma forma de tentar transformar algo pernambucano, algo marginalizado, algo de periferia em algo que superasse essa dimensão” (*in Gonçalves*, 1997, p. 14). Renato L. ainda credita à mídia o uso do termo “movimento”, que seria amplamente divulgado como tal depois que os jornalistas começaram a chamar o *press-release* “Caranguejos com Cérebros”,

escrito por 04, como “manifesto tipo ‘semana de 22’” (Renato L, 2003b).

Mesmo entre os participantes menos diretos, como no caso de um dos integrantes da Mestre Ambrósio, o discurso de negação às unidades se repete. Hélder Vasconcelos, ex-sanfoneiro e compositor do grupo, afirma:

Manguebeat, como até hoje muitos confundem, não é uma batida ou um ritmo musical, mas uma postura, uma atitude, uma resposta ao isolamento e descontentamento do Recife dos anos 1980. Sempre foi perguntado ao grupo Mestre Ambrósio se ele fazia parte ou não do Manguebeat. A resposta sempre foi sim, porque o grupo compartilhava das mesmas necessidades e desejos de seus conterrâneos e contemporâneos (Vasconcelos, s/d).

Portanto, escolhi para meu texto evitar o termo Manguebeat. Não por uma recusa etimológica ou engodo místico sintomático de pessoas com “toque”, mas para demarcar minha posição. Usar Manguebit ou cena Mangue me interessa por evidenciar na própria palavra a dimensão do tecnológico, tanto nos impactos estéticos que as tecnologias digitais tiveram na noção de autoria, quanto as próprias estratégias coletivas da criação de circuitos alternativos: Mangue + bit⁷; cena + Mangue.

Dessa forma, dividirei minhas reflexões em dois momentos que, mesmo separados espacialmente, se complementarão. No primeiro, abordarei o Manguebit em sua relação com as tecnologias fonográficas, as condições materiais com as quais a noção de autoria será redimensionada em contraponto às práticas das gravadoras herdeiras de outra lógica produtiva, mais fordista e racional, e outros modos de se apropriar da função autor em suas experiências mercadológicas com formatos musicais ao longo do século XX.

Parti da intuição de que os modos peculiares de usar as tecnologias ligadas à música e a própria importância dada a essa dimensão pelos artistas do Manguebit potencializaram modos distintos de conceber a autoria, sobretudo na dimensão mais estética dos objetos artísticos – fitas demo, discos, fanzines, *releases* e

7 Bit, BInary DigiT, menor unidade informação no universo digital, permite armazenar códigos sonoros, visuais, textuais etc., e facilita a troca de conteúdo. Uma das características do Manguebit é o fascínio pelas novas tecnologias digitais, que além de possibilitar os amplos compartilhamentos de informação e conteúdo cultural, abre novos caminhos para experimentos estéticos no campo da arte.

cartazes, por exemplo.

No segundo momento deste texto, ainda na esteira das tecnologias e da autoria, refletirei um pouco sobre a construção da cena Mangue em suas estratégias coletivas, parcerias amplas e autopromoção, condições de existência para os articuladores alcançarem repercussão mundial, espalhar seus conceitos, discos, filmes, festas e shows para além das fronteiras nacionais. Falar sobre exemplos pontuais de acontecimentos que considero indispensáveis para pensar no teor coletivo das produções Mangue, como o bar Soparia, o festival *Abril Pro Rock*, algumas festas e a coletânea “Caranguejo com Cérebros”, assim como refletir sobre o ofuscamento do autor enquanto unidade e sensação de independência individual, guiarão meu olhar.

Fugirei do rótulo construído pela mídia em sua estratégia de empacotar estilisticamente uma movimentação que está mais voltada para estabelecer discursividade do que para formar uma vanguarda estética, seja ela de traços definidos ou horizontes de expectativas – modelo velho de formatação de unidades. A antena enfiada na lama deixa de só espalhar o som e imagem produzidos num Recife multicultural e passa também a criar fluxos constantes de trocas e misturas. A antena manda sinais e os recebe, é canal, que hoje prova a força do Manguêbit, que ensinou, junto com movimentos como o *funk* carioca e o *rap* paulista que compartilhar informação é multiplicar e que a experiência com as tecnologias digitais dos nos 90 já podem amplificar com mais eficácia arranjos culturais não homologados pelo *mainstream*.

Optei por não entrevistar pessoalmente os mais famosos manguêboys. Não por falta de acesso, mas por encontrar em inúmeros documentários, teses e dissertações, arquivos de jornais, livros e em sites da internet, um material tão volumoso com entrevistas dos mais variados temas ligados ao meu objeto de estudo. Daí tirei quase tudo do que cito da própria fala dos articuladores da cena Mangue. Entrevistei apenas Vinicius Enter, que participou rapidamente no início da movimentação, mas que é amigo de boa parte dos manguêboys e nunca foi entrevistado quando o tema central era o Manguêbit – apesar de sempre ter que responder sobre sua participação na cena quando está falando sobre seu trabalho musical, que será o assunto da última parte desta dissertação, o *bonus track*.

Por fim, remarco que recorto do Mangue pouco das suas ligações com música, tecnologia e autoria. Não pretendi esgotar o assunto, que me parece

inesgotável, mas puxo fios dessa cabeleira, rascunho movimentos textuais no intuito de remexer num assunto por vezes tão polêmico, tão saturado de todas as leituras científicas, acadêmicas, cinematográficas, musicais...

2

Lado A: Manguebit

2.1.

A tradição da gravação

O fenômeno cultural sobre o qual me debruço está ligado a uma tradição bastante recente enquanto pragmática musical, mas que ao longo do século XX trouxe mudanças radicais nos modos de produzir e consumir música em boa parte do mundo: a indústria fonográfica. A possibilidade técnica de gravar e reproduzir sons sem o intermédio dos produtores iniciais (instrumentos acústicos e seus músicos, vozes ou o barulho da cidade, por exemplo) é um invento de fins do século XIX. Murray Shafer (1992) conceitua como “esquisofonia” essa prática de separar o som de quem o produz espacial ou temporalmente. Hoje é banal ouvir sons sem a presença do objeto sonoro que o produz, e ouvir música há muito deixou de ser exclusividade de músicos e frequentadores de concertos e saraus, mas até a invenção do telefone por Graham Bell e sua ampla utilização não era comum a esquisofonia, tampouco o consumo musical caseiro.

Evaldo Piccino (2003, p. 2), em sua pesquisa sobre suportes sonoros analógicos, observa que de início as gravações serviam a experiências didáticas (livro falantes para cegos, registros de aulas, ensino de elocução), registros familiares e também reprodução musical. A música não é o principal intuito das primeiras gravações sonoras (Dias, 2000, p. 34). Diversos fatores impedem nesse primeiro momento, fins do século XIX, a ampla produção e circulação de fonogramas enquanto objetos musicais. A tecnologia, mesmo que de grande sofisticação para a virada do século XX, ainda é precária em relação à materialidade do som produzido. A música ao vivo e acústica é de muito mais qualidade timbrística que as oscilações de rotação, estalidos e ruídos quase tão volumosos quanto vozes e instrumentos gravados reproduzidos pelos gramofones. Junto a isso, o custo dos equipamentos e de seus cilindros impossibilitava o amplo número de consumidores, o que fazia com que reprodutores de mídias sonoras ficassem confinados em casa de ricos e/ou entusiastas dessa novidade.

Assim, até meados dos anos de 1930 os grandes veículos de divulgação da música popular eram as apresentações ao vivo, não o rádio nem o disco (Sandroni, 2001, p. 200). É com a eletrificação da tecnologia ligada ao fonograma que o impacto nos modos de produzir e consumir música se tornam profundos em relação à tradição ocidental até o século XIX. Essa nova tecnologia permite tanto um aprimoramento da captação e reprodução sonoras (Piccino, 2003, p. 17), pendendo na balança ruído indesejável/som limpo para este, quanto, com a criação do microfone, algumas opções estéticas impossíveis no sistema mecânico, como o destaque para cantores e instrumentos com pouca potência sonora, por exemplo (Vicente, 1996, p. 20).

Portanto, com o crescimento das rádios e seus programas de auditórios e criação de fã-clubes (Piccino, 2003, p. 19), a venda em grande escala dos reprodutores de mídia sonora, o investimento no aperfeiçoamento das técnicas de gravação, a profissionalização do corpo técnico especializado (músicos, compositores, produtores, engenheiros de som), entre outros fatores, alimentam a indústria fonográfica, assim como são alimentados por ela em seu estabelecimento mercadológico.

Nesse processo de mediação da música, a qual ao longo do século XX torna-se cada vez mais escutada em gramofones, toca-discos, walkmans, reprodutores de CDs e mp3 *players*, do que de forma acústica e ao vivo, formaliza-se o que Pierre Lévy (2000, p. 140) chama de a “tradição da gravação”. Esta tem início com as primeiras gravações de música, ainda no sistema mecânico, e se estabelece como prática hegemônica nos fins dos anos de 1960, quando as melhorias técnicas dos tocadores estéreos dão a sensação ao público consumidor da alta-fidelidade do som, assim como as gravações em multicanais transformam os estúdios em principal instrumento de criação musical da época.

2.2.

Modos de produzir

Eduardo Vicente (1996) considera que ao longo do século passado três foram as inovações tecnológicas que impactaram de modo significativo na produção, escuta e performances musicais: o sistema de captação monocanal, o multicanal e o sistema de produção digital.

No sistema monocal, ainda nos princípios das produções fonográficas, o som era captado por um único cone, que transmitia o sinal sonoro para uma membrana de couro; esta conduzia a vibração a uma agulha que perfurava a mídia matriz. Nesse procedimento, músicos e cantores executavam juntos, ficando todo o trabalho de mixagem⁸ na pré-produção, ou seja, antes de captar a performance musical. Mesmo com o advento dos microfones, no sistema monocal não havia a possibilidade de pós-produzir o material gravado, pois uma vez a informação registrada fisicamente na superfície da mídia matriz (a *máster*), a gravação já não poderia ser modificada, retocada. Falhas e erros, mesmo evitados por ensaios intensivos, apareciam no produto final; esta rusticidade e as limitações técnicas faziam das gravações registro de performances “reais”, com toda a organicidade e imperfeição dos executantes (Vicente, 1996, p. 19).

Com o avanço tecnológico e as primeiras produções fonográficas no sistema multicanal, ou seja, quando a captação sonora começa a ser feita por mais de um microfone e já se utilizava mídias regraváveis no processo de produção musical, como as fitas magnéticas, há uma transformação acentuada no *modus operandi* da indústria fonográfica. Técnicas como o *punch*, na qual se pode colar partes gravadas, retocá-las e regravar trechos, eliminando erros e falhas; a captação cada vez mais isolada dos diversos músicos, individualização dos papéis; além de tantos outros procedimentos de pós-produção como mixagem e masterização⁹ transformam a pragmática musical feita nos estúdios e escutada em casa em experimentações de performances “ideais” (Vicente, 1996, p. 19).

Nessa transição entre “real” e “ideal”, desloca-se a fotografia sonora para o idealismo sonoro (fidelidade ao ideal e não ao real e sua organicidade), fazendo com que “as gravações feitas em estúdio pass[em] a se distanciar cada vez mais das performances ao vivo, do ‘som real’” (Vicente, 1996, p. 22). O etnomusicólogo Carlos Sandroni (2001, p. 186) observa que os primeiros sambas

8 Habilidade de misturar todos os elementos sonoros de uma música, linhas de baixo, guitarras, vozes etc.

9 A masterização, geralmente, é o último processo da produção de um disco. Depois das edições de cada linha de instrumento, com cortes e correções nas performances do baixo ou guitarra, por exemplo, e da mixagem (mistura), ajuste dos volumes e pan (panorama, mais pra esquerda ou mais pra direita do alto-falante, no sistema estéreo) de todas as linhas, o técnico de som masteriza a faixa, ou seja, modifica frequências, corta ou evidencia trechos, etc., da música como um todo para criar uma máster, que será reproduzida nas mídias prontas para consumo.

gravados já eram diferentes dos sambas tocados nas casas das tias Ciatas (ou nos botequins do Estácio), pois com condições técnicas e pragmáticas diversas entre o espaço festivos dos quintais e as salas fechadas dos estúdios, os resultados estéticos eram distintos.

O que quero remarcar é que em nenhum momento a música ao vivo é igual à música gravada, mesmo no sistema monocal, com o qual os primeiros sambas foram registrados, em que todos os músicos executavam ao mesmo tempo, assim como nas performances ao vivo. Entretanto, no multicanal há um maior afastamento do ao vivo do que no monocal. Na verdade, há naquele uma complexificação das técnicas de gravação fonográfica, aumentando significativamente o número de participantes e especialistas na feitura de uma gravação, assim como mais bem separadas as etapas de realização do disco: pré-produção, produção, distribuição, comercialização e “gerenciamento de direitos” (Trotta, 2006, p. 14), são geralmente o processo padrão das gravadoras no período pré-digital, desenvolvida entre os anos de 1960/70; o apogeu das *Majors*.

Já a fase digital, terceiro e último ponto no qual Eduardo Vicente (1996) considera como importante enquanto impacto na pragmática de produção, consumo e performance musical dentro da “tradição da gravação”, caracteriza-se tanto pelo desenvolvimento dos equipamentos digitais de gravação e reprodução – CDs e as placas de multimídia, por exemplo –, assim como pelo surgimento do protocolo MIDI (Musical Interface Digital Instruments), em 1982, e *hardwares* e *softwares* ligados a ele, nos anos subsequentes.

O autor destaca que com a pulverização e a virtualização das atividades de produção musical, o que era praticado como “real” no monocal e, posteriormente, “ideal” no multicanal, é experimentado enquanto “construção de uma performance virtual” (Vicente, 1996: 19). Se o sistema multicanal possibilita a combinação de performances musicais registradas e editadas em tempos distintos, dando a impressão que os músicos gravaram juntos, o sistema digital permite simular os próprios músicos, registrando informações de altura, intensidade e duração de arranjos musicais que emulam vários instrumentos diferentes, podendo ser trocados a qualquer momento sem a necessidade de regravá-los – a performance de um instrumento é separável, nesse caso, do próprio som do instrumento.

Enquanto o aprimoramento das técnicas de gravação multicanal avança no sentido de separar músicos, compositores, produtores e técnicos de som, com a especialização dos papéis, na lógica fordista de produção à qual se baseou as grandes gravadoras até fins dos anos 1980, quando o disco era produzido numa “linha de montagem” (Dias, 2000, p. 65), no sistema digital embaralha-se completamente o processo de gravação quando, munido de um teclado MIDI, um único ator pode gravar baixos, baterias, pianos etc. de modo fácil e maleável.

Com a informatização dos estúdios, a possibilidade de ilimitados canais e a ampla manipulação dos sons, o processo de mixagem torna-se cada vez mais importante (Trotta, 2006: 16). Canclini vê nessa relação entre as tecnologias mais avançadas e a música uma incerteza cada vez maior na separação entre produtores e colaboradores, pois intervindo criativamente no processo de feitura de um disco, o “engenheiro de sons efetua montagens de instrumentos gravados em lugares separados, manipula e hierarquiza eletronicamente sons produzidos por músicos de diversas qualidades” (2001, p. 38).

Se com o álbum *Sgt. Peppers* (1967) dos Beatles é incontestável que os estúdios já são vistos como ferramentas de criação artísticas (Lévy, 2000: 140), pois, com arranjos impossíveis de serem reproduzidos ao vivo, o processo de gravação e as parcerias entre humanos e máquinas ganham relevância como fundamentais nessas experiências estéticas – “as máquinas entram não só nos estúdios, mas também no lugar privilegiado da *performance*” (grifo da própria autora, Bacal, 2012, p. 28) –; com as ferramentas digitais de manipulação sonora “abre[-se] a possibilidade por via do seu processamento digital – para uma ampla manipulação das características (como altura, volume, forma de onda, etc.) do som obtido” (Vicente, 1996: 32), permitindo usar o estúdio como laboratório de sonoridades desconhecidas até então, como por exemplo fazia Miles Davis, ao ponto de músicos que participavam das seções de gravação não reconhecerem suas performances no conjunto final – devido a tantas modificações realizadas na pós-produção.

Outra característica que gostaria de destacar na digitalização dos estúdios é a redução e simplificação dos equipamentos fonográficos. As grandes companhias multinacionalizadas, que controlavam o comércio de música nos anos de 1970, contavam com um complexo aparato tecnológico que exigia um *modus operandi* calcado na divisão dos papéis e no investimento em especialistas em cada função

(músicos, intérpretes, compositores, produtores, arranjadores, técnicos de som, etc.). O sistema digital reduz o estúdio e seu corpo técnico devido ao caráter compacto dos equipamentos digitais, que já não necessitam de grandes peças do sistema elétrico e analógico nem um conhecimento tão específico para utilizá-los.

Portanto, ter um estúdio nos de 1990 requeria menos espaço, tempo e trabalho, além de acabar “permitindo que um mesmo profissional realize, simultaneamente, as funções de técnico de gravação, executante, regente e produtor” (Vicente, 1996: 61,62). O digital traz a desmaterialização dos processos de gravação, mudanças radicais no modo de criar e ouvir música e flexibiliza as condições de produção.

2.3.

Modos de escutar, modos de autoria: mídias e alguns formatos

2.3.1.

78 rpm. Música individualizada

Quando Thomas Edison deslumbrava cientistas com os registros sonoros do seu fonógrafo, na virada do século XX, a incipiente tecnologia empregada por ele era ainda marcadamente limitada para ter impacto amplo na pragmática musical em grande parte do globo. As agulhas, presas a pedaços finos de couro, perfuravam os cilindros em analogia às vibrações que as ondas sonoras emitiam naqueles. O som podia ser visualizado na antiga pele de um animal, que, parte morta, parece reviver, tal os instrumentos primitivos – flautas de ossos, cordas de tripas e cornetas de chifre com suas marcas do sacrifício (Wisnik, 1989, p. 31) – nas vibrações passadas pelo instrumento ao receptor sonoro. Nas primeiras gravações estão expostos os mecanismo e o som deixa de ser vibração para ser guardado como informação tátil: braile lido pelos dedos dos fonógrafos. A mídia conseguida nesse modo rústico e mecânico não poderia ser copiada. Cada gravação era única.

A irreprodutibilidade técnica inviabilizava o amplo comércio desses objetos sonoros, e, como não eram exclusivamente musicais, não me permite forçar uma leitura bejaminiana do caráter aurático dos primeiros registros fonográficos. Nesse momento, gravar está mais ligado a experimentos didáticos do que artísticos.

No contratempo entre o século XIX e o XX, essa tecnologia emergente nos princípios da indústria fonográfica traz uma demanda diferenciada nas práticas estético-mercadológicas no campo da música popular. Se em meados do XIX o comércio de música tinha como carro-chefe a venda de partituras e ingressos para apresentações ao vivo, ao longo da primeira metade do século XX os fonogramas ganham cada vez mais relevância nesse mercado, o que traz para a experiência autoral algumas implicações.

Entre os séculos XVIII e XIX, na tradição ocidental, o compositor detém a autoridade sobre a obra musical e a música está ligada à escrita (Lévy, 1987, p. 92). A evidência e importância da autoria para as práticas musicais desse período são reforçadas com o “caminho da consolidação do artista como ‘autor’”, momento em que se torna comum destacar a autonomia da arte e do seu criador (Bacal, 2012, p. 148-149), efeitos da visão de mundo romântico-burguesa que põe em voga o individualismo. Com o desenvolvimento das tecnologias ligadas ao fonograma, os discos tomam aos poucos das partituras o prestígio de original enquanto objeto comercializado no campo da música popular.

Por volta dos anos de 1920, a eletrificação do sistema de gravação e o uso da goma-laca nos 78 rpm fomentam não só a ampla comercialização dos discos – agora já reproduzíveis em escala industrial e menos quebráveis que os cilindros –, fortalecendo a indústria fonográfica mercadologicamente, mas impõe certas condições de produção e criação e abre novos modos de consumir música. Em cada face do disquinho cabiam de 3 a 4 minutos, era comum serem lançados apenas um lado com música, os *singles*, ou, em alguns casos, os dois – conhecidos como *double side*¹⁰. A década de 50 é marcada pela padronização da indústria fonográfica mundial (Dias, 2000, p. 37), que ao unificar os materiais a serem utilizados na confecção dos discos e as tecnologias adotadas nos reprodutores de mídias, por exemplo, respondem a uma demanda de internacionalização que

10 A predominância do 78 rpm com apenas um lado com música não está ligada a entraves tecnológicos, mas jurídicos. Esse fato se deve à patente Zon-O-Phone número 3465 (Tinhorão, 1981, p. 22), que era negociada através da Internacional Talking Machine por Fred Figner e garantia a exclusividade no Brasil da produção dos discos “*double side*” – houve casos em que discos foram apreendidos por terem sido fabricados com informações sonoras em seus dois lados, mas sem a autorização do célebre Fred Figner (Piccino, 2003, p. 16).

facilitará o comércio de música em boa parte do planeta. É nessas condições que no “disco de variedades e entretenimento a canção de três minutos se impôs de forma universal” (Dias, 2000, p. 37).

Seja por ter sido usado nos primeiros passos da indústria fonográfica, seja por ter organizado o tempo de duração geralmente usado para a música de apelo mais comercial até hoje, a importância de se pensar como os limites materiais dos 78 rpm regularam a prática musical se acentua quando entramos no campo da autoria.

O historiador Francisco Junior (2011, p. 223) observa que até meados do século XX, nas estratégias de marketing das gravadoras, há um privilégio da canção individualizada em detrimento à figura do artista. A pouca capacidade de armazenamento dos 78 rpm impede a composição de álbuns como conhecemos a partir dos anos de 1960. Assim, a pouca publicidade quanto ao nome dos intérpretes e compositores, já que nas capas dos disquinhos não havia fotos ou nomes¹¹, quando muito os créditos em letras mínimas no centro do disco, dava à canção a importância de obra. Praticamente inexistiam diferenças entre as capas dos discos além da publicidade da loja e gravadoras ou do catálogo dos últimos lançamentos (Piccino, 2003, p.22).

Em concursos de marchinhas, por exemplo, era comum apenas o nome da música ser conhecido pelo grande público (Junior, 2011, p. 223), assim como os clássicos frevos campeões de cada ano nos carnavais de Recife – promovidos pela gravadora Roseblit – ainda hoje serem cantados nas festas de rua de Pernambuco ignorados seus autores ou, quando muito, confundidos ora com Capiba, ora com Nelson Ferreira. Salvo exceções de alguns artistas que faziam sucesso no rádio como Vicente Celestino, Carmen Miranda, Orlando Silva e Francisco Alves, por exemplo, cantores e compositores eram desconhecidos. A plataforma comunicacional rádio, na qual se podia ouvir várias músicas de uma mesma voz, era talvez o único veículo nessa época que abria espaço, no campo da

11 Evaldo Piccino diz que a única gravadora brasileira que colocava no selo dos seus discos 78 rpm uma pequena foto do artista era a Todamerica, conhecida como “a gravadora do retratinho” (2003, p. 22).

música gravada, para a construção e relevância da figura do autor baseada no intérprete e suas vozes.

Nesse momento o disco é canção individualizada.

2.3.2.

Long-Play. Disco como obra

Paralelamente às evoluções tecnológicas dos estúdios de gravação, os reprodutores e suas mídias acompanham as novidades e melhorias técnicas do momento. O LP (*Long-Play*) tem grande aceitação no mercado ao mesmo tempo em que o sistema multicanal complexifica cada vez mais os processos de captação e manipulação dos sons. A maior clareza de timbres, a diminuição dos ruídos e estalidos, o estéreo e a melhor separação dos instrumentos – espacialização do som –, a percepção de frequências antes inaudíveis e a amplificação possível pela eletrificação dos toca-discos abriram novos caminhos para prática musical nos idos dos anos de 1960.

Para Gisela Castro, a partir de então, ouvir música torna-se uma “experiência de imersão no som”, no qual “[s]utilezas, pequenos detalhes do arranjo musical tornaram-se mais pregnantes aos nossos ouvidos” (2005, p. 19). O que só era possível nos grandes concertos, com fileiras e mais fileiras de músicos, o silêncio profundo da plateia e a acústica impecável do local, já pode ser reproduzido nos lares, guardadas suas diferenças: digo da experiência da soma alto volume e qualidade sonoros.

O LP, disco do vinil de 12 polegadas, de início consumido apenas por Disc-jóqueis e mais tarde ampliado como objeto de consumo do grande público (Thornton *apud* Bacal, 2012, p. 59), está no meio das mudanças que remodelam os hábitos musicais da segunda metade do século XX.

A maior capacidade de armazenamento – que justifica o nome *Long-Play* –, cerca de 20 minutos em cada face, além de diminuir a quantidade de vezes em que o ouvinte precisa virar ou trocar o disco e de poder conter doze compactos simples ou seis duplos, permite baixar o custo do produto e otimizar o lucro em suas vendas e ao mesmo tempo investir num conjunto de canções como álbum.

Juntar numa mesma mídia em torno de dez e treze músicas torna-se o padrão dos trabalhos musicais lançados desde o estabelecimento do LP no

mercado de música, fazendo com que ele seja consumido como obra de arte em si, assim como os livros. Suporte passível de coleções caseiras com seus libretos e capas, o LP redimensiona o álbum para uma perspectiva em que seu consumo abrange outras esferas sensoriais além da predominantemente auditiva. O elemento plástico do projeto gráfico das capas, as letras dos encartes e a imagem do artista entram para a concepção do disco enquanto obra.

Apesar de o número de profissionais envolvidos nas produções fonográficas ser cada vez maior, devido tanto aos conhecimentos cada vez mais específicos para operar os equipamentos fonográficos, quanto às novas atividades que a feitura de um disco demanda nesse momento (produção gráfica, fotografia, etc.), a unidade do álbum abre novos horizontes para a noção de autoria experienciada pela indústria fonográfica. Se resultado natural da concepção do disco como uma obra nas prateleiras das lojas de discos, se estratégia de marketing das próprias gravadoras – investimento nessa nova ecologia da produção de álbuns –, o que me interessa é que à medida em que o sistema multicanal se profissionaliza e se especializa, a figura de um autor que responde por esse novo tipo de obra musical (mas não exclusivamente musical) emerge como velamento de toda uma produção coletiva.

Ao ganhar uma unidade e ao tornar-se relevante ao ponto da necessidade de citar créditos (Piccino, 2003, pp. 21-22), instante em que o mercado de música se fortalece economicamente (se milionariza) e se protege juridicamente, o LP instaura uma nova forma de “autoria inexistente nos 78 rpm” (Junior, 2011, p. 224). Segundo Evaldo Piccino (2003, p.21), é só a partir do *Long-Play* que o artista começa a ter mais importância que o próprio disco, pois nesse contexto são geralmente os intérpretes que fazem sucesso, não músicas individualizadas. O objeto de venda é o conjunto de canções materializados nos LPs, que, mesmo que sejam desejados por um *hit* do verão, são comercializados inteiros e levam junto ao seu nome o destaque ao seu autor¹². Não à toa as pessoas pensarem que uma

12 Steve Knopper (2009) considera que esse foi um dos erros mais graves da ganância da indústria fonográfica: forçar os ouvintes a comprar o disco inteiro, já que o *single* se tornou quase inexistente enquanto produto a ser comercializado – ficando no mais para promoções e divulgação de novos artistas.

música é de autoria de um determinado cantor ou simplesmente desconhecerem o seu compositor.

Eduardo Vicente vê no desenvolvimento das técnicas multicanais a valorização de cantores e solistas dentro do que ele chama “*star sistem*” (1996, p. 30), num procedimento que, para Antoine Hennion, vela um “processo [que] é realizado por um *criador coletivo* (por mais que, posteriormente, a autoria do produto final seja conferida a um criador único)” (grifo do próprio autor, *apud* Dias, 2000, p. 68). Nessa reconstrução midiática do conceito de autor, Vicente (1996) aponta três funções desse investimento na concentração autoral: salvaguardar os direitos de propriedade da obra, nos quais as gravadoras são suas donas legais; conferir uma maior individualidade ao bem produzido, estratégia mercadológica de facilitação do consumo a partir da criação de objetos individualizados – “para demonstrar a unicidade do produto é necessário atribuí-lo a um criador singular” (Flichy *apud* Dias, 2000, p. 68); e conferir legitimidade ao produto cultural, com a inclusão do álbum no *hall* das obras de arte e “as hierarquizações de gosto que irão orientar socialmente o consumo” (Vicente, 1996, p. 99).

Para Felipe Trotta (2006), o investimento na figura do intérprete como concentrador autoral do trabalho coletivo de um álbum constrói o “mito midiático”. Se pensarmos que o *boom* da Bossa Nova coincide com as primeiras gravações de álbuns¹³ no Brasil, faz muito sentido a confluência entre o relevo autoral, um assinando sua obra, e a afirmação do disco como um produto cultural importante. O clássico disco *Canção do amor demais* (1958) de Elizeth Cardoso já traz as referências cobradas em uma obra: nos títulos os créditos de Vinicius de Moraes e Tom Jobim (os compositores) e de João Gilberto (trabalho instrumental)¹⁴. A Bossa Nova é o marco da biscoitofinização da música popular brasileira, que já não é mais vista como oposta à música séria (ou erudita), e ao legitimá-la como espaço de experimentações estéticas sofisticadas, sublinha o álbum como obra não só de artistas unos, mas também de intelectuais.

13 Os primeiros LPs eram de coletâneas, não eram trabalhos que exploravam a unidade de um disco.

14 Ruy Castro (2001) credita a essa novidade como necessária não só para a questão autoral, mas também para a própria unidade da Bossa Nova enquanto movimento.

Com a entrada da TV no campo da música popular, através dos festivais da canção e programas de auditórios, a imagem corporal do artista é amplificada. Movimentos como a Tropicália e a Jovem-guarda exploram essa novidade dos fins dos anos de 1960, e ao dar destaque ao corpo que canta, vão delimitando o artista enquanto “superstar”: a imagem é tão importante quanto a voz, as roupas tanto quanto as letras e o movimento é tão necessário quanto a música (Santiago, 197, p. 151). Apesar de serem dois movimentos, e isso pressupor uma coletividade¹⁵, o que entendo das estratégias que se cristalizaram na indústria fonográfica até o fim dos 80, quando produzir e comercializar música ainda é sinônimo do papel das grandes corporações, é de investir nas unidades autorais como Roberto Carlos e Caetano Veloso, por exemplo.

O investimento no marketing do disco brasileiro revoluciona a indústria do entretenimento, que em meados dos anos de 1970 é uma das mais lucrativas e poderosas do mundo. Essa revolução, segundo Enor Paiano (1994), só foi possível depois de concluídas três etapas estratégicas na consolidação do comércio de disco: o LP como produto principal, a segmentação do mercado em nichos de consumo e o investimento no cast de artistas da MPB. A partir de então, a força com a qual as gravadoras formatam efervescências culturais e *pop-stars*, produzidos ou criados em seus próprios estúdios, a padronização do LP e dos passa-discos e a facilitação do consumo segmentado por horizontes de expectativas esboçados pelos gêneros musicais, pensados dentro da lógica da alocação do público consumidor, permitem a estabilidade financeira e a segurança necessária para contratos mais duradores, tanto para o cast de artistas quanto para a equipe técnica, e maior fluxo do capital de giro para a renovação dos equipamentos de gravação – sofisticados igual aos maiores estúdios americanos ou europeus. Nessa época o artista era funcionário da indústria, contratado que recebia seu salário mensal.

Portanto, com certa folga nos orçamentos, os anos de 1970 foi campo fértil para a construção de figuras mais estáticas no marketing das empresas. Os artistas

15 Na verdade todo processo fonográfico “é realizado por um criador coletivo (por mais que, posteriormente, a autoria do produto final seja conferida a um criador único)” – (grifo do próprio autor, Hennion *in* Dias, 2000).

de cast duravam mais. Muitas vezes custeados pelos ditos “artistas de marketing”, que eram arquitetados pelas próprias gravadoras, quando não estava acontecendo nada de novo que impulsionasse a venda de discos, e com os quais a indústria tinha o controle de 100% das decisões (Dias, 2000, p.78), os “artistas de catálogo” (ou de cast) eram investimentos em médio prazo, com venda garantida e com os quais havia diversas negociações sobre o andamento das produções e promoção dos seus trabalhos artísticos. Enor Paino afirma que a estratégia de construção da imagem do artista chegou ao ponto de a Phonogram criar algumas “biografias fictícias para cantores populares, forjando assim um carisma pessoal” (Paiano,1994).

O fato de se investir em autores mais estáveis, paralelo claro à efemeridade de sucessos instantâneos – como os macarrões de três minutos, que ficam prontos num instante e em outro já reaparece a fome sem a lembrança da comida –, os artistas de cast são responsáveis por lançamentos anuais de álbuns, o que reforça ainda mais a unificação do artista como autoridade de suas obras.

Nomes como Chico Buarque e Caetano Veloso respondem agora por toda uma produção, que muitas vezes envolve o trabalho de músicos, técnicos e produtores distintos de um álbum para outro, assinando com seus brasões trilhas sonoras para peças, textos literários e ensaísticos, direção de filmes, além das suas coleções de álbuns.

Por mais que se considere os demais participantes de um disco como grupos de apoio, mesmo que ignoremos o “caráter coletivo e cooperativo da produção artística” (Canclini, 2001, p. 37), sobretudo com toda complexidade tecnológica dos equipamentos fonográficos dos anos de 1960/70, intérpretes, arranjadores, músicos, produtores também desenvolvem seus próprios interesses. Isso me faz lembrar a pragmática do cinema, principalmente se pensarmos nos filmes em que os nomes próprios são capazes de por si sós garantirem a qualidade da obra ou criarem ansiedades coletivas quando se anuncia um lançamento próximo.

Creio que com o LP e o contexto da indústria do disco dos anos de 1970, chega-se ao ponto mais agudo da centralização da autoria una, marca que ficou, assim como os 78 rpm e as durações médias das músicas mais comerciais, na produção e consumo musicais e nas estratégias da formação de artistas até hoje.

A partir do LP disco é obra, o intérprete o autor. A indústria formatando unidades.

2.3.3.

K7. Desmontando a obra

O interesse das grandes gravadoras em investir na figura de um autor para regular tanto o consumo dos discos, quanto o fluxo do lucro das vendas se arrasta até a atualidade. Mesmo tendo sido pichada pela proliferação das fitas piratas entre os anos de 1970/90 e esfumaçada com o estabelecimento da internet e do formato .mp3, na virada do segundo para o terceiro milênio, a unidade autoral ainda é uma das estratégias marketing usadas no comércio de música dos meios de comunicação de grande alcance, como a TV e o rádio.

Em 1963, o lançamento das fitas K7, em meio à briga pelas inovações no mercado de música para o grande público consumidor, renova o horizonte do consumo musical. As fitas magnéticas não são exatamente uma novidade no campo da música gravada, desde os primeiros experimentos de registros sonoros (fins do século XIX) elas foram usadas, mas devido à sua baixa qualidade sonora só se estabeleceu como padrão unânime da indústria fonográfica, depois de muitas melhorias técnicas, em meados dos anos de 1950 (Manning *apud* Vicente, 1996, p. 21).

Sinônimo de interatividade, a fita K7, diferente dos cilindros e discos de vinil, não é materialmente um produto final e acabado, mas aberto a modificações de seu conteúdo pelos próprios consumidores. Assim como ampliou o leque de melhorias técnicas das gravações, podendo ser cortada, regravada e editada, a fita, nas mãos de pessoas criativas, tornou-se uma forte ferramenta para a amplificação de vozes abafadas pelo desinteresse das *Majors* e abriu caminhos de consumo musical para além do controle da indústria.

O jogo de corpo das grandes do disco, depois de muito evitar o comércio de produtos modificáveis como as fitas magnéticas, passa por certo entrave quando a Sony Music inova o mercado de música com o advento do Walkman. A busca por um formato mais portátil e leve fez a empresa optar pelas fitas como mídia sonora e pelo fone de ouvido como amplificador do som. Assim, esse novo formato trouxe outras possibilidades de consumo de música, pois, devido à sua portabilidade, liga a escuta de sons gravados a atividades móveis (como em ônibus, fila de banco, *cooper*): a música gravada extrapola os limites dos lares (Millard *apud* Marchi, 2005b, p. 12), começa a habitar qualquer situação e lugar,

enquanto durarem as pilhas.

A possibilidade de duplicar as fitas K7 de modo caseiro abre espaço, além da temida pirataria com sua ameaça de reforma agrária no terreno dos grandes latifundiários do disco, para as produções independentes e suas salvadoras fitas demo. Antes disso, o controle sobre a produção e distribuição era praticamente todo da indústria (Bishop, 2002, p. 2-3). Mesmo que a popularização das fitas e seus reprodutores pelos idos dos 70, quando esse formato respondia por 1/3 das vendas de música no mundo, seja tímida enquanto impacto comercial da pirataria e das produções autônomas e independentes se comparamos com a dupla .mp3 e internet décadas à frente, o uso das fitas foi fundamental para a circulação musical periférica ao grande circuito de música.

Eduardo Vicente a chama de “embaixador[a] da indústria cultural” (1996, p. 86), pois incentiva o desenvolvimento de circuitos musicais incipientes ou cuja demanda era desatendida pelo *mainstream*. Já o pesquisador americano Jack Bishop (2002, p. 2-3) observa que “[p]ela primeira vez na estória da indústria da música os consumidores se aventuravam em ser produtores de música”. Portanto, o projeto autoral investido pela indústria nos LPs se vê tensionado quando ouvintes começam a desmembrar o álbum e sua unidade de obra. Essa interatividade de poder compor coletâneas não oficiais, compartilhar material regravado e reutilizar e modificar trechos inteiros sem a permissão de seu dono são o início de certos questionamentos das propriedades autorais no campo da música. As cercas protetoras dos proprietários de criações artísticas tornam-se facilmente puladas, e por mais que a indústria não tenha sentido efeitos significativos em seu lucro neste momento, inicia-se um processo de desafio das demarcações dos direitos do autor.

À parte as práticas ilegais¹⁶, a fita K7 é a porta de entrada para um universo

16 No sentido de ir de encontro às leis vigentes. Não dou o peso de atitude errada a essas práticas ilegais, sou a favor do livre fluxo de informação e acredito que a música deva deixar de ser ferramenta de milionarizar uma pequena parcela da sociedade e “livre de suas amarras deve novamente alegrar o mundo sem mesquinha” (Vinicius Enter, 2008). Claro que isso é um tanto utópico, mas utopia serve para isso mesmo, para a gente se aproximar dela ao máximo. E a quem sempre pergunta: e como o artista vai sobreviver? Pergunte-se antes, quando artistas passaram fome depois da ampla pirataria na internet e do .mp3? ou lembre que o contrato padrão dos royalties recebidos pelos direitos autorais é de 10% para o artista e 90% para as gravadoras,

novo de manipulações sonoras para aqueles que estavam longe dos estúdios profissionais. Os gravadores de fita combinados com um Microsystem eram usados por alguns artistas iniciantes para fazer *overdubs* – técnica que consiste basicamente em gravar um instrumento, depois adicionar outros por cima do gravado, dando a impressão que foram captados juntos. Assim, experimentos sonoros com os equipamentos rackeados¹⁷ deslocam o ouvinte da pacificidade de apenas ouvir e traz para o amadorismo do seu doce lar um potencial miniestúdio de gravação. A evidência do papel da tecnologia na própria estética do som, para quem sempre esteve do outro lado do processo de produção fonográfica, modifica o simples reproduzidor sonoro em produtor de novas sonoridades. O fim vira meio.

Outro modo de se apropriar das técnicas de gravações domésticas de fitas K7, menos radical do que usá-la como instrumento de composição, era produzir fitas demo. Captar de modo precário o ensaio de bandas, composições em voz e violão – sem os arranjos finais – ou rascunhos de ideias, produção de coletâneas de artistas novos, entre outros intuitos de guardar informação musical, para divulgar ou para registrar, torna-se prática comum entre pessoas sem contratos com gravadoras. Entretanto, a pouca qualidade dessas gravações não se equipara aos trabalhos lançados pelas grandes gravadoras.

A profissionalização do corpo técnico, a alta-fidelidade que os grandes estúdios conseguem com suas acústicas perfeitas e parafernália tecnológica de ponta, o complexo de profissionais especializados envolvidos nas produções e o alto custo que tudo isso implica, fazem com que as gravações fora dos estúdios sirvam quando muito para divulgar bandas pequenas, revelando na própria qualidade de sua mídia as marcas artesanais do seu amadorismo. Fitas demo, para demonstrar, mostrar.

enquanto estas controlam os dados. Aconselho a ler o artigo de Bishop (2002) e tirar suas próprias conclusões de quem são os piratas.

17 O termo rackear significa basicamente “pegar um elemento e distorcer ou criar uma ação para que ele tenha um comportamento diferente do que ele foi fabricado para ter” (Mabuse *in* Ensolarado, 2004)

2.3.4.

O impacto do digital. O CD

Quando o crescimento do número de fitas piratas nos mercados paralelos de música começa a interferir no faturamento das grandes corporações do disco, a corrida por criar um formato de mais alta qualidade que o LP e tão portátil quanto o K7, a partir das novas tecnologias digitais, devia levar em conta a fixidez do conteúdo e a impossibilidade de produção de cópias domésticas. Para Marcia Dias (2000, p.108), não há mudanças relevantes no conceito do produto musical com a entrada do *compact-disc* (CD) como vencedor da disputa entre os formatos musicais mais vendidos dos anos de 1990. Pelo menos, não teve o impacto que a substituição dos 78 rpm pelos LP ou a comercialização das fitas K7 tiveram na pragmática da produção e consumo musicais.

Os CDs estavam mais para símbolos de distinção social e econômica, tanto por sua qualidade de áudio cristalina – sem os ruídos das agulhas dos toca-discos e do som mais abafado das fitas K7 –, quanto pelos altos valores com os quais *hardwares* (reprodutores) e *softwares* (mídia) chegaram ao mercado. “Seu consumo é sinônimo de modernidade. O formato tornou-se mais importante que o conteúdo” (Dias, 2000, p. 109).

Em relação à experiência autoral, a princípio o CD volta a regular a concentração da figura do autor e a garantir os direitos de reprodução e venda da indústria fonográfica. O disco como obra final de escuta é radicalizado pela impossibilidade de alterar o conteúdo da mídia. O ouvinte só toca no disco para colocá-lo no reproduutor, que o “engole” protegendo-o das mãos ansiosas de algum inquieto em subverter a ordem das coisas. Sequer aquela velha experiência de fazer o LP tocar ao contrário e tentar ouvir frases satânicas e subliminares nos discos da Xuxa são possíveis nesse momento na pragmática do CD.

Enquanto eram caríssimos os gravadores de CD e a própria mídia virgem, entre as décadas de 80 e 90, há uma limitação na interatividade no campo da audição musical. O consumo participativo não é exclusividade de nenhum formato específico. Desde cantar junto com sua banda favorita em seu Karaokê, passo fundamental que leva o intérprete amador do banheiro à sala de estar, trocando o sabonete por um microfone, ao próprio trabalho profissional de um Dj que transforma o passa-discos em um instrumento musical, reelaborando registros

sonoros de outros ou remixando e/ou rearranjando à sua maneira, muitos são os modos com o qual podemos interagir com as diversas mídias sonoras para além da escuta atenta e “respeitosa”. Entretanto, cada diferença material dos formatos vai permitir mais ou menos interferência.

Théberge observa que na maior interatividade das mídias e equipamentos musicais “não apenas as noções de consumo ‘passivo’ são colocadas em questão, mas também a integridade da obra musical e **a ideia de autoria e originalidade**” (grifo meu, *apud* Marchi, 2004, p.7). Assim, as amplas possibilidades de interação das fitas magnéticas e o uso ativo dos LPs enquanto instrumentos não comparecem no universo da CD, que, até o barateamento das mídias virgens e dos gravadores domésticos acoplados nos computadores pessoais, posicionam o ouvinte num lugar mais passivo de escuta.

Na outra ponta da cadeia usual da indústria do disco, a digitalização dos processos de gravação repercutirá de maneira mais forte contra o monopólio das produções profissionais e seus resultados *hi-fi*. Na esteira das inovações tecnológicas da qual o CD faz parte, a autonomização de boa parte das etapas da produção de um disco (Dias, 2000, p. 40), favorece a grande novidade da indústria nos anos de 1990: a terceirização das gravações. A simplificação que o uso de controladores MIDI, *softwares* e *hardwares* de gravação e o microcomputador – que tomaram o lugar dos tapes (fitas magnéticas) – reduziu o estúdio e por conseguinte seu corpo técnico, fazendo com que para alcançar um nível satisfatório de qualidade material (sonora) de um disco não fosse necessário uma grande equipe.

A crise econômica por que passou o Brasil no início da década de 90, estimulou as empresas ligadas à indústria cultural a buscarem modos mais eficientes de garantir lucros. Se nos anos de 1970 era necessário controlar toda a cadeia do processo de gravação de um trabalho musical para conseguir um produto competitivo e profissional, desde a criação à própria prensagem e distribuição do material gravado, fazendo com que gravadoras administrassem gráficas, fábricas e estúdios, além de muito funcionário contratados – artistas, produtores, advogados, engenheiros de som –, nos anos de 1990, com os pequenos empreendimentos cada vez mais alcançando resultados satisfatórios, a saída das grandes corporações foi terceirizar a produção técnica e artística, controlando apenas a distribuição nas lojas e a difusão em rádio, TV e outros

veículos de amplo alcance. Era mais fácil de monopolizar essa ponta final, já que os relacionamentos das grandes gravadoras com os donos das mídias televisivas e radiofônicas vinham de longa data – em alguns casos como a Som Livre, a própria gravadora pertencia a um canal de TV, a Rede Globo – e as lojas de disco eram dependentes dos sucessos do momento para alavancar suas vendas.

Portanto, com a digitalização e a possibilidade do “estúdio ao alcance dos orçamentos individuais de qualquer músico”, instaura-se “uma nova pragmática da criação e da audição” (Lévy, 2000: 141). Dias (2000, p. 141) afirma que nesse contexto artistas se aproximam mais do processo de produção, papel antes desempenhado pela própria indústria fonográfica. Em sintonia com a autora, Eduardo Vicente (1996, p. 53) vê na fase pré-digital uma clara separação entre as áreas técnica e artística, e com o digital o completo embaralhamento delas. O desenvolvimento do sistema digital marca o início de mudanças radicais em todas as esferas da produção fonográfica, desde a proliferação de pequenos estúdios e médios empreendimentos e suas novas dinâmicas às próprias práticas de audição e difusão da música gravada.

Quando o estúdio abrange rapidamente os equipamentos digitais como padrão das produções profissionais de música, instante em que o tamanho e peso desses equipamentos deixam de limitar a formação dos estúdios, na década de 90, cada vez mais uma mesma pessoa passa a desempenhar várias funções, e nessa nova ecologia da produção torna-se inviável a figura do artista com as mãos limpas do trabalho braçal técnico do resto da equipe. Artista igual a pedreiro¹⁸.

O uso de instrumentos baseados no protocolo MIDI, que auxiliam na composição e na criação de arranjos sem necessidade de ensaios com músicos e maestros; a maior precisão de manipulação do som gravado, que além da usual captação de ondas sonoras transformadas em sinal elétrico, passa a integrar ao processo a conversão desse sinal em códigos binários – quando o som pode ser

18 Nome do disco da banda Macaco Bong de 2009, ótimo exemplo para se pensar como com a entrada do digital essas mudanças dos anos 90 vão reconfigurar a própria produção fonográfica. Responsáveis pelo trabalho mais pesado do processo (e mais custoso e arriscado), os artistas independentes perdem o lugar privilegiado de figura centralizadora da subjetividade coletiva da feitura de um álbum, para bancar muitos papéis dentro do jogo no comércio de música. No caso da Macaco Bong, os músicos são os próprios empresários, rodies e produtores. Com uma equipe enxuta, basicamente o trio de músicos, necessita-se ganhar menos para obter um lucro razoável, além do custo da produção de shows cair drasticamente, exigindo cachês bem mais modestos.

alterado a partir de equações numéricas –; e a ampla gama de possibilidades de sampleamentos¹⁹ e uso dos sintetizadores²⁰ e sequenciadores – os músicos especialistas em seus instrumentos já não são imprescindíveis – reorganizam a estrutura de trabalho dentro dos estúdios a partir da simplificação e supressão de várias etapas anteriormente executadas pelos estúdios de gravação.

Paradoxalmente, com a redução da equipe envolvida na confecção artística do disco – separo aqui a prensagem do CD, a impressão dos encartes e todo o trabalho mais industrial – mais difusa se torna a autoria. Com a mistura de papéis e a menor interferência da indústria no momento de produção, apesar de menos numeroso o corpo técnico-artístico, há uma evidência da coletividade nesse processo. Expostas as veias num *modus operandi* em que nem a segmentação fordista da indústria, nem o investimento na imagem do intérprete velam a epiderme por cima da coletivização das gravações, produtores/artistas independentes prestam serviços para as *Majors*, sempre na busca de maneiras inovadoras e alternativas de trabalho que garantam seu lugar ao sol, disputado ferozmente entre tantas *Indies* e seus duros cotovelos. Não há mais padrões rígidos quando se proliferam centenas de selos e pequenos empreendimentos ao largo dos anos de 1990.

19 Os samplers “permitem a digitalização de amostras sonoras e seu posterior processamento, armazenamento e reprodução. Estas amostras podem ser tanto o som de um único instrumento tocado por determinado músico (o que permite a produção posterior de trilhas que tragam suas características particulares), como trechos de músicas gravadas – que são então processados e reutilizados em novas produções. Podem, ainda, ser ruídos ou quaisquer outros sons não musicais que se tornam, assim, passíveis de utilização em novos arranjos e composições” (Vicente, 1996, p.36). Portanto, os processos de sampling, desde a “radicalização da cultura do sampler consagrada no universo hip hop nos anos 80, em que DJs munidos de vitrolas e bases pré-gravadas mesclavam sons de outros artistas, obtendo resultados os mais diversos — fenômeno que, por si já suscitava debates furiosos sobre a questão da autoria e da legitimidade artísticas” (Herschmann e Kischinhevsky, 2006, p.14), são “utilizado[s] de maneira subversiva ao negar as convenções eurocêntricas de autenticidade literária em favor de uma estética oral da citação, interferindo nas regras de autoria estabelecidas em nossa sociedade” (Feld *apud* Bacal, 2012, p.74).

20 “O sintetizador (instrumento que multiplica os timbres) acoplado ao sequenciador (computador que escreve sequência com precisão e as repete indefinidamente) está mudando completamente o modo de produção sonora. A escrita e o relógio, que foram dois dispositivos fundamentais para o controle e desenvolvimento das alturas e do pulso, estão juntos numa máquina gravadora de matrizes que simula as variações de tempo e altura, intensidade e timbre (sem aquelas granulações dinâmicas, aquelas flutuações irrepitíveis que só o interprete produz artesanalmente). O artesanal e o sintetizador entram num jogo cerrado de confrontos e compensações, enquanto o consumismo estrito encontra formas mais aceleradas de repetir a repetição e ruidificar o ruído [...] Ao mesmo tempo, os samplers e os sequenciadores oferecem vivas perspectivas para a leitura do passado musical em seu diálogo com o presente” (Wisnik, 1989, p. 202).

2.3.5.

Trocando o lado

Os formatos convivem sem necessariamente se substituírem. Alguns deixam de interessar à indústria por conta da pouca durabilidade e baixa qualidade sonora, sobretudo quando das melhorias técnicas conseguidas através de pesquisas e experimentos científicos, mas também por serem modificáveis ou ter outras características que permitam usos pouco lucrativos para as corporações. Fruto da “era informacional” da indústria fonográfica, que, diferente da “era industrial” possível com a reprodutibilidade técnica de cópias perfeitas e baratas, baseou-se em cópias perfeitas, desmaterializadas e de graça (Kevin Kelly *apud* Bacal, 2012, p. 77), o .mp3 sequer tem peso ou pode se quebrar, apesar de ser passível de danos em suas informações binárias.

Entretanto, há muito pouco, forçada a absorver o formato, depois de tanto lutar contra, prendendo donos de programas e sites de compartilhamento na internet ou ao criar sistemas de proteção de conteúdo – e até mesmo espalhando arquivos corrompidos na *web* –, as grandes corporações da indústria fonográfica começam a se interessar em investir na venda de arquivos musicais em .mp3 ou em planos mensais de acesso a catálogos de discos na forma de *streamings* (escutas). Isso faz parte do atual processo de reorganização do mercado de música, no qual, abalado a monopólio das *Majors*, na virada do milênio, ganham força empreendimentos menores autonomizados com a distribuição pela internet, e principalmente empresas de telefonia e informática – com venda de *ringtones*, *wallpapers* etc. e de discos inteiros ou faixas isoladas, como é o caso do iTunes (Marchi, 2006b, p. 173).

Alguns como a pesquisadora Marcia Dias anunciavam “a extinção do formato” (2000, p. 177). Alguns veem no Motion Picture Expert Group-Layer 3 (.mp3), que serviu a princípio como facilitador de trocas de arquivos sonoros pela web (1/12 do tamanho de um arquivo em .wav do CD), o xeque mate contra o monopólio comercial das grandes corporações do disco. Na verdade, o .mp3 redimensiona o consumo musical para uma pragmática na qual o som não está mais preso a um suporte material específico, o que requer outras maneiras de comercializar esse formato.

A desmaterialização do conteúdo, a meu ver, momento em que muito da informação gráfica, sonora e audiovisual encontra-se disponível de forma digital, aparentemente põe nos museus das coleções de audiófilos *Long-Plays*, fitas K7 e *Compact-Discs*. Entretanto, análogo ao surgimento do CD, quando milhares de pessoas transformavam LPs em *freesby*, fazendo Roberto Carlos voar, não nas paradas de sucesso, mas das mãos de uma criança para as de outra, o discurso de um novo formato que substituiria o antigo também estava presente.

Vemos hoje o reaparecimento do LP e uma certa revalorização do analógico, com relançamentos em vinis ou até lançamentos de discos inéditos de bandas que já surgiram na era digital e a própria reabertura da Polysom e sua fábrica de discos dessa natureza. O uso de rolos de fita em estúdios de pequeno e médio porte também é investido como um diferencial de qualidade, não mais como a melhor, mas mais orgânica, menos padronizada pela perfeição dos sistemas digitais. Parafraseando Alexandre Denguê, baixista da Nação Zumbi, frase dita em alguma ocasião, creio que estamos no momento de diversificação das mídias, sem nenhuma ter que matar a outra.

Alguns formatos delineiam modos de escuta e de consumos musicais mais ou menos direcionados. Não estamos no tempo em que os fatores portabilidade e velocidade, cansaço moderno de aceleração intensa, são a força motriz da história, pois quando se pensa na dimensão material, gráfica e orgânica do disco de vinil, da necessidade do toque, o objeto musical enorme em sua mão, quase um livro (ou também), ao dificultar que a audição de um álbum vire pano de fundo de outra atividade – temos que tirar da capa, colocar a agulha sobre o disco e trocar de lado e de disco num tempo máximo de vinte e poucos minutos, que é o que dura em média cada lado –, fascina por um modo de consumir música em que o objeto musical multimídia e suas diversas nuances, desde os detalhes da capa ao som gostoso da agulha deslizando ruidosamente no disco, é tão importante quanto arranjos, composições ou qualquer outro elemento isolado. O LP demanda outra relação com o tempo.

Em muitos casos há uma fetichização do formato. Ter uma coleção de vinil, num momento em que há uma radicalização do uso do digital, em vários âmbitos (e-books, mp3s, jornais eletrônicos, filmes convertidos etc.) pode ser visto como uma nostalgia do analógico e sua quase aura. Contudo, não esqueçamos que o mundo é analógico, que somos palpáveis e não combinações 0100011. Penso que

toda essa euforia ante a rapidez e a portabilidade do digital, sonho moderno, esteja arrefecendo um tanto com a desilusão da “cínica noção de progresso” (Fred 04, primeiro manifesto – Anexo 1). Chamemos de ocaso do futuro (Paz, 1984), mas sem parcimônia, deixando o conflito entre o universo analógico e digital, amplamente mesclado, nessa tensão de quem ainda não deu a atenção devida ao assunto, mas arrisca uma vara curta na onça faminta.

2.4.

A vez do Mangue. Das fitas demo ao disco profissional

O Manguebit está no início da maré-alta do uso das tecnologias digitais como padrão na produção musical. Entretanto, construir uma cena cultural num Recife que fora considerada a quarta pior cidade do mundo para se viver, com mais da metade da sua população desempregada, é um tanto paradoxal se pensarmos em seus articuladores: jovens de subúrbio, alguns ex-meninos de rua, outros de classe-média e um gato-pingado ou outro mais abastado. O interesse por tecnologia, em fazer arte explorando esse universo novo de manipulações gráficas e sonoras é um dos diferenciais do Manguebit, ainda que as condições econômicas dos fins dos anos de 1980 não fossem as mais favoráveis. Esses usos, seja na própria estética, materialidade visual ou auditiva, seja nas parcerias homem/máquina ou a partir do próprio formato nas composições de coletâneas e experimentos sonoros, bagunçam os processos usuais de produção musical. Outras noções de autoria, obra e propriedade intelectual serão vivenciadas.

2.4.1.

Fitas demo

Num primeiro momento, a circulação dos trabalhos musicais das bandas que iriam organizar o Manguebit era feita em fitas caseiras. Isso nos idos dos anos de 1980. Na verdade, a maioria das bandas não tinham gravações, divulgando seus trabalhos em shows e pequenos festivais – Câmbio Negro H.C. um raro exemplo de uma banda local a lançar em 1990 um LP, *Espelho das Águas* (Teles, 2012, p. 242). Os mais organizados, os que tinham acesso a gravadores de fita ou aqueles

que investiam seu suado dinheiro numa fita demo estavam numa fase um tanto mais profissional que as demais bandas. “Pois é, naquele tempo, uma fitinha demo era um sonho, disco nem isso.” (Teles, 2012, p. 232). Era comum, mesmo no caso de bandas mais conhecidas como MLSA e Eddie, os grupos ficarem até dez anos sem ter gravações profissionais²¹. Vinicius Enter comenta que “naquela época [1980-90] conseguir uma gravadora era como ganhar na mega-sena acumulada”, não pela riqueza à qual se alcançava depois de conseguir, mas pela dificuldade do feito (Enter, 2012).

Mesmo aqueles que conseguiam registrar ensaios ou apresentações ao vivo se deparavam com gravações de baixíssima qualidade, que não poderiam deixar de servir só como demonstração. Num momento de unanimidade do uso da fita magnética nos estúdios de gravação, símbolo de sofisticação e alta fidelidade, os primeiros registros de Mundo Livre S.A. e Loustal de meados dos anos de 1980 eram pontapés iniciais em busca de gravadoras que bancassem a produção de um disco profissional através da precariedade das fitas demo.

As bandas novas de rock e seus afins espalhadas pela Região Metropolitana do Recife contavam com a coerência do amadorismo contextual. Conta Dengue, baixista de CSNZ:

A dificuldade maior era toda ela, não tinha palco, não tinha onde tocar, não tinha estrutura, não tinha equipe profissionalizada, não tinha um rodie, não tinha um técnico de P.A., não tinha um monitor, não tinha iluminador, não tinha ninguém que montasse o palco que soubesse operar e afinar os instrumentos, não tinha nada. (Dengue *in* Mangubeat, 2007).

Além dos problemas com a estrutura de eventos na cidade os músicos iniciantes não tinham onde “comprar um instrumento bom, nessa época a gente tocava com instrumento fuleiragem mesmo, tudo nacional, nojento de segunda-mão, quebrado, velho, que a gente saia pegando” (Dengue *in* Mangubeat, 2007). Vinicius Enter (2012) afirma que as bandas geralmente ensaiavam em casa ou em locais abandonados, pois os poucos estúdios que existiam na época eram só os de

21 Rogerman, ex-baixista da banda Eddie, conta que antes deles gravarem o disco de estreia, o *Sonic Mambo* (1998), eles demoraram sete anos desde que o artista entrou para o grupo. A Eddie já havia criado um circuito na cidade (Rogerman *in* Calazans, 2008), pois era até mais fácil nesse momento produzir shows do que gravar um disco profissional.

gravação.

O caso de Neilton da Devotos, banda mais famosa da cena de rock do Alto Zé do Pinho, demonstra bem as respostas que os grupos locais tinham que dar nesse mar de negatividade para sobreviver e fazer seu som ser ouvido por mais que seus próximos. Burlando o desestímulo que o acúmulo de advérbios de negação tende a causar, na falta de grana para comprar uma guitarra, Neilton construiu a sua com seu conhecimento de eletrônica, restos de chassi de televisão, peças de fogão, fórmica de armário e outras sucatas. Conseguiu com seu instrumento uma sonoridade que o levou às páginas da revista *Guitar Player* como o construtor de “timbres sólidos e marcantes” (Ensolarado, 2004). A falta de apoio enrijece as pernas; potencialização do precário catalisado pela vontade e faculdade criativa: caminhos alternativos.

Portanto, para a autopromoção os próprios músicos eram os seus técnicos, os gravadores de fitas todo o aparato fonográfico. As fitas eram os cartões-de-visita para que produtores pudessem ter alguma noção do que a banda tocava, o que era complementado pelos *releases* e alguma nota de jornal que eventualmente saísse falando do grupo – tanto que Liminha, produtor do primeiro disco de CSNZ, antes de começar a produção do *Da Lama ao Caos* (1994), só tinha ido a dois shows da banda e tinha em suas mãos uma fita demo para conhecê-la melhor (Nascimento, 2010, p. 113).

Desse modo, a ideia de álbum me parece pouco presente nas fitas demo, pois além de não comportar a produção bem segmentada, com a setorização da cadeia produtiva passando pelas mãos de diversos profissionais de várias áreas – da engenharia do som à jurisprudência, do marketing ao design gráfico –, o pouco profissionalismo, tanto em termos de qualidade material do som gravado (nitidez de frequências), quanto da mídia da qual este é conteúdo (capas feitas de modo artesanal e as próprias fitas com as cores e logotipo das marcas que as vende como fita virgem), distanciava a prática fonográfica das bandas iniciantes do Manguebit do modo de produção das grandes gravadoras.

Assim, o investimento na imagem de um artista, seus nomes estampados nas obras e sua imagem veiculada nas telas de cinema e TV, se preciariza enquanto etapa fundamental nas conquistas de espaço pelas primeiras bandas Mangue, sobretudo quando os próprios integrantes eram os únicos responsáveis pela confecção do seu trabalho musical num formato que no fim das contas sequer

garantia a sensação de permanência do som registrado, podendo ser reutilizado para captações posteriores ou simplesmente apagado. A fita como fotografia sonora, registro para divulgação e pré-produção amadora: o faça-você-mesmo do início do Manguêbit.

2.4.2.

Bom Tom Rádio

Além de substituto defasado dos discos, para as bandas periféricas de Recife de fim dos 80, outras experiências mais criativas foram feitas pelos futuros mangueboys a partir das gravações caseiras de fita. Tendo com núcleo-base H.D. Mabuse, Jorge do Peixe e Chico Science, o Bom Tom Rádio é talvez o grupo mais expressivo para pensarmos a importância que esse tipo de tecnologia teve para a experiência musical do Manguêbit.

“Laboratório de música e experimentação” de quem não tinha o que fazer e se divertia em casa, tomando cerveja e gravando (Mabuse *in* Chico Science, 2012), o Bom Tom Rádio tinha como estúdio o quarto de Mabuse e os ensaios eram *jam sessions* ou seções de gravação em gravadores de fitas e Microsystems. Isso entre 1987 e 1990.

A técnica de *jam session*, para alguns sigla de *jazz after midnight*, devido ao fato de os jazzistas depois da meia-noite nos clubes de jazz fazerem improvisações, funde criar e executar música – confunde a separação entre compositor e intérprete. Dentro do universo do choro, do rock, dos rappers, dos repentistas e também nas práticas de samba nas casas das tias Ciatas, a produção coletiva em meio a brincadeiras musicais funciona numa dimensão que não cabe nos moldes do fordismo musical da indústria fonográfica. O Bom Tom Rádio se distancia um pouco das improvisações jazzísticas tradicionais pelo fato de que as composições eram feitas para serem gravadas, e não simplesmente exercícios de fruição de músicos virtuosos em seus instrumentos. A gravação era o foco do grupo e o uso dos Microsystems e gravadores de fita “que não eram feitos para aquilo”, usados para ter “um comportamento diferente daquele que ele[s] fora[m] fabricados para ter” (Mabuse *in* Ensolarado, 2004), bateria eletrônica não programável (que só funcionava com alguém tocando), baixo, efeitos de *scratches* – técnica de fazer ranhuras sonoras ao interferir na rotação do LP no toca-discos –

e vocais compunham o arsenal de instrumentos com os quais os músicos elaboravam os arranjos bases da banda, que acabaram por criar “protótipos de acid-house capazes de inspirar futuras composições da Nação [Zumbi]” (Renato L., 2003b), como as músicas “A Cidade”, do *Da Lama ao Caos* (1994) e “Samba de Lado”, do *Afrociberdelia* (1996).

A ideia de que “o som, a gravação já é composição” e que “a composição, a produção e o resultado final está tudo no mesmo bolo” (Dj Dolores *in* Ensolarado, 2004), aponta para outra experiência do fazer artístico a partir das experiências fonográficas, e por conseguinte da autoria se comparamos com as práticas do *mainstream* dos anos de 1970/80. O vai-e-vem do processo de gravação, que, além de misturar as fases de composição e captação dos arranjos musicais, desloca o registro sonoro enquanto objeto final de escuta, faz das fitas instrumentos musicais, meios para efeitos estéticos que impõem ao intérprete o papel conjunto ao do técnico, que sem essa habilidade não poderia controlar seus novos instrumentos fonográficos. Gravar-criar-interpretar.

O “fascínio ingênuo, mais um ícone de um mundo novo do que qualquer outra coisa” (Dj Dolores *in* Ensolarado, 2004), está presente em muitos momentos do Manguemit. A identidade visual dos primeiros cartazes das festas e eventos da turma do Manguê se distanciava do efeito mais orgânico produzido pela mão humana; a ideia “concebida por cérebro humano, mas a imagem gerada através de máquina” (Dj Dolores *in* Ensolarado, 2004). O uso das máquinas xerox e a randomização que as distorções gráficas produziam, combinava o prazer das surpresas estéticas, que a própria máquina, agora coautora, propiciava sem o controle do “autor”, com as intenções do artista.

Diferente das escritas automáticas ou aleatórias das vanguardas europeias do começo do século XX, as experiências do Bom Tom Rádio e dos artistas plásticos futuros manguemboys, quando usavam esse tipo de técnica, não visavam ir de encontro a modelos artísticos canônicos, eram motivadas pela curiosidade e encanto ante a possibilidade de manipular sons e imagens fora do domínio humano. A criação escapulindo do centro de subjetividade a que comumente chamamos de “autor” e o domínio racional do gesto artístico em xeque.

Claro que todos esses usos e efeitos não foram forjados e intencionalmente elaborados, até porque os manguemboys nunca imaginariam a proporção que suas experiências tomariam mundo afora quando ainda eram adolescentes brincando de

fazer música, de sanar o tédio fruto da falta de opção de lazer interessante de sua cidade. A tecnologia do mesmo modo como a música “também significava uma porta aberta pra o vasto mundo lá fora” (Dj Dolores *in* Silva, 2008).

O fato de não haver uma formação sólida, além do núcleo base, muitos outros amigos como Fred 04, Vinicius Sette, Dj Dolores e Renato L. estiveram presentes em gravações e ensaios da Bom Tom Rádio; a maior parte das composições serem feitas em *jam sessions*; e a parceria com os equipamentos fonográficos inapropriados condição de existência do grupo descentralizava qualquer tentativa de figura central do projeto.

A falta de pretensão profissional, pelo menos nos moldes da indústria do disco vigente, quando o contexto recifense hostil dos fins dos 80 jogava para o plano da imaginação a vontade de fazer da prática musical meio de trabalho, sobretudo no campo da música *pop* contemporânea, aponta para a diversão como fonte primeira dos impulsos artísticos dos músicos que se envolveram com o Bom Tom Rádio. Assim, sem os entraves que envolvem os royalties, os direitos de imagem ou os cachês de músicos profissionais, partindo da espontaneidade com a qual amigos se juntavam pra gravar, a inexistência de uma produção ou estratégia de marketing consciente e o caráter não comercial das fitas demo inviabilizava o investimento na unidade do álbum, a obra, e de um autor.

2.4.3.

K7

O amadorismo das bandas e Djs do Manguenbit em seus princípios permitiu tanto a liberdade de experimentação estética, quanto os forçavam à criatividade como solução para condições muito limitadas de estrutura da cidade, de equipamentos fonográficos e instrumentos musicais. Nesse contexto, quando da pouca profissionalização da cena, barreira posteriormente “vencid[a] por conta muito mais da coletividade do que de iniciativas pessoais” (Rogerian *in* Manguenbeat, 2007), as trocas de material regravado e composições de coletâneas a partir do uso de fitas K7 antecipava o que hoje se faz pela internet, sobretudo a partir do Napster.

Usos com fins de divulgação de bandas iniciantes ansiosas pelo contrato de uma gravadora ou avessa a esse contato (resistência *punk* ao mercado de música);

improvisações de estúdios de gravação e a transformação das fitas K7 em seus tapes “semiprofissionais”; registros precários de ideias ou de música que não tocam em rádios; e a própria confecção de coletâneas de bandas locais são práticas ligadas ao momento em que, apesar de já estabelecido em mercados europeus e norte-americano, o CD ainda não é o objeto de consumo principal da indústria brasileira e as fitas K7 concorrem com os LPs. Isso na virada 80/90 do século passado, no auge da crise econômica brasileira e dos fracassos do plano Collor.

2.5.

CD/LP. Olha o Zambo do teu lado

Dando um salto do momento mais *undergroud* do Manguebit, de quando a cena começa a se organizar melhor, suas festas e as bandas se profissionalizam e a mídia local já começa a amplificar os eventos dos novos articuladores culturais de Recife, para quando CSNZ e MLSA assinam contrato com selos ligados à Sony e à Warner, respectivamente. Se pensamos um pouco, até que esse pulo não é tão grande em termos de número de anos, pois devido à velocidade com que as coisas aconteceram, das primeiras festas em 1989 nos puteiros do centro, passando pela segunda versão do *release*/manifesto “Caranguejo com Cérebros” saída no Jornal do Commercio em 92 e pela primeira edição do *Abril Pro Rock* em 1993, ao contrato assinado por CSNZ com o selo Chaos no final deste ano e lançado o CD/LP no início de 94, foram pouco mais de quatro anos para que os adolescentes começassem a se transformar nos mais importantes nomes da música *pop* brasileira da década de 90 e a brincadeira levada a sério em trabalho.

2.5.1.

Entrando no time das grandes

O modo peculiar como o Manguebit foi se estabelecendo enquanto cena cultural alternativa ao *mainstream*, por mais que assinar contrato com gravadoras fosse o sonho de boa parte das bandas envolvidas nessa movimentação dos 90, propiciou uma série de conflitos entre as propostas estéticas e conceituais de CSNZ e MLSA e os interesses mercadológicos dos produtores ligados à Sony e à

Warner.

Houve uma resistência às homogeneizações fruto do *modus operandi* desatualizado das *Majors*. Conscientes de que *underground* e *mainstream* são estratégias de mercado dentro da própria indústria cultural, e que entrar para o time das grandes não era simplesmente um amplificação cristalina daquilo que eles praticavam há quase meia década em Recife – todo som é distorcido de quando entra pelo microfone até quando sai pelo alto-falante –, foi em alerta, mesmo meio a tanta euforia, que os contratos foram sendo feitos.

De início a Sony queria apenas contratar Chico Science como cantor, investindo em mais um artista saído do Nordeste, assim como Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Jackson do Pandeiro etc., modelo manjado de construção de nomes próprios. A estratégia de *build up* – “em termos de mídia, significa construir, articular, a imagem de um artista, ou de um produto, para que ele seja mais facilmente consumido” (Dias, 2000, p. 63) – foi a primeira negociação que os manguelboys tiveram que fazer com a Sony.

Na mudança do registro de performances “reais” para o de “ideais” no processo de melhorias técnicas da indústria fonográfica ao longo do século XX, enfraquece a concepção de autoria na qual um autor respondesse pela produção fortemente especializada e coletiva. Por outro lado, no âmbito jurídico e ideológico das grandes corporações do disco, a regulamentação é feita para garantir os direitos de propriedade intelectual. Isso desde o surgimento do mercado de discos brasileiro, quando as diversas polêmicas em torno da autoria dos sambas feitos nos terreiros de modo coletivo, que ao ser deslocado para dentro dos estúdios, agora objeto comercializável, era forçado a ter um compositor – um dono. Sinhô dizia que samba era que nem passarinho, é de quem pegar primeiro.

A tentativa inicial era de colher no meio de toda a efervescência cultural de Recife no início dos anos 90 um nome específico, que entraria para o cast temporário do selo Chaos. O artista que oferece seus serviços contratualmente, seu talento, personalidade artística, nome, imagem, performance até o momento em que seja interessante para ambas as partes envolvidas – artista e gravadora – é para Marcia Dias (2000, p. 63) uma prática comum da indústria fonográfica, que não vê nesse modelo de comércio o artista como parte integrante da empresa, mas como alguém que vende seu *savoir faire*.

Entre outros mecanismos de formatação da autoria una, quando o trabalho criador do autor deixa de depender de seu esforço individual, o rádio, os jornais, as revistas de música, os programas de TV e as publicidades tendem a garantir “o mito da individualidade artística perdida” (Krausche *apud* Vicente, 1996, p. 97). O culto e a veneração do artista no universo *pop* estão marcados com a canonização de Chico Science, assim como Kurt Cobain para o grunge de Seattle e outros tantos exemplos, como maior responsável, senão o único, do “movimento Manguebeat” – depois de sua morte, a grande maioria dos documentários tem como figura central Chico Science²², diferente dos primeiros programas como os da TV Cultura e da MTV que além de entrevistar quase todos os músicos e produtores, não faziam das suas perguntas tentativas de explorar o universo pessoal do homem de lança da cena.

Seria ingenuidade de minha parte creditar à Sony e aliados na propagação de seus produtos musicais o feito de distorcer as propostas descentradas e coletivas do Manguebit. A ansiedade da mídia, os modelos modernos de mercado, a tentativa de facilitar o consumo, assim como as próprias concessões dos mangueboys no momento de negociar a cena com a gravadora, junto com uma tendência geral do público que consumia programas de rádio e TV que investiam em sucessos intensos e palatáveis, talvez ainda não deem conta de como escaparam da mão dos articuladores da cena recifense as decisões de chamar o *press-release* de manifesto, a movimentação de movimento e o Mangue de Manguebeat e fazer de Chico Science o nome a ser cultuado em detrimento aos demais.

Chico, o porta-voz e a voz que canta na banda que desbravou o universo fonográfico do *mainstream* na empreitada Mangue. A organicidade da voz, do grão da voz e do peculiar e humano que ela encarna por ser um instrumento de socialização e ao mesmo tempo musical, sem separação, junto com a ideia do artista *pop* que usa som, imagem e vida para confecção do seu trabalho, combinado com o carisma e o investimento pessoal do próprio manguestar – bancando a primeira coletânea mangue não oficial do seu bolso, fazendo contatos

22 Viva!, 2009; Especial Chico, 1996; Chico Science, 2012; Mosaicos, 2008; O Mundo, 2004: etc.

com produtores e músicos de fora do estado, como Nasi e o pessoal do Ira! ou estando de frente da primeira turnê de CSNZ e MLSA para o sudeste, por exemplo –, talvez sejam caminhos para entender porque funcionam tão bem os holofotes e o culto ao ícone Chico Science.

Entretanto, Chico só aceitou assinar como banda e ainda tentou convencer o pessoal do selo Chaos a contratar também MLSA. Jorge du Peixe revela que o próprio cantor já pensava em tirar seu o nome do título da banda pouco antes de sua morte, para desviar de si a centralização das atenções midiáticas (*in* Mosaicos, 2008) e que o uso sigla CSNZ do terceiro e último álbum lançado pela Sony era uma estratégia de burlar essa evidência na autoria una (*in* Chico Science, 2012).

Maduros o suficiente depois de tanto ralar para levantar a cena de modo cooperativo, que atacava em leque e se defendia em funil (Farfan *in* Ocupação, 2010), a vaidade não falou mais alto do que a insistência de manter aceso o Manguebit enquanto um projeto plural e trazer a atenção para o que estava rolando de contemporâneo em Pernambuco. Entre uma vontade e outra, ninguém ficou completamente satisfeito, já que a Sony acabou contratando CSNZ, mas não MLSA – que mais tarde assinou com a Warner, pelo selo Banguela.

A ideia do Mangubeat como uma nova batida que aqueceria ainda mais o mercado do disco na busca de repetir o sucesso do Axé Music, é mais uma tentativa da Sony de formatar a cena de um modo facilitado ao público apressado por entender e consumir aquela novidade. O projeto da capa do *Da Lama ao Caos* (1994) foi concebida por Dj Dolores (o “segirpenambucano” Helder Aragão) sombria, em preto-e-branco, destoando da proposta da gravadora que queria o multicolorido e a alegria que a identificasse a bandas de Axé – intentavam até “criar uma versão pernambucana para a imagem de capa de um disco do grupo baiano Asa de Águia [...], uma guitarra enfiada na areia e uma pomba pousada na guitarra” (Dj Dolores *in* Nascimento, 2010, p. 117). Nem totalmente colorida, nem preto-e-branco: um caranguejo multicolor num fundo preto.

O pessoal da Warner também quis polir aquele cristal bruto. Solicitou ao MLSA que colocasse alfaias em seu conjunto, maneira de organizar as bandas recifenses de então como grupo de jovens que misturavam maracatu com rock. Com essa outra investida pretendiam organizar a cena a partir de semelhanças. Mais uma vez a recusa.

Essas diversas negociações e resistências dos integrantes das duas bandas

mais evidentes da cena Mangue só foram possível devido ao amadurecimento e a forte integração dos seus participantes que, apesar de muitos serem jovens, sabiam da força da ação coletiva. Não fosse assim, sequer teriam movimentado a moribunda Recife dos fins de 1980. Caso contrário estariam ainda disputando o estrelato no vazio deles próprios, ampliando uma antiga piada que dizia que quando alguém alarmado pelo fato de um balde com vários caranguejos estava destapado e com a possibilidade deles fugirem, outro o tranquilizava: “não se preocupe, esses caranguejos são pernambucanos, quando um está quase saindo do balde outro puxa ele para dentro”²³.

Junto a isso, o maior relaxamento das gravadoras em relação à estética de seu cast temporário, deve-se também ao fato de nos anos 1990 elas terceirizarem as produções. Com o papel de distribuidoras, davam apoio mínimo aos grupos novos. A primeira turnê mangue ao sudeste foi autocusteada com a arrecadação do show “Da Lama ao Caos” (Teles, 2012, p. 287) – as bandas ainda tiveram que enfrentar 48 horas de ônibus de linha – “a caravana da coragem” (Du Peixe *in* Discoteca, 2007); as passagens para a apresentação no Central Park (EUA) e em outras casas de show na Europa foram bancadas pela Fundarpe e a Empetur, órgãos do governo estadual (PE) – na secretaria de cultura de Ariano Suassuna. Mesmo depois de fechar com gravadoras de renome, com um contrato padrão de 90% dos royalties da venda dos discos para elas, a autopromoção, parcerias amplas e o coletivo ainda eram condições de existência para o Manguebit nesse novo contexto.

Assim, há mudanças significativas nas experiências autorais vivenciadas pelos mangueboys quando passam das primeiras experiências com fitas K7, com a maior liberdade de criação dentro de um esquema de condições técnicas restritas, para o momento de troca dos equipamentos de segunda linha por experimentos dentro dos estúdios profissionais de gravação. O instante inicial faz parte da formação ideológica e estética das propostas do Manguebit, no qual a questão autoral não tinha um peso mercadológico tão acentuado, apesar de as composições não serem anônimas ou de autores desconhecidos.

23 História contada por Roger de Renor (*in* Músicos, 2004).

Enquanto na época das fitas demo, coletâneas, registro de ensaios e shows, experimentos com *overdub*, uso de samplers e remixagens, além das práticas de *scratches* faziam parte de fragmentos de obras, ou simplesmente não eram encaradas como obras fechadas, quando se lança os CDs/LPs, o objeto toma uma relevância e é álbum *à la* anos 70.

A ideia do formato aberto e constantemente reprocessado tendia à não fixidez de uma sensibilidade em um objeto material estanque. A formação do público era feita através de shows, pela escuta musical vinda da performance ao vivo e sua impossível repetição. As constantes parcerias entre produtores, músicos, jornalistas e designers gráficos dentro dos projetos musicais, assim como nas organizações de eventos só eram possíveis devido às amplas cooperações. O próprio fato de não terem sido patrocinados por nenhuma grande produtor ou empresa implica maior liberdade em experimentar combinações sonoras com o intuito apenas de se divertir com os resultados, sem se preocupar em citar créditos, sem o medo dos processos cada vez mais constantes na década de 90 contra as violações dos direitos autorais – não só os Djs, mas até as próprias bandas tocavam ou retrabalhavam músicas alheias sem pagar pelos *royalties*.

Todo esse trânsito livre por vias estreitas por onde passavam ideias de donos borrados, nas quais as bandas que circulavam muitas vezes não tinham integrantes bem definidos, como é o caso do Bom Tom Rádio e de CSNZ – que só em 1992 fechou sua formação com oito integrantes, mas que mesmo no primeiro *Abril Pro Rock* contava com participações de Otto e demais amigos –, dava um tom muito coletivo à cena recifense.

Com o filtro imposto pelas gravadoras e seus modelos de vendas, o Manguebit passa a ter uma necessidade de autoria um tanto mais concentrada. Quando se lança os LPs/CDs, as bandas entram no jogo das gravadoras, e tocar em rádios, em novelas e fazer grandes turnês se tornam obrigatórios como estratégia de amplificação do público consumidor.

Diante do novo contexto de produção musical, com mais visibilidade das duas bandas contratadas pelas grandes do disco, as atenções se voltam para CSNZ e MLSA. Entretanto, seus integrantes tentam manter o teor descentrado do conceito da diversidade. Por mais que os dois projetos musicais tenham ganho destaque, os nomes próprios se mantêm esfumados e a ideia de grupo se fortalece durante as adaptações do Manguebit em seus contatos com a lógica da

indústria fonográfica. Da insatisfação com o panorama cultural, que impulsionou os magueboys a produzir seus próprios trabalhos com as ferramentas disponíveis (e precárias) aos jogos de corpo que tiveram que ter, sem sair ilesos, claro, com as produções dos discos e a profissionalização da cena, o caráter coletivo e a diversidade parecem ser uma constante com pouco grau de oscilação para o Maguebit.

3

Lado B: Cena Manguê

3.1.

Cenas independentes

O crescente barateamento tecnológico e o surgimento de novas tecnologias ligadas às práticas sonoras permitem ao início dos anos de 1990 o fervilhamento cultural que se desenvolve fora dos interesses mercadológicos da grande indústria fonográfica. As cenas independentes, instauradoras no Brasil de uma postura autônoma de meio de produção e divulgação de novas sonoridades, espalham-se numa polifonia em que os diversos selos e pequenas gravadoras suprem o desinteresse das gravadoras de porte, fragmentando o monopólio da produção simbólica e criando saídas alternativas para o consumo dos discursos periféricos no campo ampliado da música popular. Rádios piratas ou comunitárias, aparelhagem de som em bares de subúrbio, MTV Brasil, bailes e shows alternativos revelam um interesse e a possibilidade de amplificar arranjos culturais e expressões artísticas fora do *mainstream*. Isso no finalzinho dos anos de 1980, quando ainda era possível, apesar de já problemática, a dicotomia *Indies/Majors*.

Desde que a indústria fonográfica se tornou um importante veículo de consumo cultural, houve vários momentos e modos distintos de entender e praticar cenas musicais independentes. Na tradição norte-americana ser independente está ligado a ter pequenos empreendimentos fonográficos com seus próprios meios de produção, divulgação e consumo. Assim, nos Estados Unidos, pequenas empresas registraram e amplificaram segmentos musicais como o *blues*, o *jazz* e o *rock'n'roll* como alternativas ao desinteresse das grandes gravadoras (Frith, 1981 *apud* Marchi, 2005a, p. 159). Não são levantadas bandeiras-panfletos de ataque ao consumo ou à arte comercial, dedos apontam brechas deixadas pelas *Majors* e ao mesmo tempo circulam espaços onde produtores independentes podem se estabelecer mercadologicamente sem serem ameaçados pelo monopólio das gravadoras multinacionais – a disputa está mais para “indivíduo empreendedor *versus* América Corporativa” (Marchi, 2005a, p. 3).

Portanto, a postura paradigmática com a qual se veste essa produção independente norte-americana, em sua tradição ao longo do século XX, é de oposição às grandes corporações que controlam boa parte do comércio de música, suas concorrentes indiretas, já que não disputam os mesmos espaços: independente como estratégia de mercado, contra o monopólio do consumo de música.

Nos fins de 1970, o movimento *punk* investe na produção independente por outro viés discursivo. Enquanto um chato grita ao lado de Raul Seixas “pare o mundo que eu quero descer”²⁴, resposta *hippie* à insatisfação contra o sistema político-econômico capitalista – viva a sociedade alternativa! –, a postura *punk* é de ficar e resistir²⁵. Enquanto os primeiros buscam lugares afastados dos centros urbanos, livres da esquizofrenia moderna e propícios ao “Paz e Amor”, os *punks* circulam nos ambientes mais sujos e desprezados da ultra-urbanidade.

Se não abandonam os centros urbanos, tampouco lutam por um lugar ao sol com cercas protetoras de um mercado paralelo. O clássico faça-você-mesmo (*do-it-yourself*) está mais ligado ao controle da produção pelo próprio artista e, ao dicotomizar arte/negócio, intenta romper com a indústria do entretenimento numa atitude idealizada do fazer artístico desligado das práticas mercadológicas.

Além de denunciar as multinacionais do disco, em defesa das pequenas gravadoras independentes, os *punks* “desmistificavam o processo de produção e distribuição ao afirmarem que ‘qualquer um podia fazê-lo’” (Bacal, 2012, p. 54). Para isso, todo material de divulgação de shows e eventos promovidos por este circuito cultural, como *fanzines* (veículo de informação alternativo aos grandes jornais), as próprias roupas e adereços são feitos de forma manufaturada pelos próprios *punks*, contrariando o processo industrial alienante, com seus produtos perfeitos e o corpo humano como uma peça específica e a mais na engrenagem das máquinas.

Assim, no momento em que as gravações em grandes estúdios são altamente complexas e demandam uma equipe numerosa, a estética *punk* com sua postura artesanal só pode ser simples e seus registros fonográficos materialmente

24 Trecho da música “Eu também vou reclamar”, do próprio Raul Seixas.

25 Comparação feliz dita por um amigo argentino, Pedro Ferdkin.

precários. Nesse enfrentamento político contra a indústria fonográfica hegemônica e seus modos de produção, a noção de independente estabelecida por movimentos como o *punk* inglês ressalta-se como discurso político de autopromoção artística e independência em relação ao sistema capitalista baseado no lucro, no fordismo e na apropriação da música como objeto comercial.

Seja pela necessidade de suprir demandas por carreiras musicais incompatíveis com os interesses de mercado das *Majors*, seja para se opor politicamente ao seu modelo de produção artística, no Brasil vários foram os momentos em que cenas ou artistas exploraram a produção e o comércio de música de modo independente. Segundo Eduardo Vicente (2005), os três exemplos mais relevantes para a formação de uma tradição dos independentes no campo da música popular urbana brasileira são: a Lira Paulistana, década de 1970/80; os movimentos contraculturais dos anos 1990, como o *funk*, o *hip-hop* e a cena Mangue; e o cenário atual com os circuitos virtuais possibilitado com o uso da internet.

Esses são talvez os de maior repercussão nacional. Entretanto, acredito que o circuito *punk* paulistano, que influenciou diretamente boa parte dos movimentos periféricos dos anos de 1980 ligados a esse segmento, como por exemplo o movimento *punk* de Candeias, uma das bases da cena Mangue; a gravação do disco *Satwa* de Lula Côrtes e Lailson nos estúdios da quase falida Rosembli²⁶ em 1973, que abriu caminho para vários discos independentes do *udigrudi* pernambucano dos anos de 1970 (Teles, 2012, p. 155); ou até mesmo a produção fonográfica independente empreitada por Chiquinha Gonzaga e seu marido João Batista, quando nos anos de 1920 abriram uma fábrica de discos no Engenho Novo (Rio de Janeiro), são alguns exemplos de experiências dos diversos modos de praticar circuitos alternativos no Brasil.

Por sua vez, Leonardo Marchi estabelece diferenças entre produções fonográficas autônomas e independentes, pois conceituar o que seria a independência fonográfica ajudaria a entender melhor esse emaranhado que no

26 Gravado na Rosembli mas não lançado pela gravadora. A distribuição e a produção foram independentes. Os envolvidos com a feitura do disco foram, salvo a participação especial do guitarrista Robertinho do Recife, apenas Lula Côrtes e Lailson.

Brasil “tornou-se habitual nos meios de comunicação chamar de *independente*” (grifos do próprio autor, Marchi, 2005a, p. 2). Para o autor, o que caracteriza a identidade independente é a formação de um mercado próprio, no qual a ligação com o *mainstream* não seja uma condição de existência. As ações autônomas estariam mais ligadas aos empreendimentos de iniciativas isoladas, respeitando interesses particulares e sem o sucesso de estabelecer circuitos alternativos de consumo musicais minimamente duradouros.

Classificando assim as cenas independentes, podemos dar relevância aos três momentos escolhidos por Eduardo Vicente (2006), e pensarmos como a Lira Paulistana foi idealizada com o intuito de quebrar com o monopólio do mercado de música nacional e obteve relativo sucesso, engrossando o caldo da tradição musical independente no Brasil.

3.2.

Lira Paulistana

Sendo uma resposta à reorganização da indústria fonográfica (Vicente, 2008, p. 106), que, ao enfrentar a crise econômica por que passou o Brasil nos fins da década de 70, enxuga elencos e engessa experimentos artísticos mais ousados – num ambiente economicamente estreitado, a hostilidade ao risco –, o início da Lira Paulistana representa a criação de canais por onde circulou a agitação cultural da virada dos 70 para os 80 (Vaz, 1988, p. 24). Mesmo com os fluxos criados com a própria indústria à qual parte dos artistas envolvidos se opunha, natural cooptação das grandes corporações frente ao sucesso de vendas de grupos como o Boca Livre – que chegou a vender em torno de 80 mil cópias de seu primeiro trabalho (1979) (Vaz, 1988; Dias, 2000; Marchi, 2005a) – penso que se formou o embrião do que nos anos de 1990 seria um susto e nos 2000 um (as) salto.

A Lira Paulistana é para Leonardo Marchi uma das poucas exceções de um empreendimento de fato independente, mas que devido a “divergências e amadorismo resultaram no declínio da produção” (2005a, p. 8). No tempo em que as atividades estavam em pleno funcionamento (comecinho dos anos de 1980), a Lira foi para a música independente um local de convergência, ponto de encontro de artistas e produtores que já tinham anteriormente uma atuação dispersa (Vaz, 1988, p.8). Por outro lado, para o produtor musical Pena Schmidt, os articuladores

da cena independente dos 80 não chegam a ser verdadeiramente independentes, mas autônomos, pois suas iniciativas eram isoladas se pensarmos nos impactos que eles tiveram no universo da indústria do entretenimento (*in* Dias, 2000, p. 150). Onde há fracasso e um tanto de ingenuidade idealista próxima às posturas do *punk* londrino, luta contra a homogeneização estética proposta pelas gravadoras, vejo também abertura e acúmulo de experiências.

De fato a insatisfação está no impulso de toda produção fonográfica independente (e/ou autônoma). As respostas dos insatisfeitos é que são as mais diversas. Em 1979, inaugurar o Teatro (montado num porão) e a gravadora Lira Paulistana (pertencentes ao produtor Wilson Souto Jr.) e criar a *Independente Distribuidora de Discos e Fitas*, mostra que, enquanto artistas envolvidos com essa movimentação cultural estão conscientes da necessidade de controlar desde a produção à divulgação, num contexto em que o custo dos equipamentos fonográficos é bastante elevado, a coletivização natural de um movimento ainda segue um padrão de produção muito próximo ao esquema das grandes gravadoras.

A postura do pessoal da Lira, também conhecida como Vanguarda Paulista, é uma mescla entre o paradigma norte-americano de mercados paralelos com boa pitada do *punk* inglês no enfrentamento ao sufoco estético do início dos 80, quando as gravadoras retraem seus investimentos – há uma natural redução de riscos, e as apostas em artistas com vendagem garantida domina o cenário brasileiro de instabilidade econômica.

A competição por espaço no mercado fonográfico, apesar de indireta – investimento em segmentos artísticos desprezados pela grande mídia –, tem um tom de confronto. O discurso de parte dos artistas da Lira, sobretudo o de Itamar Assumpção, é de autopromoção e autossustento – pontificado pelo álbum *Às Próprias Custas* (1984). Arrigo Barnabé, em entrevista à revista *Veja* em 15 de novembro de 1982, nega o movimento como unidade estética e o afirma enquanto resistência ao “domínio total sobre o processo histórico da música brasileira” pretendido pelas grandes gravadoras (*in* Marchi, 2005a, p. 8).

Assim, o conflito entre posturas *undergrounds* e o fluxo com o *mainstream* resultou no fim das atividades da Lira Paulistana em meio a divergências políticas ligadas às parcerias com a gravadora Continental e à contratação dos mais expressivos artistas do movimento – leia-se os de maior sucesso de vendas, como por exemplo Boca Livre (1979) e Oswaldo Montenegro (1981), que logo no início

da Lira assinaram com grandes gravadoras (Vicente, 2005, p. 4).

Motivada pelo rompimento com uma tradição representada pelas corporações que controlam o mercado de música nacional, a experiência paulistana é um marco no cenário da produção independente musical no Brasil. Ao longo da década de 1980, ao se agravar a crise econômica brasileira desse período, há um esvaziamento do cenário fonográfico alternativo. Selos, pequenas gravadoras e circuitos independentes tornam-se escassos até início dos anos de 1990.

3.3.

Badalando os anos 90

O início da década de 1990 é palco de certas mudanças e de novo fervilhamento cultural, sobretudo no campo da música independente. Ganham forma as questões minoritárias fortemente representadas pelo movimento *hip-hop* e seus desdobramentos – *rap*, grafite e *break* –; a juventude desse começo de década assimila essas novidades tanto pela MTV Brasil, canal de TV a cabo inaugurado em 1991, quanto nos bailes e shows promovidos nas periferias brasileiras pelos Djs.

O pesquisador americano George Yúdice (1997) observa no *hip-hop*, assim como no *funk*, uma resposta à suposta cordialidade brasileira, já que eles se fundam no tensionamento social: o *rap* com suas letras de denúncia e conscientização, representado pelos Racionais Mc's; o *funk*, nos bailes como busca de prazer, estilo e gosto que não são permeados pela identidade nacional. São musicalidades que, apesar de se ramificarem em tradições diferentes, “compartilham dos mesmos mitos de origem” (Bacal, 2012, p. 21).

Reforçando esse ponto de vista sociocultural, Micael Herschmann afirma que o *funk* e o *hip-hop* são baseados num conceito identitário transterritorial e multilinguístico:

[...] onde a cultura hegemônica valoriza a originalidade, a identidade e a imparidade, o *hip-hop*, o *funk* e outras tendências musicais características da música negra dos anos 90 insistiram na repetição e na identidade plural (1997, p. 82).

Há uma demanda estético-cultural não mais suprida pelas sonoridades da década de 1960/70. O Brasil, no palco do início dos 90, também acolhe o BRock (ou rock nacional) e sua elaboração simples, sem a complexidade harmônica da Bossa-Nova e a densidade das letras da MPB (Ribeiro, 2008). Três acordes, som de rua, letra direta e tá tudo certo. Bandas como RPM, Titãs e Ultrage a Rigor provam que ao se unirem ao longo dos anos de 1980 em pequenos selos e dividirem palcos precários, como o do Circo Voador (ainda na praia do Arpoador), para divulgar seus trabalhos, é possível se estabelecer no mercado brasileiro de música.

Entre as diversas cenas alternativas que compõem a paisagem *underground* dos 90, na qual se manifestam sem necessariamente se ligarem política ou mercadologicamente, a cena Manguê, segundo Renato L. (1998), se aproxima do “funk e do hip-hop, assim como do movimento punk” quando se trata do “senso coletivo, [d]a necessidade de agir em conjunto”. As duas cenas, em sua opinião, são “as mais interessantes surgidas no pop das duas últimas décadas [80 e 90]”, por, assim como o Manguêbit, “mostrarem a necessidade de se pensar independente, de se criar um circuito de informações próprias (daí os programas de rádio, a Internet...)” (Renato L., 1998).

Portanto, pensar nas estratégias de produção e divulgação dos trabalhos artísticos dos manguêboys nos ajudará a refletir sobre como o teor coletivo dos eventos da cena Manguê, atravessados por amplas parcerias, desestabilizam uma noção moderna de autoria e de evidência dos nomes próprios. Ainda na seara dos impactos tecnológicos, mas pelo viés da utilização dos equipamentos para a formação de canais de circulação de bens simbólicos – já que o caminho do capítulo anterior tem a ver com as relações mais voltadas para o campo estético da relação tecnologia e música –, as novidades que o digital, seu barateamento e o uso de equipamentos defasados surtem no contexto da cena Manguê guiarão meu olhar sobre o caráter coletivo de sua produção.

3.4.

Manguê: a cena

Não há inauguração, muito menos exclusividade no *modus operandi* com o qual os manguêboys construíram o que a grande mídia chama até hoje de

“Movimento Manguebeat”. Na verdade, o que observo nessa movimentação cultural pernambucana é o atravessamento de muitas vertentes do universo da produção independente, alternativa ou *underground*.

A autopromoção, o faça-você-mesmo e a ressignificação de locais antes inapropriados para eventos artísticos – bares da zona portuária, bordéis, etc. –, vêm em parte na busca da sujeira do *punk*. Se não é o idealismo anticomercial do *punk* inglês, tampouco é concorrer com ferramentas parecidas às da indústria fonográfica hegemônica o espaço de visibilidade cultural.

Os diversos eventos, festas, festivais, desfiles de moda, do “núcleo de pesquisa e produção de ideias pop” (Fred 04, primeiro manifesto – Anexo 1) contemplam também diversos segmentos desprezados pela grande mídia. Entretanto, as soluções para a cena Mangue, diferentes da tradição independente norte-americana que amplificou o *jazz* e o *blues*, não eram de criar nichos de consumo musical local controlado por pequenos empreendedores. Os mangueboys investem em bares sem nenhum atrativo ou em localizações afastadas (a Soparia, no bairro do Pina), lugares inapropriados para shows (Frank Drink’s, bordel do Recife Antigo), festivais improvisados (primeira edição do *Abril Pro Rock* no que restou do Circo Maluco Beleza); assim como em espaços simbólicos desprezados (maracatu, ciranda, caboclinho – e seus instrumentos, tambores, rabecas etc.) e a linguagem dos maloqueiros, cheira-colas. Toda a lama dessas periferias geográficas, linguísticas e culturais são deslocadas de sua feiura para um olhar mais atento para sua riqueza e amplificada para uma dimensão em que o local chega a níveis e decibéis impossíveis em décadas anteriores.

Diferente do que alguns pensam e falam, o Manguebit não é só a experiência musical de mistura entre sons regionais e universais, mas também um olhar mais sensível para a força que esses espaços desprezados tinham em potencial: descentralizar a cultura a partir da diversidade. Os mangueboys ressignificam a lama dos manguezais, geralmente tida como fedorenta e podre, atentando para a pluralidade do seu ecossistema – o qual abriga cerca de “duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados” (Anexo 1). Lama vida, sujo vivo. A multiplicidade do ecossistema mangue, a multiplicidade dos ritmos de Pernambuco.

Enquanto a literatura de denúncia dos anos de 1930 centrou-se criticamente na ideia de Nordeste a partir da aristocracia da cana-de-açúcar e do império da

monocultura, sobretudo a partir dos livros de José Lins do Rego, o Manguebit retoma Josué de Castro de *Homens e Caranguejos* e redimensiona a metáfora do mangue para o pluriculturalismo. Os mangueboys não descartam a dimensão de miséria ligada aos manguezais e seus Homens-caranguejos, mas somam a isso a necessidade de superar o caos recifense por via da construção de espaços de diversão e fluxo cultural de produções contemporâneas, para assim “deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade” (Anexo 1).

Ao se distanciarem também de Gilberto Freyre, da cultura do entorno do canavial e da cana como metáfora positiva da unidade nordestina, os articuladores da cena Mangue elegem o caranguejo e seus similares para símbolos da movimentação que, segundo eles próprios, colocou Pernambuco no mapa-múndi da música e

realmente modificou culturalmente o Recife. Não é algo que a gente forjou com o tempo, nada disso, é um dado real. A cidade é outra [...], tem outra dinâmica cultural. Eu acho que, guardadas as proporções, o impacto do Manguebit sobre o Recife, foi o impacto que o punk teve sobre a Londres em 76, ou o Hip-hop no Bronx na segunda metade dos anos 70 ou o grunge em Seattle, ou qualquer outro movimento que tenha desencadeado uma energia reprimida (Renato L. *in* Mosaicos, 2008).

O Manguebit não quer ser circuito cultural de poucos, rompe com a dicotomia pop/alternativo, amplifica a alternatividade enquanto sonoridade (múltipla) e busca na autonomia da cena independente, pré e pós-breve interesse das *Majors*, circuitos internacionalizados de circulação cultural. Essa é uma tendência dos anos de 1990, quando do estabelecimento da *World Music*, espaço dilatado no qual “nem mesmo as indies se limitam a uma atuação doméstica” (Dias, 2000, p. 168).

Paulo André, produtor de CSNZ e idealizador do *Abril Pro Rock*, diz que a falta de apoio das rádios e da própria gravadora na difusão das bandas da cena Mangue o impulsionou, junto com os outros integrantes, a investir no mercado internacional (*in* Ocupação, 2010) – turnês pelos Estados Unidos e Europa e lançamentos dos discos no Japão, por exemplo.

Essa possibilidade se deve em parte a “*los modos como las nuevas tecnologías han posibilitado el posicionamiento de las regiones a nivel global*” (Ochoa, 2002, p. 6). Os polos periféricos, ainda que munidos de equipamentos ultrapassados, já “podem desenvolver canais de comunicação que não passam

pelas emissoras de rádio e TV ‘oficiais’”, como no caso do contato “clandestino” entre o *funk* carioca e os bairros negros de Nova Iorque (Vianna, 1987, p. 141). A limitação tecnológica desses circuitos locais e cosmopolitas chama a atenção dos articuladores da cena Mangue enquanto potencializadores criativos no campo musical. Dj Dolores, por exemplo, afirma:

Eu gosto da criação que acontece nos polos periféricos. Tem muita música legal feita em equipamento defasado, mas é o que a gente tem em mão. Quando você está na periferia e não tem informação tão pré-formatada então faz do seu jeito (*in* Bacal, 2012, p. 75).

Portanto, insatisfeitos com o sufocamento estético-econômico das grandes gravadoras do fim dos anos de 1980, assim como a Lira Paulistana uma década antes, mas sem o enfrentamento *Indies versus Majors*²⁷, os mangueboys invadem a cena dos 90 reforçando o discurso da periferia ao mesmo tempo em que o *funk* carioca, nos morros do Rio de Janeiro, e o *rap* paulista, nos subúrbios de São Paulo, se estabelecem em seus mercados paralelos através da autopromoção e parcerias amplas. Desse modo, o investimento em estabelecer redes de diálogos, a partir dos bares, festivais e encontros cooperativamente informais, que exerciam no comungar de ideias, descobertas, equipamentos e palcos a força das ligações covalentes, deu energia suficiente a uma despretensiosa movimentação de amigos e simpatizantes, insatisfeitos com o panorama cultural de sua cidade, a abrir novos espaços de discursividade e a ampliar seus conceitos de cena cultural para além do território nacional.

3.4.1.

Estratégias Coletivas

O que me interessa nesta parte do trabalho é o espaço de tempo entre as primeiras agitações culturais do Mangue (1989), passando pela primeira edição do

27 Prova disso é que a ligação com a Sony e Warner amplifica a cena sem criar grandes conflitos entre bandas e produtores envolvidos, assim como não há o desligamento dos principais artistas por esse fato.

Abril Pro Rock (1993), fase pré-gravadoras, e o momento inicial de contato dos mangueboys com as grandes do disco. O recorte temporal não tem em si um valor, como se eu defendesse um verdadeiro e puro momento em que se forma a cena Mangue. Meu objetivo aqui, além de assumir o encurtado dos meus braços ansiosos por abraçar muito, é observar as diversas manifestações culturais realizadas pelos mangueboys, seus espaços e estratégias de produção e divulgação no instante da efervescência inicial – quando tudo ainda era uma viagem de amigos, uma diversão a ser levada a sério.

A cena se desenha de modo mais espontâneo possível, entre uma cerveja e outra, entre um ensaio de uma banda e outro, entre uma festa, uma *jam session*, entre. Sempre entre uma coisa e outra, nunca num momento específico ou a partir de pessoas exatas:

Renato L., qual o princípio do Mangue?

Seu começo pode ser datado da noite em que Zero Quatro subiu ao palco de um barzinho e tocou guitarra pela primeira vez. Ou da tarde em que Chico e Jorge Du Peixe ensaiaram seus primeiros passos de break. Ou quando Renato L leu os artigos de Bia Abramo, Alex Antunes e Pepe Escobar na antiga Showbizz. Ou quando Mabuse ganhou seu codinome, ou Lúcio Maia ouviu Hendrix ou o futuro DJ Dolores partiu de Aracaju para o Recife (Renato L., 2003b).

Ou quando Bob Mofo (Vinicius Enter), Fred Rato (04) e Renato (L) agitaram a cena *punk* de Candeias nos anos de 1980, ou ainda quando H.D. Mabuse apresentou-os aos seus amigos de Rio Doce²⁸ (Chico Vulgo [Science], Jorge Du Peixe, Gilmar Bola 8 etc.), ligando as duas pontas da Grande Recife – papel do Rio Doce/Piedade²⁹: “De Barra de Jangada até Casa Caiada!”³⁰.

Continue, Renato L.:

Cada estilhaço dessas vidas foi marcado por uma paixão pela música e uma insatisfação com o que era produzido no Brasil em termos de cultura pop,

28 Acrescento por minha conta.

29 Linha de ônibus que faz o trajeto Jaboatão dos Guararapes/Olinda, cidades vizinhas da capital pernambucana, onde moravam de início a turma de Candeias, bairro daquela, e a de Rio Doce, da outra. Esses dois grupos de amigos, somam suas experiências culturais de meados dos anos 80 e começam a articular a cena Mangue em Recife junto com outros amigos djs, designers, artistas plásticos, produtores, jornalistas.

30 Trecho da letra da música “Free World” (Mundo Livre, 1996).

especialmente em Pernambuco, onde a decadência econômica acentuava o negror do quadro (Renato L., 2003b).

A partir dos fluxos criados pelos interesses comuns por informação musical, estética, teoria do caos, entre tantos outros assuntos hiperlinkados; encontros da “cooperativa informal”, conversas nas mesas de bares ou reuniões em apartamentos; organização de festas, shows e festivais; e gravações de coletâneas e experimentos musicais com equipamentos precários e compartilhados deram o tom do que se tornaria a cena Mangue, ajudando a detonar “para essa geração jovem uma coisa como foi o punk, do tipo ‘crie sua própria linguagem, faça seu movimento’” (Fred 04 *in* Paolozzi, 1997). Assim, a partir desses processos coletivos e de amplas parcerias, pensemos um tanto nas estratégias de produção e veiculação desses eventos³¹.

3.4.2.

Antes das gravadoras

3.4.2.1.

Festas

O marasmo cultural em que Recife se encontrava em meados dos anos de 1980, com a hostilidade a qualquer manifestação artística contemporânea (Fred 04 *in* Mosaicos, 2008), restringia as opções de lazer musical a bares com o mesmo esquema de “voz e violão tocando aqueles velhos clássicos” (Renor *in* Viva!, 2009). O problema não estava em falta de artistas: Mundo Livre S.A. já existia desde 1984; Chico Science e Jorge du Peixe tinham grupos de *hip-hop*; Vinicius Enter e Renato L. tocavam em bandas de *punk rock*; o movimento de bandas de *hardcore* do Alto Zé do pinho, no qual Devotos do Ódio – atualmente só Devotos

31 Em diversas conversas minhas com Vinicius Enter, em entrevistas feitas por outros pesquisadores do assunto (ex.: Silva, 2008; Nascimento, 2010; Teles, 2012) e em documentários (ex.: O Mundo, 2004; Mosaicos, 2008), os articuladores do Mangue sempre remarcam o caráter espontâneo e desprezioso das primeiras festas e eventos organizados por eles. Meu olhar sobre esse momento inicial está de acordo com isso. Ainda que possa parecer em um momento ou outro que eu fale sobre os descentramentos promovidos pelas coletivizações dos eventos, acredito que não houve uma intenção declarada disso. Muitas vezes os efeitos fogem das expectativas de seus atores.

– é o nome de maior destaque nacional, reunia bandas em palcos improvisados; Eddie – antiga Jardim Elétrico – tinha um certo público cativo. Tudo isso ainda nos anos 1980.

Entretanto, essas bandas não conheciam muito além de garagens, shows amadores e fitas demo. A falta de profissionalização desses grupos, dos locais onde gravavam e dos próprios produtores, além da falta de infraestrutura na Grande Recife para eventos mais expressivos abafaram em certa medida as novas tendências musicais de meados dos 80 ao início dos 90. Quem queria ouvir coisa diferente não encontrava quem queria fazer som novo, e nesse desencontro Recife seguia em pianíssimo quanto a produções contemporâneas: cidade que mais “parecia inimiga número um da criatividade” (Renato L., 2003b).

Comentando sobre essa época, Dj Dolores (*in Viva!*, 2009) relembra que “Recife nos anos 80 era terrível, não tinha nada para fazer. Tinha umas bandas de *blues*, bem caretas, tinha Alceu Valença... mas quem se importa com Alceu Valença?”. A curiosidade de saber o que estava rolando no resto do mundo, num momento em que não havia internet, as rádios só tocavam os sucessos midiáticos de novelas ou músicas de quem pagava jabá³² e a cidade vivia sob “a cultura da ditadura, o medo do novo, o medo do que vinha de fora” (Dj Dolores *in Viva!*, 2009), fez com que amigos se juntassem para importar discos, ouvi-los em reuniões nas casas de quem tinha equipamento de som, trocar informações sobre todo tipo de assunto ligado às novas tecnologias da comunicação,

[...] 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 (Fred 04, primeiro manifesto mangue – Anexo 1).

O lema era mudar de cidade ou mudar a cidade, que “[s]egundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje [início dos anos de 1990] a quarta

32 Prática comum no meio musical de pagar aos radialistas com presentes pelas vagas nas paradas de sucesso. Atualmente, segundo conta André Midani à Folha de S. Paulo, 60 a 70% dos gastos em divulgação de um artista do *mainstream* são custos ligados ao jabá. Afirma Midani: “Paguei por toda a linha de frente que eu tinha. [...] Não hesito em dizer que, a não ser honrosas e poucas exceções, como Roberto Carlos, não importa o tamanho dos artistas. Tem que pagar. A honra e o prazer são coisas que não existem mais” (*in Trota*, 2006, p. 21).

pior cidade do mundo para se viver” (Anexo 1). Como a maioria era “lisa”, vivia de mesada ou de pequenos trabalhos, a primeira opção era inviável.

Então, juntando a inquietação de quem fazia em boteco o que se faz hoje na internet (Du Peixe *in* Mosaicos, 2008) – as trocas de informações – com a vontade de oferecer para eles próprios momentos de prazer e boa música, ou pelo menos as músicas que eles gostavam, foi se formando aos poucos a “cooperativa informal”: grupo de amigos que organizavam pequenas festas, shows e se encontravam sempre para tomar cerveja, ouvir música e conversar.

O espírito de cooperação é bem marcado pela primeira festa desse grupo. O objetivo era de arrecadar fundos para ajudar uma amiga em comum a se mudar para a Bélgica (Renato L. *in* Silva, 2008, p. 18). A festa, nomeada de “Sexta sem Sexo”, foi feita em um puteiro do Recife Antigo; aproveitando que o aluguel era de baixo custo, fizeram um acordo com os donos de o estabelecimento não funcionar às sextas como de costume, trocando a diversão sexual pela a da fruição musical e da dança.

De modo um tanto amador e descentrado, todos eram organizadores, divulgavam e se revezavam na bilheteria, e, empolgados com o relativo sucesso da festa, outras foram sendo organizadas (Dj Dolores *in* Silva, 2008, p.18). A festa já é em si um evento coletivo e, além de representar a própria coletividade em sua vivência, performatiza para aquele que participa uma experiência em que o individual se perde na cadência da dança de outros corpos. “Uma festa é sempre para todos [...] ao mesmo tempo que festejar não é algo senão para aquele que participa dele” (Gadamer *apud* Bacal, 2012, p. 165).

Assim, a cena Mangue ao tomar corpo em festas e eventos mais coletivos, e não em quartos como a Bossa Nova, ou em reuniões, tal o Tropicalismo, que se não são individualismos, são intenções de pessoas bem definidas que de modo tipicamente moderno intentam produzir efeitos na cultura brasileira, fortifica-se pela a espontaneidade do não profissionalismo, fôlego para a construção de *espaços-festas* organizados a várias mãos.

O Mangue era de início uma cena de Djs, “não tinha[m] bandas, banda só começou a aparecer depois. Nos primeiros sons era até uma espécie de favor deixar os caras tocarem. A força estava em tocar gravação” (Dj Dolores *in* Ensolarado, 2004). O que estava em jogo nesse momento não era a valorização de uma figura central, ou uma banda específica, muito menos de um estilo musical,

mas a seleção do repertório que embalava lugares como bordéis, bares precários entre outros espaços baratos e *undergrounds*, aos quais as pessoas iam com o intuito de ouvir música diferente do que tocava no restante da cidade.

Através do contato com o pessoal de Olinda, que futuramente seria o núcleo da banda Chico Science & Nação Zumbi, Chico Vulgo (Science), Jorge Du Peixe, Alexandre Dengue, Lúcio Maia, Gilmar Bola 8, entre outros amigos que já tinham formado diversas bandas e grupos de percussão, os eventos foram tomando proporções maiores. O encontro desses dois grupos de amigos, de um lado a turma de Candeias, do outro a de Olinda, que comumente se encontravam no apartamento de Dj Dolores, no Bairro das Graças, ou no Sunrise³³, na Rua da Aurora (centro de Recife), resultou em eventos em lugares como o Poco Loco, Espaço Oásis, Rabo de Arraia, Frank Drink's, entre outros espaços espalhados pela Grande Recife que não eram utilizados para festas desse tipo, mas reapropriados pelos manguelboys.

Ainda no espírito de cooperação, mas agora um tanto mais organizado, já se fala em produtora e selo alternativos. Era de fato o sonho de fazer uma diversão levada a sério movimentar ainda mais a cidade, mas sempre de modo descentrado e a partir de parcerias amplas, sem a pretensão de criar um movimento com toda a carga moderna e efeito unificador indesejado para aqueles que estavam mais preocupados em abrir espaço para novas experiências artísticas do que legislar sobre as alquimias de sons. É por esse caminho que Renato L. vê o Manguelbit:

Na época a gente descrevia como uma “cena”, era uma palavra que a gente usava muito no início dos anos 90 pra descrever o que a gente queria desenvolver, porque a gente achava que movimento era uma palavra muito pretensiosa (Renato L. *in* Mosaicos, 2008).

Desse modo, quando os eventos organizados pela “produtora alternativa” começaram a ter repercussão na mídia local, momento em que shows como o Black Planet – primeira vez que a “palavra mágica [‘mangue’] apareceu na mídia” (Renato L., 2003a) –, o “núcleo duro” da cena Mangue ia rapidamente profissionalizando suas produções. Entretanto, o caráter coletivo, a autopromoção

33 Amplo apartamento onde moravam Chico Science, Fred 04, H.D. Mabuse, Vinicius Enter e Dida Maia, considerado o QG da cena Mangue.

e a revitalização simbólica dos espaços antes inapropriados para eventos culturais eram conquistas que os idealizadores do Mangue não pretendiam abrir mão.

Talvez pelas próprias trajetórias individuais de algumas bandas, que, ao não encontrar locais já legitimados para mostrar seu trabalho, viam-se forçadas a criá-los, a postura do que viria a ser a cena Mangue sempre foi de abertura e reapropriação de espaços. Exemplos como Academia Arte Vida, academia de ginástica que algumas noites virava um espaço improvisado de apresentações musicais de rock, “onde praticamente todo mundo que fez o movimento mangue tocou no início da carreira” (Teles, 2012, p. 233), ou a boate Misty, que começou como um *point gay*, mas também abria espaço para bandas locais – onde tocou Mundo Livre S.A. e Chico França (Science) fez suas primeiras apresentações públicas – e explorava esse universo de bandas e público “ávido pelo novo” (Teles, 2012, p. 230), rascunham esse posicionamento político de autopromoção.

3.4.2.2.

Bares

Você é um homem ou um prato de sopa?

Roger de Renor

Além dos puteiros, casas de shows precárias, academias de ginástica e centros culturais, muitas vezes disponibilizados por amigos ou simpatizantes do Manguebit e nos quais o aluguel do som usado era “rachado” entre os próprios integrantes das bandas participantes, os bares também tiveram um papel importante na formação da cena. Não só como intersecção de amigos, que sempre na base das “cotinhas” compartilhavam cervejas, tira-gostos, discos, livros, fitas demo e todo tipo de informação, como é o caso do Cantinho das Graças (“bar sem nenhum atrativo”, segundo Renato L.) ou dos bares na beira da praia de Boa Viagem em frente ao prédio Acaiaca, onde Otto, com seus “quinze, dezesseis anos”, ainda morador da CDU³⁴, conheceu Roger (de Renor) – “aquele galego que rodava o Sonrisal” e conhecia todo mundo –, que nesse momento distribuía

34 Cidade Universitária, bairro do entorno da reitoria da Universidade Federal de Pernambuco.

“filipetas de um bar que ele est[ava] inaugurando” (Otto *in* Soparia, 1999), mas a própria criação de bares com o intuito de acolher as movimentações culturais daquele momento.

A Soparia é o mais evidente exemplo quando pensamos nos bares catalisadores do surgimento da cena Manguê. Criado por Roger de Renor em 1991, como “tentativa de viver sem trabalhar, só se divertindo” (Renor *in* Soparia, 1999), tornou-se um ponto de contato entre diversas vertentes das produções culturais de Recife: cinema, moda, teatro e música, contavam agora com “uma sede para essa galera trocar ideia” (Roger *in* Soparia, 1999).

Fred 04 fala que, quando trabalhava na rádio Transamérica e Roger na gravadora Warner, este comentava sobre sua vontade de “sair daqui [Warner] e abrir um bar pra galera tocar, pra galera divulgar o som daqui mesmo [Recife] e tal” (*in* Soparia, 1999). Conta também que Roger de fato realizou esse sonho e que criou o bar

num lugar que era um deserto, que era o bairro do Pina, e que ninguém acreditava. A Soparia era um Oásis, um lugar que todo mundo parava de madrugada e até de manhã para ouvir uma radiola de ficha que tocava som mais maluco possível (Fred 04 *in* Soparia, 1999).

Roger resolveu abrir a Soparia porque, além de conhecer bem a noite de Recife e pessoas ligadas ao teatro, à música, ao cinema e à moda, sentia que faltava um lugar para reunir toda essa galera. Todos esses agitadores culturais, que estavam de certo modos dispersos pela cidade, mas ligados pela insatisfação com o panorama cultural da Grande Recife, acabaram se encontrando na Soparia por intermédio de Roger. “O bar serviu como plataforma para isso” (Roger *in* Manguêbeat, 2007): era o “Orkut rústico da época” (Roger *in* Aconteceu, 2011) legislado “em causa própria” (Roger *in* Mosaicos, 2008).

Em Recife do início dos 90, “a gente não tinha nem loja de conveniência, nem internet, [...] nem celular, então isso faz um diferença muito grande para cidade. A cidade era outra [em relação a hoje], era outro o perfil da cidade” (Roger *in* Manguêbeat, 2007). Nesse contexto, os encontros eram mais espontâneos e em um lugar, o Pina, no qual há muito não se fazia nada. Roger diz que nunca precisou fazer seleção de bandas, pois, quando chegava um pedindo pra tocar, ele dizia: “marca o dia que a gente toca” (Roger *in* Manguêbeat, 2007). E não interessava muito qual estilo específico que a banda tocava, pois aquele

espaço não era um nicho para quem queria ouvir um tipo de música, mas um espaço para quem estava disposto à novidade, à diversidade e à produção contemporânea.

Devido ao amplo horário que a Soparia funcionava, era possível que pessoas passassem antes de alguma festa ou depois, já que geralmente estava funcionando desde as dez horas da noite até as oito, oito e meia da manhã do outro dia. O bar se tornou o ponto de encontro de diversos grupos e lugar obrigatório para quem queria estar antenado com as novidades culturais da cidade. Foi lá, por exemplo, que os vídeos gravados pelos próprios produtores das turnês internacionais de CSNZ foram vistos de forma inédita até para os integrantes da banda.

Apesar de às vezes ser lembrado como um bar da cena Mangue, outros grupos o frequentavam e outros eventos importantes aconteceram lá. A formação do grupo *Maracatu Nação Pernambuco*; o surgimento da grife alternativa *Período Fértil*; a estreia da peça *Cinderela* (Renor in Silva, 2008, p. 20) – atualmente um clássico da comédia teatral recifense –; shows de bandas de *rock* e *pop* da cena do Alto Zé do Pinho; entre desfiles de moda e muitos outros acontecimentos multimídias são apenas alguns exemplos dos inúmeros eventos de diversas frentes de produtores que frequentavam a Soparia.

Desde que abriu as portas ao seu encerramento em 1999, o bar que segundo Jorge du Peixe foi a “Gênese de tudo isso [cena Mangue]”, “Sequer tinha palco, era no chão. A Soparia era um antrozinho que o pessoal se encontrava pra tomar ‘uma’” (Mosaicos, 2008), decorado com sofá de uma peça fora de cartaz, objetos antigos, mesas e cadeiras remendadas e de vários tipos, de modo que, assim como boa parte dos eventos, não conflitavam o improvisado e o organizado, o estranho e o elegante. Tudo era feito em parcerias, no mesmo esquema de cooperação em que bandas compartilhavam instrumentos, baseados e público, fazendo na prática o que muito se falava sobre a teoria do caos – ou, pelo menos, a parte relativa a todo caos ter uma ordem.

3.4.2.3.

Primeiro Abril Pro Rock e a coletânea Caranguejo com Cérebros

Dentre as estratégias coletivas de autoprodução, quando a movimentação cultural recifense aquecida e amplamente divulgada pela mídia especializada, sobretudo pelo recém-lançado canal televisivo MTV Brasil, a coletânea *Caranguejo com Cérebros* e a primeira edição do *Abril Pro Rock* (APR) fecharão as minhas argumentações um tanto ansiosas por enfatizar a cena Mangue como uma proposta coletiva, na qual os nomes próprios são no mais esfumamento de uma produção que, devidas às condições e caminhos escolhidos, aconteceu de modo descentrado e multiprocessado.

Colocar na mesma parte uma coletânea e um festival me interessa por, além de serem ambos espaços pluralizados por atores musicais, que compartilham o espaço físico da mídia sonora e do palco, respectivamente, os dois surgirem da necessidade de amplificação da cena Mangue pouco antes das gravadoras entrarem no jogo de negociações com os mangueboys. Tanto a coletânea quanto o festival se relacionam com esse momento de modos distintos. Ainda que sejam fruto da maior profissionalização da “cooperativa informal”, o festival, ao atrair a atenção da mídia nacional e os executivos da Sony, que acabam firmando contrato com CSNZ, impossibilita o lançamento da coletânea.

Voltando para a amplidão dos anos de 1990, tirando o foco da cena Mangue por ora, pensemos um pouco sobre algumas novidades da cena independente, *underground* ou alternativa desse período.

Depois do esvaziamento dos independentes nos anos de 1980, com o ataque fulminante que a Lira Paulistana sofreu depois de divergências entre produtores, artistas e demais envolvidos com as atividades do movimento, época em que *Indies* eram quase antônimo de *Majors*, os 90 redimensionam o que se entenderia por produção independente. Atendo-me ao panorama brasileiro, os diversos focos de produção cultural desse período ameaçam com seus surgimentos o monopólio do comércio de música, controlado por cinco ou seis gravadoras multinacionais.

Entretanto, Eduardo Vicente (2005) observa que, diferente do que possa parecer, quando pensamos no impacto que as evoluções tecnológicas dos equipamentos fonográficos teve sobre a indústria do disco – a partir do amplo uso do sistema digital, seu crescente barateamento e o maior acesso de grupos

periféricos a ele –, não resultou em uma fragmentação do mercado, mas em uma reorganização das atividades desempenhadas pelas *Majors* e o fortalecimento do seu monopólio. O fôlego aparente é último suspiro antes da disseminação da internet e do .mp3? É o que parece até a indústria se readaptar um dia.

As pequenas gravadoras e produções independentes dos anos de 1990 ainda não tinham o controle de parte da cadeia da indústria fonográfica: a distribuição. Reféns do eminente limbo em sua frente, mesmo que com um CD com qualidade profissional, boa parte das *Indies* fizeram parcerias com as *Majors*, quando não eram as próprias gravadoras que criavam os selos. A divisão dos papéis ficou assim: as *Indies* testavam os novos artistas, buscavam-nos em diversos segmentos; as *Majors* os distribuía. Com isso as grandes conseguiram reduzir drasticamente os custos, chegando ao histórico faturamento de 1996 – recorde de lucro de 39 milhões de dólares, nunca superado (Kischinhevsky e Herschmann, 2006, p. 9).

Outros fatores, como a relação um-para-um do real com o dólar americano, e com isso, a entrada maciça de tocadores de CD no país e o estabelecimento do *compact-disc* enquanto objeto principal da indústria brasileira – formato mais caro e mais sofisticado (Dias, 2000, p. 106) –; as reedições de LP no formato digital, com remasterizações e a propaganda de um som cristalino, ou seja, venda do mesmo álbum como um produto diferente³⁵; e toda a ansiedade provocada pelo novo, pelo atualíssimo e contemporâneo instigam ainda mais o mercado musical de então.

Portanto, ainda que o Maguebit tenha traçado seus próprios caminhos para alcançar a visibilidade de sua produção cultural, não havia contudo uma ojeriza em relação ao *mainstream* – todo o esforço de viajar de ônibus de linha, na primeira turnê Mague pelo Sudeste, por exemplo, era marcado pela “vontade de ter a bolacha [disco], de ter o registro, de assinar contrato com gravadora” (Jorge du Peixe *in* Discoteca, 2007). A oposição ideológica entre *Majors* e *Indies*, entre arte e mercado ou *underground* e *pop*, não estava na ordem do dia nos discursos e debates dos anos de 1990 (Vicente, 2005, p. 7).

Ser independente, nesse contexto, era ter o processo de produção nas

35 De fato o era materialmente.

próprias mãos; a dicotomia pop/alternativo se desfalece junto com o brado contra a indústria cultural em si – não mais vista com o par de óculos da demonização do comércio de música adorniano ou *punk* londrino, se reduzirmos assim o pensamento da escola de Frankfurt e o movimento inglês de fim dos 70 em relação à indústria cultural.

Profissionalizar-se, desvincular a produção independente do artesanal³⁶ e seu mau acabamento ou das pequenas tiragens e estreitos nichos eram condições para que esses empreendimentos periféricos trilhassem o novo panorama da indústria do disco ao longo dos anos de 1990. Há um remodelamento do independente nesse período. Enquanto nos anos de 1980 o artista não só tinha o intuito de “preservar seus valores estéticos”, mas sobretudo

uma natural aspiração aos meios de produção, movido pela convicção interior de que seu trabalho, considerado de maior ou menor qualidade por outros é merecedor de uma divulgação à qual os veículos estabelecidos não lhe conferem acesso (Vaz, 1988, p. 14),

nos 90 esse acesso é dado àqueles que apresentam produtos de sucesso aparentemente garantido e com qualidade profissional, suprimindo a produção, etapa que deixa de ser papel das grandes corporações.

A migração de muitos artistas e produtores participantes do *mainstream* de décadas anteriores para pequenos selos – Ivan Lins (Velas), Dado Villa-Lobos (Rock it!), Egberto Gismonti (Carmo), Pena Schimdt (Tinitus) e muitos outros³⁷ –; a necessidade de autoadministração, autoprodução e mistura de papéis, nessa época em que “acabou-se o tempo dos músicos que sabiam apenas tocar” (Dr. Silvana *in* Vicente, 2005, p. 8); e o relacionamento intenso com as *Majors* reforçaram a condição de profissionalização dos empreendimentos independentes, o que quer dizer em boa medida se reapropriar do *modus operandi* das grandes gravadoras e se adequar ao sistema digital de manipulação do som.

Diante disso tudo, os mangueboys, dentre outras estratégias de visibilidade, investem na produção de uma coletânea chamada *Caranguejo com Cérebros*, que,

36 Interessante que o considerado primeiro selo independente, de Antônio Adolfo, se chame “Artesanal” e seu disco de estreia de *Feito em Casa* (1977).

37 Para os mais curiosos ver: Vicente, 2005; Kischinhevsky e Herschmann, 2006; Marchi, 2005a; Dias, 2000.

sem patrocínios ou pai-trocínios, foi autocusteada pelos próprios integrantes.

O esquema de coletâneas foi usado em diversos momentos da indústria do disco. No período inicial dos LPs, quando o avanço tecnológico das fitas magnéticas permitem aos estúdios profissionais remasterizar gravações dos 78 rpm, as coletâneas predominam no mercado de disco (Piccino, 2003, p. 20). As trilhas sonoras de novelas, carro-chefe da Som Livre (gravadora da TV Globo), impulsiona com suas coletâneas de artistas nacionais e internacionais o mercado do disco no seu *feedback* com a indústria televisiva. Esses são alguns exemplos de uso das coletâneas no *mainstream*.

Contudo, essa estratégia de compartilhar espaço físico da mídia foi muito utilizada como alternativa para circuitos *undergrounds* de música, seja nas confecções de fitas com faixas escolhidas pelo próprio ouvinte e compartilhadas com seus próximos ou vendidas no mercado pirata, seja como união de forças entre bandas e produtores independentes que não tinham condições de lançar seu trabalho de forma isolada.

O produtor Pena Schmidt, para burlar o desinteresse das rádios tradicionais em relação às bandas que ele produzia, investiu na produção de coletâneas e na distribuição pelos correios, além de se valer do telefone e fax para divulgá-las (Dias, 2000, p. 145). Eduardo Vicente (1996) ressalta que, nos modos alternativos de produção musical dos anos de 1990, a participação em coletâneas, nas quais os gastos eram divididos em cotas, com reembolso em material fonográfico (Cds, fitas etc.), vendido em shows e *fanzines*, era uma das mais comuns estratégias das cenas independentes. Exemplos como o *Grito suburbano* (1982), compilação de músicas das bandas de *punk rock* Cólera, Inocentes e Olho Seco, no movimento *punk* paulista (Botinada, 2006), ou mesmo as três edições das coletâneas oficiais Mangue³⁸, organizadas por Dj Elcy, *Recife Rock Mangue* 1, 2 e 3, seguem esse caminho do dividir para multiplicar.

Assim, a coletânea *Caranguejos com Cérebros* (1991) está coerente com o esforço coletivo e independente desse primeiro momento da cena Mangue. Mais

38 Em 1998 foi lançada pela Caranguejo Records a primeira dessas coletâneas, seguida de mais duas edições anuais, sendo a última de 2000. Esse material pode ser facilmente encontrado na internet, pois o próprio Dj Elcy as disponibilizou na *web*.

uma vez o caminho era traçado em parcerias. O disco de coletâneas em qualquer dos usos, diferente dos álbuns, não era marcado pela autoria única.

O objeto fonográfico, mesmo sendo materialmente propício a concentrar a estratégia autoral da imagem de um único autor, em discos de vinil, fitas K7 ou nos próprios CDs, quando fruto desse tipo de estratégia (feitura de coletâneas), distancia-se da unidade autoral ao estar recheado de nomes distintos, de interesses estéticos diferentes. Fortalecido pela proposta central da cena Mangue, que ao apostar na diversidade, na pluralidade de estéticas, sequer dá unidade à coletânea pelo estilo musical, *Caranguejo com Cérebros* surge da necessidade de unir forças entre aqueles em busca de caminhos para alcançar o grande público.

A coletânea é o cartão de visita, a tentativa de profissionalizar a cena com um trabalho de estúdio, que, apesar de ser tido como fita demo gravada em meros quatro canais e não como um trabalho final de bandas profissionais, já que tinha o intuito de demonstração, tampouco estava no *hall* do amadorismo inicial das gravações caseiras. É o meio do caminho entre a vontade de fazer música sem aparatos adequados e a pragmática das produções profissionais da cena musical dos anos de 1990.

Há um desencontro de informações quanto às bandas que fizeram parte dessa que foi a primeira coletânea Mangue, mas que todos dizem que seria. O fato é que ela foi gravada, mas não lançada oficialmente. Discordo daqueles que afirmam a coletânea no futuro do pretérito porque, apesar de ter sido barrada pela Sony, quando assinou contrato com CSNZ por meio do selo Chaos, ela foi distribuída nos bares locais como divulgação das bandas (Bola 8 *in* Silva, 2008, p. 21) junto a um *press-release* de mesmo nome, posteriormente transformado em sua segunda versão pela mídia em primeiro “manifesto mangue”. Para evitar conflitos, aceito *Caranguejo com Cérebros* como primeira coletânea “não oficial” do Manguebit. Entretanto, não consegui apaziguar o choque de informações que encontrei sobre as bandas que participaram dela.

Francisco Nascimento (2010, p. 124) fala de CSNZ, MLSA, Lamento Negro e Vinicius Enter; Gláucia Peres (Silva, 2008, p. 21), Chico Science e Lamento Negro, Loustal, MLSA e Bloco Afro Lamento Negro; Renato L. (2003a) afirma

terem participado CSNZ, MLSA, Loustal e Vinicius Enter; já Fred 04 (Anexo 1)³⁹, MLSA, Loustal, CSNZ e Lamento Negro; e Vinicius Enter (2012) garante que Chico Science e Lamento Negro, MLSA, Loustal e ele próprio foram os participantes da coletânea em questão.

Chico Science & Nação Zumbi, que já foi chamado de Chico Science e Lamento Negro, e Mundo Livre S.A. são pontos pacíficos, pois além de ter sido o próprio Chico quem bancou as gravações com sua bonificação de férias (Bola 8 *in* Silva, 2008, p. 21), seu grupo e o MLSA eram na época as bandas mais ativas e conhecidas da cena Mangue. Agora, os outros dois integrantes das coletâneas é que são pouco valorizados em termo de dados informativos, já que não só os trabalhos acadêmicos conflitam, mas dois dos mais importantes articuladores da cena também.

A faixa título da coletânea é de composição de Vinicius Enter, que foi regravaada no seu disco de estreia *Dedo Indicador* (2008) com arranjos novos, e segundo o próprio Vinicius (2012) “foi a primeira Manguebit a ser gravada” com Chico Science tocando bateria de ciranda. Em matéria da revista *Trip Xico Sá e Renato L.*, ao falarem do “quinto Beatle”, que perdeu o bonde da estória, dizem que “Quando o Mangue surgiu, Vinicius Enter [...] deveria participar da primeira coletânea do movimento. Mas o projeto não vingou, Vinicius perdeu-se no anonimato e seu paradeiro atualmente é desconhecido” (Renato L. & Sá, 2001).

A banda Loustal, projeto paralelo de Chico Science, Lúcio Maia e Alexandre Dengue, estava ativa na época. Levando em conta que grupo Lamento Negro era um bloco de samba-reggae que saía no carnaval – versão pernambucana do Olodum –, que fazia um trabalho social nas comunidades pobres de Olinda e que, ao aceitar alguns dos integrantes da Loustal (os três citados) resultou na base musical do que seria a CSNZ – as *jam sessions* em que eles experimentavam *hip-hop* com ciranda, *rock* com maracatu, *shaft* com coco –, penso ser pouco provável que o grupo fizesse parte da coletânea, já que não tinham o formato de banda⁴⁰.

39 Na primeira versão.

40 Apesar de eu não ter tido acesso à fita, pessoas que têm esse material digitalizado, como o Dj Ricardo Tcheras, me confessaram que os participantes da coletânea foram CSNZ, MLSA, Loustal e Vinicius Enter.

O momento em que a Sony interfere no lançamento de *Caranguejo com Cérebros* coincide com a repercussão da primeira edição do *Abril Pro Rock*, que aconteceu em 25 de abril de 1993. Também na base do improvisado, como muitas outras ações dos envolvidos com a cena Mangue, o festival estreia com escritório administrativo sendo o quarto da casa de Paulo André, à frente do projeto e seu principal idealizador, e com telefone para os contatos com os organizadores o da sua residência (Pires *in* Nascimento, 2010, p. 108).

Apresentaram-se doze bandas, dentre elas as duas que iriam conseguir contratos com selos ligados à Sony Music e à Warner, respectivamente CSNZ (Chaos) e MLSA (Banguela). Apesar do peso dos nomes dessas bandas destoarem de parte da programação, que ainda contava com o setentista Lula Côrtes acompanhado pela Má Companhia, e era completamente preenchida por bandas locais, a ordem em que as bandas iriam tocar foi feita na base do sorteio. Sem evidenciar os mais famosos, deixando o acaso decidir de forma democrática, ou amadora mesmo, o desenrolar do festival.

Apesar de possuir a palavra rock em seu nome, era um evento onde se ouviu “um verdadeiro balaio de gato sonoro” (Teles, 2012, p. 285), com grupos dos mais variados estilos – e se mantém assim até hoje⁴¹. Como o palco da Soparia, o gênero musical ou o nicho não são privilegiados, mas a variedade de vertentes artísticas e a diversidade de bandas locais eram o mote do evento, a força de se puxar pelos próprios cabelos da areia movediça na qual estava enfiada a produção cultural pernambucana décadas anteriores.

Paulo André já tinha experiência no ramo musical, caminhava para a profissionalização do seu trabalho como produtor a partir dos contatos que conseguiu estabelecer com os outros organizadores de eventos, dentre eles o pessoal da cena Mangue, com sua loja de discos Rock Xpress. Já organizara diversos shows de rock pela cidade, juntando bandas gringas com locais em

41 Diferente da primeira edição de 1993, que foi feita em único dia, o festival geralmente acontece em três dias – sexta, mais para bandas de pop-rock e seus afins; sábado, noite do metal (um mar de camisas pretas); domingo, grupos regionais, mais próximos da MPB, etc. Claro que esses segmentos que observo em minhas idas ao evento, desde 1999, não são taxativos e restritivos, podendo entre uma edição e outra variar tanto em número de dias, quanto no dia em que um mesmo artista pode tocar. Talvez o sábado seja mais conservador, devido ao público metaleiro – dificilmente Carlinhos Brown tocaria no mesmo dia que bandas como Iron Maiden e Megadeth.

apresentações para um público seletivo que curti *heavy-metal*, *hard-core*, entre outros gêneros próximos.

Entretanto, a ideia de um festival mais amplo, que abrangesse vários nichos de consumo musical e ao mesmo tempo fosse abertura de espaço para bandas da cidade, começou a ser articulada a partir do contato com os outros mangueboys. Frequentar as festas da cena Mangue o colocou em contato com diversos agitadores culturais, que, entre uma birita e outra na Soparia, pensavam em ampliar cada vez mais a cena recifense. Paulo André chega a esboçar a criação de um selo, de mesmo nome de sua loja, que lançaria a coletânea *Caranguejo com Cérebros* (Pires *in* Silva, 2008, p. 21), mas que também foi abortada quando as grandes gravadoras entram em cena, passando a produtor de CSNZ. Organizou as duas turnês internacionais da banda e ainda continua com o projeto *Abril Pro Rock* (APR) de cima.

O festival, gênero ratificado pelo *Woodstock*, “*congregación de ciento de miles de personas durante días y noches, hasta el agotamiento (o hasta la lluvia disipe los ánimos)*” (Alabarces, 1993, p. 36), é um formato de evento advindo da experiência de super amplificação do som e atravessado por diversos níveis de coletivização. O público pode ser de milhares de pessoas, os shows, para durarem dias, só podem ter dezenas de bandas e a produção necessita de centenas de envolvidos.

O APR está nessa onda de estratégias de ampla pluralização dos eventos. Como quase tudo na cena Mangue, o coletivo responde pela falta de estrutura e apoio, e a precariedade dos equipamentos não impede que o grupo de interessados em amplificar a cena e ampliar o alcance e o público, monte o festival.

Assim como a imagem símbolo do Manguebit, a parabólica enfiada na lama, de baixíssima tecnologia mas de longo alcance, o APR com sua pouca qualidade técnica serviu como vitrine da cena Mangue, possibilitando o contato entre as bandas locais e as gravadoras – tornando-se ao longo dos anos de 1990 um dos festivais mais importantes para o lançamento nacional de bandas novas, como o caso de Planet Hemp, O Rappa, Pato Fu e Los Hermanos. Apesar da precariedade da primeira edição, palco improvisado no espaço decadente do Circo Maluco Beleza, pouca verba e a “broadagem” necessária entre produtores e bandas – quando um mesmo não era produtor/artista –, o festival recebeu uma ampla divulgação na Globo Nordeste e na MTV Brasil, na revista *Showbizz* e em outros

“jornalões e revistas do sudeste” (Teles, 2012, p. 285-286).

O fato de Renato L, Fred 04 e outros simpatizantes e produtores do Manguebit terem formação acadêmica em jornalismo e contatos com o pessoal dos meios especializados talvez os tenham ajudado com o feito. O que interessa é que a cena Mangue estava bastante amadurecida no momento em que as gravadoras se aproximam para a novidade nordestina dos 90.

Portanto, o impedimento contratual do lançamento da coletânea *Caranguejo com Cérebros* imposto pela Sony, a partir da visibilidade nacional alcançada pela cena Mangue com o primeiro APR – que conseguiu dar evidência para uma movimentação relevante em âmbito regional – e com as luzes voltadas para um estado distante do eixo RJ-SP, dá início a uma nova fase para o Manguebit. Todas as estratégias coletivas e de autopromoção começam a ser negociadas quando CSNZ assina com a Sony, que ao amplificar o que agora será visto como o “Movimento Manguebeat” tenta interferir substancialmente na imagem que o grupo terá em âmbito nacional.

Para DJ Dolores (*in* Silva, 2008, p. 21-22), esse processo de perda do controle da imagem que o Mangue terá em âmbito nacional vem desde quando os mangueboys, em meados de 1992, enviam um *book* com material de suas produções, como notas de jornais, cartazes, panfletos de divulgação de festas e a segunda versão do *press-release* “Caranguejos com Cérebros” sem a fita-demo e nem sequer menção desse material fonográfico. A partir do momento em que a mídia transforma em “manifesto” aquilo que era um texto de divulgação da cena, Dj Dolores vê “uma quebra fundamental, que é quando a imprensa entra e acaba interferindo nas nossas intenções” (*in* Silva 2008, p. 21-22).

3.5.

Reverb. Depois das gravadoras

Por fim, um resto que excede a si mesmo, um eco tão acelerado que dá a impressão de que um assunto nunca termina, deixa rastro. Andemos, então, mais alguns parágrafos em meio ao novo momento para a cena Mangue, complementando o que disse no primeiro capítulo quando do contato dos mangueboys com as gravadoras.

Como vimos, as principais estratégias da construção da cena Mangue, ainda que em alguns casos tivesse um cabeça considerado idealizador, como Roger na Soparia e Paulo André Pires no APR, eram sempre feitas com o mote da coletividade. Essa tendência de cooperação é praticada de modo consciente, como uma escolha estratégica, e ao mesmo tempo espontânea, dadas as condições precárias e hostis da Grande Recife, tanto em relação às propostas contemporâneas combatidas pelo conservadorismo de pudor com as tradições, quanto à falta de entusiasmo ante as novidades musicais do início dos 90.

Os diversos desconfortos nas negociações com as gravadoras revelam, entre tantas coisas, um conflito de posturas em relação à concepção da música enquanto objeto comercializável e os modos de experimentar a autoria. Puxemos alguns fios dentre o emaranhado de possíveis caminhos.

A profissionalização necessária para entrar no *time* das grandes gravadoras só foi possível depois da pulverização da produção musical e redução dos custos das tecnologias digitais. Junto com o embaralhamento da autoria com as misturas de papéis, momento em que o técnico e o artístico se confundem, a produção tem uma maior autonomia. Dessa forma, os circuitos alternativos estão livres para experimentar sonoridades e modos de produção distintos, mas quando optam por se ligarem com as gravadoras, ao mesmo tempo em que arcam com o risco e gastos iniciais e ganham repercussão nacional, devem passar pelo filtro delas, agora empenhadas em controlar o monopólio da distribuição – era pré-internet.

Quando as grandes deixam de investir na formação de artista de cast, vendem os estúdios e terceirizam a produção, o que diversifica ainda mais os produtos musicais que surgem na década de 90, os selos independentes ficam cada vez mais dependentes do contato com essas gravadoras, pois como não tentam se manter alternativos ao sistema delas, necessitam negociar o compasso da dança com seu novo par.

Na cena Mangue não há investimento no virtuose (que é mais para o individualismo romântico ou o escorpião encalacrado moderno), quem carrega nas costas do nome próprio a responsabilidade do álbum. A autoridade de nomear a sensibilidade da feitura de um disco pela figura de uma pessoa parece ser o que a

Sony propõe quando se dispõe a contratar apenas Chico Science. No Programa Livre⁴² de 6 de setembro de 1995, Serginho Groisman abre espaço para os mangueboys divulgarem “Manguetown”, faixa do segundo disco – *Afrociberdelia* (1996), nesse momento ainda inédito. Diferente da primeira vez em que a banda apareceu no programa, em 1993, no qual o próprio apresentador promete ajudá-los a gravar o disco de estreia caso não consigam com alguma gravadora e a legenda indicava que estavam ao vivo Chico Science e Nação Zumbi, em 1995 curiosamente, mesmo tendo lançado o *Da Lama ao Caos* (1994) há um ano, “Chico Science e Banda” é o nome que aparece enquanto eles tocam.

Não quero crer que esse fato faça parte de um grande esquema conspiratório, mas no mínimo o interesse na figura do intérprete, na voz que canta, parece ser ainda o foco da grande mídia, que, ligada ou não à Sony, ainda aposta na cena Mangue como produtora de estrelas e trabalhos individuais – provavelmente de curto tempo de duração e alto lucro. No mesmo esquema de investir em cabeças definidas, como no caso do Tropicalismo, depois do furor, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, Tom Zé e outras carreiras solas, a mídia passa a dar destaque às duas bandas contratadas pelo selo Chaos (CSNZ) e o Banguela (MLSA), e posteriormente à Mestre Ambrósio, considerada como a terceira banda Mangue.

Manter-se enquanto banda, unidade menos individual do que o artista solo, é como se firmam os recifenses. Mabuse diz que em 1994, quando MLSA e CSNZ já haviam gravado seus discos, surgiu o primeiro site do mangue

[...] por uma série de necessidades que a gente tinha, na verdade é mais um reflexo dessa coisa punk. Por que qual era a necessidade maior daquele momento? Era ter uma forma de documentar e comunicar uma visão “oficial” do que estava acontecendo... para diminuir, pelo menos, as distorções que podiam vir com as matérias e tudo [feitas pela imprensa] (Mabuse *in* Ensolarado, 2004).

O manguebit.org.br parece não ter impedido as tão temidas distorções. A “ânsia coletiva”, como define Dj Dolores, foi deslocada pelos inúmeros equívocos para a pretensa tranquilidade das unidades, dos interesses individuais:

42 Todos os trechos das apresentações de CSNZ do Programa Livre tive acesso pelo Youtube.

Equívocos eu falo porque é, é a ideia era ser uma cooperativa cultural, era uma coisa de amigos que se transformou num movimento, equívoco porque o release virou um manifesto, é, equívoco porque até o próprio nome a grafia BIT de bit de informação, virou beat de batida, por algum erro de algum jornalista (*in* Nascimento, 2010, p. 35).

No jogo entre as pretensões das gravadoras e os interesses das bandas contratadas, com a baixa vendagem de discos, pelo menos distante da “mina de ouro” que os executivos da gravadora multinacional (Sony) “achavam ter descoberto” (Kischinhevsky, 2006, p. 1), a partida durou três álbuns para cada. Os contratos foram feitos para três discos, tempo hábil para as gravadoras lucrarem com um sucesso momentâneo.

Não houve uma preocupação por parte das bandas com as vendagens de disco. Chico Science diz à MTV, ao falar do *Afrociberdelia* (1996):

A gente não se preocupou com vendagem de disco, tudo que rolar vai ser consequência do lance que a gente está fazendo. Então, a gente se preocupa em fazer música legal, se preocupa em se divertir, se preocupa em fazer uns sons [...] pra quem está antenado, pra quem gosta” (*in* Fim de Semana, 1997).

A falta de interesse das rádios em tocar as bandas da cena Mangue, seja por não serem produtos comerciais, segundo Tutinha um do proprietário da Rede Jovem Pan⁴³, seja por não se encaixarem num segmento específico, as rádios de *rock* diziam que CSNZ era regional e as regionais diziam que era *rock*, teve um peso relevante para o insucesso de vendas de discos das bandas da cena Mangue.

Apenas com a morte de Chico Science, com toda a estratégia de exploração da imagem do ídolo que morre e não irá mais gravar, fazendo dos seus álbuns raridades, apesar de serem produzidos em escala industrial, é que o *Afrociberdelia* (1996) chegou ao seu disco de ouro após vender 100 mil cópias.

Em fevereiro de 1997, depois do trágico acidente que ceifou a vida do manguestar, alguns jornalistas já anunciavam o fim do “movimento manguebeat”.

Pedro Alexandre Sanches, na matéria “Morte encerra os anos 90 no

43 Ele chega a afirmar que “Chico Science é um produto que não é comercial. É muito difícil tocar nas grandes rádios. Quer tocar Chico Science? Então vem e faz o investimento. Vamos fazer uma promoção, mostrar que o disco é legal, igual na TV. [...] Relacionamento entre gravadoras e rádio é uma via de duas mãos” (*in* Dias, 2000, p. 162-163).

Brasil”⁴⁴, anuncia o fim da música *pop* brasileira, o fim da última década do século XX. O que mais me atraiu a atenção nessa matéria, além do detalhe de encontrar o testemunho de Carla Perez⁴⁵ entre os comentários de Gilberto Gil, Siba, Jorge Mautner e Herbert Vianna⁴⁶ sobre o acidente, foi o jornalista afirmar que “aquilo que se convencionou chamar mangue beat [...] durou poucos três anos” (Sanches, 1997).

Seria um erro básico de matemática? Se nem mesmo os mangueboys sabem a data de quando começou a cena Mangue, ainda que seja certo que antes de 1990, e mesmo que se tome o início pela primeira vez que o nome manguebeat apareceu no jornal, a data não coincidiria com 1994. Mais da série de equívocos. Parte da mídia parece querer encerrar o que tentou construir. De quando as gravadoras entraram na cena Mangue à morte de Chico parece ser o tempo em que durou o “movimento manguebeat”, e ao delegar ao autor-pessoa toda a responsabilidade do que rolou em Recife e no Brasil na primeira metade dos 90, o jornalista insiste na ideia que os eventos culturais começam e terminam com datas específicas ou estão no controle do fluxo vital de nomes próprios.

Essa é a tendência de boa parte da imprensa: dar fim ao Manguebeat. A agonia de saber o que será do “movimento” sem seu “líder”, no interesse de saber se CSNZ acabaria ou até anunciando seu fim ou quem substituiria Chico Science, revelam a necessidade de encarar o Mangue a partir da relevância de unidades autorais.

Dengue se queixa da época em que Chico morreu:

Apoio foram poucos na verdade, a galera queria ver o circo pegar fogo... começou um bocado de gente aparecer aqui, a própria imprensa local apontando vários caras de bandas como sucessores de Chico. Como isso foi muito doloroso pra gente, o lance de perder ele, a gente não quis ficar na imprensa querendo provar nada pra ninguém, a gente saiu cada um na sua e... mataram a gente várias vezes. Eu lembro que a menina da MTV matou a gente... aqui, jornal, empresários da noite mataram

44 Folha de S. Paulo, 4 de fevereiro de 1997.

45 “Fiquei triste, mas não era muito fã dele. Ele criticava muito a música baiana e o É o Tchan” (in Sanches, 1997).

46 Gilberto Gil participou de shows e gravou vozes no Maracatu Atômico, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, Siba era integrante da Mestre Ambrósio e Herbert Vianna era amigo de Chico Science, além de ter participado com Paralamas do Sucesso de uma das turnês internacionais de CSNZ.

a banda, “ah, Nação Zumbi acabou” [...] (Dengue *in* Manguebeat, 2007).

O olhar estreito de parte da mídia para o que acontecera em Recife na primeira metade da década de 90, receado pelos mangueboys como “uma espécie de monstro incontrolável” (Anexo 2), reforçado pelos holofotes excessivos sobre o corpo morto de Chico Science, teve como resposta o segundo “Manifesto Mangue”, *Quanto Vale uma vida* (Anexo 2), assinado por Fred 04 e Renato L.

O “tom derrotista ou até desolador” com a qual a “ferocidade carniceira da imprensa” (Anexo 2) abordou a cena logo após o velório de Chico, fortaleceu a postura de afirmação da cena enquanto projeto coletivo. Nessa espécie de balanço do Mangue, no qual Fred e Renato falam do início da cena, de dados pessoais e íntimos dos integrantes da CSNZ, do contato com as gravadoras e das conquistas que a cena conseguiu cinco anos após as primeiras articulações mais profissionais (eventos, coletâneas, fitas demo, videocliques etc.), vejo a tentativa de descentrar o Manguebit da exclusividade da figura de Chico Science e instigar aqueles que estavam envolvidos com o cenário cultural recifense vibrar com a “LONGA VIDA AO GROOVE!” (Anexo 2).

Os autores do segundo “Manifesto Mangue” consideram o *Afrociberdelia* (1996) “um trabalho coletivo – com Lúcio [Maia] mais ativo do que nunca na produção”; “a chegada da Sony [em Recife, no intuito de contratar Chico Science] representava uma espécie de prêmio coletivo”; e Recife, depois da cena Mangue, correlata à “Jamaica pós-Bob Marley⁴⁷ e Salvador pós-Tropicalismo” (Anexo 2). Pensam muito mais nos efeitos que a “cooperativa multimídia autônoma e explosiva” (Anexo 2) logrou do que os ganhos individuais.

Os autores comemoram que Chico não tenha cedido à vaidade quando a Sony quis contratá-lo sem a banda e depois de muitos críticos especularem que com *Da Lama ao Caos* (1994) ele despontaria com sua luz própria em carreira solo; que o projeto Mangue beat (programa de rádio) e o manguetronic.com.br

47 Renato L. comenta, na revista *Showbizz* (um ano e meio depois da morte de Chico), que o manguestar “[...] ganhou uma dimensão mítica. Quando vou a debates em universidades, têm sempre os MR-8 que querem transformar Chico em Che Guevara. Tenho que falar ‘perai, não é bem assim, ele também gostava de beber’. É engraçado ver um cara que fez farra com você, de carne e osso, virar o Bob Marley do Recife” (Renato L. *in* Paolozzi, 1997).

(primeira rádio exclusivamente online da América Latina) continuassem a dar espaço às bandas locais e iniciantes – firmes no objetivo de promover canais por onde a diversidade musical pudesse passar –; e que Recife tenha entrado para o mapa dos circuitos culturais do universo *pop*, com o *Abril pro Rock 97* sendo incluído no calendário de eventos oficiais do Estado, a estreia do longa-metragem *Baile Perfumado* (1997) e os diversos prêmios e presença em listas dos melhores discos do ano das bandas CSNZ, MLSA e Mestre Ambrósio.

Portanto, a “ânsia coletiva”, a “cooperativa informal”, a cena Manguê, a despeito de todas as distorções intencionais ou não, parece-me instigada pela vontade de produzir a várias mãos, seja nas *jam sessions* nas quais surgiram muitas ideias multiestéticas e até músicas de CSNZ e rodas de conversas nas quais o glossário Manguê foi se formando, seja nos festivais, coletâneas e palcos improvisados de bares. Nem Chico Science é o responsável principal da cena Manguê, nem sua morte deu fim à utopia; as marcas deixadas pelas empreitadas culturais que os manguêboys produziram no universo das cenas independentes não podem ser resumidas à atuação de duas bandas, nem a um momento específico, nem a uma contribuição estética, muito menos a um nome próprio.

4

Fade out

A facilidade de encontrar na *web* grande parte do acervo de documentários, filmes, discos, trechos de jornais digitalizados e entrevistas para sites especializados em cultura e música, que abordam diretamente o Manguêbit ou a produção contemporânea pernambucana, é resultado das experiências de posturas criativas ante os novos canais de circulação de informação. Quando os equipamentos defasados dos anos de 1990 foram ferramentas estéticas e canais de circulação de trabalhos artísticos nas mãos de adolescentes em busca de prazer e de chamar mais atenção para a produção local, a renovação do olhar ante as novidades tecnológicas e o potencial que a maior distribuição de conteúdo tinha como forma de se sobressair do marasmo cultural da cidade parece ter impactado, sobretudo nos anos 2000, nos modos em que as cenas independentes e seus participantes, produtores e consumidores, apropriam-se das informações na era digital.

Em relação às práticas de autoria, o legado da cena Manguê, a meu ver, aponta para uma descentralização de figuras pessoais ou sensibilidades monolíticas como “movimento” e gêneros musicais. Os experimentos mais ligados à materialidade dos sons e imagens, no ato de feitura performática da criação, a rasura do autor uno acontece em diversos momentos. Não como uma afronta intencional ou crítica ao papel moderno da autoria, mas mais consequência de experiências estéticas num contexto menos profissional e contemporâneo.

O uso de gravadores de fita para confecções de fitas demo como cartão de visita ou objeto de autoanálise e coletâneas amadoras não oficiais, além de serem algumas das poucas opções de registrar e divulgar bandas periféricas ou repertórios alternativos, desloca a unidade de álbum do consumo de objetos finais de escuta.

Pensando que a partir do LP foi possível e potente o investimento por parte da indústria fonográfica no disco de autor, no qual a evidência geralmente estava no nome e na imagem do intérprete, as coletâneas não autorizadas compartilhadas entre os amigos e Djs na fase pré-manguê e as próprias fitas demo gravadas em ensaios por bandas como MLSA e Orla Orbe (primeira banda de Chico Science e

Lucio Maia), pelo fato de serem amadoras, não comercializadas e modificáveis, transportou as mídias musicais do seu universo de obra, *status* ratificado entre os anos de 1960/70, para objeto de escuta não final.

A combinação entre gravadores de fita e Microsystems viabilizam uma utilização desses equipamentos para além de registros sonoros ou criação de coleções de músicas baseadas num repertório escolhido pelo próprio ouvinte. Assim como no uso das máquinas xerox, que se tornam parceiras dos designers no momento em que eles processavam as imagens dos cartazes de festas e shows, os efeitos de distorção não controlados pela mente humana faziam parte dos resultados das gravações que o Bom Tom Rádio fazia enquanto combinavam improvisar e criar a partir dos *overdubs* e seus microestúdios.

Portanto, nessa dimensão mais material do uso das tecnologias no campo da música, o Manguébit é embalado pelas influências menos tradicionais de apropriação dos equipamentos fonográficos. O papel do autor, como concebido pela tradição moderna, figura responsável pelo trabalho plural dos discos, perde a força no momento em que não há a necessidade de regular o consumo, caracterizar o objeto enquanto obra ou relacionar as criações com os direitos autorais. Mesmo quando do contato de CSNZ e MLSA com as *Majors*, a formação ideológica e a noção crítica ante os modelos de mercado baseados na formatação de unidades entram em tensão no instante em que os contratos vão sendo negociados.

Fatos como Chico Science se negar a assinar como artista solo, MLSA não incluir alfaias (tambores de maracatu) nos seus arranjos, Dj Dolores evitar na elaboração da capa do *Da Lama ao Caos* (1994) fazer uma versão Axé Music do projeto gráfico – proposta pelos empresários da Sony –, entre outras saídas para manter o conceito de Manguébit como cena cultural e não como unidade estilística, reforçam minha ideia de que os manguéboys insistiam que a metonímia não era bem vinda para caracterizar o que eles produziram de maneira coletiva. A unidade autoral se esfumaça quando dar relevância aos multi-atravesamento de diversas tendências, sonoridades, interesses e atores, sejam eles humanos e/ou máquinas, é mais importante do que delimitar origens, traços estéticos e figuras de maior destaque.

Quanto à construção da cena, nas estratégias de estabelecer circuitos ativos de fluxos culturais, o Mangué reforça a coletivização pelo caráter cooperativo do

trabalho em grupo. Desde as primeiras festas organizadas sem uma equipe bem segmentada (todos se reversavam na bilheteria, montagem de som, divulgação etc.), à primeira edição do *Abril Pro Rock*, produção mais ousada, cara e profissional, os articuladores da cena Manguê investiam não só no modo coletivo de produção, mas nas próprias escolhas dos tipos de eventos a serem promovidos que se caracterizavam pelo grande número de frequentadores em busca dos lazeres coletivizados – como shows, festivais e festas.

Ainda que equipados com aparelhagem de som de segunda linha e em espaços inapropriados para performances artísticas, bares como a Soparia, afastado de todos os polos culturais da cidade, acabou por catalisar toda uma energia reprimida pela falta de opção de diversão interessante cuja fruição estava baseada nas sonoridades contemporâneas.

A tendência de ressignificar esses lugares e os potencializar enquanto canais de contato entre artistas de diversas áreas e estilos, além de local para a formação de público, só se tornou viável devido à postura do faça-você-mesmo aprendida pelos *punks* da praia, como eram conhecidos o movimento *punk* de candeias, em suas experiências dos anos de 1980, e a tendência *hip-hop* da turma de Rio Doce. Ao juntar as peças da autopromoção e das amplas parcerias, descobriram que agir em conjunto era mais lucrativo para todos do que trabalhar isolados em carreiras solos.

A primeira coletânea Manguê “não oficial” é mais um exemplo desses trilhos comungados por vários. *Caranguejo com Cérebros*, além de seu caráter material multi-estético e pluri-autoral, é fruto do sucesso que as parecerias e o trabalho cooperativo vinham logrando desde as primeiras festas da cena. Apesar de abortado seu lançamento, entrave natural nas negociações de CSNZ com a Sony Music, a coletânea é bem característica das diversas frentes dos caminhos encontrados pelos manguêboys para dar mais visibilidade à movimentação cultural recifense que eles próprios articulavam.

Portanto, das fitas demo e *overdubs* às festas, festivais, bares e coletâneas, o conceito Manguê se funda na experiência descentrada de produção. A figura de um artista, banda ou produtor se emudece quando destacados da fractalidade com a qual o Manguêbit exerceu sua força vital. A autoria coletivizada, experimentada nas diversas atividades desses recifenses de fim de século, põe de certo modo de lado a necessidade de evidenciar o papel individual de seus participantes,

deslocando o olhar moderno viciado em encontrar o começo da movimentação e seus nomes mais importantes.

Se Manguemit, Manguemite ou cena Manguem, talvez tanto faça quanto à nomeação do conceito de cena cultural que envolveu da música ao cinema, passando pela moda e as artes plásticas, desenvolvida nos mais variados tipos de eventos culturais na Região Metropolitana do Recife. O que a meu ver é importante ter em conta para não desnaturar as ideias propostas pela fertilidade caranguejada no início dos anos de 1990 pelo circuito de ideias *pop* na cidade maurícia, é que, além da “cooperativa informal” sequer ter um nome específico nem ter existido juridicamente, a pluralidade das ações, o compartilhamento de informação e equipamentos e a coletivização da cena impõem outro olhar que não o da compreensão pelas unidades. Esse caráter rizomático do Manguem, ao horizontalizar as produções e seus participantes, se não inaugura uma forma nova de autoria, ao menos rasura a noção de autor baseada na responsabilidade de uma autoridade criativa, na qual o nome próprio corresponda a toda uma produção coletiva.

5

Bonus Track: Dedo Indicador

5.1.

Mínimo

Antes de mais nada, pare e escute o disco inteiro⁴⁸. Caso insista em continuar lendo sem escutá-lo, o desprazer do texto será inevitável.

5.1.1.

Vinicius, Enter

Nos fundos de um HD, disco baixado não sei quando nem em que site, aquela sonoridade é um susto. Pronto. Abre-se um universo à frente nebuloso e convidativo. Sem nome nos arquivos de .mp3, apenas genéricos “faixa 1” à “10”, me encontro com um disco sem autor. Mas não há obra sem autor. Então quem é? Um tal de Vinicius Enter. Ponto.

Dias depois.

Escassas informações que dizem: um pernambucano, disco de 2008, *Dedo Indicador*, os nomes das músicas e um e-mail. O endereço virtual, tão protegido na maioria dos casos, estava ali simples com a despreensão de quem nunca tivesse gravado um dos discos mais impressionantes do século XXI. Minha opinião, claro.

E-mail com: quando haverá shows? Outros discos? Onde encontro informações? E algumas formalidades, parabéns e essas coisas.

Resposta: não haverá mais shows, é uma longa história, larguei a carreira musical, se quiser a gente pode se encontrar para conversar.

Esse o início de um contato que se arrasta como virtual, mas mais intenso que muita tatilidade por aí. Que Zumthor não me escute.

Meses à frente, algumas descobertas.

48 O disco na íntegra encontra-se no <<https://soundcloud.com/vinicius-enter/sets/c>>, caso já esteja fora do ar, mande-me um e-mail: lucasdifreitas@gmail.com.

Vinicius de Vasconcelos Viera Pires, de 1963, que ao ler *On the Road* de Jack Kerouac (geração Beat dos 50/60, chegada ao Brasil com as traduções dos 80) larga tudo e vai viajar pela Amazônia – um Villa-Lobos de fim de século? –, que termina jornalismo na Gama Filho (Rio de Janeiro) e que volta pra Recife em 1991⁴⁹. Entre seus amigos de adolescência, do movimento *punk* de Candeias da década de 80, estão Fred 04 e Renato L., com os quais teve projetos musicais como o Câmbio Negro H.C. em 1984. Morou no apartamento da rua da Aurora, o Sunrise, QG da cena Mangue, dividindo o espaço com os mangueboys de primeira hora como H.D. Mabuse, Chico Science e Fred 04. DJ Dolores, o pessoal da Nação Zumbi e muitos outros artistas e agitadores culturais eram frequentadores assíduos desse local.

“Caranguejo com Cérebros” foi o nome sugerido por Vinicius Enter para o conceito da cena Mangue em sua breve participação (Enter, 2012), que serviu tanto para nomear o *press-release* transformado em primeiro “Manifesto Mangue” pela imprensa, quanto para título da primeira coletânea Mangue no qual participaram ele, MLSA, CSNZ e Loustal, mas que teve o lançamento interrompido quando a Sony Music fechou contrato com CSNZ.

Quando a repercussão do Manguebit se alastra pela cadeia nacional, Vinicius Enter sai de cena. Um jejum musical até 2003, quando consegue aprovar pela *Lei de Incentivo à Cultura* o projeto intitulado “Caranguejo com Cérebros” (Anexo 4) e dá início à produção do *Dedo Indicador* (2008). Duas pneumonias, problemas com depressão, dificuldades com músicos. Um computador pifado, informações com os arranjos perdidas. Esse processo se arrastou por quase cinco anos. Um corpo fragilizado pelo excesso de cigarro às vezes não acompanha uma mente criativa.

Anuncia José Teles:

O elo perdido na história recente da música pernambucana foi enfim encontrado. Chama-se Vinicius Enter, [...] Com o passar do tempo sua figura foi ficando embaçada, sumiu por alguns anos e agora volta a se tornar nítida graças à era digital (Teles, 2008).

49 Algumas informações se encontram na biografia/release sobre Vinicius Enter escrita por Renato L. <<http://www.myspace.com/viniciusenter>>; outras foram contadas pelo próprio Vinicius em nossas conversas pessoais ou pelo chat do Facebook.

Completa Teles com a voz de Vinicius: “Mas o que sei é que agora quero viver só de música, sair pelo Brasil fazendo shows” (Teles, 2008). Isso perto de lançar o disco, que só sairia em formato digital.

Nunca houve shows depois de terminado o DI (*Dedo Indicador*). Vinicius Enter sai de cena, de novo.

5.1.2.

Dedo indicador

Projeto multimídia. Baseado num conto de mesmo nome escrito em 1991, DI é trilha sonora de um filme em potencial. Muitos são os casos em que projetos artísticos surgem em um contexto e se deslocam para outro. Álbuns frutos de trilhas sonoras de peças de teatro, como *o Grande Circo Místico* (1982), de Chico Buarque e Edu Lobo, ou de filmes, como *The Wall* (1979), do Pink Floyd, são exemplos dessa dinâmica: quando um disco tem tanta ou mais importância do que o projeto inicial do qual ele fazia parte – se descola do contexto original e se autonomiza.

No DI, o processo de criação é bem peculiar nesse ponto multimídia, pois inspirada num conto assinado pelo mesmo autor, a música surge do universo mais literário e pretende fazer brotar de si o roteiro, de início apenas um conceito, mas que talvez venha a ser realizado um dia. O filme viria/virá depois da trilha sonora pronta. Os olhos de Teresa, de Bandeira.

São dez faixas intensas.

José Teles (2008) enfatiza: “são apenas dez faixas e nenhuma concessão”.

Todos os arranjos, composições, boa parte das mixagens, trechos de vozes e alguns instrumentos foram feitos e/ou gravados por Vinicius (Anexo 3). O DI não é um disco de intérprete, tampouco de compositor apenas.

Outro ponto incomum no processo de feitura desse disco é a atuação de quem o nomeia enquanto autor. A onipresença de Vinicius Enter em todas as

etapas da construção do DI, seja solitariamente com seu histórico violão⁵⁰ ou seu computador, *softwares* e *plug-ins* de produção musical (na fase de pré-produção), seja no corpo a corpo com os músicos e técnicos (espécie de produtor musical), tentando explicar as partituras que soam estranhas⁵¹ ou retocando incessantemente as frequências ou arranjos, no processo de mixagem e masterização, é um fato distinto no processo mais usual em gravações.

Claro que nos anos 2000 a redução e simplificação acentuada dos equipamentos de produção fonográfica, com o aprimoramento das plataformas digitais, já haviam quebrado o paradigma setorizado do *modus operandi* da gravação de um álbum. O que vejo de diferente é que ao se aproximar de uma pragmática modelar no meio fonográfico – passando pelas fases de pré-produção, captação sonora e pós-produção –, Vinicius Enter assume diversos papéis e esfumaça um tanto os limites do que seria o trabalho do técnico de som, do compositor, do arranjador etc. Há uma superposição entre a tradicional prática dos grandes estúdios, possível desde a eletrificação do sistema de gravação sonora, com a contemporânea “um-faz-tudo”.

Música estranha.

O complexo sonoro: repetições insistentes, harmonias tensas, letras quase incompreensíveis às primeiras escutas atentas⁵². Partes das letras não são cantadas⁵³. Arranjos esfarelados. Colagem de sons picotados. A música é

50 Com o qual Chico Science compôs Risoflora, história que Vinicius vez por outra gosta de contar.

51 Vinicius Enter me contou que Ebel Perelli, um dos bateristas que participaram das gravações, ao se deparar com a partitura disse que o artista era doido ou gênio, pois aquilo não fazia o menor sentido.

52 São tão incompreensíveis às vezes que me lembra Hermeto Pascoal no disco a Festa dos Deuses (1991), na faixa “Chapéu de Baeta” a qual ao falar diversas palavras que, apesar de não serem tão estranhas para o ouvido do falante do português brasileiro, como “canlicanto” ou “amafre”, o músico afirma que essas não são palavras para serem entendidas, mas para serem sentidas, como o som percussivo da vida: palavras que se despem de dizer e são a nudez de sentir.

53 Quando pedi para Vinicius as letras das músicas, porque boa parte eu não conseguia compreender só ouvindo o disco, ele me enviou por e-mail um arquivo de Word com as mesmas letras que estavam no seu perfil do Myspace (Enter, 2008). Fiquei curioso com o fato de, por exemplo, na letra escrita da faixa “Código Genético” haver trechos que não estavam na gravação. Perguntei se ele mudara essas partes da letra no processo de gravação e esquecera-se de corrigir quando foi postar no Myspace, como fez com os arranjos vocais – cujo projeto inicial era mais melódico, mais cantado, e que por causa das pneumonias teve que ser reformulado para registros mais próximos da fala. Vinicius me respondeu por e-mail: “Caro Lucas, o cd ‘Dedo Indicador’ é conceitual, como você sabe. As letras que mandei para você estão corretas, mas nem sempre são cantadas, pois faz parte do conceito essa liberdade, a de que as letras, muitas vezes, vão além do

construída com fragmentos e intervenções de diversos instrumentos, que vão deixando silêncios que se encaixam com os sons de outros, mas não como num quebra-cabeças no qual a ausência de informação é espaço vazio a ser preenchido e no fim uma imagem completa. Os silêncios fracionam os instrumentos, esmigalhando solistas ou vocalistas, deslocando a vontade da nossa audição de organizar o estranho. Um Frankstein sem suturas.

Inédito em textos acadêmicos, desconhecido pelo grande público, o DI sai do braço do Mangue e me aponta para um modo distinto de praticar a autoria. A força contraditória da fricção entre a coletividade evidenciada nos anos de 1990 com o uso do sistema digital e a concentração do trabalho por um único ator fazem do disco em questão, somada a sua dimensão estética, objeto valioso para esta parte da dissertação – um *bonus track*?

5.2.

Anelar

5.2.1.

Do Mangue para além

O “Quinto Beatle”, aquele que “perde o trem da história e fica pra trás, mergulhado no anonimato, longe das tietes e da possibilidade de milhões” (Renato L. & Sá, 2001) se constrói numa imagem sempre ligada ao sombrio e estraçalhada pelas mazelas pessoais. Sua passagem pela cena Mangue foi rápida, mas intensa. Participar da primeira coletânea mangue “não oficial”, de mesmo nome de sua música, com Chico Science tocando bateira de ciranda (caixa e bumbo), Gabriel Furtado no contrabaixo, Ryan Berg saxofone e o próprio Vinicius Enter na guitarra e voz, *Caranguejo com Cérebros* (1991), é talvez o momento que mais aproxima o *Dedo Indicador* (2008) do Manguebit. A música atravessou 17 anos da fita demo até o disco de estreia de Vinicius, e de 1991 a

disco. Quanto a faltar a letra de algumas faixas, só faltam de ‘Pra Chamar Dinheiro (Come on, Money)’, que é em inglês e português, e de ‘Cuidado com as Malas’. E não são dez letras, pois têm 3 faixas somente instrumentais. As que faltam, enviarei para você. Abç.Vinicius.”

2008 sofreu significativas modificações em seus arranjos. Segundo o próprio compositor, “Caranguejo com Cérebros [música, versão de 91] foi a primeira Manguebit gravada” (Enter, 2012).

A despeito da trajetória inicial da cena Mangue, momento pré-grandes-gravadoras, na qual observo um ofuscamento da autoria una, devido sobretudo à coletividade necessária para o surgimento e manutenção da produção cultural e as experiências estéticas dos mangueboys com mídias modificáveis, Vinicius Enter se afasta radicalmente quando pensamos na concepção do papel do autor e da importância dessa função estética em relação aos modos como a cena Mangue experimentou a autoria.

Enquanto a maioria das bandas, por mais que lideradas em alguns casos por nomes próprios, investiam no projeto grupal como Mundo Livre S.A., Loustal, Bom Tom Rádio, Lamento Negro, Chico Science & Nação Zumbi⁵⁴, Vinicius Enter era o único artista que trabalhava em cima de uma carreira solo, na qual uma banda o acompanharia e ele seria o compositor, intérprete, arranjador e músico⁵⁵. Talvez por isso mesmo tenha sido impossível na década de 90 vingar seu trabalho musical, que, sem a coletivização de um grupo, fortalecimento pela cooperação, e com a falta de capital inicial para investimento financeiro necessário para arcar com os custos de músicos e demais encargos da produção de discos, shows etc., ficou encubado até os anos 2000.

Somada às questões administrativas e estratégicas mal resolvidas, a falta de compreensão da maior parte dos músicos próximos em relação às ideias sonoras de Vinicius Enter, o ruído estrondoso entre este e os participantes da banda que o acompanharia, causou uma surdez que embargou a produção de um disco. A função desempenhada pelo produtor musical de fazer a ponte entre compositores,

54 Apesar de levar o nome de Chico Science, o projeto era considerado como banda, o nome próprio era parte do nome do grupo. Não à toa o próprio Chico se recusar a assinar com a Sony Music numa carreira solo. Lúcio Maia (*in* Mosaicos, 2008) comenta que o cantor tinha a ideia de no terceiro CD a banda retirar seu nome e manter só Nação Zumbi.

55 Quando perguntei que banda gravou a coletânea com ele, o mal entendido, já que eu perguntava sobre os músicos que o acompanhou e ele entendera que eu indagava de que banda ele fazia parte, a resposta nervosa (em crescendo até quase gritar) foi: “não, fui eu, Vinicius Enter, somente eu, Vinicius Enter! Vinicius Enter! Vi... VI-NI-CIUS ENTER! Não era banda, era eu.” (Enter, 2012).

músicos e técnicos de som se viu prejudicada enquanto o artista não tinha as ferramentas digitais em suas mãos (Enter, 2012)⁵⁶.

Entre a participação na coletânea *Caranguejo com Cérebros* (1991) e o *Dedo Indicador* (2008), as gravações com as quais Vinicius se envolveu foram apenas experimentos em ensaios, alguns registrados em gravadores de fita, e composições que não saíram de sua mente. Esse jejum só foi saciado com o avanço da tecnologia digital, o barateamento dos aparelhos fonográficos e o patrocínio do Governo do Estado.

Outro ponto de contato entre o disco em questão e a cena Mangue é o investimento do poder público, o apoio do Governo do Estado por meio da *Lei de Incentivo à Cultura*. Depois de certa repercussão de CSNZ e MLSA e dos eventos realizados pelos articuladores do Manguebit, o poder público passou a investir mais dinheiro nos eventos ligados à cena.

Apesar do desencontro em relação às concepções de cultura popular entre o secretário da cultura do estado de Pernambuco da época, Ariano Suassuna, com uma tendência armorial de preservação e pureza das manifestações populares, e os mangueboys, calcados num visão menos reverencial e atávica ante o popular e o *pop*⁵⁷, não houve, por parte do governo, entrave ou boicote na amplificação da cena Mangue e na repercussão da novidade recifense dos anos de 1990. Passagens aéreas para turnês internacionais de CSNZ, não custeadas pela gravadora; patrocínio da Fundarpe e da prefeitura do Recife para o primeiro *Abril Pro Rock* (1993); e os inúmeros projetos artísticos que foram aprovados com verba pública, sobretudo nos anos 2000, são alguns exemplos do contato direto entre o Manguebit e o Governo do Estado, assim como a abertura que os mangueboys conseguiram no fluxo dos investimentos públicos para área cultural ligada aos circuitos de música *pop* e alternativa.

Não que tudo o que se vê de projetos aprovados na área da cultura, sobretudo no universo da música gravada, deva-se ao empenho dos mangueboys,

56 Vinicius Enter (2012) conta: “O que possibilitou que eu fizesse... que eu conseguisse gravar o disco, além da Lei de Incentivo [à Cultura], teve a questão de que a tecnologia digital possibilitou que eu pudesse mostrar melhor os arranjos que estavam na minha mente para os músicos, entendeu? Facilitou uma pré-produção”.

57 Para uma discussão mais profunda sobre o assunto indico ler a dissertação de mestrado de Anna Paula Mattos “O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown” (Silva, 2004).

mas muitas das conquistas que eles conseguiram enquanto saídas para a construção de vias alternativas para o consumo cultural foram impactantes para a configuração atual do cenário artístico e simbólico pernambucano.

O DI só foi possível após a liberação da verba da *Lei de Incentivo à Cultura*, projeto aprovado no nome de Vinicius Viera de Vasconcelos Pires em 2003⁵⁸, que pôde então articular a produção do disco, pagar músicos e as horas de gravação nos estúdios, contratar técnico de som e comprar um computador – materializar tudo aquilo que se acumulava na dimensão virtual de sua imaginação.

Entre os vários participantes do DI, o único mangueboy do início da cena foi H.D. Mabuse⁵⁹ (Enter, 2013), que, além de realizar o projeto gráfico da capa do disco, gravou trechos vocais. Assim, apesar do grande número de participantes, e entre eles músicos que tocam atualmente em bandas ícones da cena Mangue, mas que entraram depois do auge, como Junior Areia (MLSA) e Alexandre Urêia (Eddie), o disco em questão não mantém um laço tão forte com os produtores e bandas que organizaram a cena Mangue como se pode supor quando pensamos na trajetória inicial de Vinicius Enter.

Mesmo tendo participado do movimento *punk* de Candeias, na década de 1980, e dos dois primeiros anos de efervescência do Manguebit, a impossibilidade de realizar seu trabalho musical nos moldes em que Vinicius Enter insistia, concentrando em seu nome a responsabilidade e autoridade de sua autoria, destaca-o da coletividade, embaçamento de uma figura central, e o mantém em energia potencial até o computador pessoal e seus *softwares* de produção se tornarem parceiros e ferramentas do artista: “teve que chegar a época digital para eu poder fazer do jeito que eu queria fazer” (Enter, 2012).

Portanto, fruto das experiências dos circuitos alternativos dos anos de 1990, o sistema digital de gravação se liga com uma plataforma em rápida expansão, nos anos 2000, que potencializará a produção de discos independentes: a internet. Diferente da era dos LPs, quando os discos independentes eram feitos com sobras de vinil, o que comprometia a qualidade do som, com o estabelecimento do Cd, a

58 Documento disponível em: www.recife.pe.gov.br/cultura/SIC-2003.doc

59 Mabuse é considerado o “Ministro da Informação” do Manguebit, um dos mais influentes da cena. Além de ter sido quem apresentou a galera de Rio Doce à turma de Candeias, fez a capa do *Afrociberdelia* (1996), participou do Bom Tom Rádio e criou o site manguetronic.com.br.

questão material da mídia física não influencia mais na qualidade de produtos musicais, levando a produção independente para outro patamar de profissionalização (Dias, 2000, p. 150). O material usado na confecção dos CDs não distingue na escuta os trabalhos profissionais dos amadores, como na época do vinil. Já não será preciso sonhar com um disco profissional, como no Manguêbit de início dos anos de 1990, muito menos ser imprescindível o contato com as grandes gravadoras para a difusão de música gravada.

5.2.2.

O digital

A formação clássica em música, na qual são ensinadas as ferramentas escritas que representam os sons (a partitura e suas técnicas) foi entre os séculos XVI e XX, no mundo ocidental, indispensável para compositores de música com arranjos complexos, diversos instrumentos e texturas sonoras densas se comunicarem com maestros e músicos e realizar em som suas criações musicais diante do grande público.

Com os *softwares* de gravação, no século XXI, com o protocolo MIDI bastante avançado, já é possível imaginar combinações instrumentais e as executar a partir do teclado, registrando as performances de maneira virtual (Vicente, 1996), sem necessariamente ter os conhecimentos formais de música. Baixos, baterias, sintetizadores, guitarras, violinos e inúmeros tipos de instrumentos podem ser simulados e gravados a partir do computador, que guarda informações de altura, intensidade e duração, possibilitando não só a precisa manipulação dos dados sonoros, como a troca de instrumentos de uma performance⁶⁰. Basta ao compositor a habilidade física de apertar teclas, a

60 Pode-se, por exemplo, simular um baixo elétrico e depois trocar essa sonoridade por a de um baixo acústico, guitarra, teclado etc., ou seja, por qualquer instrumento simulado ou cuja captação acústica foi digitalizada e transformada em informação MIDI – hoje em dia são muito comuns os famosos VST (Virtual Studio Instruments), programas de computadores, estúdios virtuais com instrumentos também virtuais, aceitam *plug-ins* de simuladores MIDI que partem do som acústico para o desenvolvimento de timbres mais realísticos, mais próximo do que estamos acostumados a escutar.

capacidade de lidar com o *software*, a criatividade e a paciência de testar as possibilidades ilimitadas de arranjos.

Essa é uma das características que, segundo os pesquisadores Micael Herschmann e Marcelo Kischinhevsky (2006, p. 14), aproxima a música eletrônica atual do movimento *punk*, pois através do conceito de faça-você-mesmo (*do-it-yourself*), redimensionado com o avanço tecnológico digital, os tapetes vermelhos do mundo *pop* começam a ser desenrolados para não-músicos (no sentido formal do termo). Ou como prefere Tatiana Bacal, ecos do *punk* nos anos 2000, embalados pela desmistificação do processo de produção, quando “qualquer um” em seu próprio quarto e, em muitas vezes, apenas com seu computador pode fazer música sem ser músico (2012, p. 98). É quando o disc-jóquei sai da penumbra detrás das *pick-ups* e dos *hits* para o neon do DJ e o *status* de artista (Bacal, 2012, p. 25).

A simplificação do processo de manipulação de sons gravados, vinda das experiências dos anos de 1990 com os instrumentos digitais, com a redução do corpo técnico e as amplas parcerias, na qual a noção de autoria vai se distanciando da unidade que as estratégias de marketing da indústria fonográfica investiu com o estabelecimento do LP e sua coleção de canções, é acentuada nos anos 2000 com a radical redução do estúdio e o maior acesso aos equipamentos de gravação.

Enquanto no Manguêbit as fitas demo e as técnicas de *overdub* transformaram os equipamentos inapropriados para gravação em precários ministúdios, unindo Microsystems a gravadores de fita e redimensionando o Karaokê e as gravações de uma fonte sonora para eventuais gravações de 4 a 6 canais, no *Dedo Indicador* (2008) os softwares de produção fonográfica, feitos para fins musicais, serviram como ferramenta para Vinicius Enter, que não dominava a escrita musical, a elaborar arranjos complexos – raquear não era preciso.

Diante do piano Mozart e Beethoven testavam combinações instrumentais, podendo imaginar até dez instrumentos ao mesmo tempo – limite de seus dedos. Juntavam ao som do piano o conhecimento dos timbres e limitação de violinos, violas, violoncelos, para imaginar os efeitos estéticos que o arranjo alcançaria quando executado por uma grande orquestra. Diante do teclado MIDI, Vinicius Enter testou possibilidades musicais sem a condição do número de dedos de sua

mão, nem dos 4 ou 6 canais dos miniestúdios caseiros. Nos *softwares* de gravação não há números máximo de instrumentos.

Entretanto, distante do ato de subversão dos usos a que os equipamentos de som saíram da fábrica para ter, num momento de alto investimento da indústria em aprimorar as gravações em homestudios, o DI se aproxima da década de 90 ao tratar a produção caseira como pré-produção.

Se os mangueboys se divertiam com *overdubs* e *scratches*, fascínio ingênuo ante as parcerias entre homem e máquina, extasiados pelos efeitos randômicos das distorções sonoras e visuais de seus atos estéticos quando os sinais gráficos eram processados por xerox e os sonoros por gravadores de fita, Vinicius Enter se vale dos *softwares* de gravação como teste para a construção do seu disco, que depois seria gravado em estúdio a partir de captações de sons acústicos – processo similar ao do sistema elétrico, mas processado por equipamentos digitais.

Não há exatamente uma radicalização no uso do digital no processo de feitura do DI, pois ao encarar apenas como teste o resultado de experimentações caseiras a partir de programas de computador, o artista parece seguir com a ideia de que esse processo é falho quanto a resultados profissionais, necessitando de uma equipe humana especializada em seus papéis (músicos, técnicos de som etc.) regida pelo produtor musical. Não à toa a ficha técnica (Anexo 3) ainda respeite os créditos e bem separe cada função, mesmo que boa parte creditada ao próprio Vinicius – quase um grito de afirmação de sua autoria/autoridade.

O DI foi gravado em três estúdios distintos, com técnicos de som diferentes. Não houve uma banda fixa que o acompanhasse, na qual os mesmos músicos registrassem suas performances em todas as faixas: dois bateristas, dois baixistas, vários guitarristas, muitos percussionistas etc. O único que esteve presente em 97% do trabalho total foi o próprio Vinicius Enter (Enter, 2012).

Assim, esse procedimento exaustivo, dificultado pelas intempéries da vida pessoal (computador com as edições musicais prontas queimado e duas pneumonias) e financeiras (fim da verba antes da finalização do disco), no qual houve um acúmulo de funções incoerente com o modelo de produção escolhido por Vinicius, além de demandar um tempo bem maior do que o usual na feitura de um disco profissional – o DI demorou 5 anos para ser finalizado e “ainda não ficou do jeito que eu queria” (Enter, 2012) –, exigiu toda a energia vital e

econômica do seu idealizador. Versão resumida de Coppola e o *Apocalypse Now* sem o sucesso de bilheteria.

Todo o investimento financeiro recebido do Governo do Estado com a *Lei de Incentivo à Cultura* foi gasto “somente pra bolacha [disco], [...] e tudo o que tiver: pagar músicos...” (Enter, 2012), ou seja, foi acumulado apenas na fase de produção. A distribuição do material gravado, como boa parte dos discos independentes na segunda metade da década de 2000, foi feita pela internet, “[...] o disco nunca foi lançado em loja, o disco é virtual” (Enter, 2012).

O que faltava nos anos de 1990, ponto chave para o fortalecimento do monopólio da indústria do disco, o acesso aos meios de distribuição e divulgação, no contexto dos anos 2000, foi sanado com uma abertura fatal para a ampla circulação da música gravada sem o controle das grandes gravadoras. Salvo alguns momentos como quando da época da fita K7 e as cópias não autorizadas que fortaleceram movimentos como o *punk* paulista (Botinada, 2006) e o pernambucano (de Candeias) nos anos de 1980, por exemplo, desde a comercialização de objetos sonoros em escala industrial, ao longo do século XX, o controle sobre o mercado sempre esteve nas mãos das grandes corporações, seja dominando toda a cadeia de produção como nos anos de 1960, seja monopolizando a cadeia final do processo como nos anos de 1990.

Assim, ao terceirizar a produção na última década do século passado, saída altamente lucrativa em tempos de crise, inicia-se o processo de fragmentação do controle sobre a circulação de música gravada. Não só a voracidade do pirateamento, desautorização das propriedades autorais, que pressupõe o direito exclusivo de distribuir e lucrar com essa distribuição, a partir do estabelecimento do .mp3 como novo formato musical e dos sites e programas de compartilhamento de conteúdo, mas sobretudo a potencialização da cena independente.

Mesmo que fosse possível o bloqueio total do conteúdo não autorizado para cópias, antigo sonho das *Majors*, o cenário da música distribuída pela internet continuaria bem forte, já que os próprios artistas independentes disponibilizam seus trabalhos de forma gratuita – hoje já encaram a rede como promoção de seu trabalho. Parece-me que a briga dos independentes está mais em disputar pelo alcance de público, para atrair fãs para seus shows, por exemplo, do que em repercutir e ser contratado pelas *Majors*, como era comum nos anos de 1990.

5.3.

Maior de todos

5.3.1.

Independência, morte ou limbo

Pelas novas veredas das plataformas cada vez mais populadas no decorrer dos primeiros passos do terceiro milênio, o grande sertão de dentro da *web* apresentava-se como um “Liso do Sussuarão” até o Napster cair nas teias dos heroicos norte-americanos salvadores dos interesses das grandes corporações do disco. Em 2001, diferente do que se previa com o fechamento do programa de compartilhamento mais famoso da época, com a suposta vitória jurídica a favor dos direitos autorais, o recuo não veio. Centenas de sites e *softwares* surgiram com o sucesso do Napster, consolidado como mártir após seu fim, como por exemplo o Kazaa, o Emule e o The Pirate Bay, só para citar alguns bem conhecidos.

A pesquisadora Gisela Castro observa que o hábito de trocar arquivos musicais pelo meio online se liga aos “ideais libertários da rede mundial de computadores como um ambiente de trocas e colaboração” (2006, p. 3). A reconfiguração do ideário *punk*, por parte de alguns articuladores mais ousados, amplia para além dos próprios artistas os novos modos de desafiar as autoridades do comércio de música. Agora os ouvintes também se aventuram nessa empreitada.

O livre fluxo de informação pregado por alguns desenvolvedores de sites de compartilhamento, apesar de aparentemente heróico *à la* Robin Hood, questiona não só os direitos do autor, mas também os modelos de negócio, as formas de vender música gravada no mundo digital. A desmaterialização da mídia sonora e o maior acesso a mídias virgens e gravadores de CD, muitas vezes desenvolvidos e produzidos pelas mesmas corporações que lutavam contra a pirataria, no início dos anos 2000, e a popularização dos Mp3 *player* trazem novas dimensões para o consumo musical em boa parte do globo. Entretanto, a adaptação das grandes do disco é lenta e gradual, recheada de prisões e de leis cada vez mais severas contra o crime de pirataria digital.

O investimento em propagandas contra as cópias ilegais distribuídas na internet, com dados manipulados e sem provas empíricas (Bishop, 2002), desencadeou um processo de demonização do sistema P2P (*person to person*)⁶¹ nos meios de comunicação, que “raramente coloca em discussão as possibilidades de intercâmbios culturais e comunicativos que são realizadas através dessas redes” (Herschmann e Kischinhevsky, 2006, p. 9). Pouco se diz dos benefícios que as trocas de arquivo tiveram para diversos segmentos da música menos comercial e do compartilhamento de discos fora do catálogo, ambos exemplos fadados ao desconhecimento e/ou esquecimento.

Assim como no mercado paralelo das fitas K7, com os formatos digitais e o compartilhamento deles na *web*, infringir o *copyright* e desmembrar as obras concebidas na ideia de álbum com confecções de coletâneas não autorizadas são apenas parte das atividades que o formato permite por ser modificável e portátil. Se os mangueboys divulgavam suas fitas demo entre amigos, empresários de gravadoras e produtores de rádios comunitárias, as diversas bandas independentes deste milênio foram explorando o universo virtual na construção de circuitos alternativos, apropriando-se das plataformas virtuais como espaço de difusão dos seus trabalhos, distribuídos em boa parte de forma gratuita.

Ao aliar as produções profissionais de baixo custo, com o aprimoramento e barateamento dos equipamentos fonográficos e a sofisticação dos instrumentos virtuais simuladores de bateria, contrabaixo, piano etc., e o investimento em profissionalizar os canais de comunicação na internet, o artista independente não necessita mais dos velhos donos das vozes (as *Majors*) em nenhuma das etapas do processo de produção de um disco. Pelos menos para que seu trabalho seja conhecido por um amplo público.

O caso da banda pernambucana Mombojó, uma das primeiras em âmbito nacional a disponibilizar todo o conteúdo dos seus discos gratuitamente em seu site, além das letras com as cifras e videoclipes, tornou-se uma estratégia mais que

61 As trocas de arquivos são feitas diretamente entre os computadores pessoais, não há armazenamento do conteúdo em um servidor específico, o que dificulta a identificação dos milhares de compartilhadores. O descentramento desse novo sistema trouxe diversas questões e brechas jurídicas quanto às punições e quanto a quem deve ser julgado por infringir os direitos autorais.

opcional para boa parte dos artistas independentes. Com esse tipo de atitude o grupo conseguiu repercutir pelas redes sociais e no intenso boca-a-boca, além de chamar a atenção das revistas e jornalistas especializados em música e cultura devido ao jeito “inovador de conquistar seus fãs” e “impulsionar as vendas de seus discos” (Kischinhevsky, 2006, p. 1).

A questão não é ir de encontro à venda de música, como se o demônio fossem as corporações capitalistas sugadoras do trabalho artístico, tradutoras ferozes do dicionário bilíngue arte/dinheiro, mas de conceber maneiras de rearticular o consumo musical levando em conta a estrutura comunicacional contemporânea. Nem abolir o comércio, nem manter um modelo defasado de negócio.

O Myspace é um clássico entre essas inovações da internet na construção de circuitos de troca de informação musical. O site permite *streamings* (escutas) e até *downloads* das músicas postadas pelas próprias bandas e artistas, além de servir como meio de divulgação de seus *shows*, eventos e *releases* e o contato direto entre os músicos, produtores e admiradores em tempo quase real. Muitos outros sites como o Last.fm e o Soundcloud, mais integrados com as redes sociais da atualidade (2013), como por exemplo o Facebook, também facilitam o contato entre ouvintes e músicos, acelerando a divulgação dos registros sonoros.

Contudo, a possibilidade de ser escutado pelo público mais interessado nas novidades que não passam no Faustão ou nas rádios tradicionais não garantem a repercussão de discos, músicas ou bandas. Marcia Dias já apontava, em seu estudo sobre a indústria fonográfica até o fim dos anos de 1990, que “as facilidades de produção não têm garantido um lugar para o produto no grande mercado”, pois com as tecnologias digitais e terceirização das produções pelas *Majors*, “os agentes da criação artística são aproximados dos meios de produção, deixando de contar, nessa esfera com a interferência das empresas” (2000, p. 172), assim como com seu apoio.

Penso que com o estabelecimento da internet como potencial canal de difusão cultural e o apoio financeiro do governo do Estado, o próprio mercado pode deixar de interferir quando um artista decide gravar um disco sem concessões, como no caso de Vinicius Enter. Quais as consequências de não aliar a postura artística às estratégias de visibilidade dentro das novas formas de comercializar música?

Sobretudo ao longo da primeira década do século XXI, quando o maior acesso às plataformas e aos equipamentos de gravação, em muitos casos resumidos a um microcomputador, microfones, interface de áudio, fones de ouvido e um par de monitores de referência, multiplica o número de produtores e eleva ao infinito o número de gravações (caseiras e/ou profissionais, se é que podemos hoje dividir assim), encarar o mercado como fora das questões artísticas pode implodir uma carreira musical sufocada por tantos atores em suas inovadoras formas de se sobressaírem na “seleção natural” do novo panorama musical.

Numa época em que qualquer um pode produzir um disco, independente de qual seja seu gosto musical, as vinte e quatro horas do dia são insuficientes para dar conta de uma mínima parte da oferta global (Kevin Kelly *apud* Bacal, 2012, p. 99). Hermano Vianna confessa à antropóloga Tatiana Bacal (2012) a espécie de preguiça que sente quando se depara com a imensa quantidade de bandas novas, diferente de antigamente quando a espera ansiosa pelos lançamentos de discos fazia parte dos seus prazeres musicais. E, mais recentemente, fevereiro de 2013, o crítico comenta sobre os bookmarks com os nomes das bandas atuais que ele faz no intuito de guardar para escutá-las depois, mas para “um depois que talvez nunca chegue” (Vianna, 2013).

Nas primeiras décadas de terceiro milênio, o teor democrático, que avoluma a quantidade de gravações e torna cansativa a escuta de tantas novidades disponíveis, faz das estratégias de visibilidade o diferencial entre os fatores fundamentais para a permanência no lugar ao sol no espaço do comércio contemporâneo de música.

O marketing precisa ser bem mais intuitivo, pois geralmente quando um caminho dá certo para um artista ou banda, logo deixa de funcionar para os demais. No momento em que as ferramentas disponíveis para muitos, os modos inusitados de usá-las é que dá a força para chamar a atenção dos olhares dispersos em meio a tantos chamados, e repetir as formulas de Mombojó⁶², por exemplo, já

62 Um fato curioso que descobri, depois de ter escrito sobre a banda Mombojó como exemplo bem sucedido de marketing, foi que a banda gravou o primeiro disco, Nadadenovo (2004), com a verba da *Lei de Incentivo à Cultura* no edital de 2003, o mesmo de Vinicius Enter.

não funciona com a mesma intensidade com a qual o grupo pernambucano conseguiu se destacar.

O Myspace teve um papel fundamental para a divulgação do *Dedo Indicador* (2008), pois, sem um projeto sólido de divulgação, foi por esse canal que Vinicius Enter disponibilizou para o grande público da internet o que seria um Van Gogh a mais tapando buracos de galinheiro até alguém o descobrir ou o tempo o esfrelar: seu disco de estreia. De início o artista colocou algumas faixas para alimentar a curiosidade do público, depois, ao ver se distanciar cada vez mais a chance de lançar no formato de CD, colocou o disco faltando apenas uma faixa/vinheta (“...de Orquestra”) para *streamings*⁶³. No dia primeiro de janeiro de 2008 Vinicius postou “Código Genético” e “Bloco da roda preta (na cor do concreto)”⁶⁴, em 25 de maio do mesmo ano, “Quem”, e as seis demais só em 31 de agosto de 2010. Mais de dois anos após terminar o disco e de algum modo ter sobre o seu trabalho o interesse de jornalistas e músicos, sem sequer realizar um show, foi tempo mais que suficiente para jogar o DI para o desconhecimento de um público maior.

Mesmo com a qualidade do trabalho, tanto em termos materiais (mixagens e masterização sofisticadas e para além do óbvio de mera busca de som cristalino), quanto estruturais (arranjos, letras, melodias, harmonias etc.), não considero que as novas ferramentas da *web* tenham sido exploradas de maneira criativa e satisfatória, ou, pelo menos, de forma inovadora. O Myspace foi uma saída improvisada. A ideia inicial era lançar o disco em lojas, organizar apresentações ao vivo, com turnês e participação em festivais etc., além de ser o pontapé inicial para retomar uma carreira musical abortada no início dos anos de 1990, transformando o universo da música em modo de ganhar a vida (Teles, 2008).

O apoio de jornalistas e amigos envolvidos com a mídia, se não pode ser considerado como intenso, tampouco foi escasso. Fred 04 deu uma declaração

63 Num dos comentários no perfil de Vinicius Enter do *myspace.com*, Lúcio Maia (assinando com L. pelo perfil do Maquinado, seu projeto paralelo à Nação Zumbi) escreve: “Gostei Vinicius. Bem legal. Quero ouvir o disco todo. abrç L.” (Enter, 2008).

64 Músicas que, segundo o autor, estariam num suposto single caso ele tivesse a oportunidade de lançá-las em LP (Enter, 2012). Estas seriam a meu ver as músicas de trabalho de Vinicius Enter, que no início de 2013 começou a articular vídeos clipes para elas e pretende produzir um documentário sobre a música “Código Genético”.

para uma enquete do jornal *Diário de Pernambuco* em 2001 na qual afirmava considerar a música “Caranguejo com Cérebros” como uma das melhores composições pernambucanas do século XX (Renato L. *in* Enter, 2008). José Teles (2008) fez uma matéria no caderno de cultura do Jornal do Commercio sobre o *Dedo Indicador* recheada de elogios e futuros promissores⁶⁵. Renato L. sempre que pode evidencia o nome de Vinicius Enter⁶⁶.

Contudo, o artista, fatigado pelo acúmulo de funções, apesar de ter disponibilizado seu trabalho na internet, não fosse isso eu sequer teria conhecido seu som e não estaria escrevendo estas páginas agora, e obter um certo respaldo da mídia especializada, não logrou a repercussão desejada nem uma grande demanda por shows, entrevistas e produção de outros discos, como imaginava.

Com o excesso de parcerias e um projeto tão complexo, foi difícil elaborar a partir da experiência do disco o palco para toda aquela sonoridade. Com tantos nomes reconhecidos local e internacionalmente, artistas com diversos projetos musicais paralelos e de várias procedências – do universo da música erudita (orquestra) ao da música *pop* contemporânea e das escolas de samba de Pernambuco –, foi tarefa impossível para um só ator articular o projeto performático ligado ao DI além de todas as outras atividades que o modelo de produção escolhido necessitava.

Reproduzir o disco do jeito que foi feito traz os mesmos problemas de 1991 para Vinicius Enter. Apesar de em 2008 ter em mãos um álbum com qualidade

65 Teles (2008) inicia seu texto assim: “O elo perdido da música pernambucana foi enfim encontrado. Chama-se Vinicius Enter [...]”

66 É um dos únicos “ativistas” da cena Mangue que não se esquece de incluir Vinicius entre os participantes do início da movimentação. No site da prefeitura do Recife Vinicius é citado no momento em que Renato L. narra a primeira vez que Chico Science sugeriu o nome “Mangue” para uma nova batida: “Eu estava no Cantinho das Graças, um bar sem qualquer atrativo frequentado pela galera. Na mesa acho que bebiam Mabuse, Fred, Vinicius Enter e outros” (Renato L., 2003b). Além de ter escrito em 2001, antes mesmo de Vinicius conseguir aprovar o projeto do disco na *Lei de Incentivo à Cultura*, um texto junto com Xico Sá sobre seu amigo do movimento *punk* de candeias (Renato L. & Sá, 2001), Renato L. colocou uma entrada no “Glossário Mangue de A a Z” sobre o artista: “**Vinicius Enter** – Codinome de Vinicius 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 Mangue (ver caranguejos com cérebro). 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 do ano passado (2002)” (Renato L., 2003a).

profissional, o árduo processo de criação não foi suficiente, sem uma produção mais atendida com as novas questões impostas pelo mercado independente de música, para que o artista deslanchasse com um trabalho tão intenso, sofisticado e admirado por músicos de diversos locais do mundo. Essa é uma característica das novas plataformas virtuais: poder ser conhecido por poucos e num nível internacional, pela possibilidade de nichos específicos sem a barreira geográfica que o suporte físico impõe.

Independência ou Morte já não era o brado de boa parte das cenas alternativas dos anos de 1990, quando o fluxo entre *Indies* e *Majors* descaracterizou qualquer dicotomia aguda entre elas. Hoje, com a escassez dessas parcerias, volta a questão de ser independente como condição de existência, de gerir seu próprio trabalho arcando com riscos e lucros. Nesse contexto, a rede mundial de computadores torna-se o canal de distribuição mais importante para a cena independente, dando-lhe autonomia e completando as conquistas dos anos de 1990 com a possibilidade de ter o domínio desde a produção à distribuição.

Com o fortalecimento dos circuitos alternativos surgem diversos coletivos, grupos de artistas que se unem e compartilham interesses, espaços jurídicos ou físicos, e o próprio fazer artístico; festivais independentes com grande público, custeados e promovidos pelos próprios músicos; e artistas autônomos, que produzem seus discos, eventos e canais de divulgação sem necessariamente se ligarem a grupos maiores.

Mesmo encarando a internet como “principal meio de divulgação das produções independentes, por ter um alcance quase ilimitado e por ser bastante democrático” e comportar um público “mais inteligente e atencioso” que o das rádios e TVs (Enter *in* Sombra, 2008), o artista em questão não parece se encaixar bem nessas tendências dos anos 2000. Não exerce a força da coletividade, nem investe na autopromoção de forma eficaz. Se antes de gravar o DI Vinicius “Era laçado e se abatia em casa”⁶⁷, quando termina o disco o “grito que estava sufocado há muito tempo” (Enter *in* Sombra, 2008), gritado a partir da revitalização do seu aparelho respiratório criativo (com o sistema digital) e o ar dos

67 Trecho da letra da faixa “Bloco da Roda Preta (na cor do concreto)” do Dedo Indicador (Vinicius Enter, 2008).

pulmões (a verba da *Lei de Incentivo à Cultura*), resultou num trabalho denso, que, considerado pelo próprio autor como um “tipo de grito [que] deixou de ser uma utopia e transformou-se em realidade graças ao mercado independente” (Enter *in Sombra*, 2008), clama por Independência ou Morte!

O que parece não estar na conta do artista, quando planeja lançar nas lojas o disco na segunda metade de 2008 e divulgá-lo em shows Brasil afora (Teles, 2008), é que junto ao brado clássico de D. Pedro I reverbera quase surdo o “ou limbo”. Armadilha para os desavisados ou crentes que a democratização das produções musicais da atualidade permite que todos tenham voz.

Assim como o filme do qual o álbum é trilha sonora, as diversas atividades geralmente ligadas à produção de um disco são experiências do universo virtual – as cartas de Fernando Pessoa a Alberto Caieiro. Nunca houve shows depois do disco pronto, nem lançamento em formato de CD, que apenas foi distribuído gratuitamente na internet em *blogs*⁶⁸ e redes sociais, além de alguns exemplares caseiros que eram entregues a jornalistas para facilitar a escuta – para que estes não tivessem que baixar.

5.4.

Polegar

5.4.1.

O ultra-autor

A pesquisadora Gisela Castro, baseada nas ideias de McLuhan de que cada nova mídia esboça um novo modo de percepção, observa que um dos papéis fundamentais da música contemporânea é “expandir e modificar a nossa sensibilidade” (2005, p.13), sobretudo quando a relação entre a música e as tecnologias torna evidente a possibilidade de conviver e produzir arte com as

68 Em 2012, depois de eu muito insistir, Vinicius Enter criou uma conta no Soundcloud e postou o disco na íntegra. No momento (início de 2013) ele voltou a alimentar o sonho de reorganizar o projeto do *Dedo Indicador*, fazendo videoclipes e shows. Acredito que, apesar de coisa pouca, essa é uma das formas através da qual o trabalho acadêmico pode ultrapassar os muros frios da academia e exercer algum efeito sobre o mundo e o próprio objeto “analisado”.

máquinas de maneira harmônica. Harmonia que acolhe o dissonante sem o apaziguar no conforto do esperado.

Naquela já clássica provocação de Fred 04 de que “computadores fazem arte/ artistas fazem dinheiro”⁶⁹, penso na parceria inegável entre o humano e o computador nessa produção contemporânea de música, principalmente nas que os artistas investem na estratégia laboral “um-faz-tudo”, quando os *softwares* e *hardwares* da informática são os instrumentos musicais, ferramentas de gravação simplificadas e expansores da faculdade criativa.

O teórico norte-americano Bruce Mazlish, calcado numa visão neodarwinista da concepção da natureza humana em constante evolução, remarca que a separação entre homens e máquinas não se sustenta (*apud* Castro, 2005, p.17). O autor situa os artefatos tecnológicos, em relação à taxonomia, no filo evolutivo humano. Apesar de não concordar com a noção de avanço, principalmente no que se refere ao aprimoramento inevitável do passar de um tempo linear, penso na importância que o computador tem para o DI e na concepção de autoria que brota dessa relação íntima entre o autor e o processo possível por esse universo digital, não como simples ferramenta, mas como participante ativo do processo artístico.

A dimensão inumana, contrariando a noção de humanização das máquinas, que segundo Gisela Castro começa a ser experimentada no campo da música com o

questionamento da predisposição dita natural do ouvido humano à tonalidade – que ensejou o desenvolvimento da música atonal de Shöenberg, o serialismo de Webern e o experimentalismo de Varése (Castro, 2005, p. 18),

é explorada no DI na “dureza de música eletrônica que foi proposital” (Enter, 2012). Vinicius Enter explica que não usou samplers e quase nenhum efeito eletrônico, todos os instrumentos foram captados de forma acústica, depois processados no computador. A inumanização através do reprocessamento de sons orgânicos é uma maneira de borrar a identidade performática dos demais

⁶⁹ Trecho da letra da faixa “Computadores Fazem Arte” do *Guentando a ôia* (Mundo Livre S.A., 1996). A questão que me interessa aqui não é se artistas só fazem dinheiro, mas que os computadores fazem arte.

participantes do disco. Portanto, no instante em que o autor manipula os sons gravados com intuitos estéticos para além do idealismo sonoro comum desde o sistema elétrico de gravação, dando a sensação de que os sons foram produzidos por máquinas em vez de humanos, o trabalho dos músicos vira matéria-prima de sua arte. Pelo menos é assim que o próprio Vinicius encara o procedimento:

Eu não me considero nem um guitarrista, eu consigo compor e fazer arranjos, e todos os arranjos do meu CD são meus, até de guitarra, com exceção de algumas guitarras... mas eu orientei antes como eu queria... faz assim, faz assim... até chegar ao ponto que eu queria e deixei o cara à vontade, como foi o caso de Jarbinhas, na guitarra de Código Genético... e na guitarra de... Cuidado com as Malas. E também teve Spider, que eu só fiz orientar o cara, e deixei o cara tocando e [disse] quero assim, assim e assim, e disse pro cara da técnica: “olha, vá gravando, ele não sabe que está gravando não, mas deixa gravando”. Saiu de primeira véi, não teve edição nenhuma. Todos os trompetes do CD *Dedo Indicador* são de improviso mesmo, foi de primeira [...] (Enter, 2012).

Nesse sentido, observo que a proposta autoral de Vinicius Enter se aproxima mais do universo do cinema do que o da música. A questão não é a de afirmação de um compositor que compõe sua obra e os demais músicos a interpretam, como é o caso de boa parte da música ocidental, sobretudo no século XIX quando a figura do artista se torna tão importante quanto a obra, ou um produtor musical dá vida ao transformá-la em arranjos a serem gravados, obtendo assim músicas isoladas, como nos 78 rpm, ou álbuns, a partir do LP. Tampouco é uma estratégia de marketing para dar um tom mais pessoal ao disco, obra coletiva, regulando o consumo musical ao dar um nome necessário para caracterizar a unidade de uma obra.

O fato de Vinicius conceber seu disco como trilha sonora de um filme, que só existe enquanto conceito, já aponta para essa tendência cinematográfica do DI. Conhecendo os procedimentos técnicos do disco, apesar do pouco que o autor revela diretamente⁷⁰, a forma como ele conduz a produção do DI é de jogar com as criatividade dos participantes para conseguir soluções estéticas, efeitos sonoros, que ele credita a si mesmo. O computador e os humanos envolvidos

⁷⁰ Quando perguntei se ele tinha usado *loops* ou instrumentos virtuais controlados por teclado MIDI, Vinicius Enter respondeu: “não, não, não... tudo foi gravado... MIDI não... eu não vou contar minhas técnicas não. Eu tenho técnica de edição, de produção, que eu não conto pra ninguém. É *know-how*, ‘segredo de estado’” (Enter, 2012).

nesse processo parecem ser extensões da mente do artista, como braços mais longos para alcançar o que os de nascença não conseguem.

Numa entrevista para o *blog* Euovo, Vinicius Enter, ao falar sobre suas influências do cinema, afirma:

Pelo fato das minhas músicas serem muito visuais (e sempre foram), entre os meus preferidos, no cinema, estão os trabalhos do alemão Oskar Fischinger (que inaugurou a chamada Visual Music) e seus herdeiros, assim como a obra de outro mestre da animação, o canadense de origem escocesa Norman McLaren, também um dos precursores do chamado som sintético (Enter, 2008).

Os dois diretores, que segundo o próprio Vinicius Enter dirigiriam o filme *Dedo Indicador* (um ou outro) caso fosse possível (*in* Sombra, 2008), exploram a sonoridade visual, enquanto o autor em questão a plasticidade do som. Filme em forma de música.

A sonoridade, na qual muitas vezes não há instrumentos que fazem a base para um solista, herança tonal de evidência de centros harmônicos e linhas melódicas que avançam tecendo suas narrativas lineares (seus heróis), é composta de fragmentos de diversos instrumentos. O artista considera que sua

música é, digamos, fractal... [braços suspensos: gestos com as mãos como se imitassem pequenos pedaços de coisas se movendo no ar – com todos os dedos de cada mão juntos e se movendo curta e rapidamente] ela... minimalismos que vão somando e daqui a pouco vão ver que é uma coisa que só uma orquestra pra executar no palco ao vivo. (Enter, 2012).

Essa tendência ao atonalismo, entendido aqui como conceito de descentramento da escuta musical, não necessariamente o dodecafonismo shöenberguiano ou o serialismo weberniano, na qual o incessante deslocar da atenção do ouvinte faz brotar em meio ao desconforto ou estranhamento a beleza das coisas fracionadas, resvala nesse contraditório centramento autoral no qual Vinicius Enter se considera dono de sua obra.

Quando tive a ideia de fazer esse *bonus track*, instigado pela escuta do DI, seu contato com o Manguebit e o total oposto em relação ao que eu observava na movimentação recifense quanto aos modos de experimentar a autoria, propus a Vinicius que escrevêssemos o texto juntos. A tentativa de borrar minha assinatura na dele e ao mesmo tempo falar sobre a “ultra-autoria” com o próprio ultra-autor, busca de uma experiência de contradição, apesar de minha paciente insistência,

não convenceu Vinicius, que se negou inabalavelmente ao convite. Argumentos como o “texto é seu!”, mesmo que eu defendesse deulezianamente que somos uma diferença potencial e não unidades cercadas, foram evidenciando a força do peso da autoria para o autor. Vi-me diante de uma sensibilidade concentrada.

Acabei descobrindo depois que não fui o primeiro a tentar parcerias com ele, mas o próprio Chico Science no auge de sua carreira, em 1996, propôs a Vinicius Enter um projeto paralelo onde este faria as músicas e o outro as letras. Parceria negada, pois “[...] eu não pretendia ficar só fazendo as músicas. Também faço letras” (Enter *in* Teles, 2008).

Portanto, essa postura geral antiparcerias reforça minha ideia de que os demais participantes do DI são tratados como figurantes e instrumentos do seu autor, que encara a sua obra com o peso da pertença, da propriedade intelectual, que, extrapolando o exclusivismo dos direitos de reprodução e distribuição, pode ser controlada pelo seu dono em todos os âmbitos pessoais, acadêmicos, culturais etc.

Nas várias crises de fúria que pude presenciar (virtualmente, em conversas pelo Facebook ou por telefone), o discurso de Vinicius sempre era de que o DI era dele, que se quisesse proibiria qualquer pessoa de escutar e/ou divulgar seu nome e seu disco. Quem se negasse correria o risco de ser processado, inclusive eu – que fui *proibido* de escrever este texto.

Assim, essa contradição de fragmentar melodias e instrumentos gravados por um grande número de músicos, arranjos que soam fraturados aos ouvidos acostumados com universo *pop*, e se afirmar como único autor de um disco, o que, por mais que tenha uma dimensão virtual para além do próprio álbum, a meu ver, só pode ser justificada na aproximação de Vinicius com a pragmática do cinema e as assinaturas autorais geralmente marcadas por seus diretores a despeito do trabalho coletivo da produção de um filme. Por esse caminho, somado ao fato de afirmar uma autoridade e propriedade intelectual (não calcada nos direitos do autor aos moldes dos interesses econômicos), observo que Vinicius Enter experiencia o que escolhi chamar de “ultra-autoria”.

O ultra-autor é aquele que, devido ao fato de estar presente em todas as etapas do processo de um disco, encara os papéis dos demais participantes não como interferências de uma espécie de parceria, na qual o grupo de apoio exercesse seus próprios interesses, mas como peças do seu jogo. Diferente da

tendência contemporânea de produções cada vez mais coletivizadas, anunciadas euforicamente por Pierre Lévy (2000) quando o paradigma comunicacional um-todos começa a ser mudado no universo do Cyberspaço para todos-todos, e as obras deixam de ser acabadas em produtos finais, a ultra-autoria me parece um fenômeno que responde de outra maneira ao impacto das tecnologias digitais nos procedimentos artísticos.

A perda da sensação da participação ativa dos desenvolvedores de *softwares* de produção musical e de sites de compartilhamento, ferramentas que no momento em que permitem o fluxo criativo limitam os modos de expressão, por estarem tão distantes e desvinculados da dimensão pessoal das confecções de trabalhos de um artista ou grupo específicos, já que os sites e programas são feitos para o público geral, torna possível encarar o fato de produzir e distribuir música gravada como um ato isolado e controlado por um único ator. É um pouco da alienação proveniente ou da setorização extrema, no qual cada participante humano só sabe fazer uma parte não autônoma do processo, ou da simplificação aguda, momento em que são suprimidas diversas etapas de um procedimento com a automatização dos próprios equipamentos.

No caso do DI, o desastre de perder parte das edições pelo simples fato de um computador pifar, demonstra bem esse instante em que tudo está centralizado num só lugar, como se todas as intersecções entre os diversos programas de computador (musicais ou não) fossem faculdades desse extensor de criatividade.

Não há tanta diferença entre máquinas, instrumentos musicais, músicos e técnicos de som, se pensarmos que cada qual desempenha um papel dentro da confecção do disco, controlados pelo cineasta-produtor-músico Vinicius Enter, dando-lhe a sensação de que ao participar intensamente de todas as etapas, da produção à distribuição, a sua assinatura vale por si só como responsabilidade autoral.

A nitidez do nome do autor nesse procedimento peculiar contemporâneo, devida às condições tecnológicas atuais, é mais que merecida. Não questiono se o disco pertence ou não ao autor enquanto direitos autorais, muito menos até que ponto o fluxo criativo do álbum passou pela peneira da sensibilidade do criador. O ultra-autor talvez seja um delírio de uma mente perturbada, incoerente com o contexto de desmaterialização e descontrole da difusão de informação. Sentir-se dono das propriedades intelectuais num momento que nem as grandes corporações

conseguem driblar a pirataria, por mais que vez por outra consiga prender alguns desafidores das leis dos seus direitos de distribuição e reprodução, seja talvez, assim como parte de letras que não são cantadas, o filme conceitual e quem sabe o conto, mais um viés da dimensão virtual ligada ao disco. Uma performance?

6. Referências Bibliográficas

ALABARCES, Pablo. **Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina**. Buenos Aires: Colihue, 1993.

BACAL, T. **Música, Máquinas e Humanos**. Os Djs no cenário da música eletrônica. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BISHOP, J. **Quem são os piratas?** A política de pirataria, pobreza e ganância na indústria da música popular no Brasil, México e Estados Unidos. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em 30/09/2012.

CALAZANS, R. **Mangue a lama, a parabólica e a rede**. 260 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CAMPOS, A. **O Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2001.

CASTRO, G. As canções inumanas. **Compós**, Rio de Janeiro, abr. 2005. E-compós. Disponível em: <<http://www.compos.org.br>> Acesso em: 19 ago. 2012.

_____. **Música Digital: distribuição e escuta nas tribos contemporâneas**. Trabalho apresentado na V Bienal Iberoamericana de la Comunicación, 2006.

CASTRO, R. **Chega de saudade**. São Paulo, Cia. Das Letras, 2001.

DIAS, M. T. **Os Donos da Voz**. Indústria Fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

GIRON, L. A. Mundo Livre leva cavaquinho para o rock. O quinteto pernambucano pretende libertar o pop brasileiro da tirania da MTV no seu disco de estréia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 out. 1994. Ilustrada, p. 5-1.

GONÇALVES, M.A. Diversidade e volta à canção marcam a música dos 90. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 mar. 1997. Ilustrada, p. 4-14 e 15.

HERSCHMANN, M. **Abalando os Anos 90: Funk, Hip Hop**. Globalização, Violência e Estilo Cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JUNIOR, F.A.C. Os riscos do disco: A valorização do objeto-disco na relação entre História e Música. **Outros Tempos**, vol. 8, n. 11, pp. 207-231, 2011.

KISCHINHEVSKY, M. e HERSCHMANN, M. A indústria da música brasileira hoje – Riscos e oportunidades. In: FREIRE FILHO, J. e JANOTTI JUNIOR, J. (orgs.). **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, pp. 87-110.

KISCHINHEVSKY, M. **Manguebit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica**. Trabalho apresentado no I Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro – Coneco, 2006.

KNOPPER, S. **Appetite for self-destruction: The spectacular crash of the record industry in the digital age**. New York: Free Press, 2009.

LÉVY, P. **La machine univers: création, cognition et culture informatique**. Paris: La Découverte, 1987.

_____. **Cibercultura**. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARCHI, L. **A nova produção independente: mercado fonográfico e as novas tecnologias da comunicação**. Trabalho apresentado no IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Porto Alegre, 2004.

_____. **Indústria Fonográfica Independente Brasileira: debatendo um conceito**. Trabalho apresentado no V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005a.

_____. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **Compós**, Rio de Janeiro, abr. 2005b. E-compós. Disponível em: <<http://www.compos.org.br>> Acesso em: 19 ago. 2012.

_____. **A nova produção independente: indústria fonográfica brasileira e as novas tecnologias da informação e comunicação**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006a.

_____. Indústria fonográfica e a nova produção independente: o futuro da música brasileira. **Comunicação, Mídia e Consumo**. vol. 3, n. 7, jul. 2006b.

NASCIMENTO, F. G. C. **Manguebit: Diversidade na Indústria Fonográfica Brasileira da Década De 1990**. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.

OCHOA, Ana Maria. El desplazamiento de los discursos de autenticidade: una mirada desde la música. In: **Trans Revista cultural de música**. n. 006. Barcelona, Jun. 2002.

PAIANO, E. **O berimbau e o som universal: lutas culturais na indústria fonográfica nos anos 1960**. 241 f. Dissertação (mestrado) – Departamento de Comunicação, ECA-USP, São Paulo, 1994.

PAOLOZZI, V. Legado de Chico Science. **Showbizz**, São Paulo, v. 14, n. 6, p. 32-40, jun. 1997.

PAZ, Ocatvio. **O labirinto da solidão e Post-scriptum**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PICCINO, E. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos. **Sonora**. vol.1, n.2, 2003.

RENATO L., Arqueologia do Mangue. **Diário Oficial do Estado de Pernambuco**., Recife, jan./fev. 1998. Suplemento Cultural, p. 30.

RENATO L.; SÁ, X. O Brasil de Chico. **Revista Trip**, São Paulo, ano 14, n. 86, p. 48-57, fev. 2001.

RIBEIRO, Alguns contornos semânticos da categoria “autenticidade” no “rock brasileiro dos anos 80”. In: GIUMBELLI, E., DINIZ, J.C.V. e NAVES, S.C. (orgs). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

SANCHES, P. A. Morte encerra os anos 90 no Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 fev. 1997. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq040205.htm>> Acesso em: 15 dez. 2012.

SANDRONI, C. **Feitiço Descente: transformações do samba (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SANTIAGO, S. Caetano Veloso enquanto superastro. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHAFER, M., **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1992.

SILVA, A. P. M. **O Encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown** ou As tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SOMBRA, Rodrigo. Entrevista com Vinicius Enter. **A Tarde**, Salvador, 27 mai. 2008.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. Vinicius de volta para o futuro... Um dos fundadores do

manguebeat, o recluso e misterioso Vinicius Enter prepara-se para lançar seu CD de estréia... **Jornal do Commercio**, Recife, 29 mar. 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**. Do gramofone ao Rádio e TV. São Paulo: Editora Ática, 1981.

TROTTA, Felipe. **Samba e mercado de música nos anos 90**. 261 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

VIANNA, Hermano. Era melhor antes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 fev. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/era-melhor-antes-7579569>> Acesso em: 15 fev. 2013.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. Dissertação 154 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Sociologia, IFCH-Unicamp, São Paulo, 1996.

_____. **A música independente: uma reflexão**. Trabalho apresentado no XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005.

_____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. **ArtCultura**, vol. 10, n. 16, jan-jun, 2008.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, M. **Abalando os Anos 90: Funk, Hip Hop. Globalização, Violência e Estilo Cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Webliografia:

BARRETO, L. & DJ VINILÃO. Sou! Eu Sou Vinicius Enter! O que você quer de mim? **Gramofone virtual**. 2013. Disponível em: <<http://www.gramofonevirtual.com.br/2013/02/sou-eu-sou-vinicius-enter-o-que-voce.html>> Acesso em: 04 jan. 2013.

ENTER, Vinicius. Entra em cena Vinicius Enter. **Euovo**. 2008. <<http://euovo.blogspot.com.ar/2008/05/entra-em-cena-vinicius-enter.html>> Acesso em: 13 ago. 2012

FRED 04. Fred Zero Quatro revê “manifesto do mangue” 15 anos após a morte de

Chico Science. **Uol**. 2012. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultnot/2012/02/02/no-dia-em-que-a-morte-de-chico-science-faz-15-anos-f-red-04-reescreve-o-caranguejos-com-cerebro.jhtm>> Acesso em: 21 set. 2012.

MANGUENIUS. Disponível em: < <http://www.terra.com.br/manguenius/>>. Acesso em: 20 set. 2012.

RENATO L. Manguê não é fusão. **Manguenius**. 2000. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/manguenius/artigos/frme-entrevista-renatol.html>> Acesso em: 24 set. 2012

_____. Glossário. Manguê beat. Breve histórico do seu nascimento. **Prefeitura do Recife**. 2003b. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_renatol3.html> Acesso em: 14 ago. 2012

_____. Glossário. Manguê de A a Z. **Prefeitura do Recife**. 2003a. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_glossario.html> Acesso em: 14 ago. 2012

_____. Disseram, certa vez, a Vinicius Enter: “Você parece um personagem de Nelson Rodrigues”. **Myspace**. 2008. Disponível em: <<http://www.myspace.com/viniciuserter>> Acesso em: 08 ago. 2012.

VASCONCELOS, Hélder. **Ambrosiando**. s/d Disponível em: <<http://www.heldervasconcelos.com.br/AMBROSIANDO.html>> Acesso em: 06 out. 2012.

Vídeos:

ACONTECEU. Chico Science e o manguêbeat. Direção de jornalismo: Asdrúbal Figueiró. TV Cultura, 2011, 25 min.

BOTINADA. Direção Gastão Moreira. Touro Production Company, 2006, 110.

CHICO SCIENCE 15 anos depois. Direção: Manne Neumann. Abril Rádio Difusão LTDA, 2012, 42 min.

DISCOTECA mtv. Direção Xande Oliveira. Abril rádio difusão s.a., 2007, 23 min.

ENSOLARADO byte. Direção: Maurício Corrêa da Silva. Asas Vídeo, 2004, 60min

ESPECIAL CHICO Science Manguê *Star*. Direção: Carlos Germano. TV Viva e Tv Jornal, 1996, 26 min.

FIM DE SEMANA especial Chico Science. Direção: Martin Horácio Zacca. MTV: 1997, 62 min.

MANGUEBEAT uma evolução. Direção: Eduardo Dui e Augusto campelo. s/ produtora, 2007, 25 min.

MOSAICOS: a arte de Chico Science. Direção: Nico Prado. TV Cultura, 2008, 50 min.

MOVIMENTO Manguêbeat. Direção: Beth Carmona. TV Cultura, 1995, 55 min.

MÚSICOS do Manguê. Direção: Zezo Cintra. Rede TV, 2004, 25 min.

O MUNDO é uma cabeça. Direção: Bidu Queiroz e Cláudio Barroso. Beluga produções, 2004, 17min.

OCUPAÇÃO Chico Science. Direção: Guga Gordilho. Itaú Cultural, 2010.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/itaucultural>> acesso em: 13/12/2012

SOPARIA. Direção: Marcelo Pinheiro, Gilson Martins e Nilton Pereira. TV Viva e Oficina de Imagem, 1999, 20 min.

VIVA! Chico vive! Direção: Cauê Martins, Eric Veloso, Guilherme Genereze , Milner Souza e Raoni Gruber. s/ produtora, 2009, 22 min.

CDS:

CHICO Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos, Sony Music, 1994. 1 CD.

CHICO Science e Nação Zumbi. **CSNZ**. Rio de Janeiro: Chaos, Sony Music, 1998. 2 CDs.

CHICO Science e Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos, Sony Music, 1996. 1 CD.

MUNDO Livre S.A. **Guentando a ôia**. São Paulo: Excelente Discos/ Polygram, 1996. 1 CD.

MUNDO Livre S.A. **Samba Esquema Noise**. São Paulo: Banguela Records/ Warner Music, 1994. 1 CD.

VINICIUS Enter. **Dedo Indicador**. Recife: s/ produtora, 2008. 1 CD.

Entrevistas:

ENTER, Vinicius. Vinicius Enter: depoimento [27 dez. 2012]. Entrevistadores: Lucas de Freitas e Arthur Mota. Recife, 2012. Arquivo audiovisual digital (50 min), estéreo. Entrevista concedida para a elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

7. Anexos

Anexo 1

Primeiro Manifesto Mangue (três versões)⁷¹:

Primeira versão

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 sempre serem associados à sujeira e à podridão.

Estima-se que cerca de 2.000 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 da produção anual de pescado no 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 símbolos de fertilidade 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, à custa do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais, que estão em vias de extinção.

⁷¹ As três versões do “primeiro manifesto Mangue”, assim como o segundo, foram copiados dos anexos da dissertação de Glaucia Peres (Silva, 2008). O intuito é manter em mais locais as versões para que outros pesquisadores mais facilmente possam consultar esses documentos.

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 sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos “ventos” da história para que os primeiros sinais de “esclerose” econômica se manifestassem, no início dos anos de 1960. Nos últimos 30 anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito/estigma de metrópole, só tem 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 alagadiços e, segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

MANGUE: A CENA

Emergência! Um choque, rápido, ou o Recife morre de enfarto. Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido, também, de enfartar 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 a cidade? 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 criação de idéias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. 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 freqüentam 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.

Segunda versão

MANGUE: O CONCEITO

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

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

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

MANGUETOWN: A CIDADE

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

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 sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da

“metrópole” só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

MANGUE: A CENA

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

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo era engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

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

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

Terceira versão

MANGUE – O CONCEITO

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou

subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

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

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

MANGUETOWN – A CIDADE

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

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 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 trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da “metrópole” só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

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

MANGUE – A CENA

Emergência! um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é 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 para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

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.

Anexo 2

Segundo Manifesto – “Quanto vale uma vida”

I - Longa vida ao groove!

Os alquimistas estão chorando. A indignação ruidosa de Lúcio Maia com a ferocidade carniceira da imprensa nos faz lembrar que nem tudo tem que ser movido a cinismo e oportunismo no - cada vez mais - cínico e vulgar circuito pop.

Antes de mais nada, salve Lúcio, Jorge, Dengue, Gilmar, Toca, Gira e Pupilo. Salve Paulo André e longa vida ao Nação Zumbi, com seu groove imbatível, mix epidêmico e urgente de química e magia que cedo ou tarde vai varrer o mundo!

A primeira vez que vimos Chico juntando a Loustal com o Lamento Negro (o embrião do que seria a Nação Zumbi, ainda no início de 91), comentamos arrepiados, eu e Renato L.: “não importa que estejamos no fim do mundo e sem dinheiro no bolso; não tem errada, não há nada no mundo que possa deter esse som!” Na nossa ficha, constava a produção de vários programas de Rock na cidade, onde nos esforçávamos para mostrar sons novos e interessantes de todos os cantos do mundo. E não havia dúvida de que naquele momento estávamos diante de algo absurdamente novo e irresistível. Começamos imediatamente a viajar num conceito capaz de colocar o Recife no mapa. É claro que houve momentos nos últimos anos em que chegamos a pensar que talvez tivéssemos ajudado a criar uma espécie de monstro incontrolável. Mas hoje sabemos que agimos bem, não poderíamos agir de outro modo.

- E agora, mangueboys?

Chico era referência e inspiração para muita gente, talvez para toda uma geração de recifenses. E a perda para a Nação Zumbi é irreparável em termos de carisma, energia vocal, gestual, etc. Ninguém questiona isso. Mas o que muita gente esquece é que a fórmula criada por Chico tinha uma base muito sólida em

termos de cozinha, acompanhamento, groove. A maioria das pessoas desconhece alguns fatos. Quando eu conheci Francisco França, ele era o lado mais extrovertido da mais nova dupla do barulho da cidade. Chico e Jorge eram inseparáveis como unha e carne, egressos da “Legião Hip Hop”, que reunia no final dos anos 80, alguns dos melhores dançarinos e djs que o Recife já conheceu (alguém aí já viu Jorge Du Peixe dançando “street”? A galera que hoje em dia ensina funk nas academias de dança não daria nem pro caldo...).

Jorge sempre foi um pouco mais tímido, mas não menos engraçado, e os dois se completavam em termos de gosto, idéias, visão e criatividade. Chico sempre teve mais iniciativa e era, como todos sabemos, um letrista formidável. Mas alguém aí se lembra quem é o autor da letra do clássico “Maracatu de Tiro Certo”? Isso mesmo, Jorge Du Peixe...

Quanto a Lúcio Maia, qualquer um que acompanhe a Guitar Player, sabe que é cada vez maior o número de pessoas que o consideram um dos mais talentosos e ecléticos guitarristas brasileiros, uma verdadeira revelação dos últimos tempos. Dengue, então, é aquele baixista contido, discreto, mas super-eficiente. Desde os tempos do Loustal, ele sempre conseguiu encaixar a levada perfeita para o estilo fragmentado dos versos de Chico. E quanto aos tambores e à bateria, nem é preciso comentar. Não se via, no rock and roll, uma engrenagem tão potente e envenenada desde a morte de John Bonham.

Quando toda a crítica brasileira caiu de quatro sob o impacto avassalador do “Da Lama ao Caos”, houve no Recife quem apostasse que Chico despontaria em carreira solo já no segundo disco. Argumentavam que, por um lado Chico tinha luz própria de sobra e por outro a fórmula do Nação Zumbi não renderia mais nada interessante, pois já teria se esgotado. Eu e Renato torcemos para que acontecesse o contrário, para que Chico não se rendesse à vaidade pessoal e injetasse todo gás possível no fortalecimento da banda. Ele não decepcionou, mostrou que não era nem um pouco ingênuo ou deslumbrado e que sabia muito bem do que precisava para se manter no topo. O resultado foi o brilhante “Afrociberdelia”, um trabalho coletivo - com Lúcio mais ativo do que nunca do que nunca na produção.

Portanto, se existe uma banda que tem total autoridade e potencial para ocupar condignamente o lugar que o inesquecível Chico Science deixou vago no topo, essa banda é sem dúvida a Nação Zumbi. Por sinal, o próprio Chico nem cogitava em dar por esgotado o formato da banda, tanto que já planejava entrar com os brothers no estúdio ainda este ano para gravar o terceiro disco. LONGA VIDA AO GROOVE!!!

II- Buscando respostas

“Something is happening here, but you don’t know what it is. Do you, Mr Jones?” Essa frase de Bob Dylan me vem à mente sempre que eu penso no tom de alguns comentários publicados nos maiores jornais do país a respeito da morte de Chico. Talvez com intenção de pintar o fato com as cores mais chocantes, expurgando, assim, a dor e a revolta da perda, as matérias acabavam invariavelmente emitindo um tom derrotista ou até desolador. Se o caso é especular sobre o que pode acontecer daqui em diante, o mais oportuno seria tentar identificar na história do Pop, fatos ou situações semelhantes que possam servir de exemplos. Em se tratando de movimentos de cultura Pop; gerados em focos isolados; situados na periferia do mercado; e com reconhecimento mundial, os fenômenos mais correlatos ao Manguê Beat que se tem notícia - ainda que os

estágios de desenvolvimentos sejam distintos - são a Jamaica pós-Bob Marley e Salvador pós-Tropicalismo. Sobre Salvador, minha experiência como mangueboy me diz que o Tropicalismo não surgiu lá por acaso. Nada no mundo poderia ter impedido o caldo cultural da cidade de gerar posteriormente (e na seqüência) os Novos Baianos, A Cor do Som, os trios elétricos, a Axé Music, o Samba - Reggae, a Timbalada, etc.

Também não foi por milagre que a Jamaica se tornou berço do Calipso, do Ska, do Reggae, do Dub, do Raggamuffin e de todas as variantes do Dancehall que hoje, quase 20 anos depois da morte de Marley, contaminam as paradas de sucesso de todo o mundo.

Esses dois fenômenos foram condicionados por combinações específicas de fatores geográficos, econômicos, políticos, sociológicos, antropológicos, enfim, culturais, cuja história eu não seria capaz de analisar. Mas em se tratando de focos isolados que a partir de um determinado estímulo geram uma reação em cadeia capaz de contaminar toda a história futura de uma comunidade, meu depoimento talvez possa ser útil.

III- Uma visita muito especial

Lembro-me muito bem do nervosismo que tomou conta da cidade quando, em 93 (logo após o primeiro Abril Pro Rock), a diretoria da Sony anunciou que mandaria um representante ao Recife para contratar Chico Science... Fun! Fun! Zoeira Total! Diversão a qualquer custo, e a mais barulhenta possível! Esse havia sido o nosso lema quando, dois anos antes, sentindo o descompasso - o fundo do poço, o infarto iminente -, resolvêramos tentar de tudo para detonar adrenalina no coração deprimido da cidade. Depois de vários shows e eventos muito bem sucedidos, e do manifesto “Caranguejos com Cérebro” (que transformou, de uma hora para outra centenas de arruaceiros inocentes em “mangueboys” militantes), parecia que a cidade realmente começava a despertar do coma profundo em que esteve mergulhada desde o início da guerra dos 80.

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 saídas: tentar uma bolsa na Europa ou ganhar as ruas...

Então, a chegada da Sony representava uma espécie de prêmio coletivo. O significado simbólico era que finalmente podia estar se abrindo um canal de comunicação direta com o mercado mundial, como os caranguejos do asfalto haviam almejado em seu primeiro manifesto. Para todos os agentes e operadores culturais que viam seu talento e potencial atrofiados pela desmotivação, era o estímulo concreto que faltava. Afinal, queiram ou não, discos pop lançados por multinacionais movimentam várias áreas de expressão ao mesmo tempo: moda, fotografia, design, produção gráfica, vídeos, relações públicas, assessoria, imprensa, marketing, música, etc.

Daí em diante, pode-se dizer que teve início um efetivo “renascimento” recifense. Todo mundo gritou mãos à obra! e partiu para o ataque. As ruas viraram passarelas de estilistas independentes; bandas pipocaram em cada esquina; palcos

foram improvisados em todos os bares; fitas demo e clipes novos eram lançados toda semana, e assim por diante, gerando uma verdadeira cooperativa multimídia autônoma e explosiva, que não parava de crescer e mobilizar toda a cidade. De headbangers a mauricinhos, de punks a líderes comunitários, de surfistas a professores acadêmicos, ninguém ficou de fora. Para se ter uma idéia, a frase “computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro” (Mundo Livre SA) virou tema de redação de vestibular de uma faculdade local.

IV - Manguetown, 5 anos depois

O renascimento segue de vento em popa. A noite mais concorrida do último Abril Pro Rock foi a que reuniu três bandas locais. Mais de cinco mil pessoas pagaram ingresso e enfrentaram uma chuva intensa para aplaudir e cantar junto com Mundo Livre SA, Mestre Ambrósio e Chico Science e Nação Zumbi. O festival “Viva a Música”, realizado em setembro passado, reuniu mais de 50 novas bandas. O disco de estréia da campeã, Dona Margarida Pereira e os Fulanos, está em fase de gravação. O programa Manguê Beat (Caetés FM 99.1) ocupa há 2 anos os primeiros lugares de audiência, tocando fitas demo e lançamentos locais, além de novidades de todos os cantos do planeta. O “Manguetronic”, um programa de rádio idealizado especialmente para a Internet, vem se firmando como um dos sites mais acessados do Universo on Line. Os últimos cds do Chico Science e Nação Zumbi e do Mundo Livre SA e a estréia do Mestre Ambrósio figuraram na lista dos dez melhores do ano da revista Showbizz. Estão em fase de finalização os aguardados álbuns de estréia das bandas Eddie e Devotos do Ódio. O Abril pro Rock 97 entrou pela primeira vez no calendário de eventos oficiais do Estado, ganhando assim uma ampla divulgação nacional e uma infra-estrutura mais organizada. A estréia em longa-metragem dos cineastas pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas o filme “O Baile Perfumado”, cuja trilha é assinada por Chico Science, Siba (do Mestre Ambrósio) e Zero Quatro ganhou vários prêmios, entre eles o de melhor filme, no último Festival de Cinema de Brasília. O estilista Eduardo Ferreira já recebeu vários prêmios nas últimas edições do Phytoervas Fashion. O Mundo Livre S.A. acaba de fazer 4 shows e um clipe no México, devendo participar de vários festivais europeus no segundo semestre...

(Pausa para respirar)

Temos como objetivo imediato pressionar a Prefeitura do Recife para tirar do papel e colocar no ar a rádio Frei Caneca FM, uma emissora sem fins lucrativos cujo orçamento para 97, ao que parece, já foi aprovado pela Câmara Municipal. Afinal, o único e mais difícil obstáculo que ainda não superamos foi o das rádios comerciais. Sabemos que na Jamaica e em Salvador foi preciso o uso até de ações violentas para pressionar os disc-jóckees. No estágio atual, não achamos que recursos sejam necessários. O Popspace não é invulnerável e a história está do nosso lado.

Quem acompanhou no Recife as últimas homenagens a Chico, sentiu a força de um compromisso coletivo. Hoje cada recifense tem no olhar um pouco de guerrilheiro da Frente Pop de Libertação. E o recado que queremos enviar para o mundo não é muito diferente daquele que nos mandam as comunidades indígenas de Chiapas — que têm no subcomandante Marcos o seu porta-voz. VIVA SANDINO! VIVA ZAPATA! VIVA ZUMBI! A utopia continua...

“– Quanto vale a vida de um homem, em quanto cada um avalia a sua própria vida, a troco de quê está disposto a mudá-la? Nós avaliamos muito alto o preço de nossas vidas. Valem um mundo melhor, nada menos. Homens e mulheres, dispostos a dar suas vidas, têm direito a pedir tanto quanto valem. Há os que avaliam suas vidas por uma quantidade de dinheiro, mas nós a avaliamos pelo mundo, esse é o custo do nosso sangue...” (Subcomandante Marcos)

Anexo 3

Ficha Técnica do Dedo Indicador (2008)⁷²:

FICHA TÉCNICA: Idealização, Criação, Produção Musical e Direção Artística: Vinicius Enter.

Gravações:

Estúdio Muzak (André Oliveira, Marcílio F. de Moura e Zé Guilherme); **Estúdio GPW** (Gustavo Papini: gravação de voz de Júnior Black e H.D. Mabuse em “O Bloco da Roda Preta (Na Cor de Concreto)” e dos trompetes de Spider); e **Diáudio Estúdio** (Jô do Vale: gravação de vozes em “...Pra Chamar Dinheiro (Come On, Money)”, “Dedo Indicador” e introdução de “Cuidado com as Malas!”).

Edições de Áudio: Todas as faixas por Vinicius Enter. Pi.R: parte da base instrumental de: “O Bloco da Roda Preta (Na Cor de Concreto)”, “Caranguejos com Cérebro” e “Quem”.

Mixagens: Vinicius Enter: “*Quaseado ...*”, “*...Pra Chamar Dinheiro (Come On, Money)*”, “*Dedo Indicador*” e introdução de “*Cuidado com as Malas!*”; **Leo D.:** “*Caranguejos com Cérebro*”, “*Quem*”, “*Código Genético*”, “*Cuidado com as Malas!*” e parte da base instrumental de “*...Pra Chamar Dinheiro (Come On, Money)*”; **William Paiva:** “*O Bloco da Roda Preta (Na Cor de Concreto)*”, “*...Pra Gastar Dinheiro*” e “*... de Orquestra*”.

Masterização: Carlinhos Borges (**Estúdio Carranca**) **Programação Visual:** H.D. Mabuse. **Fotos:** Haidée Lima. **TODOS OS ARRANJOS POR VINICIUS ENTER.**

1. Quaseado ... BR-VUN-08-00009

(Vinicius Enter)

Arranjo, Edição de Áudio, Mixagem e Programação Eletrônica por Vinicius Enter. Violão: Juliano Holanda. **Bateria:** Christiano Lemgruber.

2. O Bloco da Roda Preta (Na Cor de Concreto) BR-VUN-08-00001

(Música e Letra: Vinicius Enter) (Primeiro trecho da fala: H.D. Mabuse)

(Segundo trecho da fala: extraído do texto “A Senda do Grande Dragão Chinês”,

publicado na revista Play no 04) **Arranjos e Programação Eletrônica por**

Vinicius Enter. Edição de Áudio: Pi.R e Vinicius Enter. **Vozes do Primeiro**

Refrão: Vinicius Enter e Júnior Black. **Vozes do Segundo Refrão:** Vinicius

Enter, Isaar e Gabi. **Voz da Fala:** H.D. Mabuse. **Bateria:** Christiano Lemgruber.

Percussão: (caxixi) - Alexandre Urêia; (palmas) - Alexandre Urêia e Pi.R.

Guitarras: Vinicius Guerra. **Baixos Acústico e Elétrico:** Júnior Areia. **Teclados e Samplers:** Pi.R.

3. ...Pra Chamar Dinheiro (Come On, Money) BR-VUN-08-00002

(Música e Letra: Vinicius Enter)

Arranjos, Edição de Áudio e Programação Eletrônica por Vinicius Enter.

Efeitos Eletrônicos: Vinicius Enter e Leo D. **Voz em Português:** Vinicius Enter.

Tradução e Voz em Inglês: Rodrigo Riszla. **Surdão:** Tita da Gigantes.

Tamborins: Rogério da Gigantes. **Vidros e Teclado:** Vinicius Enter.

⁷² Disponível em: <http://www.myspace.com/viniciusenter>. Ficha técnica elaborada e disponibilizada pelo próprio Vinicius Enter.

Lataria: Sidclei.

(Música e Letra: Vinicius Enter)

Arranjos, Edições de Áudio, Efeitos e Programação Eletrônica por Vinicius

Enter. Vozes: Vinicius Enter. **Voz Feminina de Efeito:** Isaar.

Bateria: Christiano Lemgruber. **Percussão:** Vinicius Enter. **Teclados:** Pi.R.

Guitarras: Vinicius Guerra.

5. Caranguejos com Cérebro BR-VUN-08-00004

(Música e Letra: Vinicius Enter).

Arranjos e Programação Eletrônica por Vinicius Enter. Edições de Áudio:

Pi.R e Vinicius Enter. **Vozes:** Vinicius Enter, Eli Maria e Gabi. **Bateria:**

Christiano Lemgruber.

Surdão: Tita da Gigantes. **Tamborins:** Rogério da Gigantes. **Caxixi e Maracas:**

Alexandre Urêia. **Apito:** Spider **Baixos Acústico e Elétrico:** Júnior Areia.

Guitarras: Vinicius Guerra. **Guitarras Noise:** Mário Sérgio. **Violão e**

Cavaquinho: Juliano Holanda. **Teclados:** Pi.R.

6. Quem BR-VUN-08-00005

(Música e Letra: Vinicius Enter)

Arranjos e Programação Eletrônica por Vinicius Enter. Edições de Áudio:

Pi.R e Vinicius Enter. **Vozes:** Vinicius Enter, Eli Maria e Gabi. **Bateria:** Ebel

Perrelli.

Percussão: (ferragem, lataria e triângulo) – Sidclei; (caixa de violão e voz em

sincronia) – Vinicius Enter. **Baixo:** Júnior Areia. **Guitarras:** Vinicius Guerra.

Cavaquinho e Bandolim: Juliano Holanda. **Teclados e Efeitos:** Pi.R.

7. Código Genético BR-VUN-08-00006

(Música e Letra: Vinicius Enter)

Arranjos, Edição de Áudio e Programação Eletrônica por Vinicius Enter.

Vozes: Vinicius Enter, Eli Maria, Gabi e Isaar. **Surdão:** Tita da Gigantes.

Tamborins: Rogério da Gigantes. **Ferragem:** Sidclei. **Violão de Arrasto:**

Vinicius Enter. **Violoncelo:** Fabiano Borges. **Sampler:** do cd “Jogos de Armar”,

faixa “Conto de Fraldas”, de Tom Zé. **Baixo:** Seu Pereira.

Guitarra: Jabah Pureza.

8. ...Pra Gastar Dinheiro BR-VUN-08-00007

(Vinicius Enter)

Arranjos, Edição de Áudio e Programação Eletrônica por Vinicius Enter.

Percussão: Sidclei e Alexandre Urêia. **Líquido e Vidros:** Vinicius Enter.

Arranjos, Edição de Áudio, Efeitos e Programação Eletrônica por Vinicius

Enter. Vozes: Vinicius Enter. **Bateria:** Ebel Perrelli.

Percussão: (zabumba, agogô e latão) – Sidclei; (palmas) – Alexandre Urêia e

Pi.R; (vidros) – Vinicius Enter. **Baixo:** Seu Pereira.

Guitarras de Efeito: Mário Sérgio. **Guitarras Groove:** Jabah Pureza.

10. ... de Orquestra BR-VUN-08-00010 (Vinicius Enter) Arranjos, Edição de

Áudio, Percussão, Efeitos e Programação Eletrônica por Vinicius Enter.

Apito e Trompetes: Spider.

Anexo 4⁷³**SISTEMA DE INCENTIVO À CULTURA**

Relação de projetos contemplados pela lei 2003, na Reunião do 31/03/03.

| SEGMENTO | Nº DO PROJ. | TITULO DO PROJETO | AUTOR DO PROJETO | VALOR DO PROJETO |
|-----------------|-------------|--|--|------------------|
| LITERATURA | 065 | JOAQUIM CARDOZO: UM CONTEMPORÂNEO DO FUTURO | EDILEUZA OLIVEIRA ROCHA | 18.857,25 |
| ITERATURA | 113 | MAURÍCIO DE NASSAU | SANDRA DA CRUZ RIBEIRO | 42.326,39 |
| ÁUDIO VISUAL | 013 | HENRY KOSTER – O NORDESTE POPULAR E MUSICAL | GERMANA AZEVEDO COSTA PEREIRA | 33.000,00 |
| ÁUDIO VISUAL | 057 | CINESCOLA MÓVEL | ANDRÉA MOTA SILVEIRA M.E. | 23.000,00 |
| ÁUDIO VISUAL | 090 | ÊXITO D'RUÁ | CECÍLIA BRANDÃO CORRÉA DE ARAÚJO | 20.000,00 |
| ÁUDIO VISUAL | 092 | TRÁFEGO LOCAL | JOSIKÉLITA DE BENEVIDES PEREIRA DOS SANTOS | 15.000,00 |
| ÁUDIO VISUAL | 117 | PERSONA PERNAMBUCANA | ANTONIO LUIS CARRILHO DE SOUZA LEÃO | 27.000,00 |
| TEATRO | 040 | FESTIVAL DE TEATRO INFANTIL | MANUEL FRANCISCO PEDRO RODRIGUES | 30.000,00 |
| TEATRO | 097 | O GATO MALHADO E A ANDORINHA SINHÁ | JOSÉ SONIVAL DA SILVA | 25.000,00 |
| TEATRO | 107 | ANGÚ DE SANGUE | ANDRÉ MENDONÇA BRASILEIRO DE OLIVEIRA | 36.000,00 |
| TEATRO | 130 | ESPETÁCULO TEATRAL: O AUTO DA ÍNDIA | JORGE CLÉSIO DA SILVA | 36.000,00 |
| OUTROS | 001 | ARTEVIVA UM ALICERCE CULTURAL | MARIA DE LOURDES ROSSITER | 30.000,00 |
| OUTROS | 104 | RESGATANDO CIDADANIA OFICINAS DE TEATRO, DANÇA E CIRCO | ESILEIDE MARIA VIEIRA | 30.000,00 |
| DANÇA | 034 | SAPATEANDO NAS COMUNIDADES | LUCIANO JOSÉ DE OLIVEIRA | 30.000,00 |
| DANÇA | 094 | CONTRASTES | JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA NETO | 23.000,00 |
| MÚSICA | 017 | REDENÇÃO | MARCELO LUIZ DE SANTANA | 20.354,95 |
| MÚSICA | 018 | MONBOJÓ | LUCIANO ROGÉRIO DE LEMOS MEIRA | 35.340,14 |
| MÚSICA | 022 | "CHOROS PERNAMBUCANOS" | LUIZ GUIMARÃES GOMES DE SÁ – ME | 32.730,00 |
| MÚSICA | 028 | CD MACIEL SALÚ | PÁGINA 21 COMUNICAÇÃO LTDA | 38.000,00 |
| MÚSICA | 045 | BOZÓ & NUCA 20 ANOS DE FREVO | LAURICÉLIA DA SÁ FERRAZ | 35.012,54 |
| MÚSICA | 103 | CARANGUEJOS COM CÉREBRO | VINICIUS VASCONCELOS VIEIRA PIRES | 38.000,00 |
| MÚSICA | 115 | RAÍZES MUSICAIS | MAÍRA MACEDO MOREIRA | 35.230,94 |
| MÚSICA | 145 | A MÚSICA DOS CABOCLINHOS | LINDENBERG JOSÉ RODRIGUES DE OLIVEIRA | 38.000,00 |
| ARTES PLÁSTICAS | 009 | FAÇO ARTE NO MUSEU | MARIA BETANIA TENÓRIO PESSOA | 39.975,00 |
| ARTES PLÁSTICAS | 088 | RODOLFO MESQUITA: DESENHOS URGENTES | EDUARDO BAPTISTA AMORIM | 30.700,40 |
| ARQUITETURA | 068 | GUIA DO RECIFE E ARQUITETURA PAISAGISMO | MARGARIDA MARIA DANTAS DE OLIVEIRA | 37.472,35 |

73 Lista dos aprovados na *Lei de Incentivo à Cultura* de 2003, ano em que Vinicius Enter aprovou o projeto “Caranguejos com Cérebros” (processo nº 103) e que deu origem ao *Dedo Indicador* (2008). Esse Documento digital encontra-se no site da prefeitura do Recife. Disponível em: www.recife.pe.gov.br/cultura/SIC-2003.doc.