

A EMERGÊNCIA DO MANGUEBEAT E AS CLASSIFICAÇÕES DE GÊNERO

Tatiana Lima¹

RESUMO

O trabalho intitulado “A emergência do manguebeat e as classificações de gênero” aborda o uso do gênero de uma perspectiva midiática, no campo da música popular massiva. Toma como exemplos os álbuns de estréia das bandas Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi, intitulados *Samba esquema noise* e *Da Lama ao Caos*, respectivamente. Inicialmente é abordado o conceito de música popular massiva e como as classificações de gênero são empregadas nessa esfera. Em seguida, é realizado um estudo de caso abordando como os dois grupos pernambucanos foram rotulados na época de sua emergência midiática – a primeira metade da década de 1990. Discute-se quais são os pontos de convergência e quais são as distinções sonoras entre os álbuns *Samba esquema noise* e *Da Lama ao Caos*. Em seguida, verifica-se como o Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi foram rotulados no âmbito das diversas instâncias da comunidade musical: gravadoras e selos, lojas de disco, rádios, crítica musical, ouvintes e músicos. Nas considerações finais é realizada uma breve conceituação de cena musical, que dá suporte a um comparativo entre a configuração da cena e do gênero na música popular massiva.

PALAVRAS CHAVE

Maguebeat, Música Popular Massiva, Gênero, Cena.

É comum utilizar o rótulo genérico “manguebeat” para classificar grupos musicais pernambucanos que ganharam projeção midiática nos anos 1990, como Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, entre outros. Mas o que viabiliza esta generalização? Tomo como exemplos os álbuns de estréia das duas bandas citadas, intitulados *Da Lama ao Caos* e *Samba Esquema Noise*, respectivamente, no intuito de discutir a questão.

¹ Tatiana Rodrigues Lima é jornalista, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, pesquisadora do grupo Mídia e Música Popular Massiva e professora da FSBA. E-mail: tatianalim@gmail.com.

Os dois grupos e o conceito de gênero são aqui empregados a partir do campo da música popular massiva, que engloba as produções musicais surgidas no século XX, caracterizadas pelo emprego de técnicas das indústrias culturais em sua produção, circulação e consumo. Como observam Cardoso Filho e Janotti Jr.,

em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa estrutura. (2006, mimeo)

O aparato de produção, fonofixação e divulgação mobilizado na cultura industrial é, portanto, um traço distintivo entre a música no sentido amplo e a música popular massiva. A partir dos autores, é possível considerar que toda música armazenada em suporte midiático, distribuída e comercializada é massiva, mesmo que não seja consumida em massa e sim por pequenos segmentos de ouvintes.

E como se dá a classificação de gênero no campo da música popular massiva? Ainda segundo Jeder Janotti Jr., a constituição de um gênero musical no campo da MPM diz respeito tanto a aspectos formais do produto quanto a aspectos sociais, ideológicos e comunicacionais.

Os gêneros seriam, então, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem destes através das estratégias de leituras dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento iminente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e consumo. (2006, p.137-38)

Franco Fabbri, pioneiro no estudo do gênero nessa esfera², afirma que “uma teoria dos gêneros musicais não precisa ser necessariamente normativa” (2006, mimeo). Ele se opõe, com isso, à definição cristalizada de gêneros adotada pela musicologia, que tem como base convenções de composição e execução da obra musical. Segundo o autor, embora sejam importantes, nem sempre questões estruturais são determinantes nas classificações de gênero, principalmente no campo da MPM³. Para Fabbri, o gênero musical é “um conjunto de feitos musicais, reais ou possíveis, cujo desenvolvimento se rege por um conjunto de normas socialmente aceitas” (2006, mimeo).

Fabbri observa que “são as comunidades musicais que decidem (inclusive de maneira contraditória) as normas de um gênero, que as mudam, que as denominam”. Essas comunidades são formadas pelos músicos, ouvintes, críticos e “instituições econômicas” (gravadoras, selos,

² O primeiro texto sobre o tema divulgado por Fabbri saiu em 1981. Foi o artigo *I generi musicali. Una questione da riaprire*, publicado na Itália, na revista *Musica/Realtà*.

³ Para dar agilidade à leitura, emprego, em alguns momentos, a abreviação MPM para música popular massiva.

lojistas, promotores de shows, emissoras de rádio etc.). Logo, as normas de cada gênero “estão submetidas a um processo de negociação permanente do qual participam os diferentes componentes da comunidade que se hierarquizam segundo as respectivas ideologias” (2006, mimeo).

Não se pode afirmar que regras genéricas fixem fronteiras no campo da MPM, pois os gêneros estão em constante mutação. Somente um gênero já extinto poderia ser mapeado em sua totalidade. A dificuldade em delimitar um gênero na MPM ocorre porque cada produto musical, ao tempo em que afirma características do gênero ao qual se inscreve, também expande as fronteiras desse gênero, por mobilizar elementos numa expressão singular.

Conforme Jesús Martín-Barbero, “os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma *pragmática*, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural” (2003, p.314). Simon Frith (1996, p.75-98) igualmente defende que rotulações não são necessariamente claras ou consistentes, nem são partilhadas da mesma forma dentro de uma comunidade musical. Ele inclusive aponta situações em que executivos da indústria fonográfica, lojistas, crítica, ouvintes, DJs e músicos indexam o mesmo produto musical de forma distinta.

A fim de discutir a questão a partir de um exemplo concreto, procurarei associar o mapeamento das instâncias empreendido por Frith ao modo como foram rotuladas as bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, no momento de lançamento de seus primeiros discos, o ano de 1993.

1 Algumas convergências e dispersões entre *Samba Esquema Noise* e *Da Lama ao Caos*

Em um recorte que foca os aspectos sonoros, pode-se dizer que *Da Lama ao Caos* e *Samba Esquema Noise* convergem pela prática do crossover – a mistura de expressões musicais distintas – e pelo uso de sampler e timbres eletrônicos, que os conecta com os processos de produção comuns na música global, uma vez que esses artefatos figuram em canções de gêneros e nacionalidades variadas na contemporaneidade. A presença de instrumentos eletrificados também é uma característica em comum entre os álbuns. Neles, a guitarra e o baixo quase sempre assumem papéis ligados à configuração de matrizes do rock ou da black music.

Mas se num plano macro o rock e outros gêneros midiaticizados ligados à diáspora africana perpassam os dois álbuns, num plano micro delineiam-se diferenciações a partir das matrizes mais constantes nos crossovers de cada um dos álbuns.

Da Lama ao Caos estabelece pontes mais frequentes com o hard rock, o heavy metal e o rock psicodélico; com a música black afro-americana (rap, funk, soul music); com as ma-

trizes do *african pop* (highlife, Ju-Ju e makossa) e com as matrizes regionais geralmente associadas ao folclore (maracatu, coco, pastoril, ciranda etc.). Há pouca mobilização da música caribenha, com exceção para o dub.

Samba Esquema Noise dialoga menos com o hard rock e o metal e privilegia a dicção do punk rock; entre as músicas da diáspora, as matrizes caribenhas (ska e reggae) são mais constantes do que as afro-americanas (funk e rap) e não há participação acentuada do *african pop*; entre as matrizes locais, a mais presente é o samba urbano (samba de breque, samba-rock, samba-soul e partido alto). Essas distinções vão sistematizadas no quadro abaixo, junto com os instrumentos mais constantes nos álbuns:

		DA LAMA AO CAOS	SAMBA ESQUEMA NOISE
Matrizes da música pop		Hard rock, funk, soul music, rap, makossa, highlife/Ju-Ju, heavy metal, dub, rock psicodélico, disco music.	Ska, reggae, punk rock, funk, rap, música havaiana, hard rock.
Matrizes da música urbana brasileira		Samba e rock.	Samba de breque, samba-rock, samba-soul, partido alto e rock.
Matrizes regionais / tradicionais / não midiáticas		Maracatu de baque virado, coco de embolada, pastoril profano, ciranda, maracatu de baque solto, coco.	
Instrumentos mais constantes	Percussão	Alfaias do maracatu, triângulo, zabumba, berimbau, caixa, chocalho.	Bateria, pandeiro, ganzá, berimbau, tamborim, bongô, caxixi, apito, congas, guizos, cowbell, triângulo.
	Elétricos	Guitarra e baixo.	Guitarra, baixo, teclados, minimoog, órgão.
	Eletrônicos	Timbres eletrônicos e samplers.	Timbres eletrônicos, samplers, lipotronic.
	Acústicos		Violão com cordas de aço, cavaquinho, piano, sax tenor, trompete.

Ao cruzar o dado sobre a presença de várias matrizes ligadas à tradição regional não midiática em *Da Lama ao Caos* com os instrumentos percussivos mobilizados na gravação, chama atenção a ausência da bateria e o privilégio dado às alfaias e à caixa na condução rítmica do álbum, que privilegia a dicção original do chamado folclore. Em contraste, *Samba Esquema Noise* quase não estabelece diálogo com as matrizes regionais não midiáticas, não emprega alfaias e privilegia instrumentos usuais no samba urbano em sua seção rítmica, a exemplo do pandeiro, do tamborim e até da contribuição do cavaquinho para a marcação rítmica em algumas canções. A bateria, instrumento comum no rock e que também foi incorporado ao samba urbano brasileiro, é o principal condutor da seção rítmica ao longo do álbum do MLSA⁴.

Infere-se que, por caminhos diferentes – privilegiando a dicção regional rural não midiática, no caso do CSNZ, e a dicção urbana midiática, no caso do MLSA – ambas as bandas mobilizam matrizes da música popular brasileira. Há uma convergência em direção ao

⁴ Também para agilizar a leitura, adoto as abreviações CSNZ para Chico Science & Nação Zumbi e MLSA para Mundo Livre S/A.

uso de marcas nacionais/locais, mesmo que os álbuns partam de trilhas distintas. Para o ouvinte brasileiro, as sutilezas produzem sentidos particulares – de reverência à tradição regional, no caso de CSNZ, e de uma inclusão dos gêneros populares urbanos brasileiros no leque de matrizes globais, no caso do MLSA. Para a comunidade musical que não está familiarizada com o repertório do Brasil, ambos os álbuns configuram uma afirmação de marcas locais que, segundo Keith Negus, permite sua inclusão no gênero chamado *world music*:

se o repertório internacional se constrói de tal maneira que, na teoria, um artista de qualquer local pode vender em qualquer outro local (a negação dos lugares), a *world music* constitui uma afirmação dos lugares. [...] É evidente que a ‘*world music*’ não é música do mundo e sim uma limitada seleção de sons de outros locais do mundo. [...] Os sons de instrumentos, tons musicais, esquemas rítmicos e vozes específicas transmitem uma sensação de lugar geográfico através de diversos códigos semióticos musicais e conotações que se desenvolveram ao largo da história. (2005, p.280)

A breve descrição acima não dá conta da pluralidade de sentidos possibilitada pela audição dos álbuns, exclui esferas de significação como o discurso lingüístico das letras e a interação entre os vocais e a instrumentação nas canções⁵, mas permite passar para a discussão das classificações genéricas atribuídas às bandas em diferentes instâncias da música popular massiva tendo como contraponto aspectos da configuração musical.

1.1 O manejo das rotulações por gravadoras e selos

Segundo Simon Frith, no âmbito da indústria fonográfica, a pergunta inicial do integrante de um departamento de artistas e repertório diante de uma *demo tape* ou de um potencial contratado é: “que tipo de música é esta?”. Subjazem aí outras duas indagações: “com o quê este som se parece?” e “quem vai comprá-lo?”. O autor conclui que, entre os selos e gravadoras, “o gênero é uma forma de definir a música em seu mercado ou, alternativamente, o mercado dessa música” (1996, p.76). A partir da resposta às questões citadas, são tomadas decisões que afetarão a configuração da performance midiática dos artistas, a exemplo da definição de qual estúdio de gravação será utilizado, como serão feitas as fotos promocionais, as capas de disco, cartazes e demais materiais gráficos, como e por quem será produzido o material videográfico etc.

⁵ Uma abordagem mais ampla dos álbuns pode ser encontrada na dissertação *Manguebeat – da cena ao álbum: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi*, de minha autoria.

O lançamento de Chico Science & Nação Zumbi foi feito por uma *major*⁶ do entretenimento, a Sony do Brasil. O grupo foi incluído no selo Chaos, uma das subdivisões da filial da gravadora, o que pode ser considerado uma aposta genérica. Na perspectiva da Sony, produções distintas como o “manguebeat” de Chico Science & Nação Zumbi; o pop-rock do Skank e Jota Quest; o rap carioca do Planet Hemp e Gabriel O Pensador; o reggae-pop do Cidade Negra, que estrearam no mesmo selo e na mesma época, estavam iguados em termos promocionais e mercadológicos como um tipo de produto que podia ser classificado como urbano, dançante, feito por jovens, musicalmente próximo a modelos bem sucedidos nos mercados dos EUA e Europa, enfim, eram produtos passíveis de atingir um patamar de vendas satisfatório entre consumidores jovens, de uma forma geral.

Já o lançamento do Mundo Livre S/A ocorreu no selo independente Banguela⁷, o que sugere a classificação da banda como um produto destinado a uma parcela mais reduzida dos jovens – um segmento que buscava produções alternativas ao *mainstream*; um nicho de ouvintes abertos ao ruído, à dissonância e mais interessados na atitude ideológica e musical contestatória do que nas harmonias palatáveis do pop. Isso assegurava que a limitação contingencial de investimentos do selo (em termos de gravação e promoção) não afetaria drasticamente o projeto, dimensionado de forma modesta, se comparado aos padrões das *majors*, e baseado em estratégias de circulação bastante específicas.

1.2 Rotulações nas lojas

Se compararmos os procedimentos dos lojistas com os da indústria fonográfica, perceberemos, como apontou Frith, que os varejistas da música “não organizam sempre seu estoque da mesma maneira que as gravadoras organizam seus lançamentos” (1996, p.77). Ao expor CDs aos consumidores, os lojistas frequentemente seguem a ordem alfabética por autor e criam subdivisões a partir de critérios como: categorizações musicais (Pop-rock, ou Rock; MPB; Jazz/Instrumental; Samba e Pagode; Forró; Axé-music etc.), cultura de origem (Nacional, Internacional ou *World Music*), gênero sexual (Cantor ou Cantora), dentre outros.

Essas classificações, que visam facilitar a busca dos produtos pelo possível comprador, não deixam de ser ambíguas. Bandas nacionais com letras cantadas em outro idioma po-

⁶ O termo *major* (maior ou principal, em inglês) é comumente utilizado para se referir às transnacionais com braços corporativos em outros ramos da indústria da comunicação e do entretenimento, como cinema, televisão aberta e a cabo, internet, fabricação de equipamentos etc. Podem-se citar como *majors* da atualidade as gravadoras Universal, BMG, EMI, Sony e Warner.

⁷ O Banguela surgiu quando o produtor musical e jornalista Carlos Eduardo Miranda, que trabalhava na revista *Bizz*, publicação da Editora Abril especializada em rock e pop, levou algumas das fitas e CDs demo de bandas sem gravadora que chegavam em quantidade à redação da revista para uma entrevista com os integrantes da banda Titãs. Os músicos e o produtor decidiram fundar um selo *indie*.

dem ser encontradas nas prateleiras internacionais. Um cantor ou cantora brasileiros cujas letras estão em português pode figurar tanto na prateleira de “MPB” quanto na de “Samba e Pagode”, ou ainda na seção “Cantor Nacional” ou “Cantora Nacional”. E, “muitas vezes, devido ao valor positivo das novidades e da avidez por novas informações por parte dos consumidores, uma boa parte das catalogações das lojas é construída ao redor das prateleiras que oferecem os ‘últimos lançamentos’ ou as ‘promoções’” (JANOTTI JR., 2003, p.33).

Em estantes das lojas de departamentos, como as Lojas Americanas, ou de cadeias que comercializam discos em geral, os CDs de Chico Science & Nação Zumbi (hoje Nação Zumbi) e Mundo Livre S/A são normalmente encontrados na seção dedicada ao gênero “Pop-rock nacional”, ou “Rock nacional”, em ordem alfabética, junto com produtos de rap, funk, reggae, pop e rock. Nesses casos, a classificação coincide com a generalização empreendida pela Sony, em seu selo, e não contempla os critérios conceituais do Banguela.

Já nas lojas fora do Brasil, os álbuns do CSNZ e MLSA – bem como de outras bandas consideradas “pop” ou “rock” pelos lojistas das grandes cadeias nacionais e os álbuns dos músicos brasileiros em geral – são expostos na seção de *world music*. Numa loja com um grande número de títulos de *world music*, é possível encontrar CSNZ e MLSA numa seção dedicada à *Brazilian Music*. Vale pontuar ainda que o rótulo dos varejistas de fora do Brasil foi o mesmo empregado pelos promotores das apresentações dos dois grupos nos Estados Unidos e Europa, onde os músicos da geração manguebeat raramente são associados ao rock ou à música black.

Pode-se deduzir que as classificações de prateleira informam pouco sobre as regras técnicas e formais de cada produto. Por isso é impensável uma loja de discos que não tenha equipamentos para a audição parcial ou total de seus produtos. Ao comprar um CD, o ouvinte mobilizará conhecimentos que extrapolam os critérios de classificação da indústria e dos lojistas. Critérios econômicos (principalmente os preços) e semióticos (presentes na música registrada nos CDs e no material gráfico em torno dos produtos) orientam o consumidor nessas situações.

1.3 Gêneros no rádio

A veiculação de música em emissoras de rádio, conforme Simon Frith (1996, p.79-80), influencia mais as decisões de compra de consumidores com idade entre 25 e 55 anos do que os ouvintes mais jovens. O autor observou que, nos EUA, as gravadoras geralmente investem em promoções radiofônicas de produtos que julgam de maior penetração nessa faixa etária ou nos produtos *mainstream* – de aceitação massiva em espectros amplos de idade, ní-

vel econômico, social etc. O sistema de concessão de emissoras de cada país também tem grande influência no tipo de programação radiofônica, conforme Frith.

No Brasil, onde a política de exploração privada das concessões públicas de radiodifusão é bastante permissiva, torna-se arriscado traçar um panorama geral da programação sem antes proceder a uma pesquisa sistemática, o que fugiria ao foco deste trabalho.

No momento em que lançaram seus primeiros discos, em 1994, o MLSA e o CSNZ não tiveram veiculação expressiva nas emissoras FM. Isso não chegou a ser surpresa para um selo como o Banguela, mas com relação aos diversos produtos enfeixados no selo Chaos, a Sony certamente tinha expectativas de penetração radiofônica em alguns horários, programas ou estações direcionados ao público jovem.

A gravadora do CSNZ produziu uma versão da faixa *A Cidade* com vocais mais altos, remixada especialmente para a execução em rádios. Porém a canção foi pouco tocada pelas emissoras brasileiras. As bandas lançadas pelo selo Chaos tiveram níveis de veiculação distintos, com o CSNZ figurando entre os menos executados⁸ e o Skank situando-se no extremo oposto.

Chama atenção também que o único programa em rádio FM a veicular sistematicamente o MLSA, CSNZ e outras bandas pernambucanas, além de músicas internacionais cujas sonoridades tinham algum tipo de vínculo com essas produções, adotou o nome de *Mangue Beat*. Este programa, da rádio recifense Caetés FM, estreou em 1995, dois anos depois do lançamento dos dois discos estudados, quando os dois grupos e a cena pernambucana como um todo já haviam se estabilizado junto a um segmento de público, principalmente em sua cidade de origem. A utilização do rótulo já estabilizado ancorou-se, portanto, em parâmetros musicais para estabelecer uma conexão entre canções brasileiras e de outras nacionalidades que compunham o *playlist*.⁹

1.4 Ouvintes, promotores do show bizz e crítica

Se as rotulações de gênero envolvem momentos de convergência e divergência nas instâncias da indústria fonográfica, lojistas e rádio, parece haver um pouco mais de simbiose entre os campos da crítica, dos produtores de shows, dos DJs de casas noturnas e do consumidor de discos.

⁸ José Teles dá um testemunho curioso sobre a não-penetração do manguebeat nas FMs recifenses. Segundo ele, em 1994, “as FMs continuavam ignorando solenemente a nova música local. [...] Quando, por exemplo, a Sony liberou duas versões de ‘A Cidade’ para divulgação, a maioria das emissoras recifenses não tocou o disco por causa da Rádio Cidade. Achavam que estariam fazendo propaganda da concorrente” (TELES, 2000, p.301).

⁹ Não incluo as web rádios, porque a internet comercial não existia em 1993 e porque esse suporte não era tão expressivo entre 1995 e 96, período em que a maioria dos usuários da rede aberta navegavam em banda estreita.

A imprensa musical, que é ciente ao apelo dos fãs do pop por um gênero, também os forja em novas consolidações – ideológicas – de leitura; [juntamente com os promotores dos] clubes noturnos, que usam os rótulos musicais em flyers e posters [...] para atrair um tipo específico de público. Leitores e clubbers (diferentemente dos ouvintes de rádio) são uma importante parte do processo de rotulação. (FRITH, 1996, p.84)

Entre as várias possibilidades de classificação do CSNZ e MLSA, incluindo o uso de *mangue*, como sugere o manifesto *Caranguejos com Cérebro*¹⁰, a fixação do termo *manguebeat* pode ser atribuída a sua difusão pela imprensa. A sonoridade do rótulo remete à palavra-valise *manguebit*, que intitula a primeira faixa do disco de estréia do Mundo Livre S/A, mas a grafia e os sentidos foram alterados. A união de *mangue* ao termo *beat* – vindo do inglês e de uso bastante comum no jargão musical para designar batida, pulsação – cria sentidos distintos dos forjados a partir do diminutivo de binary digit – unidade mínima do sistema digital, em cujo leque de significações está a própria produção, circulação e consumo mundial da música.

Às vezes grafado de forma separada (*mangue beat*), mas, na maioria dos casos, unido numa nova palavra-valise (*manguebeat*), o rótulo tornou-se usual nas páginas de jornais, revistas, cartazes etc. Inicialmente, imprensa, promotores do show bizz e público empregaram a rotulação *manguebeat* ao se referir aos músicos oriundos do Recife. Mas não a todos. Somente às bandas jovens que faziam crossover sonoro empregando elementos locais e globais. A ligação entre o espaço geográfico de origem das bandas e a prática do cruzamento musical era um critério classificatório importante no primeiro momento. Exemplo disso é que a banda brasileira Raimundos, da mesma geração dos *mangueboys*, igualmente lançada pelo selo *indie* Banguela e que fazia hibridações de baião e hardcore, não foi associada ao *manguebeat*.

Entretanto, depois que a cena do Recife consolidou-se numa comunidade de ouvintes mais ampla, o termo *manguebeat* passou a ser empregado pela crítica ao caracterizar bandas oriundas de outros pontos geográficos, desde que participassem do circuito *indie* e fossem adeptas do crossover entre elementos da música popular massiva e da tradição popular. Como observa Frith, os críticos de rock descrevem a MPM “quase sempre por comparações: um novo som X é descrito fazendo referência a um som Y já conhecido” (1996, p.88).

Um caso que ilustra essa situação é o das críticas à banda baiana Lampirônicos que, por misturar tambores com instrumentos do rock e da eletrônica e por tocar um som híbrido de ritmos nordestinos e rock, foi muitas vezes adjetivada de *manguebeat* pela imprensa. Numa matéria assinada pelo crítico Marco Antônio Barbosa e publicada no site especializado Clique Music, em 25/09/2001, um dos músicos da banda chegou a comentar a comparação:

¹⁰ Publicado no encarte do CD *Da Lama ao Caos*. Ver mais sobre o rótulo *mangue* no item 1.5.

Já se ouviu falar muita coisa sobre os Lampirônicos, banda baiana que tem pipocado em menções aqui e ali na grande mídia desde o começo do ano. Já se falou que eles vêm na senda aberta por Chico Science, misturando nordestinidade e contemporaneidade. [...] ‘O baião para nós é a base, a referência mais forte’, explica o baixista Luciano Vasconcelos sobre a peculiar alquimia sonora dos Lampirônicos. ‘Mas acaba que para nós é tudo a mesma coisa, os beats eletrônicos se misturam às levadas mais nordestinas, chegando a um denominador comum. No meio disso é que acaba entrando o rock, o xote, a MPB mais tradicional. Nunca fez a menor diferença a fonte da influência: se é pop, bossa nova, **manguebeat**, tudo acaba misturado sem a gente perceber’.[...]

Os paralelos com o **manguebeat** e o trabalho de Chico Science – de resto, **um marco definitivo para quem quiser misturar pop e regionalismo** – são assumidos pelo grupo, mas com o devido relativismo. ‘Nos anos 90, Chico foi um pioneiro nesta fusão de sons nordestinos com a música moderna e **fomos influenciados** por ele. Mas soamos diferentes da turma do **manguebeat**. É legal que nos comparem a eles, mas não fazemos parte deste cenário’, pondera Luciano¹¹. (grifos meus)

Nota-se que, no texto, tanto o crítico como o baixista referem-se ao manguebeat como uma classificação estabilizada, que pode ser empregada sem maiores explicações. A rotulação consolidou-se a tal ponto que a imprensa e os músicos passaram a adotar também o termo pós-manguebeat ao tratar de novas bandas. Um exemplo está na matéria de Marcos Paulo Bin, publicada no site Universo Musical, em 05/05/2005. Trata-se da cobertura de um show realizado no Rio de Janeiro pela banda cearense Soul Zé. O subtítulo anuncia: “O vocalista Renee, que lembra Chico Science na voz e na aparência, reconhece a semelhança com o ex-líder da Nação Zumbi, mas não muito. ‘Somos de uma geração pós-manguebeat’, define o cantor”¹².

Embora tenha passado a integrar o leque de rotulações da mídia especializada, a expressão manguebeat não pode ser traduzida em termos de operações técnico-formais. É muito comum uma equivocada associação da sonoridade de Chico Science & Nação Zumbi com um modelo geral de musicalidade manguebeat. Num livro decorrente de dissertação de mestrado em Letras, uma crítica acadêmica, ocorre uma generalização semelhante à realizada por críticos ligados ao jornalismo¹³. Depois de definir a síncope, o autor afirma: “O *Manguebeat* buscará essa natureza intervalar na batida do maracatu, mas também no samba, como no trecho citado da música *Samba de Makossa*, contudo é seu flerte com o hip-hop que marcará mais incisivamente seu som” (SANTOS, 2006, p.86-87).

Ora, na configuração das canções do *Samba Esquema Noise*, para ficar no âmbito dos álbuns aqui abordados, não há um efetivo diálogo com o rap nem com o maracatu. O e-

¹¹ Marco Antonio BARBOSA. Lampirônicos iluminam novo pop baiano. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=3087>. Acesso em 20/01/2007.

¹² Marcos Paulo BIN. Universo Musical. Disponível em: <<http://www.universomusical.com.br/materia.asp?mt=sim&id=558&cod=pr>>. Acesso em: 20/01/2007.

¹³ O objeto da dissertação citada são as representações étnicas nas letras das canções do CSNZ. O autor, não investiga o gênero na MPM, embora faça algumas considerações a esse respeito.

xemplo confirma que, como apontado no item 1, as rotulações genéricas não são necessariamente claras ou consistentes.

1.5 Músicos – entre o gênero e a cena

Muitos compositores, intérpretes e bandas resistem à idéia de enquadrar sua música num gênero, alegando, com alguma razão, como vimos acima, que as generalizações são reductoras e implicam num apagamento de diferenças. Porém, como observa Frith esses mesmos “músicos populares estão acostumados a usar rotulações de gênero como tipologia básica para sons particulares (*riffs* ou batidas). Isso fica óbvio na maneira como músicos falam entre si no ensaio ou no estúdio de gravação, nas instruções dadas a engenheiros de som sobre suas decisões musicais e sonoras” (1996, p.87).

Também no momento da composição e gravação, a filiação assumida a um gênero implica em valorações distintas para elementos como estrofe, ponte, refrão, solo; ou técnicas como o *riff*, o breque, o *scratch* etc. A opção por um gênero é ainda determinante na escolha por um modo de entoação e de exploração da extensão vocal, na opção por determinadas formações instrumentais, no tipo de andamento de uma canção, no tema e discurso lingüístico cancional, dentre outras decisões tomadas durante a produção musical.

No manifesto *Caranguejos com Cérebro*, escrito por Fred Zero Quatro, do MLSA, e publicado no encarte do CD de estréia do CSNZ, não há referência direta a gêneros. O termo pop aparece duas vezes, porém para adjetivar idéias e conceitos. A menção¹⁴ está mais ligada à afirmação da necessidade de sair do âmbito regional, ampliando a circulação da produção recifense, do que à busca de uma estética musical comercial, pautada exclusivamente nos procedimentos do pop *mainstream*.

Mas em meados de 1991, os integrantes das duas bandas estudadas chegaram a articular um rótulo que identificasse a turma de músicos, artistas gráficos e DJs aglutinada em torno da realização de festas, shows e da produção de material de divulgação desses eventos. Conforme narrou o dublê de jornalista e DJ Renato Lins:

Eu estava no Cantinho das Graças, um bar sem qualquer atrativo freqüentado pela galera. Na mesa acho que bebiam Mabuse, Fred [Zero Quatro], Vinícius Enter e outros. De repente, Chico [Science] apareceu e sem nem sentar foi anunciando ‘olha, fiz uma jam session com o pessoal do Lamento Negro e mesclêi uma batida disso com uma batida daquilo e um baixo assim... Vou chamar esse groove de **Mangue!**’.

¹⁴ Refiro-me ao seguinte trecho: “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**”. Grifos meus.

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 tentativa de ampliar o conceito surgiu de imediato.

A gente havia se apaixonado por música, via movimentos que enfatizavam o coletivo e o faça-você-mesmo, coisas comuns ao Punk e ao Hip Hop. E ainda se lia sobre a acid-house, outra trip envolvendo esforço em conjunto. Daí veio a idéia de **criar uma “cena”, uma palavra que permitia a integração orgânica entre nossas diferentes atividades e gostos** e que era pouco usada no Brasil.¹⁵

Will Straw define cena como “um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” (1997, p.494). Nela são toleradas tanto trajetórias distintas quanto a fertilização mútua. Dela fazem parte tanto afinidades em comum com gêneros internacionais e com práticas locais como os traços estilísticos singulares.

Mas como explicar que, passada a emergência momentânea, o termo manguebeat seja usado de forma genérica, como nos trechos supracitados da matéria sobre os Lampirônicos¹⁶ e da banda cearense Soul Zé, auto-adjetivada como “pós-manguebeat”?

Ao abordar o funk carioca, Simone Sá promove uma associação entre os conceitos de Straw e as classificações de gênero. Ela observa que é possível tomar “comunidade e cena como estados momentâneos do processo de construção genérica” (2007, p.5). Ou seja, o espaço geográfico e temporal em comum permite agregar determinadas práticas coexistentes e solidárias em torno da noção de cena. Passado o momento de emergência (espacial e sincrônica) de uma prática musical, alguns dos elementos que se tornaram constantes e identificadores da cena podem se desdobrar em classificações de gênero.

Considerações finais

Como vimos no texto de Lins reproduzido acima, os músicos e demais integrantes do coletivo mangue se apropriaram de regras econômicas que marcaram a emergência dos gêneros rap e punk no intuito de criar uma *cena*, a fim de que suas sonoridades plurais ganhassem visibilidade e audibilidade. Além do aspecto econômico, o caráter cosmopolita que Sá (2007, p.5) e Straw (1997, p.495) atribuem às cenas está presente nos crossovers entre MPM (funk,

¹⁵ Renato LINS. Mangue Beat: breve histórico do seu nascimento. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=724&dataDoJornal=atual>>. Acesso em: 20/01/2007. Grifos meus.

¹⁶ Refiro-me especificamente ao momento em que o baixista Luciano Vascolcelos diz: “É legal nos compararem a eles [CSNZ], mas não fazemos parte deste [daquele] cenário”.

punk rock, rock psicodélico, heavy metal, ska, reggae etc.) e as práticas locais (sambas rurais e urbanos, maracatu, ciranda, embolada etc.) processados pelas duas bandas.

É possível concluir que as convergências de sentidos e de práticas forjadas na pluralidade da cena manguebeat são pinçadas e aplicadas em classificações genéricas em circunstâncias determinadas. Cerca de uma década depois do lançamento dos álbuns de estréia do CSNZ e MLSA, quando grupos como Lampirônicos e Soul Zé, que não surgiram em Pernambuco, são comparados ao manguebeat, ocorre uma operação que ativa elementos da cena para tipificar um gênero. As regras genéricas comuns às quatro bandas são enfatizadas, as regras distintas são narcotizadas e as especificidades da cena recifense ficam latentes – podem ser ativadas, como faz o baixista da Lampirônicos, quando quer marcar uma distinção no processo comparativo, ou podem permanecer apenas subjacentes.

Essa operação de generalização foi executada pela imprensa, como no exemplo concreto; pode eventualmente ser realizada por produtores de festivais de música ao reunir as quatro bandas citadas numa noite por julgar que elas têm um público em comum; pode ainda ser empreendida por programadores de rádio que incluam os grupos num mesmo programa, também criando uma afinidade entre eles, dentre outras situações. Nesses casos, o manguebeat teve/tem suas fronteiras expandidas, do ponto de vista do gênero. Mas a cena mangue, mesmo ganhando novas interpretações a partir dessas ações, estará circunscrita ao espaço (Recife) e ao tempo (década de 1990).

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Marco A. Lampirônicos iluminam novo pop baiano. Publicada em: 24/09/2001. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=3087>. Acesso em: 20/01/2007.

BIN, Marcos Paulo. Universo Musical. Disponível em: <<http://www.universomusical.com.br/materia.asp?mt=sim&id=558&cod=pr>>. Acesso em: 20/01/2007.

CARDOSO FILHO, Jorge, JANOTTI JR, Jeder Silveira. *A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*, 2006 (mimeo).

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FABBRI, Franco. *Tipos, categorias, generos musicales. ¿Hace falta una teoria?* Conferência de abertura da International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Havana: 2006 (mimeo).

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In HORN, David e TAGG, Philip (org.). *Popular Music Perspectives*. Londres e Göteborg: IASPM, 1982.

FRITH, Simon. La industria de la musica popular. In: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (org.). *La outra historia Del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006. p 53-86.

FRITH, Simon. La constituición de la música rock como industria transnacional. In: PUIG, Luis, TALENS, Jenaro (eds.). *Las culturas del rock*. Madri: Pre-textos; Fudación Bancaja, 1999. p.11-30.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Massachusetts: Havard University Press, 1996.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. In: *Eco-Pós*. Vol. 6, nº 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Dos Gêneros Textuais, Dos Discursos e Das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: XIV Encontro Anual da Compós, 2005b, Niterói. Textos dos GTs da XIV Compós, 2005.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Mídia e música popular massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções. In: PRYSTHON, Ângela (org). *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006b. p.131-147.

LIMA, Tatiana. *Manguebeat – da cena ao álbum: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: FACOM/UFBA, 2007.

LINS, Renato. A maré encheu. Mangue Beat: breve histórico do seu nascimento. Disponível em: <<http://salu.cesar.org.br/mabuse/servlet/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=724&dataDoJornal=atual>>. Acesso em: 20/01/2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

NEGUS, Keith. *Los gêneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.

NETO. Moisés. *A rapsódia afrociberdelica*. Recife: Comunicarte, 2000.

NETO. Moisés. *Chico Science, Zeroquatro & Faces do Subúrbio: a cena recifense*. Recife: edição do autor, 2004.

SÁ, Simone Pereira de. *Funk - música popular eletrônica!?*. In: XVI Encontro da COMPÓS, 2007, Curitiba. Anais da XVI COMPÓS. Curitiba : Universidade Tuiuti Paraná, 2007

SANTOS, José Henrique de Freitas. *Afroplogicombinadoresciberdelicos: afrociberdelia e plagicombinação nas letras de Chico Science & Nação Zumbi*. Salvador: Quarteto, 2006.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken e THORNTON, Sarah (org). *The Subcultures Readers*. Londres: Routledge, 1997. p. 494-505.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

THÉBERGE, Paul. ‘Conectados’: la tecnologia e la musica popular. In: FRITH, Simon, STRAW, Will, STREET, John (org). *La outra historia Del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006. p 25-52

TROTTA, Felipe. *Música e mercado: a força das classificações*. In: Revista Contemporânea, vol. 3, nº 2, Salvador: Edufba, 2005. p. 181-196.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2003.

VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu rural - o espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia*. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.