

**Recife-cidade-mangue**  
**Cenas de Uma Experiência Cultural Urbana**

**Recife Manguetown**  
**from an Urban Cultural Experience**

*Anna Paula de Oliveira<sup>1</sup>*

---

**Resumo**

Este texto trata do modo diferenciado de apreender e expressar a cidade do Recife e a Região Nordeste por parte dos artistas que formaram a “Cena Mangue” na década de 1990. Partimos de seus confrontos com a vertente tradicionalista dos fomentadores de cultura no estado de Pernambuco para avaliar algumas das transformações ocorridas no campo da produção artística identificada como “popular”. Nesse caso, a vida nos centros urbanos e novos meios de difusão e mediação cultural aí gerados tornaram-se o núcleo dos embates políticos entre duas gerações bastante distintas.

**Palavras-chave**

Manguebit; Cultura urbana; Cultura popular; Nordeste.

**Abstract**

This text focuses on the different modes through which the artists of the "Mangue Scene" understood and expressed the city of Recife and the Northeast region of Brazil in the 1990's. Starting with the clash between these artists and the traditionalist position of the State cultural

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras. Professora Leitora do Brasil (Literatura e Cultura Brasileiras) na Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (PUJ-Bogotá). Pesquisadora Titular do Núcleo de Estudos de Literatura e Música (NELIM) da Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

policy-makers, the article evaluates the transformations that took place in the field of artistic productions identified as “popular,” showing that the experience of life in urban centers and the new media for the distribution and production of culture became the core of the political debate among two different generations of cultural agents.

### **Keywords**

Manguebit; Urban Culture; Popular Culture; Northeast.

*Para Ary Pimentel*

Até bem pouco tempo atrás, o sol, o sal e o sexo eram expostos como principais atrativos na vitrine turística do Nordeste brasileiro. Para os visitantes que buscavam seus encantos culturais eram oferecidos exotismos culinários e estereótipos em miniatura; reproduções em barro da meia dúzia de signos que resumiam a região no imaginário nacional. Mesmo para os leitores mais preparados, o Nordeste se apresentava (e muitas vezes ainda se apresenta) como texto previsível, debilmente percorrido pelo olhar viciado que salta do cangaço para o folclore, do sertão seco para as praias paradisíacas. Lembro-me com estranha felicidade do desconforto que me foi provocado pela leitura do livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, tese do historiador paraibano Durval Muniz Albuquerque Jr. (1999), na qual vi desfigurarem-se as autênticas esculturas de argila reproduzidas em série na estante da sala de casa. A partir de então pude saborear com maior proveito o diferencial que minha geração me oferecia, encontrando nos filmes de Cláudio Assis e nas canções de Fred Zero Quatro o salto interpretativo reivindicado pelo autor daquela brilhante “tese-problema”.

O que me parece mais significativo na produção cultural desse outro Nordeste é uma urbanidade que salta aos olhos (e grita aos ouvidos) dos que ainda se comovem com a retórica da tradição. Recife, cidade populosa e, como toda capital, bastante problemática, impôs-se como fundo e fundamento da cena construída pelos autointitulados “mangueboys”. Críticos do aristocratismos que se esconde sob o discurso de defesa do patrimônio folclórico, os jovens artistas dos anos noventa afirmaram-se de modo artificioso e contundente, mostrando ao país com quantos bits se faz uma cena pop autônoma. Isto implicou construir

modos de disseminar a nova onda criativa, apropriando-se de tecnologias midiáticas e estratégias discursivas para devolver às ruas a arte por elas inspirada. Os efeitos inovadores dessa agitação urbana repercutiram nos vinte e sete cantos do Brasil, e seus mobilizadores esforçavam-se para borrar as antigas “marcas de origem” que estigmatizavam o trabalho dos músicos, cineastas e artistas plásticos que povoam o Mangue. Nas palavras de Zero Quatro, nos sítios culturais do Sudeste,

(...) estavam com uma visão muito preconceituosa pelo fato de a gente ter vindo do Nordeste. Era engraçado porque a gente veio falando de realidade virtual, de teoria do caos, de *world music*. Uma coisa bem urbana, porque a formação da gente era urbana. Ninguém esperava que viesse de Recife alguma coisa com a nossa consistência. (Zero Quatro, 2002)

Um dos grandes ganhos conquistados pelo estudo de Albuquerque Jr. foi demonstrar a força das imagens cristalizadas e a recorrência da associação entre cultura e tradição rural quando se trata de recortar e definir a região. O papel ativo dos intelectuais e artistas dos estados do Nordeste na reprodução de tais julgamentos demonstra o quanto a estereotipia se conforma como construção dúbia, para a qual colaboram agentes externos e internos. Em meados do século passado, na voz de autores como José Lins do Rego, Raquel de Queirós e Ariano Suassuna, o Nordeste foi se tecendo como trama simbólica e adquirindo um desenho conceitual. Numa entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, Suassuna parte da história política de sua família para expor a polarização que orienta tal pensamento. Diz o escritor:

Não sei se vocês sabem, mas eu passei por um problema muito duro na infância. Meu pai era um político, governava a Paraíba.<sup>2</sup> Em 1930 a Paraíba se dilacerou muito com o problema político, talvez mais que os outros estados. E meu pai era o líder das forças rurais. O Dr. João Pessoa era líder das forças urbanas. As forças urbanas venceram a luta de 1930. Então a história passou a ser contada pelos simpatizantes do Dr. João Pessoa e meu pai passou a ser apresentado como representante do mal. Meu pai e as forças rurais representavam o mal, e o Dr. João Pessoa e as forças urbanas representavam o bem. Aí eu, muito naturalmente, comecei a reagir, tomando a posição contrária: Então, para mim agora, o rural vai ser o bem, e o urbano vai ser o mal (Suassuna, 2002).

<sup>2</sup> João Suassuna, líder ruralista e presidente da Província da Paraíba entre 1924 e 1928, morto em uma emboscada armada por inimigos políticos, aliados de seu substituto João Pessoa, em 1930.

O que se apresenta aqui é uma oposição entre dois mundos: um fundado no passado, na existência comunitária e na religiosidade, e outro voltado para o futuro, marcado pelo progresso, racionalização e individualização – modelo vitorioso e socialmente aceito como irreversível. As elites que tiveram seus domínios ameaçados pela inserção do Brasil na ordem industrial improvisam uma retórica de resgate das relações sociais pré-modernas e de conservação de seus efeitos culturais. Imbuído do mesmo propósito “preservacionista”, Ariano Suassuna assume o cargo de Secretário Estadual de Cultura de Pernambuco, em janeiro de 1995, durante o segundo mandato de Miguel Arraes como Governador. Como programa de trabalho, divulga um documento chamado *Projeto Cultural Pernambuco-Brasil* (Suassuna, 1995), no qual define, estética e ideologicamente, sua missão catequizadora. Compromete-se a promover as expressões da cultura popular tradicional e a fundar e financiar grupos artísticos que tomem estas manifestações como tema.

No momento em que o Manguebit alcançava projeção nacional e que suas ações ganhavam as ruas do Recife, Suassuna declarou em várias entrevistas à imprensa pernambucana que não apoiaria qualquer iniciativa dos jovens artistas, pois não era sua intenção estimular a adulteração dos signos locais pelos detritos da cultura de massas internacional. No caso específico da música, elemento catalizador de disputas intermináveis, a presença marcante dos instrumentos elétricos e a produção eletrônica de sons impunham um ruído incômodo aos ouvidos armoriais do Secretário. Ao invés de guiar-se pela representatividade cultural assumida pela música pop num centro urbano como Recife, Suassuna confronta a produção musical da cidade com uma concepção arquetípica de arte, e descarta qualquer forma de criação que não tome a tradição como principal referência. Nesse sentido, a ideia de “resistência” permeia toda ação prevista em seu projeto político, pois o propósito do escritor, desde a fundação do Movimento Armorial na década de 1970<sup>3</sup>, consiste em relutar frente à “degeneração” que deriva do processo de urbanização das culturas populares.

O Movimento Armorial, entretanto, também se mostra como uma experiência caracteristicamente urbana. Desenvolveu-se a partir da antiga aspiração acadêmica de intervir na sociedade brasileira, mais particularmente em sua vida cultural, mobilizando os códigos do

---

<sup>3</sup> Agrupação formada por artistas dedicados à literatura, música, gravura, pintura, escultura, teatro e dança. Seus componentes inspiraram-se nos elementos da literatura de cordel (a poética dos versos, a sonoridade dos ponteiros e a estética das xilogravuras) para construir uma expressão anunciada como autenticamente brasileira.

ideal nacional-popular. Se a nação é sua referência mais ampla, esta se encontra contida na região Nordeste, espécie de museu espontâneo que resguarda as fontes mais originais de nossa cultura. Por isso o Armorial atua no sentido de frear determinadas inovações, não simplesmente resguardando o patrimônio imaterial do povo brasileiro, mas criando uma versão erudita da estética popular em que as apropriações plásticas, poéticas e sonoras ganham sentido ideológico bastante marcado.

Quando determina as formas de construção a serem adotadas pelos artistas que aderem ao movimento, Suassuna destaca não apenas a matéria, mas os procedimentos das construções populares como recursos a serem reproduzidos na afirmação da sensibilidade nacional. No folheto intitulado “O Movimento Armorial” (1974), o escritor compartimenta seu argumento entre as diversas formas de arte apresentadas. Há descrições e orientações para o fazer literário e as demais práticas poéticas, para as danças e artes dramáticas, pintura, escultura e, é claro, para as interpretações musicais. Distante do fluxo seguido pela narrativa-mangue, a declaração de princípios divulgada pelo mestre armorial estabelece uma linha cerrada de inspiração, onde a pesquisa formal obedece ao intuito de aproximar-se da "essência" da estética popular, e não de efetuar experimentalismos inovadores.

Por assumirem uma postura diferencial no que diz respeito à apreensão da vida urbana, os mangueboys norteiam-se por uma vontade de transformação e dedicam-se a mudar o sentido da experiência cultural do Recife, incluindo aí os projetos políticos dedicados ao fomento da arte. A empreitada é árdua. A estagnação das ideias e a centralização das decisões exigem que esses atores apostem na insistência como modo de atuação. É também notório o fato de que um dos principais impulsos para formulação de uma cena cultural contestadora na capital pernambucana foi a reconhecida condição de degradação social e econômica da cidade. Em *Caranguejos com cérebro*, texto no qual expõe as premissas do Mangue, Fred Zero Quatro assume um tom de alarde. Fala em crescimento desordenado, depredação do ecossistema, quadro de miséria e caos urbano, altos índices de desemprego e péssimas condições de vida.<sup>4</sup> Deste modo, toda movimentação se apresenta como uma resposta cultural de jovens descontentes com o estado geral das coisas; atores sociais que se defrontam

---

<sup>4</sup> Absorvido e divulgado pela imprensa como o primeiro “Manifesto Mangue”, este documento foi publicado inicialmente no *Jornal do Commercio* de Recife, em 1991. Três anos depois foi reimpresso como release no encarte do CD *Da Lama ao Caos*, primeiro da banda Nação Zumbi.

com a configuração temporal e espacial do Recife para, a partir daí, colocarem-se diante das questões contemporâneas.<sup>5</sup>

Na definição de “cena musical” sistematizada pelos estudiosos das culturas jovens, a transcodificação do espaço urbano manifesta-se através das composições e das performances artísticas, vertendo-se também em um modo peculiar de ocupar e se apropriar dos recintos da cidade (Freire Filho e Fernandes, 2006). Em se tratando da experiência do Manguébit, esta noção pode ampliar-se para uma concepção de “cena cultural”, tomada aqui como contexto no qual, e com o qual, as diferentes práticas criativas dialogam. Essa teia interativa é ampla e dinâmica o suficiente para abarcar trabalhos de caráter bastante variados, fazendo do Mangué uma espécie de “viveiro” de formas diversas de criação. Alheia às premissas que orientaram os movimentos culturais durante todo o século XX, a movimentação desencadeada na Recife dos anos noventa não se caracterizou por uma unidade estética e ideológica, mas engendrou-se como uma cooperativa de sujeitos interessados em combater a apatia na qual tinha mergulhado a cidade. Além da vontade de produzir, os manguéboys moviam-se pelo interesse em construir em Recife um circuito de consumo que viabilizasse a sobrevivência da nova cena, o que no plano político implicou a inauguração de sites de divulgação e debate, programas independentes de rádio e tv e pequenos selos musicais; a batalha por espaço na imprensa, nas redes de distribuição de material audiovisual e na programação oficial das secretarias de cultura.

No plano criativo, o uso estético dos artefatos da cultura de massas acentua a dimensão translocal desta rede de trocas. A produção e o consumo de música massiva assumem nesse contexto uma função determinante. Animada por fluxos globais, a música pop que se ambienta no Mangué desenvolve-se sobre um terreno social movediço. Podemos pensar em uma dinâmica criativa que se vale da cambiante “paisagem sonora” da cidade para esboçar sua cena musical. Por muito tempo, a crítica de música popular reforçou a suposta relação ontológica entre musicalidade e localidade, apontando para uma ligação absoluta e essencialista entre cultura e território. A aplicação do conceito de “cena” na análise das práticas e das redes musicais urbanas permite que se apreenda a complexidade das conexões

---

<sup>5</sup> O texto supracitado faz referência a dois estudos difundidos pela imprensa pernambucana naquele período: uma pesquisa realizada pelo Population Crisis Committee de Washinton, que classificava Recife como a quarta pior capital do mundo em qualidade de vida, e os dados do DIEESE que indicavam que a cidade mantinha o maior índice de desemprego do país.

entre espaço e criação artística, incluindo aí a interconectividade entre os atores e as diversas instâncias das indústrias culturais. Sob essa perspectiva é possível afirmar que as relações entre música e lugar nos centros urbanos são sempre mediadas, por vezes midiaticizadas, mas nunca imediatas.

Em se tratando da experiência do Mangue, a expressão que se dá por meio das mídias modernas também se confronta com uma concepção de arte limitada às dimensões do livro, da partitura e da tela. Em uma entrevista publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles Ariano Suassuna (2000) questiona a validade do Manguebit como “movimento cultural” por este não apresentar nenhuma forma de produção literária, o que o tornaria uma manifestação incompleta e deficiente, já que, como o Armorial, um “movimento”, para valer-se deste título, deve compor-se de atividades musicais, plásticas, teatrais e poéticas.<sup>6</sup> Voltamos, por este caminho, ao problema das categorias engessadas e das definições categóricas no que toca à apreensão da vida cultural. Para Suassuna, assim como para várias gerações seguidas de intelectuais e artistas, um movimento também se define por sua composição estável e por sua ligação com heranças históricas e referências geográficas, estejam estas circunscritas ao território nacional ou aos cenários regionais. A polêmica desencadeada pelo confronto entre os dois grupos de artistas evidencia o contraste entre perspectivas diversas, além de assinalar o espaço da cidade como núcleo dos embates culturais.

Como venho tentando reforçar, é também na vida urbana que se encontram os elementos contrastantes que distinguem as duas versões de Nordeste. No poema “Soneto de Babilônia e Sertão”, Suassuna (2000a) se coloca frente à oposição sertão/litoral, rural/urbano, confrontando a imagem idealizada da “terra de fogo” da qual teve que se exilar depois da morte do pai com a estranheza, a suspeição e o desbarato nele provocados pela paisagem da Recife tingida pelo verde úmido dos mangues:

Aqui, o Corvo azul da Suspeição  
apodrece nas frutas violetas,  
e a febre escusa, a Rosa da infecção  
canta aos Tigres de verde e malhas pretas.

Lá, no pêlo de cobre do Alazão,  
o Bilro de ouro fia a Lã vermelha.

<sup>6</sup> Sobre o lugar da literatura no contexto contemporâneo e no circuito do Manguebit, ver a dissertação de Roberto Azoubel da Mota Silveira (2002): “Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna”.

Um Pio de metal é o Gavião  
e são mansas as Cabras e as Ovelhas.

Aqui, o Lodo mancha o Gato Pardo:  
a Lua esverdeada sai do Mangue  
e apodrece no medo, o Desbarato.

Lá é fogo e limalha a Estrela esparsa:  
o Sol da morte luz no sol do Sangue,  
mas cresce a solidão e sonha a Garça.

Este poema evoca a memória afetiva e familiar do escritor, e transforma sentimentos e elementos da paisagem sertaneja em símbolos ou insígnias regionais. No espaço urbano da Recife-Babilônia tudo é degeneração, e os rígidos valores fundidos na matéria metálica do sertão de ouro e cobre entram em um processo deplorável de apodrecimento. Em outro sentido, Fred Zero Quatro usa a mesma ideia de decomposição para fazer dos mangues do Recife a metáfora-mãe das trocas criativas, tanto no texto-manifesto que abordamos acima quanto nas letras de diversas canções em que a Manguetown é descrita como uma conjunção de “Água, Salobra, Desova e Criação/ Matéria orgânica, troca e produção”<sup>7</sup>. A complexa relação dos jovens artistas com os emblemas regionais está enredada no emaranhado destes mangues e não se manifesta de maneira dicotômica ou hierárquica. Na letra de “Banditismo por uma questão de classe”<sup>8</sup>, Chico Science descreve diversas formas de marginalidade comparando Lampião e o cangaço ao banditismo formado nas periferias do Recife.

(...) Hoje sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela/ A polícia atrás deles e eles no rabo dela/ Acontece hoje e acontecia no sertão/ Quando um bando de macaco perseguia Lampião/ E o que ele falava outros hoje ainda falam/ "Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"/ Em cada morro uma história diferente/ Que a polícia mata gente inocente (...)

O cenário do sertão e a ação dos célebres bandoleiros se fundem com os becos e favelas da capital traçando uma espécie de genealogia dos problemas sociais urbanos. São histórias de violência e de confronto com a ordem oficial, nas quais a posição geográfica também reflete uma condição temporal. O que acontece hoje, acontece na cidade, e o sertão

<sup>7</sup> Trechos de “Cidade Estuário”, gravada no primeiro álbum da banda “mundo livre s/a”, Samba Esquema Noise (Abril Music, 1994).

<sup>8</sup> Letra: Chico Science/Música: Chico Science e Nação Zumbi. Canção gravada no álbum Da Lama ao Caos (Sony Music, 1994).

está alocado no campo do passado; no entanto, são cenários e situações que se cruzam, diluindo idealizações e inserindo a tradição num plano mais crítico.<sup>9</sup> De modo análogo, encontramos na canção “O Cidadão do Mundo”<sup>10</sup> alusões às diversas facetas da experiência popular. A cultura açucareira, tão presente na descrição usual do Nordeste, serve de mote para pôr em debate as diferenças e equivalências entre formas históricas de opressão:

a estrovenga girou/ passou perto do meu pescoço/ corcoviei,  
corcoviei/ não sou nenhuma besta seu moço/ a cena parecia fria/ antes  
da luta começar/ mas logo a estrovenga surgia/ girando veloz pelo ar/  
eu pulei, eu pulei/ e corri no coice macio/ só queria matar a fome/ no  
canavial da beira do rio/ jurei, jurei/ vou pegar aquele capitão/ vou  
juntar a minha nação/ na terra do maracatu/ Dona Ginga, Zumbi,  
Veludinho/ segura o baque do mestre Salu/ eu vi, eu vi/ a minha  
boneca vodu/ subir e descer no espaço/ na hora da coroação/ me  
desculpe, senhor me desculpe/ mas esta aqui é a minha nação/ Daruê  
Malungo, Nação Zumbi/ é o zum zum zum da capital/ só vi  
caranguejo esperto/ saindo deste manguezal/ eu pulei, eu pulei/ e  
corria no coice macio/ encontrei o cidadão do mundo/ no manguezal  
da beira do rio/ Josué!/ eu corri saí no tombo/ se não ia me lascá/  
seguí a beira do rio/ vim parar na capitá (...)

Estrovenga é uma espécie de foice usada nos canaviais da Zona da Mata Pernambucana, região onde se manifesta o “maracatu rural”, e que foi um dos palcos da escravidão africana, com suas histórias de exploração e resistência. Chico parte deste cenário para narrar a luta pela sobrevivência dos povos subordinados e enaltecer as formas de rebeldia por eles adotadas. Há referência à dominação – figurada pelo capitão-do-mato – contra a qual se luta com a força da “nação”, aqui representada por Zumbi, Dona Ginga, Mestre Salu e Veludinho, símbolos da obstinação política e cultural organizada nos quilombos e nos maracatus.<sup>11</sup>

Quando transplantada para as cidades, a opressão se traduz na miséria e na fome diagnosticadas pelo geógrafo Josué de Castro nos mangues da capital Pernambucana.<sup>12</sup> Se

<sup>9</sup> Devo esta reflexão à uma conversa com o professor Ary Pimentel, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

<sup>10</sup> Letra: Chico Science/Música: Chico Science e Nação Zumbi. Canção gravada no álbum *Afrociberdelia* (Sony Music, 1996).

<sup>11</sup> “Dona Ginga” foi uma quilombola africana que lutou contra a ocupação portuguesa em Angola e é comumente comparada a Zumbi dos Palmares. “Mestre Salustiano” é líder do “Maracatu Piaba de Ouro” (rural) em Olinda e “Veludinho”, falecido mestre do tradicional “Maracatu Leão Coroado” (nação) do Recife.

<sup>12</sup> Como é sabido, o romance “Homens e Caranguejos”, de Josué de Castro, foi uma importante referência para Chico Science, a qual faz alusão em algumas de suas composições. As duas narrativas dialogam na construção de uma imagem crítica da vida na cidade.

esquivar, lutar, correr são estratégias de sobrevivência que se somam à ação social do Daruê Malungo<sup>13</sup> e à afirmação cultural dos “maracatus de nação” do Recife, com suas coroações de rainhas negras e exaltação de bonecas consagradas. Por fim, o que esta narrativa denuncia, também por meio da mistura de músicas negras de diversas procedências (funk, rap, rock, maracatu), é o contraste entre a riqueza cultural dos povos dominados e sua situação de pobreza material, muitas vezes ignorada pelos discursos de valorização das expressões populares.

Outro dos muitos exemplos interessantes da crítica que atualiza o lugar do popular na cultura regional é o filme “Baixio das Bestas”, de Cláudio Assis (2006). Trata-se de uma imagem irônica e, justamente por isso, bastante incômoda da sociabilidade que se forja sob as condições de miséria e degradação a que a chamada “civilização do açúcar” submeteu a população da Zona da Mata. Ao invés de acentuar a “cor local” que cintila nos mantos dos caboclos-de-lança, o filme encena um cotidiano de pobreza e submissão dos grupos populares associando-o ao desmando das magras elites regionais. Em uma pequena comunidade do interior os homens se dividem entre o trabalho desqualificado e o preparo das apresentações do maracatu rural. Levam meses aprontando o espetáculo que, durante o carnaval do Recife, oferecem como argumento para a narrativa cultural da classe média intelectualizada. Entretanto, na região açucareira, “o tempo engoliu a usina” e a opulência oligárquica desvelou-se em desemprego, alcoolismo e prostituição. As tradições mais legítimas e originais do povo brasileiro sustentam-se atualmente sobre corpos famintos e debilitados.

Esta é uma constatação recente, e vem impulsionada pelo exercício de auto-representação do subalterno que entrou em voga nos últimos anos. Confrontadas com a postura tradicionalista do Movimento Armorial – que aparta a estética popular das condições materiais de existência de seus produtores – o que as novas falas nos apresentam é uma exposição em primeira pessoa, permeada pelas contradições às quais estas mesmas falas se encontram submetidas. Deparamo-nos com uma geração de artistas que se formou pelas bordas da indústria cultural, e que se valeu do barateamento do acesso à tecnologia para criar estratégias de inserção e pôr em cena a versão construída nos espaços periféricos das grandes urbes.

---

<sup>13</sup> A expressão significa “companheiro de luta” em ioruba, e batiza um grupo cultural sediado na comunidade de Chão de Estrelas, Zona Norte do Recife. Esta agremiação abriga o bloco afro Lamento Negro, no qual se formaram os primeiros percursionistas da Nação Zumbi.

A vertente contemporânea do cinema pernambucano surgiu neste mesmo período de emergência das versões subalternas, e está estreitamente associada às transformações desencadeadas pelo Manguêbit, movimentação que, como vimos, guarda entre seus méritos o fato de ter restaurado os vínculos entre a arte local e as mídias de massas. Na imensa maioria de suas produções, as margens socioculturais ocupam o centro de uma poética peculiar, e o Nordeste é ressignificado por meios política e esteticamente inovadores. Falo de uma grande gama de filmes que vão desde “O baile perfumado” (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997) até “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2010); trabalhos que exibem um cotidiano impregnado da incongruente modernidade regional. Circulando como produtos culturais de consumo, os filmes do ciclo identificado como “Árido Movie” lançam novos ganchos de discussão sobre a realidade do Nordeste e assumem uma denominação que se remete tanto à dureza de suas imagens quanto à prática cinematográfica que se exerce em condições precárias. Isso significa que este cinema se impõe como experiência contra-hegemônica, por problematizar as identidades culturais e por superar a carência de recursos valendo-se da inventividade. O cinema pernambucano recente não se rende as imposições da “grande indústria homogeneizadora”, como temem os guardiões das tradições nacionais, mas desenvolve uma linguagem criativa recorrendo à produção independente e apropriando-se dos escassos instrumentos tecnológicos disponíveis.

Na parte da cidade onde terminam os mangues e começam os morros, consumidores das classes mais baixas também começaram a produzir música com as ferramentas que suas mãos alcançavam. A cena musical do Alto José do Pinho – comunidade localizada na zona suburbana de casa Amarela – é reconhecida pela iniciativa de seus articuladores de improvisar tecnologia de produção e divulgação, desde a confecção de instrumentos até a criação de pequenos estúdios e de uma rádio comunitária, a Rádio Alto Falante. Sua música assume a função de testemunho e denúncia e, no interior do espaço urbano, o lugar marginalizado se revela por meio de um som híbrido e invasivo. Neste contexto não cabem purismos fabricados. O crescimento urbano e os fluxos migratórios reuniram nas ruas do Recife o maracatu e o funk, a ciranda e o punk-rock, a embolada e o rap. Todos os dispositivos trabalham a favor da auto-expressão popular. Nas palavras de Canibal, letrista da banda Devotos do Ódio, a periferia do Recife anuncia:

Vamos fazer, vamos viver, vamos detonar e botar pra fuder!!!/ Tem afoxé, tem punk rock, tem rock'n roll, tem samba e tem pagode/ Vai!!! Me digam o que está faltando/ Está faltando é hardcore!!!<sup>14</sup>

## Referências:

ALGBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN/Editora Massangana; São Paulo: Cortez Editora, 1999.

FREIRE FILHO, João & FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano, identidades: reflexões sobre o conceito de cena musical In: FREIRE FILHO, João & JANOTTI JUNIOR, Jader (Orgs). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. *Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Departamento de Letras, 2002.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: UFPE/Editora Universitária, 1974.

\_\_\_\_\_. *Projeto Cultural Pernambuco-Brasil*. Recife: CEPE Editora/ Secretaria Estadual de Cultura, 1995.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.

\_\_\_\_\_. *Illuminogravuras*. Recife: SESC Pernambuco, 2000a.

ZERO QUATRO, Fred. *Caranguejos com cérebro* In: CHICO SCIENCE & NACAO ZUMBI. *Da Lama ao Caos*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

\_\_\_\_\_. *Never Mind Tropicália. Here is the Manguebeat*.  
<http://www.velotrol.com.br/volotrol110/fred04/fred02.htm>. Capturado em 21/10/2002.

<sup>14</sup> “Tem de Tudo”, Letra: Canibal/Música: Devotos. Canção gravada no álbum *Agora Tá Valendo* (Plug/BMG, 1997).