



20º Congresso Brasileiro de Sociologia

12 a 17 de julho de 2021

UFPA – Belém, PA

Comitês de Pesquisa 13: Sociologia da Cultura

**Armoriais e manguemoys: conflitos prático-conceituais  
em torno das culturas populares**

Luciana Ferreira Moura Mendonça (UFPE)

25 de Junho de 2021

## Armoriais e manguelboys: conflitos prático-conceituais em torno das culturas populares

Luciana Ferreira Moura Mendonça<sup>1</sup>

No conjunto dos estados brasileiros, Pernambuco procura se singularizar pela riqueza de suas tradições populares, afirmadas com base na presença concreta de uma grande variedade de expressões, brincadeiras ou festas. A maior expressão da projeção dessa autoimagem talvez seja o “Carnaval Multicultural” da capital do estado. No entanto, esse fator singularizador ganhou diversos matizes ao longo do tempo em função das disputas entre diferentes agentes do campo cultural, gerando formas de relacionamento específicas com as manifestações populares. Pretendo destacar aqui duas posições em que as disputas pela hegemonia expressaram-se em debates acirrados: a do *movimento armorial* e a do *movimento manguelbeat*. Os dois movimentos geraram impactos nos equilíbrios de poder ao intervirem concretamente no campo cultural por meio de políticas públicas e da criação artística.

O interesse dessa comparação está nas relações e embates que se estabeleceram entre esses dois movimentos, a despeito da distância temporal que separa a origem de cada um deles, mobilizando diferentes concepções das culturas populares e produzindo impactos duradouros. Pretende-se, assim, analisar as concepções que orientaram as práticas do *armorial* e do *manguelbeat* e, no bojo dessa análise, confrontar usos diversos da noção de cultura(s) popular(es) na ação cultural (artística e política). Consideram-se, ainda, os impactos dessas duas posturas sobre as políticas públicas em interação com as transformações de caráter mais global quanto à valorização do patrimônio imaterial ocorridas nas últimas décadas, bem como a interação com a indústria cultural.

Para efeitos de organização da exposição, este *paper* se encontra organizado em três partes. A primeira traz um breve relato acerca do surgimento

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: polifonias.urbanas@gmail.com

e desenvolvimento do *movimento armorial* e analisa as concepções de cultura popular mobilizadas e as ações empreendidas no seu bojo a partir de pesquisa bibliográfica. A segunda parte faz o mesmo tipo de movimento descritivo-analítico em relação à *cena manguebeat*, que foi objeto de minha tese de doutorado, publicada recentemente em livro em versão atualizada (MENDONÇA, 2020)<sup>2</sup>. Na terceira parte, dedico-me a analisar os contrastes entre o mangue e o armorial, conferindo destaque especial para as suas consequências em termos da valorização das expressões culturais populares.

### **O Armorial e a Cultura Popular**

Idealizado e liderado por Ariano Suassuna, e consolidado na década de 1970, o *movimento armorial* buscava as raízes europeias e eruditas da cultura popular e, neste ponto, aproximava-se muito das concepções acerca do popular elaboradas pelo primeiro modernismo brasileiro. O *armorial* nunca possuiu um manifesto, mas ganhou formulação teórica na obra de Suassuna, que explicitou, em muitos momentos, a ligação da arte armorial com a literatura de cordel, a xilogravura e as artes performáticas populares em geral. Por razões de espaço, não se falará aqui das diferentes fases do movimento, nem serão desdobradas as diversas nuances que adquiriu por meio das expressões de diversos artistas a ele relacionados (Cf Didier, 1999; Santos, 1999).

Do ponto de vista da criação musical, é importante destacar que o *armorial*, desde o seu início, procurou consolidar-se na música por meio da ligação com músicos afinados com sua concepção como, num primeiro momento, o compositor Capiba e o maestro César Guerra-Peixe. Posteriormente, ressalta-se o papel de Zoca Madureira e a criação de conjuntos instrumentais que expressavam a perspectiva do movimento sobre as culturas populares: a Orquestra Armorial, o Quinteto Armorial e a Orquestra Romançal Brasileira, criada a partir do Quinteto Armorial, para não mencionar outros desdobramentos contemporâneos.

---

<sup>2</sup> No Capítulo 3 do livro, desenvolvo a relação entre armorial e mangue, inclusive chamando a atenção para o fato de que o mangue não foi o primeiro movimento a contestar as posturas do armorial. Os tropicalistas pernambucanos já haviam batido de frente com Ariano Suassuna a propósito do seu enfoque em relação à cultura popular nos anos 1960 (Cf. Mendonça, 2020; Teles, 2000).

A despeito da diversidade de gerações, desenvolvimentos e concepções, os membros do *movimento armorial* pesquisavam várias manifestações artísticas populares, buscando o caráter original da cultura popular nordestina e de sua herança ibérica. A pesquisa desdobrava-se na criação, que incluía, assim como no *movimento manguebeat*, várias formas de expressão artística: teatro, literatura, música, dança e artes visuais. Em todos os campos, os produtos culturais eram, em sua maioria, ligados à “alta” cultura. No campo musical, os grupos que foram criados sob a influência do *armorial* privilegiam instrumentos acústicos (flautas, violinos, violoncelos, pífano, percussão etc.) e um repertório baseado na música “tradicional” nordestina de origem rural (aboios, repentes e afins) ou composições por ela inspiradas. Algumas composições evocam um imaginário sobre a música medieval, por seu caráter modal; outras aparecem como formas recriadas e “refinadas” de música popular (Cf. Amaral, 2013; Santos, 2019).

Em virtude do isolamento do sertão e da predominante oralidade, a música teria lá conservado suas “formas primitivas” e é nelas que se devem buscar, na perspectiva *armorial*, os procedimentos para a criação de novas composições com acento verdadeiramente nacional. Contudo, é prudente observar que o purismo de Ariano Suassuna não foi compartilhado pela totalidade dos músicos relacionados ao *armorial*. O conflito entre uma posição purista em relação à cultura popular e a abertura a influências externas situadas para além das matrizes ibéricas da música nordestina (que na verdade, na visão do mestre, não se situaria como influência externa, mas como fluxo cultural constitutivo) se expressa no trabalho dos músicos e compositores, já há muito tempo, como é o caso das composições de Zoca Madureira e Antônio Nóbrega.

Como, ao longo da vida, Ariano Suassuna assumiu posições de poder em termos de políticas culturais, destaco alguns pontos de sua trajetória, entremeando-a com os desenvolvimentos do *armorial*. Em 1956, tornou-se professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco e, desde então, assumiu “aos poucos o papel de mestre e conselheiro de parte da jovem geração, dos artistas, em particular” (Santos, 1999, p. 27). A partir de 1961, artistas, intelectuais e estudantes reuniram-se em torno do Movimento de Cultura Popular (MCP), que intensificou suas ações ao longo da gestão de Miguel Arraes (1962-

1964) no Governo do Estado de Pernambuco. Junto com Ariano Suassuna, participaram do MPC Hermilo Borba Filho, Paulo Freire, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Aloísio Falcão, Germano Coelho e grande parte da intelectualidade de esquerda. Nesse contexto, difundia-se o uso da arte popular com fins didáticos (Teles, 2000, p. 77-78). O golpe de 1964 impôs a extinção do MPC e as atividades em torno da cultura popular foram se desenvolver em outros núcleos. Àquela altura, Suassuna já era um autor de teatro reconhecido, mas se negava a produzir uma arte politicamente engajada, distinguindo o papel do artista do de cidadão. Em 1969, foi nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC), que se tornou um laboratório de pesquisa e elaboração de uma música erudita nordestina e que viria a dar sustentação material para o desenvolvimento do projeto *armorial*.

Considera-se (Cf. Amaral, 2013) que o lançamento público do movimento foi estabelecido em 18 de outubro de 1970, com este evento, intitulado “Três séculos de música nordestina: do barroco ao *armorial*”, composto por um concerto da Orquestra *Armorial* realizado na Igreja São Pedro dos Clérigos, em Recife, e por uma exposição de artes plásticas, que acontecia paralelamente, ambos promovidos pelo DEC. No ano seguinte, o concerto inaugural do Quinteto *Armorial*<sup>3</sup>, também filiado ao DEC, e a segunda exposição de artes plásticas, ambos realizados na Igreja do Rosário dos Pretos, confirmaram a proclamação do movimento. O músico Marcus Vinícius, mais afinado com os ideais tropicalistas, interpretou o lançamento do *armorial* como a reação da “ordem” – união de forças dos “medalhões”, da “cultura oficial e *folquiórica*” – contra “a bagunça de vanguarda”. Essas forças são explicitamente nomeadas; entre outros, são elas compostas por Ariano Suassuna, Capinam, os maestros Clóvis Pereira e Cussy de Almeida, o artista plástico Francisco Brennand, e o jornalista Ricardo Noblat (Teles, 2000, p. 128).

---

<sup>3</sup> O Quinteto *Armorial* transferiu-se, em 1977, para Campina Grande (PB), momento em que passou a atuar sob a égide da Universidade Federal da Paraíba. “O conjunto desaparece em 1981, mas seu repertório continua sendo apresentado, em particular, pelo Quinteto Ravel, da Universidade Federal da Paraíba (1992)” (Santos, 1999, p. 366).

À época Suassuna ficou no centro do fogo cruzado em termos políticos, pois era considerado profundamente reacionário pela esquerda e perigosamente esquerdista pela direita. Em termos de política cultural, o escritor Ronaldo Correia de Brito (2001), afirma que o “DEC, dirigido por Ariano, era um foco de produção e resistência cultural”, demonstrando imensa vitalidade, num contexto de intolerância e profunda repressão. A resistência à repressão, bem como à modernização conservadora promovida pelo regime militar, era exercida por meio do modelo e da expressão da cultura popular para a construção da nacionalidade brasileira. Nisso, o *armorial* se aproximava da perspectiva do Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE, em sua guinada nacionalista, que, por sua vez, eram próximos do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco. Marcelo Ridenti (2000) chama a atenção para as reações políticas e culturais às transformações nacionais e internacionais da época tinham como traços comuns, a oposição à agenda do nacional-desenvolvimentismo e a valorização do homem do campo, da prática revolucionária e do resgate das “raízes” do povo.

Fazendo uma análise da questão do nacional e do popular na forma como foi trabalhada pelo CPC da UNE do Rio de Janeiro (1962-1964), Renato Ortiz (1985, p. 68-69) chama a atenção para a importância conferida ao papel dos intelectuais como agentes que iriam concretizar a transformação social por meio de uma ideologia do desenvolvimento e de um processo de conscientização. Nesse sentido, o CPC aproximava-se da concepção leninista de vanguarda. E, até aqui, guardava relações de parentesco apenas superficiais com a perspectiva de Suassuna.

Tendo em vista uma perspectiva modernizadora e a interpretação de que a cultura popular – comumente associada às ideias de folclore<sup>4</sup>, de tradição, de sobrevivência ou de memória coletiva – implicava uma posição conservadora e a visão de que o “progresso” implicaria “um processo de dessacralização da

---

<sup>4</sup> A noção de folclore remete a uma determinada concepção acerca das culturas pré-modernas, não letradas ou rurais, que tende a vê-las como puras e estáticas. Dentro dessa concepção, a mudança e o contato intercultural seriam interpretados como fatores disruptivos e destruidores destas culturas, ao invés de se considerar que a mudança faz parte de todos processos culturais. Os CPCs vão caminhar no sentido inverso dessa concepção de preservação, justamente por associar o folclore com aspectos regressivos e, assim, conservadores, da cultura popular.

sabedoria popular”, os CPCs elaboraram uma outra concepção de cultura popular. É com esse intuito que Ferreira Gullar afirmara que “a expressão ‘cultura popular’ designa um fenômeno novo na vida brasileira”, desvinculando a noção “do caráter conservador que lhe era atribuído anteriormente” (Ortiz, 1985, p. 71). Nessa definição, explicita-se a orientação reformista revolucionária do CPC, que vai conceber a “cultura popular” não como Gramsci – “concepção de mundo das classes subalternas” –, mas como “projeto político” dos intelectuais que levam a cultura e, nesse bojo, a conscientização para as massas (Idem, p. 72-73). Resulta, daí, uma produção artístico-cultural, cujo caráter estético estaria quase que totalmente banido. Aqui, notam-se mais afastamentos do que aproximações entre as perspectivas do CPC e do *armorial*, tendo em vista que Suassuna sempre se negou a produzir uma arte engajada e deu prioridade ao desenvolvimento estético em detrimento do caráter político em todas as áreas de expressão do *movimento armorial*.

As concepções do CPC vão passar por inflexões sob o impacto do nacionalismo reinante na época, que impregnava tanto as correntes políticas de esquerda quanto as de direita. Contra o imperialismo, a cultura popular de vertente tradicional passa a ser vista como “verdadeira”. A problemática da alienação imbrica-se à da inautenticidade: “delimita-se assim uma esfera da ‘autenticidade’ nacional que naturalmente se manifesta na memória popular regional” (Idem, p. 76). E é nesta ênfase nacionalista e antiimperialista que a perspectiva do CPC mais se aproxima daquela desenvolvida pelo *armorial*, condenando igualmente o *rock* como símbolo do processo de alienação.

Voltando à trajetória de Suassuna, em 1975 ele se tornou Secretário de Educação e Cultura do Município do Recife. À frente da Secretaria, procurou desenvolver “uma política de pesquisa e criação artísticas semelhante àquela realizada no DEC, mas com objetivos mais concretos e ligados a estruturas culturais existentes” ou criadas pelo Secretário, incluindo a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular e a Municipal, e o Balé Popular do Recife (Santos, 1999). No mesmo ano, cria a Orquestra Romançal. Em 1981, declarou que abandonaria a literatura, deixaria de publicar, de dar entrevistas, e retirar-se-ia da cena cultural. Apesar de ter continuado lecionando e escrevendo,

permaneceu por quase dez anos nessa posição de isolamento. No final da década de 1980, Suassuna voltou a publicar e a conceder entrevistas e, na década de 1990, tornou-se Secretário da Cultura do Estado de Pernambuco. Sua gestão (1995-1998) coincide exatamente com o período de consolidação do *movimento mangue*. Nessa gestão, Suassuna orientou suas políticas por duas linhas de atuação: a primeira apoiou as ações que pretendiam reforçar a identidade cultural de Pernambuco, com base nas premissas do Movimento Armoria; a segunda, incluía o apoio funcional aos trabalhos da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), que abrange uma variedade de organizações culturais e museus.

Na visão de alguns, o maior problema que impregnava a perspectiva *armorial* com um caráter conservador era o posicionamento político de Suassuna. Retomando as impressões de Correia de Brito (2001): “O que tornava incompreensível e indefensável o discurso do mestre era a mistura com os seus delírios, os seus anarquismos de aspirante a Imperador do Brasil e seu forte personalismo”. Soma-se a isso a admiração, nutrida e admitida por Suassuna, pela monarquia, tendência que será revista após seus anos de recolhimento, durante a década de 1980. Com isso, Brito chama a atenção para o forte traço personalista e não espontâneo do *movimento armorial*, opondo-se à forma mais espontânea e coletivista – que aparece no romantismo ou no simbolismo, por exemplo, ou, digo eu, que aparece também no *manguebeat* – de acordo com a qual geralmente se organizaram os movimentos culturais ao longo da história moderna e contemporânea.

### **O Manguebeat e a Cultura Popular**

Articulado no início dos anos 1990, com a intenção de dinamizar os circuitos de produção e circulação cultural no Recife, o *manguebeat*, cujo símbolo é uma antena parabólica fincada na lama, já nasce sob o signo do diálogo, da pluralidade e da síntese entre as tradições locais e as influências dos circuitos da cultura internacional-popular. Idealizado por Chico Science, Fred Zero Quatro e outros agentes articulados em torno de redes informais de amizade, constituiu-se como uma “cooperativa cultural” ou uma cena, para logo ser apelidada pela



imprensa de movimento. Construiu-se, a partir de uma série de iniciativas e redes informais fomentadas por jovens de diversas classes sociais envolvidos com a produção artística e em busca de oportunidades de carreira e diversão. Naquele momento, vivia-se uma conjuntura de estagnação econômica e cultural, diagnosticada no manifesto “Caranguejos com cérebro”<sup>5</sup>, cuja publicação no Jornal do Commercio, em 1992, passou a ser considerada o marco inicial do movimento. Outro marco importante foram os lançamentos, em 1994, dos CDs dos principais expoentes e idealizadores da cena, respectivamente, *Da lama ao caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, e *Samba esquema noise*, da Mundo Livre S/A, liderada por Fred 04, álbuns que, em 2019, completam 25 anos e ainda são objeto de celebração e debate.

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

A importância do *manguebeat* na dinamização do contexto local adveio do fato de ter potencializado as possibilidades de florescimento e de divulgação de uma gama variada de expressões artísticas ao valer-se do mangue, ecossistema de grande diversidade biológica e extensivamente presente em Recife, como metáfora da diversidade cultural local, o que contribuiu para ressignificar as manifestações da cultura popular regional e para a projeção,

---

<sup>5</sup> O manifesto foi redigido por Fred Zero Quatro – compositor e vocalista da banda Mundo Livre S/A – com a colaboração de Renato Lins – jornalista e DJ, participante de primeira hora do movimento e considerado o “ministro da informação” do mangue. Em 1994, o manifesto fez parte do encarte do primeiro CD de Chico Science & Nação Zumbi, *Da lama ao caos* (Teles, 2000: 255).

nesse bojo, da cultura tradicional e dos seus produtores. Discursos “nativos” e trabalhos acadêmicos ressaltam outros impactos do movimento sobre vários âmbitos da dinâmica cultural, incluindo a revitalização de espaços urbanos, o fortalecimento da identidade local, a renovação da indústria da música e dos estilos na música popular brasileira, a dinamização e as interfaces entre diversas formas de expressão artística, a consolidação de importantes redes de relações e iniciativas de caráter sociocultural.

Com a morte de Chico Science, principal expoente do movimento, em 1997, alguns críticos começaram a falar também no declínio ou fim do *manguebeat*. Ao mesmo tempo, novas bandas surgiam e eram classificadas como fazendo parte da segunda geração do mangue, como é o caso de Cordel do Fogo Encantado, de Comadre Fulozinha e de DJ Dolores<sup>6</sup> e Orquestra Santa Massa. Pode-se falar até numa terceira geração, na qual se destaca o grupo Mombojó. Uma parte significativa das bandas e artistas ligados à cena consolidaram suas carreiras ao longo desses anos, dentro dos mesmos projetos ou em novas propostas, como é o caso de Los Sebozos Postizos, projeto paralelo de parte dos músicos da Nação Zumbi, ou dos trabalhos autorais de Otto (ex-Mundo Livre S/A) e de Siba Veloso (ex-Mestre Ambrósio). Mesmo que não se possa mais falar de uma cena viva em Recife, associada ao rótulo *mangue*, os processos de profissionalização artística e de estabilização de significados simbólicos hegemônicos são notórios e se expressam inclusive pela via das políticas públicas e formas de divulgação da cultura do estado, como ficará explícito ao longo do desenvolvimento.

Na *cena mangue*, os músicos sempre tiveram orgulho de levar os artistas populares para o palco com eles, projetando-os nos principais festivais da cena, o Abril Pro Rock e o Recbeat, e em diversos circuitos internacionais; nunca se viram como substitutos ou representantes desses artistas. Além disso, não reproduzem e sim recriam a cultura popular em suas composições e interpretações. Enquanto de um ponto de vista crítico à indústria cultural, poder-se-ia considerar que o

---

<sup>6</sup> Embora tenha tomado parte do núcleo inicial de amigos que formaram o manguebeat, colaborado para o projeto gráfico de *Da lama ao caos*, bem como para trilhas de cinema e outros projetos musicais coletivos, Helder Aragão, o DJ Dolores, só teve o seu trabalho com a banda registrado em disco em 2002, o CD *Contraditório?*.

processo de valorização das manifestações culturais populares pelo *manguebeat* representou *apenas* uma projeção no mercado, uma estratégia de distinção, mas, para esses músicos, representou o reconhecimento pelas atividades desenvolvidas ao longo de uma vida, tanto por projetarem seu trabalho comercialmente, como pela atenção que os músicos da *cena* e, no rastro deles, as gerações mais jovens passaram a dedicar-lhes.

Chico Science e outros agentes ligados ao *manguebeat* sempre ressaltaram a presença cotidiana das expressões populares em suas vidas. É interessante notar que Chico Science se aproxima – ao afirmar que as manifestações populares são vistas como “passadas”, mas não é dessa maneira que se deve vê-las – da percepção do caráter residual, no sentido que confere Raymond Williams ao termo, de certas formas culturais. Stuart Hall chama à atenção de modo relevante para a forma como a tradição é reorganizada para se articular a diversas práticas, adquirindo novos significados. Nesse sentido, é possível conceber a confluência entre culturas populares e internacional-populares na produção de sonoridades híbridas pelo *manguebeat*, não como deturpação da cultura popular, mas como processo de transformação histórica que levou também a uma resignificação das manifestações populares no conjunto da sociedade. E foi justamente com a “versão atômica” dos ritmos tradicionais que o *manguebeat* fez com que esses ritmos ganhassem projeção e voltassem a ser apreciados, renovando o interesse e ampliando a atuação de inúmeros grupos produtores de cultura popular. Essas posições foram consolidadas também por meio de políticas públicas com a participação direta de agentes do *manguebeat* nos órgãos municipais de cultura de modo a observarem-se alterações positivas quanto ao apoio financeiro e no processo de legitimação simbólica.

Posteriormente, participantes da *cena mangue* vieram a ocupar cargos públicos na área de cultura. Fred 04 e Renato L participaram do Conselho Municipal de Cultura, durante a gestão de João Roberto Peixe como Secretário da Cultura e do prefeito João Paulo Lima (2001-2004 e 2005-2008). Durante a gestão seguinte, de João da Costa (2009-2012), Renato L foi o Secretário da Cultura, quase até o final da gestão.

Foi João Roberto Peixe que criou a Secretaria de Cultura como Secretaria Multicultural do Recife e que implantou o modelo do Carnaval Multicultural, como já referi anteriormente. Renato L (2020) contou-me que não assumiu a secretaria para deixar uma marca própria, mas sim para dar continuidade ao projeto já instaurado por Peixe. Sua maior dificuldade era a sua falta de experiência na administração pública. Entre os desafios que teve que assumir esteve a finalização das obras do Parque Dona Lindu e do Paço do Frevo. Outro desafio foi colocar em marcha o funcionamento e as atividades de 12 equipamentos culturais inaugurados pelo secretário anterior. De acordo com Renato, o prestígio da cultura no município veio também por causa do *manguebeat*.

### **Confrontando o Armorial e o Mangue**

O contraste entre *mangue* e *armorial*, bem como entre o segundo e outras tendência culturais que se relacionam com o *pop* internacional, pode ser pensado por meio da contraposição entre “cosmopolitas” e “locais”, encontrando-se o *mangue* mais afinado com o *slogan* da Rádio Jornal do Commercio na década de 1940, “Pernambuco falando para o mundo”. Aqui, inspiro-me na definição do antropólogo Ulf Hannerz (1994), que caracteriza os “cosmopolitas” por meio da posição que assumem em relação à diversidade, marcada pela vontade de se envolver com o Outro. A posição dos “locais” define-se como uma identidade mais rígida, impermeável. Sem medo de perder a identidade ou do contato e do confronto com o Outro, os *mangueboys* se afirmam mais propriamente como cosmopolitas.

As divergências entre os dois movimentos expressaram-se em acalorados debates e ironizações mútuas. Desde o princípio, Ariano Suassuna disparava farpas em direção aos *mangueboys*. Sua oposição ao *mangue* centrava-se no anti-americanismo e na postura de resistência às influências culturais externas, ou seja, uma posição nacionalista e afinada com as teorias do imperialismo cultural. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000, p. 42), o autor afirma que há pontos de ligação e de divergência entre os dois movimentos, não obstante o bom relacionamento com Chico Science. Entremeando considerações

relevantes para pensar as questões que venho levantando, Suassuna relata que Chico Science foi procurá-lo, dizendo:

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

Há vários elementos interessantes a comentar acerca deste depoimento. Em primeiro lugar, deve-se lembrar que, à época da conversa com Chico Science, Suassuna era Secretário da Cultura de Pernambuco e, portanto, uma pessoa chave para a obtenção de patrocínio, cuja simpatia em relação aos projetos do *mangue* poderia resultar em suporte material efetivo. Em segundo lugar, fica clara a natureza de sua oposição ao *mangue* – sua relação com a cultura *pop*; isso decorre da avaliação positiva acerca da cultura “genuinamente” popular e nacional. Em terceiro lugar, ressalta a avaliação de que a utilização da cultura *pop* num processo de hibridização musical resultaria num serviço prestado ao imperialismo cultural, embora o autor reconheça a importância do trabalho de Chico Science para promover e criar interesse pela cultura tradicional junto às

gerações mais jovens, êxito que, diga-se de passagem, só foi alcançado em muito menor escala pelo *movimento armorial*. Suassuna valoriza a recriação, mas condena a hibridização com o *pop*. Nesse processo, Chico Science estaria, a seu ver, valorizando o *rock* e depreciando o maracatu. Por fim, chama à atenção a atitude de Chico Science diante de Suassuna ao concordar com sua proposta de mudar, de abandonar o *pop*. Concordância verdadeira? Subserviência? Pelos depoimentos, pela postura que adotava, pelas idéias que pregava e pelas canções que Chico deixou, parece mais acertado dizer que sua atitude não revela nem concordância nem subserviência, mas sim o famoso “jogo de cintura”, o “jeitinho brasileiro” ao lidar com os poderosos. Melhor que “bater de frente” seria, nessa postura, procurar as brechas para se alcançarem os objetivos desejados. Os inúmeros depoimentos dos amigos Chico sobre sua capacidade agregadora e confiança nas suas ideias parecem reforçar essa interpretação.

Bem diferente da postura adotada por Chico Science, conciliadora, foi a postura de Fred Zero Quatro, que fez críticas abertas e contundentes a Suassuna, denunciando seu conservadorismo político e sua visão “retrógrada” de cultura. A acidez de Fred ganhou forma poética na letra da canção “O africano e o ariano”, do CD *Carnaval na obra* (1999). Brincando com o prenome de Suassuna, Fred opõe o mito da pureza ariana e, paralelamente, a bandeira da “pureza cultural” de Ariano, ao hibridismo característico das formas musicais associadas à diáspora negra, tanto no Brasil como na América Central e nos Estados Unidos. Quem ignora quem? Quem desconhece? Quem deixa de reconhecer?

Ao definir a concepção musical *armorial*, Ariano Suassuna estabelece:

[...] uma distinção entre a música urbana e afro-brasileira do Nordeste – que parece ter sido a preocupação fundamental de Villa-Lobos e dos músicos nacionalistas – e a música sertaneja, herdeira das músicas extra-européias (música indígena, música ibero-árabe ou ibero-mourisca, segundo Suassuna), bem como do canto gregoriano ou cantochão, introduzido pelos missionários durante a colonização (Santos, 1999, p. 179).

No entanto, apesar de considerar a “simplicidade” do cantochão, afirma sua “riqueza grandíssima diante da indigência do canto indígena brasileiro”. A

herança afro-brasileira é colocada em segundo plano. Em virtude do isolamento do sertão e da predominante oralidade, a música teria lá conservado suas “formas primitivas”. E é nessas “formas primitivas” que se devem buscar, na perspectiva *armorial*, os procedimentos para a criação de novas composições com acento verdadeiramente nacional. E é justamente para este ponto que a ironia de Zero Quatro vai apontar.

Enquanto, na perspectiva *armorial*, o que se busca é a pureza da tradição, de preferência passando ao largo dos meios eletrônicos, na perspectiva *mangue*, a tradição cultural é reelaborada, figurando como elemento sonoro e moldura de reflexão sobre o mundo. A tradição, neste caso, formaria uma comunidade de sentido que estaria embasando redes de reciprocidade. O ponto fulcral e mais problemático da visão *armorial* sobre a cultura popular, que é tomada como algo que deve se manter puro e que só pode ser “melhorado” de duas maneiras tidas como as únicas legítimas: 1) em seu próprio desenvolvimento interno, protegido da influência da indústria cultural e ligado aos segmentos de classe que lhe deram origem; 2) por meio da busca de suas origens (o que, ao fim e ao cabo, seria outra forma de desenvolvimento interno), privilegiando as raízes ibéricas e conduzindo, assim, a um processo de “refinamento” dentro dos padrões eruditos. Porém, as gerações que se seguiram na esteira do *armorial* tendem a desenvolver uma abordagem mais livre em relação ao escopo das tradições populares, bem como a estabelecer um diálogo mais próximo e mais frutífero com a *cena mangue* e com outros desdobramentos da música popular brasileira contemporânea.

### **Considerações finais**

As guitarras elétricas do *mangue*, contradizendo o que se poderia esperar do ponto de vista dos defensores de políticas protecionistas, tornaram a cultura popular tradicional mais visível na *cena* local e em circuitos mais amplos da produção e do consumo cultural. Neste sentido, o *manguebeat* gerou transformações importantes na dinâmica cultural somando-se às políticas públicas implementadas naqueles anos. No entanto, ainda se devem apontar os limites em relação ao reconhecimento dos agentes internos às culturas populares que, se

ganharam muito em termos simbólicos, continuam a ser subvalorizadas em termos de remuneração, quando comparados aos artistas vinculados à indústria da música. Gostaria de expandir as reflexões e conclusões, mas, por questões de tempo, vou deixá-las para o debate.

## REFERÊNCIAS:

- AMARAL, Carlos Eduardo. Premissas estéticas e ideológicas da música armorial. *Revista brasileira de música*, v. 26, n. 2, jul./dez., p. 321-334, 2013.
- BRITO, Ronaldo Correia de. A liberdade de não pertencer a movimentos. *Continente Multicultural*, Recife, ano I, n. 1, jan. 2001.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA (2000): *Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 10, nov.
- DIDIER, Maria Tereza. Conversa sobre o popular e o erudito na cultura do Nordeste – Ariano Suassuna. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*. São Paulo: Educ, Fapesp, n. 18, maio. 1999.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do 'popular'. In SOVIK, Liv. (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003a, 247-264.
- HALL, Stuart. Que 'negro' é esse na cultura negra?. In SOVIK, Liv. (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003b, 335-349.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus do Recife: novas considerações sob o olhar dos tempos*. Recife: Bagaço, 2012.
- MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Manguebeat: a cena, o Recife e o mundo*. Curitiba: Appris, 2020.
- MIRA, Maria Celeste. Ongueiros, festeiros e simpatizantes: o circuito urbano da 'cultura popular' em São Paulo. In FRÚGOLI JR., Heitor. *et al.* (org.) *As cidades e os seus agentes: práticas e representações*. Belo Horizonte: PUC Minas, São Paulo: Edusp, 2006, p. 353-376.



MIRA, Maria Celeste. MetrÓpole, tradiçÓo e mediaçÓo cultural: reflexÓes a partir da experiênciA dos grupos recriadores de maracatu na cidade de SÓo Paulo. *MediaçÓes*, v. 19 n. 2, p. 185-204, jul./dez. 2014.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. SÓo Paulo: Brasiliense, 1985.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revoluçÓo, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

SANTOS, MarÍlia Paula dos. Ecos armoriais: influênciA e repercussÓo da MÚsica Armorial em Pernambuco. *MÚsica Popular em Revista*, ano 6, v. 2, p. 29-54, jul.-dez. 2019. Disponível em

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/4103/4451>.

Acesso em 15 de jan. 2020.

SOARES, Thiago. Recife nÓo é Belém, e brega nÓo é tecnobrega. In: HERSCHMANN, Micael.; SANMARTIN, CÍntia Fernandes. *Cidades musicais: comunicaçÓo, territorialidade e política*. Porto Alegre: Sulina, 2018, p. 241-264.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 14 ed., 1978.

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

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