

“É HIP HOP NA MINHA EMBOLADA”: PRÁTICAS CULTURAIS JUVENIS NO RECIFE 1980-1990

Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento*

RESUMO

O presente artigo disserta acerca do MangueBit e seus desdobramentos como mosaico cultural da contemporaneidade brasileira, todavia analisando de forma panorâmica as práticas culturais vivenciadas em Recife na década de 1980 por dois dos principais artífices desta movimentação cultural Chico Vulgo (futuro Chico Science) e Jorge Du Peixe (vocalista da Nação Zumbi), quando participavam da gangue de dança “*Legião Hip Hop*” fundada no município de Olinda em 1984. Por fim analisamos o *break* dançado na capital pernambucana em seus primórdios, como também as fases que o caracterizaram nestes três últimos decênios, elegendo-o na qualidade de fator importante na fomentação do MangueBit na década de 1990.

Palavras-chave: MangueBit; Break; Hip Hop; Juventude, Recife.

ABSTRACT

This article lectures about MangueBit and its development as cultural mosaic of contemporary Brazilian, but to give an overview analyzing cultural practices experienced in Recife in 1980 by two of the principal architects of this cultural movement Chico Vulgo (Chico Science Future) and Jorge du Peixe (singer of Nação Zumbi) when participating in the gang dance “*Legião Hip Hop*” founded the city of Olinda in 1984. Finally we analyze the break dancing in Recife in its infancy, as well as the phases that characterize these last three decades, electing him as an important factor in fostering the MangueBit in the 1990s.

Keywords: MangueBit; Break; Hip Hop; Youth; Recife.

* Doutorando em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

1 – MANGUEBIT: ENTRE O CONTEMPORÂNEO E O SECULAR

Neste constructo histórico do tempo presente alguns temas revelam-se como essencialmente imbuídos pela história imediata, deveras não uma história superficial ou temas que ainda estão no processo de “maturação” histórica, mas uma história fomentada por novas concepções histórico-metodológicas, mobilização reflexiva de inúmeras fontes, e principalmente, construção de um saber historiográfico vivo, táctil e indubitavelmente, dinâmico.

Partindo deste pressuposto dissertaremos acerca do MangueBit, com características peculiares no tocante à música contemporânea brasileira feita no século passado, sobretudo com relação às influências que o mesmo absorveu, e posteriormente às traduziu de maneira híbrida.

Os jovens artífices que fomentaram o MangueBit, vislumbraram Recife através deste estigma que a capital pernambucana o Brasil e o mundo atravessavam, ou seja, para entendermos o MangueBit de uma forma mais clara, faz-se necessário a compreensão de uma forma panorâmica do mundo, do Brasil e da cidade de Recife respectivamente nas décadas de 1980 e 1990. O MangueBit foi contemporâneo do fim da União Soviética, do voto direto com a eleição de Fernando Collor de Melo. Uma realidade caracterizada pela ditadura militar, época de incertezas, além do “boom” do consumismo brasileiro, Internet e MTV. Do governo de Miguel Arraes no início da década de 90, com violência e falta de perspectiva de vida para sua juventude. Todo este contexto conseguiu fomentar toda uma cena cultural, em que tradições como os Maracatus, cirandas, Cocos, afoxés, caboclinhos, entre outros, conseguiram coexistir em uma movimentação liderada por jovens insatisfeitos com o que era produzido em Recife, e principalmente a cultura absorvida pela juventude maurícia, como o jornalista Renato L afirmou:

Bom acho que pro Recife foi uma revolução, é porque, ... quem viveu no Recife nos anos 80, é... viveu uma época morta, em termos de cultura. Não aconteceu nada aqui no Recife nos anos 80, ou aconteceu muito pouco na área de cinema, sabe. É... só pode se dizer... porque na área de música só se tinha Alceu Valença, na minha opinião já completamente estagnado, a produção dele já completamente estagnada. Assim... então Recife passou batido pelo Rock brasileiro dos anos 80. Já a galera de Salvador, ou de Porto Alegre, ou de São Paulo óbvio né, sei lá¹.

¹ Trecho da entrevista concedida por Renato L a presente pesquisa na cidade de Recife em janeiro de 2006.

Nesta perspectiva o MangueBit articula na pesquisa histórica contemporânea, todo um circuito histórico-cultural. Sua análise expõe a necessidade de um estudo permeado pela contextualização do sujeito histórico, não apenas como um indivíduo passivo, esperando pelo trem da história, mas como uma criatura identificada pelas diferenças culturais que o moldaram durante os anos, uma espécie de conjunção estratégica dos acontecimentos.

Nesta seara contemporânea apresentamos o MangueBit. Movimentação² musical brasileira surgida no início da década de 1990 na cidade de Recife, que através de sua idéia central: “*Uma parabólica enfiada na lama*”, estruturou uma cadeia de símbolos, buscou um entrelugar entre o local e o global, definiu sua própria forma de versar a cidade de Recife, sobretudo com relação às mazelas sociais existentes na capital do Estado de Pernambuco.

A partir deste conceito formulado de “*uma parabólica enfiada na lama*”, partimos para o que denominamos como “*Os componentes culturais híbridos presentes nas interações de classes que impõem o reconhecimento do conflito e da importância da negociação*”³. Desta forma percebemos que as negociações culturais, e em certa medida o acaso, delinearão a conjuntura mangue, pois as referidas ações culturais deliberadas pelos artífices da *Cena* musical possuíam sim uma intenção, ou uma espécie de “inconsciente coletivo”⁴, em que a transformação da realidade cultural era o mote desta juventude.

Destarte não foi apenas o batuque do maracatu acelerado pelos bits, conectado com o mundo globalizado, que denotou ao MangueBit toda uma identidade cultural híbrida, calcada nas resignificações, ou “*novas modalidades de organização da cultura*”⁵, observadas sob a óptica do historiador contemporâneo ou da história do tempo presente. Esta seara cultural deve também ser identificada pelas negociações propostas não apenas pelos ritmos musicais diversos envolvidos na composição das músicas que antes pareciam antagônicos como a cultura popular dos maracatus, afoxés, cirandas, emboladas, a tecnologia do *Sampler*, e dos ritmos estrangeiros como o Funk, Soul, Hip Hop, Rock, entre outros.

² Indicaremos o MangueBit em nosso artigo como uma movimentação devido a abrangência que o termo possui, ou seja, indica a necessidade que os jovens músicos recifenses possuíam em articular uma cena cultural em sua cidade natal, ao mesmo tempo que denota toda uma projeção e consolidação que o MangueBit alcançou em vários aspectos midiáticos, acadêmicos, musicais, etc.

³ CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p. 262.

⁴ Neste termo nos referimos aos anseios dos jovens artífices da *Cena* MangueBit em construir uma cadeia cultural na cidade de Recife.

⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2000. p. 283

Acreditamos que a indústria cultural vigente no Brasil nas décadas de 1980 e 1990 delineou aos artífices do MangueBit ações culturais no intuito de mudar a realidade cultural na qual estavam inseridos. Porém, supomos que estes agitadores culturais não foram meros objetos manipulados pela grande indústria cultural, mas iconoclastas da cultura contemporânea, construtores do multiculturalismo urbano.

O caminho de autopromoção que o MangueBit enveredou, estava calcado nas descentralização das visões culturais de dominância definidas por desdobramentos das resistências históricas, gerando novas visões periféricas, aprofundadas no cotidiano das relações pessoais e nos estudos tanto de identidades culturais, como da própria cultura.

Para o MangueBit sua estética visual era extremamente rica em elementos simbólicos com uma necessidade real na busca pela desconstrução da ordem estabelecida, mesmo que o figurino não busque o choque imediato do visual punk, os mangueboys utilizaram o que lhes representava um grande organismo metropolitano em estado de caos, chamado Recife, com sua urbe inchada, crescida desordenadamente, com um comércio informal de camelôs disseminado em várias partes da cidade. Foi justamente neste mercado alternativo que Chico Science e Fred 04 buscaram inspiração para compor suas indumentárias com óculos de sol, chapéus de palha, colares, camisas coloridas, tênis e meiões, além da própria linguagem de bits e pixels que serviram também para vestir estes jovens músicos.

Com efeito, a observação das metamorfoses “estéticas” de uma determinada geração pode nos levar a apresentar o seguinte fato: a diretriz da obra, sua significação, fora deliberadamente escolhida antes de qualquer reflexão sobre o próprio vocabulário⁶.

Nestas premissas as significações perpassam pela própria vestimenta dos artistas tornando-se uma extensão de suas intenções perante aos olhos alheios. Assim como o punk o fez, ou seja, estender aos olhos os sentimentos recônditos, utilizar a indumentária como mais um canal permissivo de mensagens, uma vitrine móvel de suas idéias, além da linguagem utilizada, como forma de identificação dentro destas manifestações juvenis.

⁶ BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. São Paulo. Perspectiva, 2007, p. 19.

2 - O CORPO COMO MANIFESTAÇÃO JUVENIL: BREAK NA DÉCADA DE 1980 NO RECIFE

Analisando toda a trajetória do movimento hip hop na cidade de Recife e Região Metropolitana, percebemos que o elemento *break* foi a porta de entrada desta referida prática para os jovens das periferias, principalmente nos municípios de Olinda, Camaragibe, Jaboatão dos Guararapes, Paulista, ou mesmo a capital que concentravam nas décadas de 1970 a 1990 áreas caracterizadamente urbanas.

É neste cenário urbano recifense da década de 1980 basicamente que assentamos nosso maior bojo de reflexões, imbuídas pela contemporaneidade, denotando “*uma história em constante movimento, refletindo as comoções que se desenrolam diante de nós e sendo portanto objeto de uma renovação sem fim*”⁷.

Todavia observamos que François Bédarida reforça nosso entendimento de que o hip hop representado pelo *break* lança novas interpretações sobre um movimento cultural idealizado por jovens da periferia de Nova Iorque, estendendo-se para várias partes do mundo, em que as desigualdades sociais geradas pela urbanização agressiva⁸ e pelo acúmulo de capital contingenciaram um significativo exército de jovens pobres em todo o mundo.

Destarte, com uma decisiva influência de movimentos negros⁹ da década de 1960, o movimento hip hop que teve como um dos seus principais articuladores o Dj Afrika Bambaata, buscou novas formas de pensar a situação da juventude das periferias das metrópoles, em especial de Nova Iorque, sendo proposto aos jovens negros e de origem

⁷ BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína. (Orgs). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005.p 229.

⁸ Segundo Tricia Rose: “*As condições da sociedade pós-industrial tiveram um impacto profundo sobre as comunidades negras e hispânicas. A redução dos fundos federais e da oferta de habitação a preços acessíveis deslocou a mão-de-obra da produção industrial para serviços corporativos e de informação, além de ter desgastado os modelos locais de comunicação. Isso significou que a nova população imigrante e os habitantes mais pobres das cidades pagaram um preço altíssimo pela “desindustrialização” e pela reestruturação da economia*”. ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHMANN, Micael. (Org). **Abalando os anos 90. Funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1997. p.199.

⁹ “*Os Estados Unidos viviam um período convulsionado: começavam a sofrer grandes derrotas na Guerra do Vietnã, no front interno, os movimentos pacifistas contra a guerra e as lutas pelo cumprimento da Lei dos Direitos Civis se radicalizavam. O assassinato Martin Luther King, naquele ano provocou uma onda de conflitos inter-raciais em mais de 130 cidades norte americanas. O período também foi marcado pela expansão dos Panteras Negras (Black Panthers), movimento criado em 1966 com programa político baseado nas ideias de líder comunista chinês Mao Tsé-Tung e que defendia o Black Power*”. ROCHA, Janaína & DOMENICH, Mirella & CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: a periferia grita**. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2001.p.127.

HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE

hispânica que trocassem as disputas violentas entre gangues, por disputas de *break*, sendo o corpo antes utilizado como arma, configurando-se a partir de então como representação cultural de jovens empobrecidos, ou seja, “*o corpo não pode ser tratado pelo historiador, simplesmente como biológico, mas deve ser encarado como mediado por sistemas de sinais culturais*”¹⁰.

Nesta perspectiva do *break* “*enquanto linguagem artístico-corporal*”¹¹ e integrante de toda uma cadeia de expressões artísticas que o mesmo congrega, buscamos analisar o movimento hip hop, especificamente o break na cidade de Recife ainda em seus primeiros passos, caracterizado em meados da década de 1980 como incipiente, espraído, entusiasta, pois inicialmente os *breakers*¹² possuíam uma visão parcial de toda a conjuntura, ou melhor de todo o poder aglutinador e artístico que o hip hop já representava em várias metrópoles do mundo. Por conseguinte percebemos que os jovens *breakers* recifenses dançavam apenas por divertimento, essencialmente por iniciativas individuais com reuniões esporádicas pela cidade.

O movimento hip hop em Recife foi caracterizado em três fases, desde seu surgimento na capital pernambucana até os dias atuais. Em um primeiro momento o hip hop recifense era desorganizado, amador e desarticulado politicamente, pois o intuito dos jovens em participar das gangues de dança era apenas para dançar e se divertirem na cidade não incorporando neste momento inicial os outros elementos do hip hop (MC, DJ, Grafiti). Este período estende-se por toda a década de 1980, período em que está compreendido como o início das práticas culturais dos nossos sujeitos sociais (Chico Vulgo e Jorge Du Peixe).

A segunda fase do movimento hip hop em Recife está compreendido no início da década de 1990 e é caracterizado pela formação das primeiras *posses*¹³, como também por

¹⁰ POTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter. **A escrita da história**. Novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.p. 308.

¹¹ ALVES, Flávio Soares & DIAS, Romualdo. A Dança break: corpos e sentidos em movimento no Hip-Hop. Campinas: **Motriz**, Revista de Educação Física da UNESP -Rio Claro, V.10, nº 1, 2004. p.05.

¹² “*Quem dança break, é conhecido por breaker ou b.boy, representante da expressão corporal, da dança de rua, o street dance ou break dance, em seus vários estilos (popping, locking, boogaloo, etc), caracterizada por movimentos corporais de difícil execução ora no solo, como os estilos footwork e powermove, ora na expressão mímica, requerendo um considerável preparo físico*”.MELO, Monica Zaira. **A ação político-cultural do movimento hip hop na comunidade do Totó**. Recife: Monografia de Serviço Social, UFPE, 2008.p.32.

¹³ “*As posses são associações locais de grupos de jovens que têm como objetivo, reelaborar a realidade conflitiva das ruas nos termos da cultura e do lazer. Normalmente reúnem grupos de rap, breakers e grafiteiros com o objetivo de promover “o aperfeiçoamento artísticos dos elementos do hip hop e a divulgação desta cultura de rua em sua autenticidade*”SILVA, José Carlos Gomes da. Apud. DAMASCENO, Francisco José

HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE

uma articulação mais consistente em torno das vertentes artísticas que compõem o hip hop, seja através da conscientização política que o envolve desde sua concepção, ou mesmo pela demarcação de áreas para as disputas de *break* e principalmente, consolidação enquanto manifestação cultural da periferia recifense.

A organização do movimento hip-hop nesta segunda etapa deve-se ao fato destes jovens agruparem-se em gangues de dança espalhadas em diversas comunidades do Grande Recife¹⁴: Casa Amarela, Santo Amaro, Rio Doce, Peixinhos, para disputas em pontos centrais da capital pernambucana, como Parque Treze de Maio - o principal local de reunião destes jovens - a Rua do Hospício, Estação do Metrô do Barro, Praça do Trabalho, Parque da Jaqueira, Rodão da Praia do Pina e Centro da Cidade.

A terceira e atual fase do hip hop recifense configura-se como um período de engajamento político das posses do hip hop através de ONG's, partidos políticos, cooperativas culturais e profissionalização dos festivais e músicos, elevando-o à categoria de ferramenta indispensável na busca por melhores condições de vida nas comunidades carentes do Grande Recife.

Foi percebido que o hip hop do Recife vivenciou nos últimos anos, uma maior atenção por parte das autoridades, principalmente da Prefeitura Municipal, que através de ações que envolvem desde a construção de espaços destinados à prática do *break*, como ações de promoção do segmento, como por exemplo o projeto: “*Aurora do Lazer*”, que acontece quinzenalmente no Centro do Recife e dentre a programação estão as rodas de *break*.

Há um fator importante que se deve destacar nesta terceira fase do hip hop recifense: a organização de campeonatos de *break*, com uma organização similar a grandes festivais, no que tange ao patrocínio de empresas, formatação da disputa por meio de campeonatos realizados no exterior, dançarinos e torcidas uniformizados, reuniões prévias para a definição de regras e premiação. Ou seja, a participação direta do movimento hip hop nas políticas públicas de promoção da cultura na capital pernambucana.

Gomes. **Sutil diferença:** o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – Grupos mistos no universo citadino contemporâneo. São Paulo: Tese de Doutorado em História, PUC-SP, 2004. p.144.

¹⁴ O **Grande Recife** é composto ainda por outros 13 municípios (Abreu Lima, Araçoiaba, Cabo, Camaragibe, Igarassu, Itamaracá, Ipojuca, Itapissuma, Jaboatão dos Guararapes, Moreno, Olinda, Paulista e São Lourenço da Mata).

HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE

Entretanto, as análises deste trabalho estarão centradas apenas na primeira fase, a “*fase breaker*” do movimento hip hop em Recife, pois dentre as expressões culturais do movimento hip hop, o *break* despontou como o mais praticado pelos jovens da periferia do Grande Recife no período em questão.

Segundo M.R. Costa e J.A. Menezes¹⁵, o hip hop inicialmente foi marcadamente expresso pela dança e música formadora da primeira geração de hip hoppers de Recife, tendo como os primeiros locais de encontros para os rachas¹⁶ o Parque 13 de maio no Centro do Recife, o Parque da Jaqueira, Rua do Hospício, Avenida Conde da Boa Vista em frente à Antiga Escola de Engenharia do Recife.

Caracterizado nesta primeira fase como a história das “*rodas de break*” segundo Silvia Barreto¹⁷, a cidade neste período já possuía suas primeiras gangues de dança, “*Rock Master Crew*”, e “*Recife City Breaker*”, além da “*Legião Hip Hop*” todas formadas por jovens de baixa renda, oriundos de diversos bairros da periferia recifense.

Propomos a compreensão desse período a partir dos seus sujeitos sociais a fim de reconfigurar as práticas socioculturais dos mesmos, que pelas vias tradicionais da historiografia dificilmente teriam sido percebidos, mas que por meio de questões apresentadas pela História Cultural, facilitaremos a compreensão de uma das expressões da amálgama cultural que formou o mosaico multicultural denominado de MangueBit.

Um entrecruzamento de um movimento juvenil surgido nos EUA com uma forte identificação entre os jovens pobres das periferias brasileiras, e uma movimentação cultural surgida no Estado de Pernambuco no começo da década de 1990, que teve como seu principal expoente (Chico Science), um *breaker*, ex-integrante de uma gangue de dança do Bairro de Rio Doce, periferia de Olinda.

Há um interesse em especial neste artigo no que concerne à formação das bandas Orla Orbe, Loustal, Bom Tom Rádio e Lamento Negro, devido suas importâncias como elementos formadores da vivência cultural de Chico Vulgo (Chico Science) e Jorge Du Peixe,

¹⁵ COSTA, M.R & MENEZES, J.A. Os territórios de ação política de jovens do movimento hip hop. Rio de Janeiro: Revista **Em Pauta** da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, V 06, Nº 24, 2009.p.203.

¹⁶ “Racha” é a denominação utilizada pelos breakers quando se referem às disputas de break entre as gangues de dança.

¹⁷ BARRETO, Sílvia Silvia Gonçalves Paes. **Juventude, sociabilidade e identidade**. O “underground” recifense e o movimento hip hop. Recife: Monografia de Ciências Sociais, UFPE, 1997.p.59.

HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE

pois subsiste um fator que congrega todos estes grupos: a afinidade artística dos sujeitos sociais que alinharam-se nestas frentes musicais pernambucanas da década de 1980, ou como afirma Maffesoli: “*a sensibilidade coletiva, originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética*”¹⁸.

Partindo desta premissa apontada por Maffesoli, percebemos que os grupos musicais em questão foram formados por jovens que conviviam entre si desde a adolescência como Chico Vulgo e Jorge do Peixe, moradores da periferia de Olinda, ou mesmo a banda Lamento Negro, formada a partir da amizade entre Chico Vulgo e Gilmar Bola Oito¹⁹, na época em questão (final da década de 1980), funcionários da Emprel²⁰, que nas horas vagas atuavam como músicos.

Outros argumentos que mencionamos neste artigo são as utilizações de componentes e técnicas musicais que Chico Vulgo e Jorge Du Peixe utilizaram nas suas composições no período das bandas Orla Orbe, Loustal, Bom Tom Rádio e Lamento Negro, como por exemplo o *Scracht*²¹ e o *Sampler*²², claramente percebidos em composições como: *banditismo por uma questão de classe*²³, *rios, pontes e overdrives*²⁴, *Macô*²⁵, dentre outras composições.

Assim, os jovens hip hoppers do Recife da década de 1980, em especial os *breakers*, são “*Grupos de Estilos Jovens*”, pois segundo Kênia Kemp:

¹⁸ MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos** – O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.p.27.

¹⁹ Gilmar Bola Oito é percussionista da Nação Zumbi desde sua primeira formação, no final da década de 1980 era membro da Banda Lamento Negro, um grupo de Afro Reggae sediado no bairro de Peixinhos, periferia de Recife

²⁰ **Emprel:** Empresa Municipal de Informática da Prefeitura do Recife.

²¹ O **Scratch** provém da técnica de *scratching* utilizada pelos *Disco-Jockeys* do hip hop que giram os discos de vinil com as suas mãos para a frente e para trás de modo a fazer interferências na música que está sendo executada.

²² O **Sampler** é uma técnica musical que consiste em sobreposição de músicas de ritmos diferentes ou semelhantes, característica preponderante do hip hop.

²³ SCIENCE, Chico. **Banditismo por uma questão de classe**. In: Chico Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/ Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 10 (03 min. 59 seg).

²⁴ SCIENCE, Chico. **Rios, pontes e overdrives**. In: Chico Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/ Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 10 (04 min. 03 seg).

²⁵ SCIENCE, Chico. **Macô**. In: Chico Science e Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos/ Sony Music, 1996. 1 CD. Faixa 06 (04 min. 09 seg).

HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE

Por grupos de estilos jovens me remeto portanto à formação de coletividades marcadamente juvenis, que tomam como referência para condição de pertencimento ao grupo, um estilo que elabore além de uma proposta estética, um modelo de comportamento. O estilo é resultado de elaborações coletivas e aceito consensualmente como modelo substantivo²⁶.

Percebemos a partir de Kênia Kemp que o estilo é construído sob os auspícios da convivência entre os “iguais”, em um contexto de experiências cotidianas compartilhadas, através de sonoridades, indumentárias, deslocamentos urbanos e principalmente, vivências coletivas que lhes atribuem um sentido para suas vidas, ou melhor, toda a vivência do hip hop só adquire um sentido entre os jovens que o praticam, quando o mesmo é compartilhado por estes atores sociais urbanos.

Desta forma criam-se alguns referenciais em que os próprios hip hoppers seguem, como também as reações que provocam na sociedade que os assiste. As imagens, o som, a forma como se agrupam e vivenciam a cidade, os tornam reconhecíveis entre seus semelhantes, como também despertam admiração, curiosidade, medo, devido as origens sociais destes jovens, ou mesmo a violência por parte da polícia. Reações desencadeadas pelo comportamento pouco convencional dos hip hoppers.

No conceito “Grupos de Estilos Jovens”, proposto por Kênia Kemp, verificamos que o fio condutor destas sociabilidades é o próprio referencial que se constrói pelo estilo que perpassa a música, componente agregador e ao mesmo tempo “globalizador”, que conecta estes jovens a culturas *extra-territoriais*. O jovem hip hoper experiencia o pertencimento a algo bem maior do que as paredes da sua casa, as ruas de sua comunidade, as fronteiras de sua cidade. Há portanto uma formação de “*comunidades imaginadas*”²⁷, uma amplitude no sentimento de pertencimento citado anteriormente.

Neste ponto é interessante observarmos o viés da definição de arte de Shusterman com relação ao rap, como prática popular de cultura:

Além disso, a definição da arte como prática estende-se para além das obras artísticas. A noção de prática, ressalta as ações humanas, assim como reconhece os produtos de suas realizações. Portanto, definir arte como um conjunto de práticas

²⁶ KEMP, Kênia. “**Grupos de estilos jovens**”: o “rock underground” e as práticas (contra) culturais dos grupos “punk” e “trash” em São Paulo”. Campinas: Dissertação em Antropologia da UNICAMP, 1993.p.13.

²⁷ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

não compreende apenas objetos artísticos, mas também seus agentes, os que sustentam a prática: os produtores e receptores das obras de arte²⁸.

Assim como o rap, o *break* enquanto vertente do hip hop encaixa-se nesta definição, pois a forma como estes jovens se articulam, denota que a arte experienciada por eles é fruto das práticas sociais operacionalizadas em grupo, pensadas e repensadas de forma coletiva, sendo submetidas a uma adequação de realidades por parte desta juventude, seja através da incorporação de novos elementos, ou como Shusterman afirma: “*É como a dicotomia criação/apropriação é desafiada*”²⁹. Enfim é entender a arte do hip hop (*break, grafitti, rap, etc*) como um forte elemento no processo de transformação das realidades difíceis.

Em Kemp e Shusterman percebemos não uma discordância, mas uma complementação do que apresentamos. Ao constituirmos os jovens praticantes do hip hop, em especial do *break* como “Grupos de Estilos Jovens”, o jovem (agente cultural), a música (elemento aglutinador), o *break* (prática cultural consensual) e o hip hop como um conjunto artístico praticado, receptado e sustentado por uma juventude urbana, nos remete a Chartier, já que: “*pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos*”³⁰.

Uma relação compreensível configura-se a partir de então, isto é, sujeitos sociais e práticas culturais que fomentaram uma movimentação cultural em toda a década de 1990, iniciada ainda nos anos de 1980, devido às suas sensibilidades artísticas levadas a uma coletividade experiencial.

É neste momento de legitimação dos conteúdos acumulados por estes jovens artífices que percebemos a similitude dos conceitos demonstrados. Há uma congruência entre o jovem estilizado através do hip hop e o *break* como constituição simbólica destes atores urbanos, entendido nesse caso como um conjunto de práticas que os legitima como objeto artístico.

Em suma, percebemos que as linhas que compõem este artigo, estão baseadas na capacidade em que alguns jovens da periferia recifense demonstraram no intuito de causar

²⁸ SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora34, 1998. pp.30,31.

²⁹ SHUSTERMAN, Richard. op.cit.p.150.

³⁰ CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.p.19.

uma interferência positiva na cidade que habitavam, através de manifestações contemporâneas, sensibilidades compartilhadas, ou mesmo a releitura de expressões culturais populares.

3 – PRÁTICAS CULTURAIS E EXPERIÊNCIAS MUSICAIS JUVENIS

Jovens, *breakers*, pobres, constituídos a partir de articulações da vida social, bem como de interpretações instauradas dentre as suas escutas, reflexões e trocas simbólicas de cultura, assim o hip hop na sua vertente mais corporal, o break, instiga-nos a pensar quais práticas culturais os dois hip hoppers Chico Vulgo e Jorge do Peixe carregaram consigo para a fomentação do ManguBit no início da década de 1990.

Nossa compreensão acerca destas provocações, assentam-se em uma perspectiva ampla do que entende-se como o estudo da história e música, ou o campo de reflexões, eivado de análises articuladas entre sujeitos, musicalidades, práticas culturais, ou:

A música não se constitui apenas de arranjo combinado e significativo dos sons e silêncios, nem se restringe a si própria, mas se instaura de forma mais ampla, dentro de universos sensíveis e referenciados no universo do humano e do experiencial. Absorve dos campos humanos sua “textura” e dentro deles re-elabora a própria experiência humana, tornando-a mais bela, e, por isto mesmo, mais humana ainda. Sendo assim, a música redimensiona a própria vida se constituindo ela própria em um vasto território de subjetividades e sentidos³¹.

Nesta experiência da música enquanto algo constituído socialmente é que reside o entrecruzamento de componentes e de uma amplitude de possibilidades na percepção da música não apenas como emissão de sons, mas como permeada por uma subjetividade, ou como Vinci de Moraes menciona: “*Trata-se de objetos reais, porém invisíveis e impalpáveis, carregados de características subjetivas, e é assim que proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre eles e a sociedade*”³². Por conseguinte, compreender que a música da cultura hip hop é algo fundamental na comunicação de ideias, na valorização da convivência com um grupo de iguais dentro da periferia, ou melhor, no vetor de atração para esta juventude.

³¹ DAMASCENO, F.J.G. (org). **Experiências Musicais**. Fortaleza: Editora da UECE, 2008. p. 12.

³² MORAES, J.G.V. **História e música**: canção popular e conhecimento histórico. São Paulo: Revista Brasileira de História, V.20, Nº 39, 2000. p. 210.

Nesta perspectiva da música hip hop enquanto “chamariz” de praticantes, aguçamos nossos olhares para o *break* no que concerne a caracterizá-lo como “braço performático” do hip hop e principal linguagem artística escolhida e praticada pelos sujeitos sociais que apresentamos neste artigo até o momento.

A comunhão destas duas expressões (música e *break*) leva-nos para um ponto importante que salientamos a partir deste momento, como construção e consumação, isto é, o ManguBit apoteose das experiências musicais destes jovens, o arremate experiencial de cargas artísticas cultivadas desde os anos de 1980 e colocadas em prática no início da década de 1990.

Nesta tríade (*Break*, Música e ManguBit), há um sentimento que os perpassa, bem como os anos que se passaram desde a criação do hip hop, isto é: a cidade como artefato cultural, habitat propício para a propagação de um som que é dançado por jovens pobres excluídos socialmente, que vislumbram através do *break*, possibilidades de projeção, sentimento de pertencimento a um grupo de congêneres, gerando solidariedades entre os mesmos.

Desta feita, devemos considerar que as práticas culturais exercidas por estes sujeitos são reconstruídas a partir das apropriações de suas complexas trajetórias de vida. Parafraseando Chartier é preciso perceber o principal objeto da História Cultural, a saber: “*identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler*”³³.

Portanto nesta reedificação histórica contemporânea, a compreensão das particularidades, torna-se quesito fundamental na percepção das recombinações culturais que se processam nas sociedades atuais, compelindo os jovens atores sociais a uma estratégia de caráter coletivo no intuito de serem percebidos na atualidade.

4 – RECIFE 1980-1990: UMA METRÓPOLE JUVENIL

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo /Escutando o som das vitrolas, que vem de mocambos entulhados à beira do Capibaribe, na quarta pior cidade do mundo /Recife cidade do mangue, incrustada na lama dos manguezais /Onde estão os homens caranguejos /Minha corda costuma sair de andada/ No meio da rua, em

³³ CHARTIER, Roger. op.cit .p.17.

cima das pontes /Recife cidade do mangue Onde a lama é a insurreição /Sou, sou, sou Manguelover³⁴

Poder-se-ia dizer em um entendimento mais direto, que alguns pontos caracterizavam Recife no final da década de 1980 e início da década de 1990 como incipiente e amador no que tange ao mercado musical, para tanto servimo-nos de diversas análises para compreender que havia a existência de uma espécie de barreira em relação aos outros grandes centros irradiadores de cultura no Brasil. O cenário musical enquanto cadeia auto-sustentável não era viável para as bandas que na sua grande maioria habitavam ainda as garagens e galpões como o Mundo Livre S.A, com algumas exceções, dentre elas Câmbio Negro H C, Templo Nublado e Academia do Medo.

Podemos considerar em síntese, que alguns fatos que perpassaram as décadas de 1980 e 1990 no Grande Recife delinearão a cultura musical de forma decisiva deste período, pois a capital pernambucana funcionou como um chamariz para novas possibilidades de promoção da cultura, sejam elas através de bares, parques, bandas e dançarinos de rua que ajudaram em todos os seus momentos de alguma forma na consolidação do que entendemos até então como a movimentação Manguelover.

As inquietudes nos indicam um repensar das experiências sonoras vivenciadas em Recife nas referidas décadas, como também nos faz perceber que as possibilidades de entendimento de um mesmo objeto são inúmeras, ou “*Mil caminhos chegarão aos mesmos lugares. Todos os caminhos um caminho*”³⁵.

Estas experiências culturais a partir de uma juventude inquieta fizeram-nos perceber e reforçar que o Manguelover foi acima de tudo um grande pacto pela cultura pernambucana, reforçando nosso conceito de movimentação cultural, uma parceria bem sucedida de jovens *breakers* e artistas em busca de um bem comum, ou seja, um habitat cultural auto-sustentável.

As leituras e releituras propostas por estes artífices demonstraram ao Brasil que as negociações culturais com os opostos, convergem para um propósito, uma finalidade em que não haja perdas para nenhuma parte. Assim o Manguelover o fez com o secular e o

³⁴“**Antene-se**” de Chico Science e Nação Zumbi, In.: cd Da Lama ao Caos de 1994 lançado pelo selo alternativo da Sony “Chaos”.

³⁵ LIMA, Tânia Maria de Araújo. **Teia de sincretismo**: uma introdução à poética dos mangues. Recife: Tese de Doutorado em letras e lingüística, UFPE, 2007.p.359

HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE

contemporâneo. Dosou na medida certa e valorizou as influências que perpassaram suas vidas enquanto sujeitos sociais dotados de memória em algum momento, fazendo com que um circuito energético começasse a funcionar na cidade, desentupindo as artérias da Manguetown, criando assim a nova cara da música contemporânea brasileira.

Em suma, apresentamos como o MangueBit foi fruto de experiências e práticas culturais acumuladas durante anos por dois sujeitos sociais apresentados anteriormente, unindo na metrópole Recife um arcabouço cultural de possibilidades, ou seja, uma urbe que sempre recebeu novidades oriundas de várias partes do mundo, haja vista ser uma cidade costeira com um porto muito ativo por séculos e as tradições populares que sempre fizeram parte da cultura do povo de Pernambuco, sejam os maracatus, afoxés, caboclinhos, cirandas e etc.