



O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco

Carlos Sandroni (UFPE/UFPB)

Resumo: Na década de 1990, a cidade do Recife foi palco da eclosão de um movimento conhecido como “manguebeat”. Os grupos musicais surgidos a partir desse movimento se caracterizam pela mistura de gêneros locais – como o maracatu e o coco – a gêneros internacionais de expressão inglesa, como *rock*, *punk* e *hip-hop*. Discutir-se-ão aqui diferentes estratégias empregadas por músicos do Recife em suas carreiras, a partir dessas influências locais e globais, e como tais estratégias se relacionam com concepções vigentes no País sobre a ideia de uma “música popular brasileira”. Serão discutidos, em particular, os casos de Chico Science e “Siba” Veloso.

Palavras-Chaves: Música e globalização. Música popular em Pernambuco. Manguebeat (crítica e interpretação). Chico Science (crítica e interpretação). Siba Veloso (crítica e interpretação).

Of mangroves and worlds: reflections on the globalization of the music from Pernambuco

Abstract: The city of Recife, capital of the state of Pernambuco, in Northeastern Brazil, was in the 1990's the birthplace of a musical movement known as 'manguebeat'. The musicians and bands related to this movement share a common search for mixing international genres (like rock, punk and hip-hop) and local expressions (like maracatu and coco). In this article, the specific choices made by some “mangue” musicians in order to create new music from such local and global influences, and how these choices relate to prevailing views about “Brazilian popular music” are discussed. The two cases chosen are those of Chico Science and Sérgio “Siba” Veloso.

Keywords: Music and globalization. Popular music in Pernambuco (Brazil). Manguebeat. Chico Science. Siba Veloso.

Desde que na segunda metade do século XIX ideias sobre nacionalismo cultural começaram a ter vigência no Brasil, a região que passou a ser conhecida como “Nordeste” foi considerada – é bem sabido – como sede privilegiada de uma brasilidade autêntica. Esse papel atribuído de “fonte de tradições nacionais centenárias e anônimas” marcou ainda, ao longo do século XX, a percepção pública do papel desempenhado por músicos e cantores originários dessa parte do País na constituição de uma música popular nacional, ou “MPB” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999; SANDRONI, 2003; MCCANN, 2005).

Na década de 1990, no entanto, e no Estado de Pernambuco em particular, essa maneira de ver as coisas foi significativamente abalada. Não que ideias sobre uma rica tradição cultural tenham desaparecido ou se tenham tornado obsoletas. Ao contrário, elas vieram a estar, talvez, mais em evidência do que nunca. Discutiu-se muito, e às vezes calorosamente, sobre que sentido dar-lhes. Sempre com base num amplo acordo sobre serem os músicos do Nordeste detentores de uma importante herança musical vinda do passado, da qual podem no presente servir-se em proveito próprio, o debate girou em torno das maneiras de se servir e de aproveitar dessa herança. Surgiram novos modelos para fazer isso, modelos não previstos pelos estilos de nacionalismo ou regionalismo cultural até então prevalentes.

O parágrafo precedente pode ser visto como um resumo de pontos de vista presentes na literatura recente sobre a música popular em Pernambuco (GALINSKI, 2001; TEIXEIRA, 2002; SOUZA, 2002; SILVA, 2004; SHARP, 2005), resumo feito pelo viés de minha própria experiência como observador

local entre 1997 e 2006. O que me proponho fazer neste artigo é apresentar e discutir brevemente a trajetória de dois músicos cujo trabalho diz respeito, de variadas maneiras, a esses temas (contribuindo, espero, para a compreensão de seu contexto mais geral): Chico Science e Siba Veloso. Ambos já foram tratados por uma pequena literatura etnomusicológica e/ou sociológica em português e em inglês (MURPHY, 2001; CROOK, 2001; SILVA, 2004; VARGAS, 2008). Em tal literatura, bem como no abundante comentário da imprensa a respeito deles, esses músicos foram associados ao movimento dito “manguebeat”.

O manguebeat é um movimento artístico e, sobretudo, musical desencadeado no Recife no início da década de 1990. Pode ser caracterizado por uma intensificação das fusões e combinações entre tradições musicais locais e músicas anglófonas de ampla circulação internacional (sobretudo *punk*, *rock* e *hip-hop*). Isso posto, tal coisa acontece de maneira variada nas versões dos muitos músicos e bandas que vieram a ser reunidos sob a etiqueta “mangue”. De fato, falar de “movimento”, como acabo de fazer, é talvez abusivo, em vista justamente da variedade mencionada. Fala-se, às vezes, no Recife de uma “cena” manguebeat. Com base em meus contatos locais, estimo que boa parte dos músicos profissionais que começou a trabalhar aí em meados dos anos 1990 e 2000 se sente à vontade com a ideia de pertencer a uma mesma “cena” (a “nova cena”, como se diz muitas vezes). Mas nem sempre tais músicos estão de acordo em definir o que fazem nessa “cena” com a palavra “manguebeat”. Eles tendem a reconhecer, no entanto, que tal palavra desempenhou papel decisivo na própria criação dessa “nova cena”, razão pela qual usaremos aqui os termos “manguebeat” ou “mangue” para definir o âmbito das atividades musicais em questão – apontam nesse sentido também os trabalhos de Ecurra (2002) sobre as bandas do Alto José do Pinho, no Recife, e de Ferrari (2008) sobre novas bandas de Olinda.

Como se sabe, os mangues são uma parte importante da paisagem natural da cidade do Recife. Por essa razão, e pelas conotações associadas de fertilidade biológica, os criadores do manguebeat os escolheram como símbolo da criatividade artística local. Isso está claramente posto no texto “Caranguejos com Cérebro”, de Fred Zero Quatro (Fred Rodrigues Montenegro), chamado também de “Primeiro Manifesto Mangue”, publicado em 1992. Esse texto teve ampla difusão, e é facilmente acessível pela Internet, mas reproduzo aqui um pequeno trecho à guisa de ilustração:

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife. [...]. Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias *pop*. O objetivo era engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos *pop*. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. [...]. Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mangue invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, videoclipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown. (ZERO QUATRO, 1992).



O texto articula de modo imaginoso ideias sobre ecologia, economia, sociedade e a criação artística no Recife. Os rios que cortam a cidade, e que lhe valeram desde cedo o epíteto de “Veneza Brasileira”, são comparados a veias bloqueadas; ao caos urbano, à estagnação criativa.

Tudo isso será posto em cena, em particular pelo principal grupo do movimento, “Chico Science e Nação Zumbi”. Suas letras falam, de maneira crítica, do caos urbano e das injustiças sociais no Recife. As apresentações cênicas do grupo falavam de ecologia através de gestos imitando tenazes de caranguejos, e do uso de chapéus de palha típicos dos pescadores da região, bem como pelas fotos de divulgação mostrando os músicos cobertos pela lama do mangue. O modo como a música será mobilizada a participar do que foi chamado de “a metáfora mangue” (SOUZA, 2002) talvez seja menos evidente.

A história já foi contada muitas vezes – a fonte mais autorizada é Teles (2000) –, mas veja-se também a literatura sobre manguebeat referida acima. No início da década de 1990, Chico Science (Francisco de Assis França, nascido em 1966) liderava uma banda – Loustal (nome inspirado pelo do quadrinista e artista plástico francês Jacques de Loustal – cujas influências principais eram o *punk* e o *hip-hop*. Ele travou contato com um grupo de percussão sediado em Olinda, o “Lamento Negro”, que se inspirava nos “blocos afrobaianos”, como Olodum e Ilê-Ayê, tocando, sobretudo, “samba-reggae”. (Lembremos que esses “blocos afro” conheciam então grande evidência internacional, graças à participação de Olodum no álbum de Paul Simon, *The Rhythm of the Saints*, de 1990).

Chico Science propõe a percussionistas do Lamento Negro se juntarem ao Loustal, não mais para tocar samba-reggae, e, sim, ritmos populares pernambucanos, como os do maracatu-nação e do maracatu-rural, entre outros. É o resultado dessa fusão que será anunciado como música “mangue”. Pouco mais tarde, por ocasião do lançamento do manifesto “Caranguejos com Cérebro”, será juntada a palavra inglesa “bit”, que significa a unidade mínima de armazenamento de informação em computadores. Um mal-entendido levará a imprensa a trocar “manguebit” por “manguebeat”: é esta última forma – com o sufixo inglês “beat” – que virá a ser usada amplamente. Também é comum em Pernambuco falar simplesmente de “mangue”, por abreviação.

Chico Science e Nação Zumbi fizeram seus primeiros espetáculos em 1991, e chamaram a atenção de um público mais amplo em 1993, quando se apresentaram no festival “Abril Pro Rock”, no Recife. Assinaram, logo em seguida, um contrato com a *Sony Music*, que lhes permitiu produzir um primeiro CD em 1994, *Da lama ao caos*. Em 1995, começa a projeção internacional com a participação do grupo no *Central Park SummerStage*, em Nova Iorque. No mesmo ano, sai o segundo CD, *Afrociberdelia*. Em 1996, uma nova turnê internacional inclui Nova Iorque, o festival de jazz de Montreux e o festival Sphinx em Bruxelas. Em fevereiro de 1997, Chico Science morre num acidente de carro em Olinda. O grupo Nação Zumbi decide continuar mesmo sem seu carismático líder.

Passo agora a outro grupo importante da cena manguebeat, Mestre Ambrósio, e seu líder, Sérgio Roberto Veloso de Oliveira (nascido em 1969), conhecido como “Siba”. A trajetória de Siba e do Mestre Ambrósio é bem diferente da de Chico Science e Nação Zumbi, como são diferentes suas maneiras de misturar elementos “tradicionais” e “modernos” em suas criações musicais.

Em 1990-1991, o etnomusicólogo norte-americano John Murphy fez pesquisas em Pernambuco para sua tese sobre cavalo-marinho, tipo de “dança dramática” da Zona da Mata Norte do estado. Ele conheceu Siba, estudante de música na Universidade Federal de Pernambuco, e o contratou como assistente de pesquisa. O músico, que tinha então cerca de vinte anos de idade, aproveitou enormemente da oportunidade, aprendendo a tocar o instrumento principal do cavalo-marinho – o violino popular conhecido localmente como “rebeca” ou “rabeça”. Escreve uma monografia sobre o instrumento e reúne amigos para desenvolver um projeto musical misturando várias influências.

Desse modo foi criado o grupo Mestre Ambrósio, cujo primeiro disco, uma produção independente, foi lançado no Recife em 1995. Em novembro de 1996, todos os integrantes do Mestre Ambrósio mudam-se para São Paulo. Siba e seus amigos assinam com a Sony, e em 1999 aparece seu segundo CD (*Fuá na casa de Cabral*). O grupo se dispersa pouco depois do lançamento do terceiro CD em 2001 (*Terceiro samba*). Siba consagra-se, a partir de então, a um novo projeto do qual falarei em seguida.

O artigo de John Murphy, “Self-discovery in Brazilian popular music: Mestre Ambrósio” (MURPHY, 2001), descreve o processo de criação de uma identidade musical para o grupo a partir do discurso dos próprios membros. As duas expressões-chaves usadas por eles nesse contexto são “limpeza de ouvidos” e “autodescoberta”. Cito, em seguida, palavras de Siba recolhidas por Murphy (embora o artigo esteja em inglês, os originais das entrevistas em português são dados pelo autor em nota).

Na verdade, para a música que a gente faz hoje ser possível, a gente vem de um processo longo de se limpar. Se limpar do rock, se limpar do jazz, se limpar da música erudita. Se limpar não no sentido de que aquilo seja ruim ou bom, mas que da forma como a gente vai crescendo, convivendo com isso, a gente perde completamente o sentido, a referência específica nossa, como músico, como pessoa até, de nordestino, brasileiro. (1996.) (MURPHY, 2001, p. 256.)

Autodescobrir-se é [...] responder em si mesmo perguntas universais como: “Quem sou eu?” “De onde eu vim?” “Como sou?”, etc. [...]. O Brasil, adormecido nos anos 80 por 20 anos de ditadura militar, acorda lentamente na década de 90 e vai em busca de sua imagem no espelho da cultura [...] começamos a olhar com mais respeito para as manifestações culturais tradicionais de cada região, entendendo com mais facilidade que ali [...] está viva, atual, dinâmica e exposta a semente da brasilidade (1998.) (Ibidem, loc. cit.)

(Diga-se, de passagem, que gosto especialmente, no artigo de Murphy, da maneira desprovida de apriorismos negativos com que trata o discurso dos músicos. Seria fácil ver ali, segundo um automatismo muito difundido em nossos dias, mais um caso de “essencialismo indígena” ou, na melhor das hipóteses, “essencialismo estratégico” (SPIVAK, 1997). Mas, mesmo se os músicos empregam palavras prontas a fazer a festa dos numerosos desconstrutores de plantão – palavras como “brasilidade”, por exemplo –, eles as empregam, bem ao contrário, para se referir a processos dos quais são os protagonistas muito ativos e muito criativos.)

Cito ainda palavras de Siba a Murphy, ditas após a gravação do segundo CD na Sony. Esse CD foi gravado em São Paulo e mixado em Nova Iorque. A diferença de produção é evidente em relação ao primeiro, gravado no modesto estúdio do Conservatório Pernambucano de Música, em Recife: “A



parceria com os produtores Mitar Subotic e Antoine Midani e um acesso maior a recursos tecnológicos [...] nos ajudou (sic) a chegar mais perto de uma qualidade sonora que esperamos que nos possibilite atingir o rádio sem no entanto descaracterizar nossa música”. (1998.) (MURPHY, 2001, p. 257.)

Esse acesso ao rádio, no entanto, não aconteceu – mesmo com toda a *Sony Music*, seus produtores e seus recursos financeiros e tecnológicos. No início do novo século, Siba fez o caminho de volta de São Paulo para Pernambuco. Mas isso não é, de modo nenhum, concebido como um retrocesso. Em vez de se instalar na capital do Estado, ele decide ir morar em Nazaré da Mata, pequena cidade a 50 quilômetros do Recife. Seu próximo CD não será gravado em Nova Iorque, nem em São Paulo, nem mesmo no Recife, mas num estúdio móvel trazido para uma usina desativada, na região rural de Nazaré da Mata. O financiamento não vem de uma “major” da indústria fonográfica, como a Sony, mas de fundos públicos para a cultura via incentivo fiscal (o FUNCULTURA, do Estado de Pernambuco).

Esse novo projeto de Siba, chamado de “Fuloresta do Samba”, será levado adiante com músicos de Nazaré da Mata, cuja formação musical (diferentemente da de Siba) foi feita fora de instituições escolares, com base em gêneros locais, como a ciranda e o maracatu-rural (e, no caso de alguns, também com base na prática como instrumentista em bandas de música). As composições apresentadas pelo grupo, na maioria de autoria de Siba, são cocos, cirandas e toadas de maracatu-rural, seguindo de perto os estilos predominantes nas festas e danças populares da região de Nazaré da Mata. O acompanhamento musical é realizado, por um lado, por um pequeno grupo de percussões, incluindo caixa, um tambor médio de duas peles chamado “bombinho”, e o chocalho cilíndrico de metal chamado localmente de “mineiro” (similar ao ganzá). Por outro lado, o acompanhamento instrumental conta também com um grupo de metais: trombone, trompete, saxofone e tuba. É preciso lembrar que a região de Nazaré da Mata possui uma rica tradição de bandas, praticantes de um repertório muito variado, indo de arranjos sinfônicos ao jazz, sem esquecer marchas, dobrados e frevos. Na ciranda e, sobretudo, no maracatu-rural, o trompete e o trombone são assíduos (note-se que a expressão “maracatu-rural”, mesmo que se tenha tornado desde então vernacular, foi introduzida por Katarina Real na década de 1960. Guerra-Peixe, em seu livro de 1955, fala, em vez disso, de maracatu-de-orquestra ou maracatu-de-trombone). A inovação da “Fuloresta do Samba” foi a introdução do saxofone e da tuba nesses gêneros.

Em depoimento prestado em 2006, Siba afirmou que, desde o início da década de 1990, quando começou a trabalhar com John Murphy, se viu conscientemente como um aprendiz das tradições musicais da Zona da Mata Norte. Também comparou favoravelmente a riqueza do seu aprendizado musical junto aos mestres populares com o aprendizado acadêmico que vivenciara antes no Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (SIBA, 2006). Depois de alguns anos, Siba se sentiu “aceito” localmente como cantor de ciranda e coco, e até mesmo como “mestre” de maracatu-rural – este último papel implicando enormes responsabilidades, incluindo o afrontamento em desafios poético-musicais contra mestres de maracatus rivais. Em suas palavras a Lúcia Campos (2009), que o entrevistou para suas pesquisas de doutorado, ele mencionou três elementos como marcos de sua aceitação como “insider”. Primeiro, que suas próprias composições tenham sido retomadas por várias orquestras de maracatu-rural; segundo, que ele tenha sido capaz de animar, como cantor, cirandas

dançadas de mais de cinco horas de duração, sem esgotar seu repertório; terceiro, que, em importantes “sambadas” (nome local dos desafios poético-musicais envolvendo dois maracatus-rurais), ele tenha sido capaz de fazer frente a mestres famosos de outros maracatus-rurais, que não tinham nenhum motivo para tratá-lo com condescendência.

É no quadro dessa inserção bem-sucedida no meio musical de Nazaré da Mata que o projeto “Fuloresta do Samba” pôde desenvolver-se. Mas seu sucesso – parece-me – liga-se também a outros elementos. Primeiro, que tal projeto se associa a gêneros musicais considerados como pertencentes a um “patrimônio musical” valorizado regional e nacionalmente. A ideia segundo a qual o trabalho de Siba não é simplesmente o projeto criativo de um artista, mas que envolve também a valorização de músicas tradicionais, provavelmente o ajudou a receber financiamentos provenientes de fundos públicos para a cultura (no Estado de Pernambuco, FUNCULTURA; em âmbito nacional, “Lei Rouanet”). Atesta, nesse sentido, a atenção crescente que vem sendo dispensada pelo poder público brasileiro ao chamado “Patrimônio Imaterial” (do qual a música é parte importante), desde 2000, com a promulgação do decreto-lei n.º 3.551 e de subsequentes legislações estaduais (em Pernambuco, entre outros estados) sobre o chamado “Patrimônio Vivo”.

Por outro lado, o sucesso do grupo se liga também ao fato de beneficiar-se das redes constituídas anteriormente por Siba no mercado da *World Music*, graças a seu trabalho com o Mestre Ambrósio. Pouco tempo após sua criação, a Fuloresta do Samba se apresentou em festivais europeus, e ele desfruta hoje, sem dúvida, de uma situação melhor nesse mercado do que no das rádios brasileiras, para onde as esperanças de Siba se voltavam poucos anos antes. De fato, não só o poder público (pelo viés da patrimonialização), mas também circuitos do mercado da música profissional se interessaram crescentemente, no período em exame, por músicas vistas como portadoras de marcas de “ancestralidade cultural” ou “tradição”. Tais circuitos, no entanto, se distinguem pela maneira como articulam o “local” e o “global” daqueles ligados à consagração no mercado nacional com passagem pelo eixo Rio-São Paulo e sob a égide da MPB – ainda, em parte, vigentes, mas com menos exclusividade do que tinham até a década de 1980 (SANDRONI, 2003).

Siba e Chico Science, com todas as suas diferenças, são geralmente considerados, no Brasil e fora dele, como representativos do movimento manguê (no sentido lato) ou, se preferirmos, da “nova cena recifense”. Além de terem começado suas carreiras na mesma cidade e no mesmo período, isso se relaciona com sua compartilhada vontade de fazer música com as “raízes locais” e a “modernidade internacional” ao mesmo tempo. Esse duplo compromisso pode ser atestado em algumas das imagens usadas para caracterizar o manguêbeat: “uma antena parabólica enfiada na lama” (frase do manifesto “Caranguejos com Cérebro”), o “maracatu atômico” (que “passa com raça, eletrônico”, na canção de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, tornada emblemática na interpretação de Chico Science e Nação Zumbi). Claro está, a “lama”, a “raça” e o “maracatu” jogam no time das “raízes locais”, enquanto a “antena parabólica” e o “eletrônico” rimando com “atômico”, no da “modernidade internacional”.

O próprio Siba falará da diferença entre sua abordagem e a de Chico Science, nos seguintes termos: “nós fazemos de dentro pra fora”; eles, “de fora pra dentro”. Fica implícito que os dois se encontram



na metade do caminho entre esse “dentro” e esse “fora”, faces que se tocam, formando contornos cuja nitidez, é preciso reconhecer, ainda deixa muito a desejar. Note-se, no entanto, que nem um nem outro dos músicos em questão tinha intimidade prévia com as práticas musicais tradicionais que vieram a nutrir seus projetos artísticos. Sendo ambos de Pernambuco, certamente tiveram muitas oportunidades de escutar e ver maracatus durante o período do carnaval, assim como outros gêneros populares. Mas seu engajamento ativo com tais músicas só começou no próprio momento de desenvolver projetos musicais profissionais nos quais a “modernidade” estava tão presente quanto a “tradição”.

O caso de Siba é particularmente eloquente no que se refere a uma característica muitas vezes atribuída à globalização: a de operar uma espécie de “curto-circuito” do Estado-Nação (APPADURAI, 1996). O projeto do grupo Mestre Ambrósio tinha ainda forte ênfase “nacional”: veja-se a mudança do grupo, em 1996, para São Paulo, cidade central da economia e da cultura nacionais. O contrato com a Sony também o atesta: uma “major” multinacional, é verdade, mas cuja ramificação brasileira tem sido instrumental para, ao menos num primeiro momento, “nacionalizar” os artistas graças a amplos recursos de distribuição comercial e de difusão via rádio e televisão. Para o grupo Mestre Ambrósio, nesse momento seria ainda possível sonhar com uma futura integração ao panteão da MPB.

O projeto Fuloresta do Samba, ao contrário, pode ser mais bem entendido como “local-global”. Quando Siba decide ir viver e trabalhar em Nazaré da Mata, deixa para trás cidades centrais no imaginário brasileiro, como São Paulo e Recife (e junto com elas, a MPB); mas no mesmo gesto, acede a algo em intensa demanda nos mercados culturais globais: uma localização transnacional. Seu trabalho não será mais situado junto com o samba ou com a bossa-nova, como expressões brasileiras por excelência, mas ao lado, por exemplo, da música dos pigmeus Banda-Linda (que, por acaso, moram na República Centro-Africana) e do gamelão de Bali (ilha que, por acaso, fica na Indonésia), como expressões “mundiais” (“musiques du monde”, em francês, e “World Music”, em inglês, mesmo que nas duas línguas as ressonâncias sejam ligeiramente diferentes).

O sucesso, até o momento em que escrevo, desse projeto – bem como dos de outros músicos pernambucanos que fizeram e continuam a fazer escolhas semelhantes – se acrescenta às razões que já temos, tanto pesquisadores como atores da vida musical, para repensar as categorias empregadas na música brasileira desde a década de 1960, quando a questão do nacional era central.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1999.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- CAMPOS, Lúcia. Entrevista com Siba (Sérgio Veloso de Oliveira), Nazaré da Mata, 2009.
- CROOK, Larry. **Turned-Around Beat: Maracatu de Baque Virado and Chico Science**. In: PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (Ed.). **Brazilian Popular Music and Globalization**. Gainesville: University Press of Florida, 2001, p. 233-244.

- ESCURRA, Ana Maria. **As fugas musicais**: a movimentação das bandas do Alto José do Pinho. 2002. 150 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFPE, 2002.
- FERRARI, Elisa. **Na luz de Olinda**: authenticity and hybridity in Brazilian popular music. 2008. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – University of Texas at Austin, 2008.
- GALINSKI, Philip. **Maracatu atômico**: music, tradition, modernity and post-modernity in the new scene of Recife, Pernambuco, Brazil. New York: Routledge, 2001.
- MCCANN, Bryan. **Hello, hello Brazil**: popular music in the making of modern Brazil. Durham, NC: Duke University Press, 2004. ISBN 0-8223-3273-6.
- MURPHY, John P. **Self-discovery in Brazilian popular music**: Mestre Ambrósio. In: PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (Ed.). **Brazilian Popular Music and Globalization**. Gainesville: University Press of Florida, 2001, p. 245-257.
- PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (Ed.). **Brazilian Popular Music and Globalization**. Gainesville: University Press of Florida, 2001.
- SANDRONI, Carlos. **Adeus à MPB**. In: CAVALCANTI, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloísa (Org.). **Decantando a República** – inventário histórico e político da música popular. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- SHARP, Daniel Benson. **Saudades de Arcoverde**: Nostalgia and the performance of origin. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Faculty of the Graduate School, University of Texas at Austin, 2006.
- SIBA (Sérgio Veloso de Oliveira). Depoimento à Associação Respeita Januário, Recife. Acervo ARJ/Núcleo de Etnomusicologia da UFPE, 2006.
- SILVA, Anna Paula de Oliveira Mattos. **O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown**, ou As tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science. 2004. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, PUC-RJ, 2004.
- SOUZA, Cláudio Morais de. **Da lama ao caos**: a construção da metáfora mangue como elemento de identidade/identificação da cena mangue recifense. 2002. 114 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, 2002.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **“In a Word”**: Interview (with Ellen Rooney). In: NICHOLSON, Linda J. (ed.). **The second wave**: a reader in feminist theory. New York: Routledge, 1997, p. 356-78.
- TEIXEIRA, Paulo César M. **Um passo à frente e você já não está no mesmo lugar**: A geração mangue e a (re)construção de uma identidade regional. 2002. 194 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Federal de Pernambuco, 2002.
- TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: 34, 2000.
- VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2008.
- ZERO QUATRO, Fred. **Caranguejos com Cérebro**. Disponível em:
<http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html>. Acesso em: 10 jun. 2009.

Carlos Sandroni é Doutor em Musicologia pela Universidade de Tours (França). Publicou “Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade” (1988), “Feitiço decente: transformações do samba carioca, 1917-1933” (2001) e organizou com Márcia Sant’Anna “Samba de roda no Recôncavo baiano” (2007). Foi professor visitante na Universidade do Texas, em Austin, EUA, e pesquisador associado no *Centre de Recherche en Ethnomusicologie* (CREM), CNRS, Paris, França. Leciona no Departamento de Música e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da UFPE, e no PPGM-UFPB.