



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

SÍLVIO SÉRGIO OLIVEIRA RODRIGUES

***MANGUEBEAT, INTERDISCURSO E INTERSEMIOSE: UMA
RESPOSTA DO CONTEMPORÂNEO AO PÓS-MODERNO***

CAMPINA GRANDE - PB

2009

SÍLVIO SÉRGIO OLIVEIRA RODRIGUES

***MANGUEBEAT*, INTERDISCURSO E INTERSEMIOSE: UMA
RESPOSTA DO CONTEMPORÂNEO AO PÓS-MODERNO**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Mídia, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE - PB

2009

(MODELO) FICHA CATALOGRÁFICA

Código Sílvio Sérgio Oliveira Rodrigues.

Manguebeat, interdiscurso e intersemiose: uma resposta do contemporâneo ao pós-moderno. Sílvio Sérgio Oliveira Rodrigues– Campina Grande: UEPB, 2009.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade)
Universidade Estadual da Paraíba.

Orientação: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Artes.

SÍLVIO SÉRGIO OLIVEIRA RODRIGUES

***MANGUEBEAT, INTERDISCURSO E INTERSEMIOSE: UMA
RESPOSTA DO CONTEMPORÂNEO AO PÓS-MODERNO***

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

1º MEMBRO

Orientador(a): Professor Dr. Luciano Barbosa Justino

2º MEMBRO

Examinador(a): Prof. Dra. Maura Lúcia Penna

3º MEMBRO

Examinador(a): Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo

Ao meu sobrinho Sâmelô (in memória) por tudo o que ele não teve tempo de fazer.

DEDICO.

AGRADECIMENTOS

É uma ação prazerosa essa de agradecer, principalmente quando dedicamos agradecimentos a pessoas que realmente fizeram parte de um longo e dedicado trabalho a que nos propomos e ocupamos boa parte de nossas horas diárias durante mais de dois anos. Pessoas que fizeram parte direta ou indiretamente desse processo e desse aprendizado que permeou cada encontro e troca realizados nesse tempo de pesquisa. Por isso, devo agradecer imensamente a uma lista de pessoas e situações que me deram condições de finalizar esse árduo trabalho.

A Deus, que com sua incansável e pertinente bondade tem me dado condições de refletir a cada dia sobre o meu papel como ser humano nessa trajetória de vida que, às vezes, se mostra tão imprevisível e dolorida.

A meus filhos, Larissa, Caio César e Kauê que, ao longo de todo esse processo, ficaram muitas vezes à revelia de meus cuidados, devido à minha ausência, embora presente em nossa casa. A eles eu peço desculpas por minhas descuidadas atenções.

À minha esposa, Inês Fonseca Rodrigues, sempre dedicada e confiante em mim, mostrando-se em todos os momentos mais do que uma esposa, uma companheira e uma amiga que me deu forças para concluir mais essa etapa de minha vida como professor e pesquisador que sempre fez parte de meus sonhos e projetos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, pela orientação atenta e dedicada, sempre disponível nos momentos de dúvidas e atenções necessárias a um aluno de pós-graduação em seus momentos de “desespero”. Entendi com ele o que é ser um bom orientador ao mesmo tempo em que ganhei mais um amigo.

Aos professores das disciplinas que cursei pela contribuição incontestável que me foram feitas em consequência das discussões operadas em sala de aula e as orientações marcantes que abriram meus olhos para a composição do trabalho acadêmico.

Aos meus colegas de turma que também sofreram as mesmas dores e incertezas que eu.

A todos, meu tenro e terno obrigado.

RESUMO

Tendo na cena cultural do *Manguebeat* pernambucano um fenômeno poético-musical característico da poesia de massa da contemporaneidade, nosso propósito investigativo se volta para os estudos intersemióticos e interdiscursivos que surgem a partir da relação entre a cultura de massa e midiológica global com os elementos regionais nordestinos, numa fusão híbrido-antropofágica entre tradições mestiças e operações musicais que se imbricam nesse projeto musical. Nesse quadro, analisamos o *Manguebeat* utilizando o método interpretativo de algumas letras retiradas dos discos “Da lama ao caos”, de 1994 e “Afrociberdelia”, de 1996, material que se juntará com outros recursos semióticos utilizados pelo mangue, como a performance e o figurino, por exemplo, para que possamos constatar a atitude crítico-estético-cultural elaborado por esse projeto poético-musical. Nesse sentido, concluímos que a hibridização dos meios e suportes cria cada vez mais novas formas de manifestações da linguagem, gerando a convergência entre fenômenos pré-literários, pára-literários e pós-literários, tendo na interculturalidade e na intersemiose seu vetor mais pertinente. Tais relações existentes no projeto mangue acabam por construir uma nova forma de poética que põe em xeque a visão imanente da literatura, abrindo espaço para a construção de uma poética que se volta não apenas para a “literatura literária”, mas surge como uma nova maneira de lidar com o texto, através da fusão de vários elementos constitutivos do mundo semiótico que impera na atualidade, gerando assim a crise da instituição literária e expandindo a própria literatura para além de suas fronteiras rígidas.

Palavras-chave: interdiscursividade, música popular, intersemiose, poética, contemporaneidade.

ABSTRACT

Having the cultural view of *manguebeat* from Pernambuco as a musical poetic phenomena as a feature of mass poetry of nowadays, our investigative aim is towards to intersemiotics and interdiscursive studies coming from the relation between global mass media culture and regional elements from Brazilian Northeast, in a hybrid anthropophagy fusion within crossbred traditions and musical operations found in this musical project. In this picture, we have analysed *manguebeat* by making use of interpreting methods of some lyrics taken from records “Da Lama ao Caos” (From mud into caos), 1994, and “Afrociberdelia” 1996, material which will be put together with other semiotics resources used in the mangrove, as the performance and the costumes for instance, so that we can make sure about the critical-aesthetic-cultural behaviour elaborated by this poetic-cultural project. This way, we have found that the hybridization of the ways and supports creates again and again new ways of manifestations of language, generating convergence between pre-literary and post-literary phenomena, having in the interculture and the intersemiosis its most relevant vector. Such relations existing in the mangrove project , just come to build a new way of poetry, checking list the outstanding vision of literature, opening space to a construction of a poetry turning not only to “literary literature”, but coming up as a new way to handle the text, across the fusion of several elements constituting the semiotics world which rules at present times, thus generating the crisis of the literary institution and expanding literature itself to beyond its hard borders.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO 1 O Mangubeat e o discurso do Pós-Modernismo: a crise da instituição literária..... | 14 |
| 1.1 O Mangubeat e a discussão sobre o cânone poético-musical-literário na pós-modernidade..... | 14 |
| 1.2 O interdiscurso e o projeto cultural do Mangubeat: experimentalismo, gênero e mídia..... | 23 |
| CAPÍTULO 2 Poética: manifestos e conceitos..... | 49 |
| 2.1 O processo antropofágico no Mangubeat..... | 49 |
| 2.2 Mangubeat: manifestos e conceitos..... | 74 |
| CAPÍTULO 3 Intersemiose e interculturalidade: um projeto do contemporâneo na poética do Mangubeat..... | 82 |
| 3.1 Semiótica do Mangubeat..... | 82 |
| 3.2 Canções do Mangubeat: uma leitura sócio-semiótica..... | 95 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 111 |
| REFERÊNCIAS GERAIS | 114 |
| ANEXO | 121 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho se orienta com base na preocupação em focalizar no *Manguebeat* criado por Chico Science e Nação Zumbi um fenômeno cultural contemporâneo que se volta para a necessidade de fortalecer o elo da contra hegemonia cultural existente na tradição poético-musical brasileira.

Tomando como base os teóricos da pós-modernidade, e tendo na cena cultural do *Manguebeat* pernambucano um fenômeno poético-musical, buscamos uma análise que aponte para estudos intersemióticos, de identidade e de hibridação cultural que surtem a partir da relação entre a cultura de massa e a midiológica global com os elementos regionais nordestinos, numa fusão híbrido-antropofágica entre tradições mestiças e operações musicais da contemporaneidade, sempre entendendo esse antropofagismo como um processo, como um *ethos* da cultura brasileira, de reação à incorporação acrítica da cultura européia e estadunidense, ao realizar um diálogo entre as tradições locais com as formas culturais próprias do mercado global, de modo a sugerir uma relação paritária entre os discursos de si e do outro, segundo Lúcia Helena (1986).

Assim, a fusão entre os novos meios e suportes característicos da globalização criam cada vez mais novas maneiras de manifestar a linguagem, fazendo suscitar a convergência entre interculturalidade, intersemiose e a criação de uma nova poética.

Apresentamos aqui uma proposta de discussão em torno da necessidade de mostrar que embora hoje possa se perceber a existência de uma hegemonia cultural, a hegemonia de uniformização e padronização do Pós-Modernismo, tanto na cultura quanto na tecnologia de um modo geral, existe também uma atitude contra-hegemônica do qual o *Manguebeat* é um projeto dos mais instigantes participando de uma dupla negação, a de não apontar para uma postura meramente provinciana, xenófoba e regionalizante, e nem para uma relação servil e alienada de fazer apenas uma incorporação acrítica do discurso do centro.

Nesse processo é preciso que se perceba o dialogismo, próprio do *Manguebeat*, entre o nacional e o estrangeiro, desaguando para uma atitude frente às formas musicais modernas e eletrônicas e as formas locais, fenômeno contemporâneo que está pautado na

interculturalidade como fator relevante. Trata-se, portanto, de uma estratégia contradiscursiva em relação às forças globalizantes uniformizadoras. Para alcançarmos a validação desta hipótese e aprofundar o olhar sobre o *Manguebeat*, dividimos a pesquisa em três capítulos.

No primeiro capítulo, **“O *Manguebeat* e o discurso do Pós-Modernismo: a crise da instituição literária”**, a discussão gira em torno de como o *Manguebeat* ajuda a pensar a respeito do papel da poesia na instituição literária potencializando, a partir da música, a construção de um olhar pluralizador em torno do cânone poético-musical, ao criar a entrada de novas formas poéticas no rol daquilo que chamamos literatura.

Partindo dos estudos de Dominique Maingueneau, Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton e Walter Benjamin, buscamos nesse primeiro momento fomentar discussões acerca da inserção da poesia na instituição literária.

Numa certa perspectiva, se por um lado o Modernismo acabou por valorizar com grande relevância as metarrativas, a ponto de legitimá-la, o contemporâneo, por seu turno, abre espaço para uma ruptura em torno desses discursos totalizadores e surge com novas mentalidades, pondo fim ao discurso historicista, aquilo que Benjamin chama de história dos vencedores (BENJAMIN, 1994, p. 225), que sempre focaliza a história a partir de um tempo sucessivo e teleológico. Nesse sentido o contemporâneo passa a negar esse tempo linear. É aí que vemos a ligação entre as tradições locais e globais, que acabam por aglomerar a um só tempo e espaço as fronteiras e culturas diferentes. Com isso, o lugar da obra poética ganha fôlego, levando a uma quebra do casulo da literatura com sua visão reducionista, fazendo com que a poesia se volte para um novo horizonte que leva em conta aquilo que Maingueneau (2006, p. 09) denomina de “um ato de comunicação no qual o *dito* e o *dizer*, o texto e seu contexto são indissociáveis”.

Assim, a poesia volta a ser condição da fala, colocando a obra em um universo sócio-histórico ao explorar a amplitude do discurso, acercando-se de elementos vários: o cenário, o figurino, a coreografia, a guitarra elétrica, o batuque, a poesia. Para abordarmos esta nova “poética” será preciso refletir sobre a instituição literária, discurso legitimador que aprisionou a poesia a seus domínios.

Propomos, portanto, como resultado final objetivado nesse primeiro capítulo, uma discussão que leva em conta a polifonia e o experimentalismo, num constante diálogo com os meios massivos e suportes tecnológicos do capitalismo global, discutindo a questão da materialidade da cultura.

O segundo capítulo, “**Poética: manifestos e conceitos**”, vai discutir como se elabora o processo antropofágico no *Manguebeat*, através de exemplos extraídos de letras das canções dos discos do grupo (essas letras estão em anexo). Nesse ponto, vamos destacar, ao referir-nos ao processo antropofágico do mangue, a imbricação de vários discursos culturais que rompem as fronteiras identitárias, mostrando que pensar a cultura de massa como algo que não passa de uma mercadoria, na verdade é um discurso conservador, pois, o *Manguebeat* consegue aliar a cultura de massa com uma leitura crítica da tradição popular do Nordeste, ao estabelecer um forte diálogo com o Tropicalismo e o Modernismo, concebendo assim aquilo que Mattellart chama de “assimetria das trocas” (2005). Nesse sentido, o projeto dos mangueboys desfossiliza a cultura nordestina, tornando-a sincrética ao apresentar uma visão desafiadora levando à cena elementos que fundem o provisório e a tradição.

Atendendo à poética de nossa cultura em transformar o tabu em totem, como forma de legitimar o antepassado, ao reinventar a tradição, contribui para desarraigar servilismos culturais, ao assimilar o que vem de fora, ao mesmo tempo em que valoriza uma atitude crítica de um projeto ético-cultural. O *Manguebeat* não representa o discurso do poder, pois, ao acercar-se dele, acaba por penetrá-lo e desconstruí-lo apoderando-se desse discurso hegemônico.

Evidencia-se, assim, uma destruição do servilismo montado em uma imposição que se processa em nossa cultura desde os antepassados, sendo substituído por um riso debochado, em que o discurso do poder agora deve crescer-se do discurso local, gerando a antropofagização. É o que Bakhtin (2003, p. 62) coloca quando afirma que a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica, e que Paul Zumthor chamou de “permanência da voz” (apud JUSTINO, 2007, p.22). Por isso podemos constatar que a questão da mimesis e do gênero na concepção clássica, a voz catártica de Aristóteles, aqui vai reaparecer, todavia não mais como alívio, e sim, vem manifestada em

forma conflito, em que se demarca terreno numa completa disputa com o estranho, abrindo espaço para uma multivocalidade. A análise de letras do *Manguebeat* nesse capítulo usa isso.

Finalizamos esse capítulo, com uma discussão em torno do manifesto “Caranguejo com Cérebro”, que relaciona a riqueza e diversidade biológica do ecossistema manguezal à cultura recifense.

No terceiro capítulo, intitulado “**Intersemiose e interculturalidade: um projeto do contemporâneo na poética do *Manguebeat***” abordaremos a maneira como o projeto mangue elabora sua proposta sócio-semiótica a partir da análise de duas letras do disco *Da lama ao caos*.

Partindo do conceito de Semiótica como ciência geral das linguagens, nesse capítulo buscamos mostrar como as linguagens no mundo contemporâneo apontam para uma confluência crítica de diversas tradições discursivas contemporâneas e pregressas. Segundo PLAZA (2003, p. 19), “o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sógnico como continuidade e devir.”

Com isso, torna-se claro que a semiótica reverbera em todas as formas de manifestações discursivas, buscando sempre traduzir o mundo por intermédio de seus signos. Buscamos discutir a forma como a Semiótica se torna uma ferramenta importante para entender e captar de forma mais coerente os mecanismos da comunicação massiva no momento atual de globalização, nesse momento de crescimento vertiginoso de variadas formas de linguagem que atinge de forma marcante o mundo atual.

A partir da Semiótica podemos concluir que qualquer pensamento, portanto, é, indubitavelmente, uma forma de tradução, uma vez que se caracteriza pela mutação permanente de signo em novo signo. Assim, os suportes materiais são os instrumentos por onde as linguagens se processam, por onde elas tomam corpo, o que é fundamental para se compreender o *Manguebeat*.

Meios, signos e performances são utilizados como recursos pelo *Manguebeat* como forma de dialogismo, a ponto de criar uma linguagem intersemiótica, que queremos chamar de poesia.

CAPÍTULO 1: O *Manguebeat* e o discurso do Pós-Modernismo: a crise da instituição literária

1.1. O *Manguebeat* e a discussão sobre o cânone poético-musical-literário na pós-modernidade.

A discussão em torno do cânone literário e da validade da literatura tem tomado largo espaço e ocupado debates efervescentes entre os estudiosos do assunto. Isso porque a questão da imanência do texto literário vem passando por numerosas revisões e sendo cada vez mais colocada a prova, sobretudo quando se trata de analisar a entrada de novas formas poéticas no rol daquilo que chamamos literatura.

Nesse sentido, toda essa problematização por que passa a história e as formas de discurso que lhe dão sustentação nesse estágio atual da contemporaneidade reverbera no debate a respeito das ideologias estéticas. De acordo com Hutcheon (1991, p. 122), os elementos dessa problematização se mostram a partir de dois movimentos não excludentes, seja reinserindo “os contextos históricos como sendo significantes e até determinantes”, seja problematizando “toda a noção de conhecimento histórico”.

Na verdade, torna-se extremamente simplista a adoção de termos englobantes e excludentes sobre arte, cultura e sociedade dando nomes e definições generalizadas, para então se chegar à ideia de supor que de certa forma possa existir um movimento unificado só pelo ato de nomeá-lo, pois uma característica forte de nossa época é a consciência de suas diferenças, tornando-se improdutivo qualquer ato unificador.

Se o Modernismo, por seu turno, valorizou com tal relevância as metanarrativas, legitimando-as, o momento atual cria uma ruptura desses discursos totalizadores, abrindo espaço para o surgimento de novas modalidades semiotécnicas, colocando em xeque o discurso historicista unificador, que sempre focaliza a história a partir de um tempo sucessivo e teleológico. Nesse sentido o contemporâneo passa a negar esse tempo linear.

É o fim das representações estanques, em que se abre um repensar sobre margem e fronteira, interrogando a uniformidade e a homogeneidade, na busca do que é híbrido e

provisório. Pelo fato de questionar tudo o que é fechado, hierarquizado, o pós-modernismo, não raro, é visto como um fenômeno excêntrico, recaindo o foco sobre as diferenças, aceitando e colocando em cena aquilo que se pode chamar de minorias. Assim se pronuncia Hutcheon:

O pós-modernismo explora, mas também ataca, elementos básicos de nossa tradição humanista, tais como o sujeito coerente e o referente histórico acessível, e é perfeitamente possível que seja isso que o torna tão insuportável aos olhos de Eagleton e Jameson. [...] O pós-modernismo baseia-se no tipo de metanarrativas totalizantes e ao mesmo tempo usa e abusa delas. (1991, p.65)

Na verdade, são várias as razões para tal discrepância em relação às diferentes posições tomadas entre os teóricos da pós-modernidade. De um lado, há aqueles que utilizam conceitos positivos para justificar a rejeição ao termo pós-moderno, como por exemplo, a razão iluminista universal do pensamento marxista, ou até mesmo consciência histórica do marxismo científico, como no caso de Eagleton (1993, p.27) e Habermas (1983, p. 14). Há outros que o aceitam, mas sem, no entanto, tomarem decisões mais concretas e conceituais.

Assim, temos que admitir uma incoerência em relação à concepção histórica e dialética dos estilos estéticos, pois, ao assumirem a idéia do “pós-moderno”, os teóricos aceitam a historicidade tão defendida ao longo do percurso histórico do discurso gerado pelas metanarrativas. Eis aí o campo escorregadio que se abre nessa discussão, e por isso mesmo é que o pós-moderno apresenta-se dentro de uma condição de “incredulidade” em torno de qualquer discurso, apontando para a impossibilidade de definir tudo a partir de uma única teoria ou concepção, sendo assim bastante pertinente a entrada em cena de uma nova visão que ateste a legitimação de “pequenas narrativas” que surgem no contra-fluxo dessas metanarrativas, na emergência de novos pensamentos, de transformações econômicas, através da debandada de uma nova ordem pós-industrial.

Essa forte ligação entre as tradições locais e as globais, acaba por fundir as fronteiras, criando espaços para novas conexões entre os povos, bem como entre culturas díspares, minando a noção de nação homogênea e de sujeito centrado e auto-suficiente, tornando falaciosas todas as formas de essencialismo.

Desde os anos de 1980, um variado campo de estudo vem colocando em cena aquilo que se pode denominar de culturas subalternas ou pós-coloniais, que agora desloca aquele olhar logocêntrico imposto e comandado pela mentalidade ocidental para um outro nível de racionalidade, pondo em cheque a “racionalidade da razão” ao deixar aflorar uma outra visão e perspectiva epistemológica que “remete à crítica da assimetria das trocas” (MATTELART, 2005, p. 175), voltada para as emoções e para as sensibilidades.

Fica evidente, portanto, que no mundo contemporâneo, em que a mídia com seu poder de hibridizar acaba por redimensionar vários conceitos, dentre eles o da cultura e da arte, a literatura começa a ser vista e analisada como um tipo de linguagem comum, que se torna necessariamente uma linguagem de fácil acesso a todos, já que, observá-la como uma linguagem hermética e, por conseguinte ilegível, vai de encontro a suas próprias raízes históricas. Assim, faz-se necessário popularizar o estudo da literatura, sem, no entanto, cair na vulgarização, pois um dos aspectos característicos da pós-modernidade é a criação de uma nova forma de falar da literatura, agora ligada à idéia de consumo.

Os estudos contemporâneos em torno do conceito de literatura têm se preocupado com uma nova visão menos conservadora acerca da questão da literariedade, fazendo com que o pensamento que aponta a literatura como distinção passe a se tornar puro elitismo. Levando-se em consideração que as raízes dos estudos teóricos sobre a literatura apresentam um impulso democrático, essas novas idéias em relação aos estudos literários têm se preocupado em lançar um desafio aos estudiosos em torno da necessidade de redimensionar o conceito de literatura.

Não podemos deixar de observar que aquilo que chamamos de lugar da obra literária vem sofrendo um abalo e perdendo a sua estabilidade imanente, fazendo com que o espaço discursivo da literatura se transforme num espaço movediço e de fronteira. Ao pesquisador da literatura importa hoje tanto o papel de analista das obras quanto o de quebrar a clausura literária, a visão reducionista, abrindo a obra literária para um novo olhar. Assim, a linguagem literária torna-se uma forma de ação, na medida em que todo ato enunciativo a se tornar uma prática de ação. Surge uma necessidade de concentrar a importância na condição da fala da comunicação literária, inscrevendo a obra literária no processo sócio-histórico, explorando o

universo do discurso, sem que isto implique em negligenciar as singularidades semióticas das obras, a forma particular com que elas representam o real que lhes dá sustentação. Trata de mudanças estruturais, técnicas, econômicas, culturais, sociais, em toda amplitude, que acabam por assumir um novo papel no campo da arte e da tecnologia. Os conceitos tradicionais de literatura têm nos levado a pensar de forma bastante preconceituosa outras manifestações culturais, sobretudo as advindas da cultura de massa.

Nesse sentido é que o *Manguebeat*, como uma poética contemporânea, aponta para uma reformulação do conceito de poesia instituído pelos estudos literários. No projeto do *Manguebeat*, vemos que, muito mais do que um gênero musical, aponta também para uma forma de política de representação, pois, sendo uma manifestação cultural que se direciona para um projeto contra hegemônico, acaba por questionar as definições fechadas, que pressupõem um olhar excessivamente imanentista da poesia. Heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação e relativismo se fundem em processo na proposta do movimento mangue, articulando novas identidades periféricas ao atacar um certo conceito de identidade passiva, ou mesmo essencialista, buscando através do diálogo com o Outro apresentar uma renovação identitária, paritária, firmando e legitimando sua identidade não de forma dominante, mas na congruência do satélite e da lama, estando fora e radicalmente dentro do sistema de representações culturais, como por exemplo, os elementos ligados à cultura pernambucana, como o maracatu, a ciranda, o mangue, o caranguejo, enfim, as variadas formas de representação da pernambucanidade. Em outras palavras, é um ponto em que o sujeito se vê representado em suas ações por meio de agentes culturais, pela representação midiática, articulando-se com ela, fazendo uma leitura crítica da moda, do mercado e da mídia, propondo um diálogo com a diferença, estabelecendo ao mesmo tempo uma negociação em que não se deixa dominar pelo mercado ou pela moda. O maracatu, a lama, a periferia, a “Afrociberdelia”, enfim, trazer aquilo que aparentemente se encontra fora do hegemônico para dentro dele, incorporando-o através de um processo criativo e crítico. Recife entra em cena através do projeto de jovens (denominados *mangueboys*) que buscavam representar um espaço repleto de mazelas, espaço de uma cidade inserida no processo de globalização e que, portanto, sujeita da mesma forma a todo o caos oriundo dessa condição

pós-moderna das grandes cidades do globo. O movimento mangue torna-se complexo porque é urbano, metropolitano.

Fica claro que colocar as margens em evidência, explorando o seu poder de representação, faz parte desse projeto contemporâneo. Para Giddens (1991, p. 13), essa nova ordem que surgiu nas últimas décadas do século passado pode ser vista como uma forma de radicalização daquilo que foi a modernidade, em que se desenvolve um ataque à forma de política cultural da representação moderna. Projeta-se, assim, o que é marginal, aquilo que Gramsci (1977, p. 58) denomina de “subalternidade”, substituto de “proletariado”, utilizado por Marx. Essa subalternidade usa da estratégia de incorporação do discurso hegemônico com seu interesse de dominação, para em seguida articular-se em forma de representação contra-hegemônica.

Dessa maneira, percebemos que a condição pós-moderna se insere no encaixe pertinente dos tempos atuais, em que a condensação de estilos, como a música que assume formas diferentes, com pequenas variações de timbre e o som tecnopop surgem como reformulações artísticas dominantes; a dança, por sua vez, levando ao palco o grotesco na linha minimalista, em que o happening se forma através da participação do público, o cinema com seus altos efeitos especiais e a presença da nostalgia fundida à ficção científica, em que em sua grande maioria impera o ecletismo e o pastiche, enfim, todo esse processo aponta para o que podemos chamar de uma nova singularidade, que caminha para uma nova forma de dominante cultural, sem afastar, é claro a possibilidade de outras formas de processo artístico, mas que se consolida como novo processo hegemônico.

Nesse sentido, o espaço também se abre para o popular, onde são feitos novos usos dessa cultura, através de uma relação dialógica e articulada com os meios massivos, a partir de um processo de hibridização, e de simbiose musical, como veremos no *Manguebeat*.

Na verdade, deve-se lançar um novo olhar para essas tradições, para que não se resume o questionamento exclusivamente para o ponto de vista único da necessidade de resgatar ou preservar essas tradições; o importante aqui é não vê-las como algo inalterável, e

sim como um processo dinâmico que se comporta de maneira a se relacionar interativamente com as forças que imperam na modernidade. Nesse sentido, o que não se pode perder de vista nesse estudo sobre a relação entre a cultura popular e os impactos da modernidade é aquilo que Hall faz referência quando aponta para o fato de que “há, justamente com o impacto do global, um novo interesse pelo local. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de nichos de mercado), na verdade, explora a diferenciação local (2005, p. 77).” Mas é importante saber que quando Hall fala de “local” não se trata de voltar às supostas raízes, de trazer de volta as antigas identidades. É preciso que se observe que essa relação com o local é, na verdade, uma forma de atuação a partir da própria “lógica da globalização”, pois ela cria, concomitantemente, uma infinidade de novas identificações globais e locais. No *Manguebeat*, o satélite, o caranguejo, a guitarra, o mangue, tudo se funde para atuar como forma de representação e dialogismo entre o local e mundo globalizado, colocando em cena Recife e sua cultura popular de massa.

Os formalistas russos viam a literatura como sendo uma linguagem peculiar, “uma violência organizada contra a fala comum, afastada sistematicamente da fala cotidiana” (Eagleton, 1997, p. 2). Esses estudiosos observavam a tessitura da linguagem, através de seus arranjos sonoros, semânticos, lexicais e sintáticos, buscando a atenção da linguagem sobre si mesma, como uma forma particular de expressão. Em outras palavras, é a realidade material do texto literário que interessava, afirmando a existência da obra por si mesma.

Se levarmos em conta que certas obras estudadas na academia como sendo literárias foram construídas com esse objetivo pelo cânone vigente, por mera convenção, temos que levar em conta também que outras obras teriam a mesma capacidade de serem avaliadas como tal, porém, por não fazerem parte do cânone literário, não foram vistas por essa mesma avaliação e deixado de lado assim o que pensa o leitor, diferente do que tenha pensado seu criador.

Alguns textos já nascem literários, enquanto que outros acabam por se alçar a essa condição; mas há ainda aqueles textos que lhes foram impostas a condição de literários. Por isso, podemos facilmente constatar que, muito mais do que o nascimento de um texto, o que está em jogo, o que se torna de fato mais relevante é, sem dúvida a sua produção, o modo

como as pessoas passam a vê-lo e a considerá-lo. A literatura, portanto, está diretamente erigida em torno, não de certas qualidades que supostamente possa apresentar determinado texto, mas sim, a partir da forma como a instituição literária erija a legitimidade do que é literário.

No entanto, critérios considerados valiosos em torno do que seja determinado como literário podem ser modificados com o passar dos tempos a partir das forças que agem dentro e fora da instituição. Muitas vezes analisamos um texto já colocando em primeiro plano a sua condição de literário. Isso porque a instituição literária reconhece como sendo determinado texto uma escrita literária, por razões particulares, em um dado momento e modelado por determinadas pessoas.

O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-la de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos. (EAGLETON, 1997, p.16-17).

Existem valores sociais que nos foram impostos e que, ao serem modificados, podem gerar uma transformação na vida dessa sociedade. Isso ocorre porque o poder cria uma ideologia que absorvemos mesmo que involuntariamente e passamos a acreditar como verdades absolutas. Através de experiências que já foram feitas por determinados estudiosos da crítica literária, já se pode constatar que as crenças e preconceitos gerais de uma sociedade e de grupos de pessoas que estão inseridas em um mesmo núcleo econômico, político e social é que de fato determina a avaliação do que pode ser de alto valor e de condição literária, como numa espécie de consenso inconsciente, uma vez que a questão da ideologia mantém uma estreita relação com a escolha feita em relação ao conceito valorativo da obra literária. O juízo de valor, portanto, está imbricado à questão das ideologias sociais.

A “antiarte” pós-moderna, por exemplo, com sua queda de padrão que sai das grandes criações de um Picasso a Joyce para alcançar as brincadeiras sem nenhuma regra estética é na verdade parte de um grande mosaico, de um caleidoscópio que atua nesse processo contemporâneo e que põe em discussão a permanência do discurso totalizador da literatura e

da arte. A desordem pode ser fértil, já que propõe a convivência de estilos díspares, resgatando épocas remotas, tradicionais e fundindo-as com as atuais, o que é melhor, sem a hierarquia, tão apreciada pela arte e defendida pelos puristas ao longo de nossa trajetória artística e cultural, subvertendo o discurso dominante, desconstruindo-o. Para alguns estudos do pós-moderno um dos pontos mais originalmente positivos desse fenômeno é o fato de ele não tentar esconder seu íntimo relacionamento com a indústria cultural, com a sociedade de consumo, mas, ao contrário, explorar essa relação de forma crítica, sem preterir o mercado cultural, de forma a politizar seu intento, reconhecendo a relação existente entre as associações políticas e sociais e a produção cultural. Nesse sentido, a mídia exerce um papel preponderante, já que atua como suporte nesse processo contemporâneo de forma reflexiva enquanto jogo interativo entre conhecimento e ação. Observando as palavras de Gramsci (apud MELLO, 2001, p.20), o capitalismo é, ao mesmo tempo, um modo de produção e um processo civilizatório que tem em sua própria composição genética e em especial em sua própria dinâmica a *mundialização*. Apostando na cultura como forma de preservação e transformação da sociedade, reelaborando e ampliando as idéias de Marx sobre a sociedade, a cultura e o Estado, Gramsci dá força ao conceito de “hegemonia”, que, segundo a sua visão, não significa relação em que se sobrepõe o processo de dominação, bem como não se trata apenas de uma espécie de direcionamento político, mas cultural. O que na realidade pode ser estabelecido e definido como hegemonia está ligado às relações em que se pautam as mediações, apresentando uma habilidade capacitativa de direcionamento da situação, sem o uso necessariamente da força. O campo cultural, nesse sentido, seria a saída para a execução desse diálogo entre forças antagônicas em que a hegemonia não se apresenta de forma a caracterizar-se como um sistema fechado, uma vez que, depois de formada por determinada classe, abre-se para a consciência de valores que se organizam a partir de sentidos específicos e que são vivenciados de forma contraditória por outras classes. Ou seja, a hegemonia de um determinado grupo social está relacionada à cultura levada e generalizada por esse grupo e transferida para outros segmentos sociais, incluindo de forma necessária uma influência que se processa através da

hierarquia e também no ato de distribuição particular e específica de poder sem que isso signifique uma passividade da sociedade civil como um todo.

Assim, sendo o pós-moderno, o pior ou o melhor que nos possa estar acontecendo nesses tempos de mudanças, a verdade é que passamos por um redimensionamento de conceitos essencialistas e dominadores. Iremos observar de que forma esse pensamento gramsciano, sobretudo de uma contra-hegemonia, se processa no projeto *Manguebeat*, de Chico Science, já que, através da mediação, a antropofagia, o hibridismo musical e a performance se fundem, realizando dessa forma uma reestruturação e reelaboração do discurso constituinte da literatura, ao mesmo tempo fazendo uma leitura crítica da própria dominante cultural em que vivemos. Sendo assim, o *Manguebeat* acaba por gerar uma quebra do casulo poético se inserindo como uma nova forma de poética dentro dessa literatura, abrindo-se para a defesa do interdiscurso como prática literária na pós-modernidade, apropriando-se da indústria cultural como caráter emergente que aponta para uma razão comunicativa que se relaciona com o processo de hibridização, agenciando mudanças ao mesmo tempo em que globaliza as relações do mercado na sociedade. A comunicação, portanto, funciona de forma eficaz como elo que insere as culturas, sejam elas étnicas, locais ou nacionais, numa rede de tecnologias globais, numa espécie de consenso interativo, criando uma nova relação dos sujeitos na sociedade.

A partir dessa discussão introdutória em torno do conceito e do julgamento de valor da obra literária, e da legitimidade do cânone enquanto instituição que representa o discurso literário podemos adentrar numa questão mais ampla, intrigante e polêmica. Trata-se de um novo conceito de discurso literário, agora ligado à sua prática de enunciação, apontando para uma discussão sobre gênero, cultura e mídia na construção do projeto cultural do *Manguebeat*. É o que fomentaremos a seguir.

1.2. O interdiscurso e o projeto cultural do *Manguebeat*: experimentalismo, gênero e mídia.

A criação artística organiza-se em torno de alguns elementos básicos que se configuram como fundamentais para o processo de realização e trabalho final da própria criação ou mesmo da obra, a saber: *o autor*, que, deve reunir todas as possibilidades e condições para a realização de sua obra como produto final; *as evidências ou condições sociais* que se apresentam como geradores e contribuidores de determinadas condições, mesmo que essas condições não sejam completamente incorporadas ou absorvidas no ato de criação.

Nesse contexto de abordagem da produção literária, sabemos que a teoria que se disponibiliza como forma de estudo da obra literária se condiciona, a nosso ver, em dois segmentos, que são, de um lado, aquele que se volta para a investigação do literário a partir de suas formas constituintes internas, que se denomina *estruturalista* e, de outro, o que podemos denominar de *discursivo*, aquele que se volta, em contrapartida, para as variadas concepções que se pode apreender do ofício literário em relação à sua dinâmica social, que se relaciona ao produtor, ao mercado de trabalho, em suma, na sua instigante relação com o espaço ocupado pela instituição literária. Além desses dois focos de visão da teoria literária, outros elementos também têm sido apontados como fundamentais para a localização e definição do objeto literário, como por exemplo, o estilo e à escola literária.

Achamos que o foco de maior importância e que tomaremos como suporte para discussão sobre o objeto literário será de fato o que Maingueneau chama de “emergência do discurso” (2006, p. 35). Nesse sentido, o local de produção da obra torna-se fator de grande relevância nesse estudo, que tem se preocupado em destruir a concepção equivocada que aponta o estudo e a relação dos elementos estruturais da obra literária para o plano da vida real.

Seguindo a esteira desse pensamento, podemos ainda destacar a presença marcante de outras correntes de pensamento que exercem relevante influência na abordagem do texto literário. Uma delas, a teoria da recepção, tem-se preocupado com a relação entre a obra

literária e seu horizonte de expectativa, atribuindo ao leitor papel fundamental no ato da leitura, já que o sentido da obra não está em seu estado de isolamento e fechamento em si mesma, senão na relação do leitor com o autor, já que ambos apresentam suas posições particulares. Assim, a cooperação do leitor torna-se fundamental, dissipando a idéia de que a leitura é apenas uma mera decifração de signos. O leitor, portanto, desempenha um papel ao efetuar sentidos para que a obra se torne compreensível, deixando de lado a solidão da obra. É a partir desses dispositivos de comunicação que a obra literária deve ser pensada agora, pois, estando presente o leitor no ato da construção de sentidos, no momento da execução da leitura, recusa-se, conseqüentemente, a posição da obra como sendo um universo fechado, fruto apenas de uma consciência solitária. Sobre esse aspecto, fundamenta-se Maingueneau:

Postulando a primazia do interdiscurso sobre o discurso, considerando-se as obras como o produto de um trabalho no intertexto, desestabilizam-se as representações usuais da “interioridade” das obras. Estas se mostram menos como monumentos solitários do que como pontos de cruzamento, nodos em múltiplas séries de obras, de outros gêneros. (2006, p. 36).

Assim, a intertextualidade e a primazia do interdiscurso sobre o discurso afirmam-se ao lado dos enunciados e do próprio texto como pontos cruciais de relação com as atividades sociais que ajudam a compor a construção do texto.

Outros estudos críticos sobre a criação literária devem ser tomados como referência para estudo da obra literária, entre eles, a sociocrítica, cujo postulado abandona a referência imanentista do texto literário e busca a sociologia da escritura, ao dar maior ênfase a uma poética ligada à sociabilidade, sendo essa sociologia da escritura construída de forma coletiva e individual, sempre se centrando em todas as possibilidades formais que possam ajudar a construir o texto literário. Assim, o trabalho textual tem por meta anunciar a sociedade de seu tempo. Torna-se evidente, portanto, que, tanto a sociocrítica quanto a análise do discurso estão empenhadas em considerar todos os enunciados que se ligam às atividades sociais, sendo que a diferença entre esses dois pensamentos está unicamente em suas origens. A análise do discurso é herdeira das ciências da linguagem, desenvolvendo-se à parte dos estudos literários; a sociocrítica, por sua vez, apresenta uma abordagem oriunda do

estruturalismo, bem como na relação com o marxismo que, como sabemos, tem pretensões ideológicas. Segundo Maingueneau (2006, p. 38), a análise do discurso, longe de fazer julgamentos da discrepância entre as ciências humanas e aquilo que se pode chamar de “sagrado” da literatura, acaba por explorar as variadas dimensões da discursividade, mostrando que o discurso é formado por unidade e diversidade, não se conformando com a permanência e improbidade de várias definições e ideias tomadas das ciências humanas (Psicologia, Sociologia, Antropologia, etc.) e atribuídas em análises de textos literários. O objetivo maior da análise do discurso é aprofundar uma exploração no próprio campo do discurso e não em outros campos, como no caso das ciências humanas. O que interessa de fato são as possibilidades de leitura que são autorizadas pela obra. Compreender o fato literário requer, portanto, analisar uma nova ordem discursiva em que novos elementos se atrelam ao ato de comunicação, como é o caso da polifonia enunciativa, dos gêneros do discurso e dos marcadores de interação oral e relações anafóricas. Discurso e pragmática interligados, interagindo, buscando avaliar o extralinguístico, ou seja, aquilo que é situacional (como veremos na performance do Mangubeat). O discurso como “enunciação”, “a língua assumida pelo homem que fala”, na intersubjetividade, elemento valorativo constituinte da comunicação linguística (MAINGUENEAU, 2006, p. 39).

Assim, o discurso enquanto necessidade de ligação com o fato literário supõe uma organização transfrástica, que reúne estruturas que se organizam de forma diferente da frase. Nesse sentido, o discurso aponta para um campo de ação, constituindo um ato ilocutório, em que todo ato dito é ao mesmo tempo uma forma de ação, uma determinada força performática, que busca modificar uma situação. Discurso como interação, utilizando a linguagem não apenas como representação do mundo, mas também como representação de ação. Assim, “toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é de fato tomada numa *interatividade* constitutiva; ela é um intercâmbio, explícito ou implícito, com outros locutores, virtuais ou reais” (MAINGUENEAU, 2006, p. 41).

Todo discurso, portanto, é orientado, uma vez que se consuma em torno de uma finalidade. Mas o discurso é também contextualização, podendo inclusive gerar uma modificação nesse contexto no decorrer da enunciação. Outro ponto fundamental na análise

do discurso é a reflexão sobre as várias possibilidades de subjetividade que são provocadas pela enunciação, já que o discurso sugere um “centro dêitico”. Nesse sentido, o fato literário deve ser considerado como discurso, o que se opõe veementemente à concepção que aponta o caráter primacialmente imanentista, excluída do exterior, já que voltada para si mesma, para a instância criadora. Sabemos que a obra literária não pode ser vista como uma “autarquia”, mas sim como criação que se afina para um elo com o espaço que tende a lhe dar referenciabilidade, local de produção e avaliação remetendo às próprias condições de enunciação, de posicionamento no campo literário, que inclui o relacionamento com o receptor com os suportes materiais e a forma de circulação desses enunciados.

A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação. Há, portanto, um distanciamento com relação ao universo estético aberto pelo romantismo em que o centro, direta ou indiretamente, era a individualidade criadora. De maneira direta quando se estudava sua vida; indiretamente quando se estudava o “contexto” de sua criação ou quando se lia o texto como a expressão de sua “visão de mundo”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 43).

Torna-se evidente, então, a necessidade de legitimar a fala e dar direito a essa fala. O discurso como direito de estabelecer sua real existência, desenvolvendo o mundo da criação literária, da obra em si, e não a existência da literatura como instituição de normas e regulamentos.

O ambiente imediato do texto, a cena de enunciação, os ritos de escrita, os suportes materiais, tudo se torna importante na reflexão em termos de discurso. A condição do escritor está ligada à sua necessidade de exprimir-se, buscando um sentido através da escolha de um elemento que sirva de suporte e de um gênero para o seu ato discursivo. Redigir o texto em busca de uma difusão para se alcançar um destinatário que lhe possa enfim dar uma legitimação literária e reconhecimento. Mesmo em seus mais solitários trabalhos, o escritor deve sem cessar situar-se diante das normas da instituição literária. (MAINGUENEAU, 2006, p. 45).

Quando se trata de discutir a emergência do discurso como fator premente no estudo da obra literária, tem-se dado muita relevância, entre outros fatores, à necessidade de concentrar a importância na condição da fala e da comunicação literária, fazendo uma inserção da obra literária no processo sócio-histórico.

Torna-se evidente, portanto, que a concepção de discurso se formaliza a partir da perspectiva que aponta para o “ambiente imediato do texto”, bem como um processo de articulação em torno do texto que destrói de forma radical com aquela visão tanto romântica quanto modernista que predomina na literatura. Dessa maneira, o ponto de vista sobre o discurso se amplia, e o fato literário se transforma num fenômeno emergente de determinadas condições, fazendo com que a obra se abra para o circuito, para o *médium*.

A obra se enuncia através de uma situação que não é um quadro preestabelecido e fixo: ela pressupõe uma cena de fala determinada que precisa validar por meio de seu próprio enunciado. Ela se legitima através de um circuito: mediante o mundo que instaura, ela precisa justificar tacitamente a cena de enunciação que impõe desde o começo (MAINGUENEAU, 2006, p. 55)

Mesmo que se tenha conhecimento de conquistas de uma, podemos assim chamar, “ciência da literatura”, advinda da pesquisa formal, existe ainda uma espécie de fechamento da obra literária. O pensamento moderno da literatura ainda estabelece uma singularidade para o criador em detrimento da função que deve desenvolver os receptores e do caráter institucional da literatura.

Trata-se de uma visão da literatura como comunhão e interação entre variadas instâncias extradiscursivas, indo mais adiante, quando estabelece que a análise do discurso abre espaço para uma discussão que atinge uma dimensão semiótica da literatura.

O discurso literário como discurso constituinte amplia mais ainda o estudo de Maingueneau, quando atribui à literatura um discurso que lhe auto-legitima, já que se liga a uma interminável rede de textos, de agentes e forma de circulação. Discurso constituinte “designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesmo. Levar em conta as relações entre os vários ‘discursos constituintes’ e entre discursos constituintes e não constituintes...” (MAINGUENEAU, p. 60). Torna-se evidente, então, que essa concepção defende que a

junção de vários discursos aumenta a inteligibilidade do fato literário. Assim, os discursos constituintes se configuram como discursos que conferem sentido ao coletivo e não especificamente a um único setor.

Nesse sentido, a instituição literária vai mais além do que o conceito de poética tem defendido, ou seja, a idéia imanente do texto literário, deixando clara a necessidade de se fazer pesquisas em que pese à integração de diversas formas e métodos interdisciplinares. Se a nova crítica, o formalismo e o estruturalismo não mais conseguem resolver o problema da pluralidade da literatura, só resta perceber a necessidade de se criar uma confluência de várias disciplinas, de vários discursos constituintes, lançando mão, inclusive de recursos da própria poética. Destarte, é premente a inserção do texto no mundo da vida, levando em conta os posicionamentos, o aparato tecnológico e suportes que tramitam sobre e no texto, tornando-se parte dele, de forma a dificultar a separação. Discursos, agentes, suportes e circuitos, tudo se consoma de forma a contribuir com uma nova concepção e ampliação da poética em seu conceito tradicional. De acordo com Maingueneau:

[...] a fim de autorizar-se por si mesmos, eles devem se propor como ligados a uma fonte legitimadora. São a um só tempo *autoconstituintes* e *heteroconstituintes*, duas faces que se pressupõem mutuamente: só um discurso que se *constitui* ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* com relação a outros discursos (2006, p. 61).

Sabemos de fato que “o discurso literário não é isolado, mesmo tendo estas especificidades: ele participa de plano determinado da produção verbal, o dos discursos constituintes, categoria que permite melhor apreender as relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60). Nesse sentido, para se detectar se de fato determinado discurso é constituinte ou não, deve-se, em primeiro lugar, constatar a sua “constituência”, que sempre se apresenta na ligação entre o intra e o extradiscurso, que deve levar em conta, por um lado, a organização do texto, e por outro a atividade enunciativa. Assim, enunciada em um determinado tempo e espaço que se revelam no interior do texto, a própria enunciação é que atesta a legitimidade do discurso constituinte, já que se apresentam em um campo social específico.

Embora a literatura não apresente intenção de ser fundadora, o discurso literário tem participação na constituição. Mas, conforme Maingueneau (2006, p. 65), a narrativa é igualmente um trabalho de legitimação de sua própria cena de enunciação. A literatura não atribui a si mesma a sua legibilidade, já que responsabiliza sua exposição à sua encenação. Na literatura, portanto, sua forma de conteúdo está ligada à sua forma de expressão, o que seria, em outras palavras, afirmar que um texto literário não extrapola o seu dizer, sua maneira de se enunciar, ao contrário de outros discursos, como o filosófico, por exemplo, que se atualiza na unicidade de uma determinada estrutura, ou se formaliza a partir de configurações variáveis. Evidencia-se, assim, que é por intermédio da constituição que se pode diferenciar um discurso literário de um filosófico, por exemplo; mas não podemos esquecer que “não há registros de discursos puros, mas sim especificados pelo grau de “filosoficidade” e de “literaridade”.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 67). Para se instituir um discurso constituinte, é importante levar em conta a localização para se observar a enunciação. Não há como fazer referência a um discurso constituinte na ausência de um espaço, pois pensar em discurso constituinte é levar em consideração estruturas textuais universais, abordando temas que se relacionem à sociedade, à verdade, à existência, etc. Um discurso constituinte não mobiliza somente os autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados, por exemplo, no caso da literatura, as críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários etc. (MAINGUENEAU, 2006, p. 69)

É, portanto, a partir das comunidades discursivas que os discursos constituintes se instalam, levando em conta os enunciados do *archeion* para poder se instituir a hierarquia que se formaliza entre os textos iniciais que apontam o seu fundamento maior e aqueles que acabam por tomar como objeto, com o propósito de comentar, confirmar, resumir, etc. Assim, entre o discurso que se estabelece e a instituição é necessário que se perceba a existência de uma cenografia e de um ethos, para que se possa observar o poder estabelecido pela enunciação sobre o receptor.

Fica evidente que a análise do campo discursivo compreende o enunciado a partir da originalidade de seu acontecimento, quando determina a sua condição de existência, estabelecendo conexões com outros enunciados que ele acaba por excluir. Não se deve buscar

o que está manifestado, pois o que vale na análise do discurso é o porquê que não poderia ser outro discurso. A instituição discursiva centra-se no entrelaçamento permanente e recíproco entre a utilização da língua e de um lugar, que aponta para os gêneros de discursos, muita embora o discurso constituinte queira negar seu processo de interação. É da essência da literatura negar os fatores que a tornaram possível, circunscrever *corpus* e panteões (MAINGUENEAU, 2006, p. 211).

O interesse pelos dispositivos e suportes materiais que estão interligados à enunciação sempre foram negligenciados, tornando-se, portanto, de interesse recente. As cenas de enunciação são inseparáveis do universo de sentido que cada texto busca impor, pois um discurso pede um enunciador e um co-enunciador, um ambiente e um tempo de prolação do discurso, que serve para validar a sua existência. Por essa razão, afirmamos que a encenação ou como denomina Maingueneau, a cenografia, se apresenta a um só tempo na nascente e no desaguadouro de uma obra literária. Como atividade linguística, a cena de enunciação é exercida por aquele que se pronuncia no exato momento em que posiciona sua fala. Nesse sentido, ela se torna pressuposto lógico do enunciado, quase sempre se apresenta envolvida por situações ambientais. No entanto, torna-se insuficiente analisar a situação de enunciação de uma obra literária, como quer a literatura, unicamente levando em consideração a circunstância de sua produção, ou seja, sua situação de comunicação, através da observação de um certo período, de um certo lugar, de um certo indivíduo. Na verdade, faz-se necessário observar a obra não em sua origem, apenas e exclusivamente levando sua compreensão para o exterior do ato de comunicação, mas vê-la como um dispositivo de comunicação (MAINGUENEAU, 2006, p. 250). Na *cena de enunciação*, a fala tende a ser encenada, pois ela busca definir e delimitar a circunstância ou a situação a partir do quadro mostrado por ela, mediante o seu desenvolver-se. O espaço não é aquele que se define pelo ambiente físico, mas um espaço pragmático que sinaliza um estatuto ao gênero do discurso de onde provém o texto. Assim, as circunstâncias de enunciação se legitimam através do conhecimento dos participantes, do lugar em que se deve realizar o gênero, os circuitos, ou dispositivos por onde deve passar esse gênero, enfim, as normas que atestam o seu consumo por parte do público.

Essa cena de enunciação ou *cenografia* se apresenta em sua definição para além daquilo que se considera a cena da fala e se projeta para algo a mais do que foi dito no texto.

A situação no interior da qual a obra é enunciada não é um quadro preestabelecido e fixo; ele está tanto a montante como a jusante da obra porque deve ser validado pelo próprio enunciado que permite manifestar. Aquilo que o texto diz pressupõe uma cena de fala determinada que ele precisa validar mediante sua própria enunciação. (MAINGUENEAU, 2006, p. 253)

Nesse sentido, evidencia-se que a legitimação de uma obra se dá através da criação de um emaranhado de situações em que o mundo evocado convida a própria cenografia. A obra então passa a apresentar aquilo a que ela se propõe desde o seu início, ou seja, definir de forma subtendida essa cenografia, já que, de forma geral, toda e qualquer obra pretende apresentar a situação que a legitima. Uma obra é o que é não apenas porque apresenta um conteúdo que lhe dá condições de ser vista como tal, mas também pela forma como institui a condição de enunciação que a torna classificada dentro de determinada posição. A obra literária consegue relacionar aquilo que enuncia às próprias condições de legitimação das condições de seu próprio dizer (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

No *Manguebeat*, a apresentação dessa cenografia se dá através da fala que se processa na origem de um discurso que legitima um enunciado ligado a expressões que apontam o *topos* de formação desse discurso, necessário assim para enunciar o que de fato convém por parte de seus autores. A referência ao satélite, à lama, à antena parabólica que se projeta no espaço de pertencimento do discurso, enfim, são falas que legitimam a cenografia do *Manguebeat* em sua forma de manifestação, e que acaba por construir indicações muitas vezes paratextuais. Colocando-se como um *flânerie*, sempre atento a observar a cidade, o *Manguebeat* levanta o olhar que narra Recife colocando o avesso do que se vê e do que se aponta perceptivelmente pelas variadas formas de narrar a cidade. Aquilo que Recife apresenta de mais conhecido e familiar e que se supre da arte e da cultura. Seus rios, pontes, mangues e maracatus são agora contemplados e valorizados em sua forma de enunciação, colocando na fala aquilo não perceptível, ou seja, aquilo que fora sempre intocável, mas que na verdade é a grande força representativa da cidade.

Vivenciando o choque e destruindo a aura, os *flâneries* do *Manguebeat* desenvolvem percepções ao cruzar toda a extensão da cidade, como na Paris de Baudelaire, mobilizando sempre o senso crítico e o olhar aguçado para as coisas do Recife. Assim, a cenografia construída pelos *mangueboys* transmite conteúdos que se colocam no centro da enunciação, como se pode perceber na letra da canção “Etnia”, fragmentada abaixo:

“...costumes é folclore, é tradição/capoeira que rasga o chão/samba que sai da favela acabada/é hip hop na minha embolada/é povo na arte/e arte no povo/e não o povo na arte/de quem faz arte com o povo/maracatus psicodélicos/capoeira da pesada/bumba meu rádio/birimbau elétrico/frevo, samba e cores/...”(SCIENCE, 1996)

Percebemos na letra que aqui se consuma um discurso cuja identidade se processa através da negociação de seu próprio direito de construir um *dado* mundo mediante uma *dada* cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu leitor ou espectador (MAINGUENEAU, 2006, p. 264). Isso é possível, porque se constrói um olhar que o discurso mangue lança de forma crítica; eles conseguem perceber nesse enunciado aquilo que ninguém estava vendo e incorporaram ao poder instaurado pelos ritmos musicais não apenas o elemento festivo que esses ritmos trazem, mas também a força histórica de grupos representantes dos ritmos apontados, bem como a configuração do Recife a partir da perspectiva apontada e defendida. Assim, a cenografia no *Manguebeat* se apresenta ligada à representação histórica na qual aparece, correspondendo ao mundo que ela legitima, confirmando a fala literária.

O *Manguebeat*, sua cena de enunciação, aponta também sua relação com os suportes materiais ligados à mídia e a relação com a cultura nesse espaço de mudanças que nos apresenta o mundo contemporâneo. Para Jameson (2004, p. 91-93), a discussão sobre a materialidade da cultura na pós-modernidade como gênero está ligada a um mundo em que o domínio da linguagem alcançou dimensões imperialistas. Com isso, a literatura se apresenta nesse novo contexto, interligada de forma interdiscursiva a uma rede de meios e suportes que vem substituindo a linguagem mais antiga dos gêneros e das formas, de tal maneira que esses meios (que o autor chama de *médium*) acabam por evocar três formas sígnicas relativamente diferentes, a saber, o material, ligado à tecnologia, que geralmente vem interligada a um

aparato ou uma máquina, o social, que se define através de uma instituição e por fim o estético, relacionado a uma modalidade de arte ou uma maneira própria de produção estética.

É voz corrente que toda era é dominada por um gênero, ou forma privilegiada, cuja estrutura parece ser a forma mais adequada para exprimir suas verdades secretas; ou talvez, se preferirmos uma maneira mais contemporânea de pensar, a forma que parece apresentar os sintomas mais claros do que Sartre chamaria de “neurose objetiva” de um tempo e de um lugar específicos (JAMESON, 2004, p. 91).

Evidencia-se dessa forma que o gênero, a cultura e a mídia alcançaram um novo patamar que o texto literário em si não tem como alcançar e abranger essas dimensões, caso se apresente apenas como conceito estético.

Assim, um posicionamento não se resume unicamente a uma situação de enunciação, mas leva em conta também “o investimento imaginário do corpo, a adesão física a certo universo de sentido” (Maingueneau, 2008, p. 53). Mesmo que tente negar essa relação, sabemos que os discursos constituintes portam em si um esquema do corpo, um *ethos* que surge do “mostrado”. É no próprio movimento da leitura que se processa uma *corporalidade* que acaba por legitimar o enunciado e não apenas um certo articular de afirmações.

Dessa forma, para Maingueneau, a encenação de um enunciado joga três elementos a serem registrados:

- um investimento *cenográfico* do discurso faz deste último o movimento em que se elabora uma re-apresentação de sua própria situação de enunciação;
- um investimento em um *código linguageiro* permite, jogando com a diversidade irreduzível de zonas de registros de língua, produzir um efeito prescritivo que resulta de uma conveniência entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta.
- um investimento imaginário dá ao discurso uma voz atestada por um corpo condizente com a cenografia e com o código linguageiro (2008, p. 54).

Seguindo o pensamento de Jameson, Maingueneau trata, em um sentido mais amplo, de um suporte, de um circuito do signo, que, como sabemos, sempre foi deixado de lado pela literatura, que negligencia tal elemento e que, ao contrário, o projeto mangue, em sua forma de criação de uma poética inovadora, acaba se acercando. Isso pode ser constatado quando se observa que a literatura nunca levou para discussão as propriedades mnemotécnicas, ao

colocar em cena o debate sobre o oral e o escrito. Esse *medium* não pode ser deixado fora dessa discussão, pois é possível pensá-lo a partir de duas acepções, que são o meio ambiente e o meio de transporte¹.

Os literatos sempre levaram em conta o texto e sua interpretação, preocupando-se muito mais com a própria narrativa do que com as técnicas características da tipografia. Com isso, acabam por ignorar o fato de que a difusão de um texto não se executa posteriormente à sua produção, já que a materialidade de como se institui o texto é fator importante que integra seu sentido e, portanto se liga ao ato de produção. São as redes de comunicação que tornam possível o aparecimento de uma obra. Para Maingueneau (2006, p. 213), é inegável que as mediações materiais não vêm acrescentar-se ao texto como circunstâncias contingentes, mas em vez disso intervêm na própria constituição de sua mensagem.

Trata-se de uma visão interdisciplinar, que se abre para uma discussão sobre a importância do Outro, sobre a ética em tempos atuais. A instituição literária deve se preocupar também em compreender o que a faz por dentro, e não apenas buscar lá fora novos elementos, pois o campo literário não deve esquecer-se de si mesmo, mas deve, sim, buscar uma verticalização através de um diálogo interior que possibilite enxergar-se num processo interativo com os demais lá fora. Fazendo referência ainda ao seu pensamento acerca dos discursos constituintes, Maingueneau assim se posiciona:

Se pretender negar esse paradoxo, a análise do discurso cairia na mesma ingenuidade da filosofia, da teologia e da ciência, quando, em diferentes momentos, tiveram a pretensão de reinar sobre a totalidade do dizível. Como não está em questão a análise do discurso se autoproclamar a única instância de legitimação, cabe-lhe aceitar estar incluída no domínio de investigação que procura analisar, ser criticada por aquilo que ela pretende tomar por objeto (2006, p. 54)

Uma vez que a discussão em torno do discurso constituinte da literatura passa agora por uma questão também de *medium*, gênero e cultura surge uma pergunta intrigante. Como se classificar o gênero de uma obra a partir desse novo campo de investigação ligado à materialidade da cultura na pós-modernidade? Para respondemos a essa pergunta, temos que

¹ Trata-se aqui, na verdade, do suporte utilizado para a transmissão através do meio. Ou podemos simplesmente dizer, o veículo de transmissão.

levar em conta que a luta social e política têm garantido outros espaços como representação de uma nova produção literária, em que o sócio-semiótico² entra em cena. O gênero literário, visto como amplitude e a partir de uma nova perspectiva semiótica cede espaço para uma nova noção de gênero, gerando outros espaços que se ligam a novos horizontes de expectativas. De acordo com Justino (2007, p. 13), há o surgimento de um novo espaço de pertença, muitas vezes por razões de natureza política e estratégia de luta por justiça social, levando os discursos a apresentarem uma nova ordem atingindo implicações sócio-políticas. Sexualidade, acessibilidade a tecnologias, etnia, classes, etc. nesse sentido, o que está verdadeiramente em jogo agora na contemporaneidade é certa noção de gênero, e não o gênero literário em sua amplitude conceitual.

Assim, ao observarmos o caráter semiótico, iremos constatar uma expansão da poesia para além do textual, ao apontar para um projeto que visa à permanência da voz e para a performatividade³. Nesse sentido, faz-se necessário perceber que a pureza dos gêneros não encontra espaço nesse novo contexto, já que a interação discursiva se abre para o intersemiótico (interação de vários setores) pondo fim à experiência do texto. O que estava à margem do literário entra em cena, redimensionando o conceito de gênero literário (“metafísica do gênero”) (JUSTINO, 2007, p. 14). Deixa-se de lado o espaço estético da obra literária e vai em busca do social, da cidadania, entrando em jogo a ideia de cultura como implicação da linguagem. Gênero, portanto, passa a ser o agente responsável pela dinâmica social, pela emergência do cotidiano. Nem mesmo com os movimentos de vanguarda do início do século XX, essa questão do gênero com toda a sua capacidade de ruptura e ousadia formal que propunham os rebeldes vanguardistas daquele momento foi o suficiente para esgotar essa questão do gênero, ou seja, o questionamento sobre o “discurso constituinte” não foi tão profundo a ponto de se redimensionar esse pensamento. Assim, o gênero torna-se o caráter das obras da cultura, recodificado através do uso da mediação, por existir uma gama

² Aprofundaremos um pouco mais a questão da semiótica no capítulo 3 desse nosso trabalho, em que iremos desenvolver um estudo acerca dessa ciência de todas as linguagens, a partir da realização de uma leitura sócio-semiótica de algumas letras do *Manguebeat*.

³ Também traçaremos um estudo sobre a performance adiante nesse nosso trabalho, quando na oportunidade abriremos uma discussão sobre o papel da performance no projeto pós-moderno do *Manguebeat*.

de agentes que se interagem. No *Manguebeat*, esse processo se consolida através de uma intersemiose, que é a própria performance na forma de se vestir, no figurino, onde o cenário exerce um papel de relevante. O *Manguebeat* constrói um novo conceito de poética ao entrar em contato com o tecnológico, abrindo espaço para a quebra de uma certa noção de poesia atrelada à instituição literária e do discurso imanente, de maneira que amplia as diferentes e variadas formas de enunciação do discurso poético, suscitando assim uma crise não somente na forma de utilização social da literatura como também na sua própria conceituação, ao atingir o seu poder universal, descentrando-a, por não colocar aquilo que é puramente literário em cena. Esse caos multidimensional reforça o valor reflexivo do *Manguebeat* que cria uma poética que insere o mundo do herói zoomorfizado e seu cotidiano na pós-modernidade.

Para se entender o contemporâneo, o debate sobre o gênero torna-se crucial, quando a classificação e o processo de individualização são agora substituídos pela interação, abandonando a hierarquia. Dessa maneira, o gênero passa a se apresentar como troca comunicativa, como mediação, iniciando-se no dispositivo, que podemos chamar de médium, suporte, como massagem com o corpo num processo, numa espécie de interlíngua colocando a nova língua à disposição do falante, gerando uma interação entre o público e o *médium* entre em tatilidade com o social. Assim, o *médium* se torna também massagem, já que se atrita com o corpo social trazendo a forma de interdiscursividade, bem como a interlíngua, colocando, por exemplo, a voz em cena.

O espaço de encantamento da criação isolada, da subjetividade pura do criador entra em discussão e cria-se uma luta, pois a literatura é caracterizada como uma forma de modalidade dos discursos constituintes que se definem e se colocam como discursos de Origem, conforme vimos anteriormente, validados por uma certa cena de enunciação que autoriza a si mesma (MAINGUENEAU, 2006). Afirmamos assim que essa autorização para instituir-se a si mesma que goza a literatura na visão de Maingueneau aponta para a autonomia do espaço de produção, circulação e consumo, que se fortalece de regras que lhe autorizam e lhe dão legitimidade. O discurso constituinte estabelece, por ser seu próprio caráter, uma fronteira, uma linha de marcação que exclui e tira de foco aqueles considerados indesejáveis que buscam dar autonomia a uma literatura sem preocupação “estética”, que

desejam uma escrita que verse sobre suas eventualidades históricas e que se envolva em sua realidade sócio-política. Ou seja, a urgência do cotidiano deve tornar o discurso constituinte. Essa abertura só pode ser conseguida através da presença da voz outra forma de tradição e dinâmica interacional. Isso implica no suporte, no dispositivo. Por isso, o livro, a escrita, a voz, a oralidade, a mediação, a esfera acústica é que põem os interlocutores “face a face”.

Importante aqui é a demarcação de um espaço de pertença. Na instituição literária, como pertencente à literatura marginal ligada à poesia de massa da pós-modernidade, o *Manguebeat* põe em cena o espaço onde se constrói um diálogo interdiscursivo, de tensão e fluxo contínuo, região problemática, que busca sua auto-definição e legitimação como forma de alicerçar uma memória coletiva poético-musical.

A instituição literária, o valor canônico da obra, tudo se reconfigura mediante os novos discursos marginais que se articulam em torno da cultura popular urbana, como é o caso do movimento *Manguebeat*, que aponta agora como um elemento que disputa com a literatura literária por esse espaço de representabilidade.

A obra de Chico Science é uma obra de *ruptura*. Seu poder de unir, relacionar, imagens e palavras, transcende os valores literários e musicais, apontam para uma diversidade que em tudo sugere um desvio de padrão lingüístico em seus componentes indissolúveis forma/conteúdo. Outras vezes a estrutura é radicalmente emaranhada, não há como acompanhar logicamente a empresa do narrador (NETO, 2000, p. 33).

É truísmo que o valor estético bem como a produção literária estão diretamente relacionados ao contexto sócio-histórico-econômico. Sendo assim, a literatura de massa busca um novo estatuto para a literatura a partir de um novo contexto e espaço de produção em que a alteridade se afirma mediante da necessidade de uma memória coletiva que busca uma forma de criar novas identidades através relação com o tecnológico. Evidencia-se assim que, a partir da redefinição do conceito de povo, de cultura de massa e de multidão urbana, não se pode mais pensar a cultura popular de forma passiva, apenas como folclore, passado que deve ser preservado, pois a massa se apresenta agora de forma ativa, e não de forma indiferente, mas com representatividade, porque acercada de valor crítico já não recebe da mesma maneira tudo o que sempre lhe foi arremessado pela cultura tida como dominante.

Muito embora ainda predomine em nossas vidas a centralidade da escrita, os estudos literários passam no momento por uma crise (muito embora essa crise também implique ao mesmo tempo numa fulgência) em consequência da expansão que a literatura vem alcançando por incluir novos espaços de circulação e consumo. A democratização que vem cada vez mais aumentando com os meios de comunicação, faz surgir novos agentes da literatura e conseqüentemente novos receptores e consumidores. A literatura, que sempre foi vista como uma espécie de crença legitimadora, aquilo que Casanova (2002, p. 26) chama de fábula de um universo encantado, reino da criação pura, melhor dos mundos onde se realiza o reinado do universo literário, passa agora por uma nova avaliação e pelo crivo de novas demandas sociais, que apelam para um resgate da *poiesis* em sua mais legítima forma de atuação e percepção. Tem sido assim quando nos deparamos com uma nova forma de avaliar os estudos literários e culturais que se abrem para uma visão mais crítica acerca do objeto literário.

É nesse processo de democratização que facilita o acesso aos meios de comunicação e de tecnologias de produção que vai se formar o discurso moderno que foge dos grilhões impostos pela visão tradicional da literatura e caminha para um amparo numa nova forma de gênero ligado à voz e ao som.

No *Manguebeat*, a multidão anônima se legitima democraticamente, a partir do diálogo e do interdiscurso. É uma forma de consciência de classe que se processa através da voz e da música, da certeza da exclusão que clama por uma inclusão, levando a literatura a outros campos e a poesia a novas epistemologias. É a utilização semio-técnica que coloca a poesia em combate constante por uma ruptura rígida, radical contra um modelo predominante de arte, onde a voz e o som se aproximam dos grupos marginalizados, sobretudo pela facilidade de custos e alcances, sem preterir, é claro, os elementos globais representativos do hegemônico.

Na verdade, cabe aqui a necessidade de reconfigurar os alicerces de uma discussão que os estudos literários sempre colocaram em primeira mão desde meados dos séculos XIX e XX, e que tem relação com o conceito de gênero lírico. Sempre buscando como meta a relação direta da poesia com o discurso do indivíduo, com o eu-textual, essa discussão acabou deixando fora a antiga tradição da *poiesis*, que remonta aos tempos homéricos e sua forte

ligação ao narrativo e ao performativo. Por outro lado, não se pode negligenciar também a própria ideia que se deve ter de indivíduo que, historicamente, sempre esteve atrelado ao social.

Pois o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, essas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistaram sua participação no universo (ADORNO, 2008, p. 66)

Assim, poesia denominada de lírica, aquela que se centra exclusivamente na voz do eu, acaba por se tornar uma poesia de representação de um grupo social, mostrando que a poesia não é exclusivamente uma mera expressão de emoções e manifestações individuais. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal (ADORNO, 2008, p. 66). O *Mangubeat* como proposta estético-cultural contra-hegemônica apela para essa técnica cantando os oprimidos, os excluídos e o popular.

Assim, esse “olhar puro” sobre a arte (BOURDIEU, 2008, p. 11), fruto de uma invenção histórica que impõe a hierarquia à produção artística e propõe a percepção estética como julgamento das belas artes, cede espaço para uma nova maneira de relação com o objeto literário, ao migrar a poesia para novos espaços. Escrita, imagem e som intercambiam-se de forma intersemiótica, desierarquizando, na proporção em que os limites e fronteiras vão se imbricando.

Nesse sentido, falar de poesia de massa e poesia marginal no contexto atual é aludir a uma *poiesis* contemporânea em que se pode perceber um novo olhar sobre a poesia, um sentido difere ao *habitus* uma maneira de “refundar” a *poiesis*. É coerente também perceber a forte ligação entre a nova “poética” e o desejo de uma cidadania cultural que pode refletir no campo do social e do político, sem deixar de lado ainda a questão das tradições bem como das memórias de uma coletividade. Ora, se para Eric Hobsbawm, em “A invenção das tradições”, toda tradição é em certo sentido “inventada” devemos então ter uma relação com a poesia de forma a problematizá-la, levantando discussões acerca da validade dos clássicos como regra em torno da poesia, pois as lutas políticas e as demandas sociais com todas as suas

contradições reforçam um trabalho humano mais criativo que repensa a questão da hierarquia imposta pela tradição no que se refere ao valor cultural e da arte.

A transgressão da vida urbana, fundindo variados grupos étnicos que se agregam nas lojas dos grandes centros urbanos, impede que se estabeleça uma coleção de símbolos culturais diferenciados por valores impostos tradicionalmente pelas elites políticas, esmaecendo as classificações que apontam para a distinção entre culto e popular e, agora, a entrada do massivo. As diversas formas de cultura já não têm mais a capacidade de se agregarem em classificações ou grupos fixos e permanentes, disseminando-se em dispositivos reprodutivos, impossíveis de conter uma definição. É o caso, por exemplo, dos vídeos clips, videocassetes (agora em formato cd), fotocopiadoras, enfim, dispositivos que apontam como parte dessa tecnologia atual possibilitando a ocupação de várias manifestações culturais em um só espaço de divulgação, impedindo que a cultura se torne uma representação de bens simbólicos devidamente colecionados. Essas coleções rigorosamente selecionadas sugerem uma separação entre o culto, o popular e o massivo, promovendo a desigualdade. Agora, o que há de fato é uma transnacionalização em termos de cultura, que fortalece o “descolecionamento” e a “desterritorialização” (GARCÍA CANCLINI, 2006, p. 302), em que “a interação dos monumentos com mensagens publicitárias e políticas situa em redes heteróclitas a organização da memória e da ordem visual” (GARCÍA CANCLINI, p. 304). Na pós-modernidade, essa hierarquização clássica desaparece e se impossibilita de permanecer como domínio e absolutismo em consequência dessa interminável descontinuidade e perenidade sensitiva que caracteriza a tecnologia hoje.

Com isso, a democratização, que surge como consequência do processo de apropriação de determinados patrimônios culturais, amplia a possibilidade de representação efetiva de grupos populares que se acercam desses aparatos tecnológicos (como o vídeo, por exemplo), abusando da recriação do passado e abrindo espaço para o remodelamento das práticas sociais de forma criativa, ao lançar em cena outras representações. Isso torna possível a reorganização entre a ligação de determinados grupos a determinadas representações simbólicas. Essa remodelação tecnológica nem sempre pode ser encarada como elemento de contradição entre as culturas modernas e as tradicionais, pois, na verdade, ampliou o campo

da criatividade. Videogames, videoclips, e outros aparatos tecnológicos democratizam o uso dos bens simbólicos ao redefinir o passado histórico, por exemplo, ao trivializar os combates históricos, ao mesmo tempo em que cria uma nova forma de experimentação da arte. Para García Canclini (2006, p. 309), “a existência simultânea e descontínua dos aparelhos tecnológicos em consonância com as culturas passadas, faz com que os descolecionamentos e as hibridações já não consigam vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais”.

Mesmo que não resolva o velho problema relacionado à divisão de classes, esse fenômeno contemporâneo da desterritorialização e descolecionamento acaba por garantir que as identidades se cruzem, exigindo novas formas de organizar as relações entre as classes, ou seja, outra forma de sistematização. Destarte, esse processo de reterritorialização constrói uma quebra da relação natural que existe entre os territórios da cultura.

Assim, a afirmação de que os meios massivos tornam uma forte ameaça para a validade das tradições ligadas ao povo não procede de forma alguma, pois, segundo García Canclini:

“...o processo de homogeneização das culturas autóctones da América começou muito antes do rádio e da televisão: nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas – durante a formação dos Estados nacionais -, na escolarização monolíngüe e na organização colonial ou moderna do espaço urbano.” (2006, p. 255),

A modernidade deu abertura para o popular se deslocar de forma ativa em espaços antes não programados para sua apresentação, deixando de ser apenas teatralização. O povo passa a se apresentar através de si mesmo, com suas histórias de vida, em que sua fala encontra um lugar no universo da escrita, fazendo inserir os discursos de bairro, de forte conotação coloquial, tornando-o legítimo e digno de representação no espaço da cultura. A cultura popular é, em resumo, a realização de uma maior consciência em relação à realidade brasileira, apresentando um caráter transformacional e revolucionário.

Nesse sentido, constatamos que o momento atual vive esse processo de desterritorialização e hibridação, gerando dessa forma uma transgressão da arte, abrindo espaço para colocar em cena o imaginário popular, observado agora pelo olhar culto, recolhendo no seio do oprimido uma arte mais voltada para a iconografia da subalternidade.

Essa hibridação cultural de fusão intemporal que se formaliza de maneira experimental, aponta para a desconstrução das percepções sociais como também para a linguagem que as legitimam.

Ao dar voz aos excluídos, o movimento mangue, com seu acentuado caráter experimental, incorpora ao caos do pós-moderno os elementos que caracterizam o local, através da metáfora da lama, desafiando esse “pós” e respondendo a ele através da inventividade e da criação de uma poética que ao mesmo tempo em que questiona também se insere na literatura literária. É uma voz lírica que está sempre a reivindicar uma reação de muita energia, voz essa que em muitos casos acaba por ocultar o assunto engolindo o discurso e até mesmo a história que deveria ser narrada, numa atitude extremamente performática. Há no movimento mangue uma imbricação entre a palavra e o pictório, nos shows, videoclips, na indumentária, nos cenários e nos encartes que acabam por atrair nossa atenção.

São os efeitos da tecnologia na arte popular, numa espécie de “mutante cosmológico” (NETO, 2000, p. 36), que aponta para um caos sem dimensão, inserindo-se nesse caos, criando uma postura de perversão. O projeto de Chico Science busca humanizar aquilo que é racional e o mecânico ao fundir a emoção, o imaginário, o delírio, tudo a partir da brincadeira, do lúdico. O visual se expande em interação com a corporalidade, ao incorporar óculos chamativos, chapéu de palha, camisas de chita e anéis, em que o prosaísmo toma lugar de destaque como representação das camadas populares através de um jogo de teatralização. Trata-se de uma nova maneira de reestruturar a ordem estabelecida, colocando em cena o marginal e o periférico.

A maneira de se manifestar do movimento mangue acaba por gerar um novo estatuto do original, que agora deixa de ser único, isolado, mero território e passa a se posicionar como um elemento híbrido, antropofágico. Assim, a originalidade do *Manguebeat* se processa exatamente nesta forma de reconstituição do conceito fechado e intransigente imposto pela dominante cultural, já que apela para um reinício, através do novo por intermédio da

subversão das idéias originárias. Não se trata de uma cópia, e sim, de uma transformação, de uma mudança, de uma leitura intransigente da utopia mercadológica e politicamente correta e limpa do pós-moderno. É a arte que se completa a partir da hibridação, da convergência e da simbiose; uma representação que vai beber de outra, numa clara versão antropofágica. Percebe-se, portanto, que o sujeito na obra de Chico Science não se apresenta passivo ao inserir-se na sociedade industrial, mas ao contrário, exterioriza sua subjetividade.

Trata-se de uma mudança de sensibilidade oriunda das novas tecnologias, criando uma nova forma de linguagem, ao gerar uma espécie de mutação cultural. A comunicação nesse sentido deve ser vista em relação à cultura, em que os processos que vão constituir o massivo são observados a partir das mediações e das subjetividades dos sujeitos. Trata-se da passagem dos estudos dos meios em si para a sua inserção na cultura, levando em conta, sobretudo, as dimensões do conflito social, colocando em cena a importância revisitada do valor sociológico do cotidiano, em que esse cotidiano assume uma importância histórica, podendo assim compreender melhor a sociedade.

Os músicos da cena mangue fizeram, na verdade, um tratamento de reformulação do samba, do maracatu, do hip hop, da música pop e, sobretudo, do rock, valendo-se dos aparatos tecnológicos. O que a banda Nação Zumbi fez, por exemplo, foi reconfigurar o rock dos anos de 1960 inserindo-lhe aspectos característicos do soul, funk e hip hop. Ao interpor a música eletrônica ao *sampling*, o mangue acaba por gerar uma fragmentação e uma reciclagem musical, exercendo assim uma forma de reutilização, tornando-se, portanto, uma fonte inesgotável de variedades e criações. Nesse sentido, a música aqui se apresenta única, criativa, dona de si mesma ao utilizar-se de suas próprias formas, fazendo sua própria história. Essa reciclagem na música e sua capacidade de articulação acabam por celebrar uma simbiose capaz de criar um fluxo permanente de diálogo entre identidades plurais, de culturas díspares, onde grupos que habitam às margens de culturas nacionais entram em contato com grupos dominantes, e, em muitos casos, essa multiplicidade estilística cria uma forma de mobilidade

genética, abrindo espaço para que o pastiche e os princípios da paródia também sejam celebrados.

Assim, se fortalece um desencaixe, gerando uma movimentação cada vez mais rápida no contra fluxo da pós-modernidade. Variadas formas complexas de identificação aparecem nesse mix de referências, levando o indivíduo periférico a ganhar voz e vez, já que se agrega nessa emaranhada rede global onde está inserido o discurso dominador. Em outras palavras, o *Manguebeat* passa a utilizar-se de estratégias de negociação e articulação, para criar um campo de representação. A polissemia, a colagem, o intertexto, a ironia, enfim, a forma aberta e a fragmentação, tudo isso faz da poética do *Manguebeat* uma diferenciação de tudo que se aplica ao pós-moderno e sua forma de dominante cultural, pois estaria muito mais para uma resposta positiva a essa cultura mercadológica, abrindo-se para uma perspectiva inovadora, ou seja, uma resposta do contemporâneo ao que se chama pós-moderno.

O pós-moderno, com seus múltiplos jogos de linguagem, microcomunidades e formas mais variadas possíveis e imagináveis, apresenta um discurso que acaba por se tornar indeterminado, o que nos faz acreditar e defender a ideia de que sua totalidade como estética definida e acabada, para citar os tempos líquidos de Bauman, ou o capitalismo avançado de Jameson, não passam, na realidade, de um braço da contemporaneidade que se apresenta diante de um mosaico maior. O pós-moderno está sempre na pretensão de manter um discurso de retidão, de equanimidade. Ele desafia, parodia, desmistifica, questiona, ironiza, vive na contradição. O pós-moderno recusa projetos, objetivos, metanarrativas, afirmações, sempre a executar negação sem dialética. Por isso mesmo, o projeto de traçar uma poética da pós-modernidade revela-se impossível (HUTCHEON, apud Moisés, 1998, p. 186). O *Manguebeat*, ao contrário, traça um projeto definido, através de seu manifesto, por exemplo. Assim, melhor seria situarmos o projeto de Science e seus mangueboys como algo muito mais amplo, muito mais além do que uma simples teorização pós-moderna, mas uma maneira de se posicionar criticamente em relação a essa teorização. O *Manguebeat*, portanto, não fica somente preso à hegemonia, já que aponta para uma leitura crítica através de um

olhar a partir de um “Outro” do contemporâneo. A poética do *Manguebeat* aponta para a teoria do caos, entrando na literatura como um novo modelo de poética, abrindo-se e redimensionando esse conceito que se prende apenas à literatura literária. Observamos elementos desse recurso em quando atentamos para uma composição de Chico, uma espécie de pós-concretismo, que tem como título “*Coco Dub*”, do CD “*Afrociberdelia*”. Escreve Chico:

Cascos, cascos, cascos/Multicoloridos, cérebros, multicoloridos/Sintonizam, emitem, longe/Cascos, cascos, cascos/Multicoloridos, homens, multicoloridos/Andam, sentem, amam/Acima, embaixo do mundo/Cascos, caos, cascos, caos/Imprevisibilidade de comportamento/O leito não-linear segue/Pra dentro do universo/música quântica. (SCIENCE, 1996).

A energia transmitida em grande quantidade serve como inspiração para essa composição. Chico Science, com seu conhecimento de física quântica, faz uma conexão entre “casco” e “cérebro multicolorido”, em que o “sentir”, o “amar” e o “andar”, sintonizam e emitem uma relação com o homem contemporâneo, fragmentado, com seu comportamento não-linear. O universo imprevisível com seu átomo que salta, criando entropia é imitado pelo poeta que salta de seu mundo real para o emaranhado linguístico repleto de metáforas ritmadas. É um salto que alcança outro nível, como os elétrons livres do universo, para em seguida voltar para o seu nível inicial. Trata-se de continuidade e ruptura ao mesmo tempo. Assim, percebemos a presença de dois universos que se cruzam, se abraçam em uma única poética, formando uma imagem contemporânea do homem que, ao mesmo tempo em que pesquisa o universo quântico-nuclear, também se projeta para um universo de cascos, de amor, de sentimento do novo, transformando-se no encontro entre o pós e o pré-moderno. Science utiliza o pós-moderno, mas sempre com o olhar preso para o passado que se reformula e se atualiza de forma a gerar o novo.

É a contemporaneidade que se afirma com seu multicolorido e abrange tendências variadas. Elementos modernos como a busca do novo, a experimentação da linguagem e dos

gêneros, a leitura sincrônica do passado, que não tende a anular a história, senão reativá-la, a afirmação da autonomia do que é estético, enfim, traços que vão se fundir a outros que refazem tanto o passado, a tradição, quanto apontam para elementos mais ousados imbricados ao “Novo”, ao pós-moderno. Muitas vezes, faz-se a leitura dos modernos como pós-modernos, fato que deve ser visto com cuidado, analisando cada caso isoladamente para não incorrer em erro demasiado. Trata-se de uma retomada possível que o pós-modernismo vem a ter do romantismo, como por exemplo, a crítica a si mesmo, a ruína e à desconstrução. Nesse sentido, o contemporâneo recomeça um diálogo com o passado, tornando-se assim uma arte aberta e revolucionária, com capacidade de acercar-se da moderna tecnologia para atingir um público popular.

Na medida em que altera a ordem oferecida e impõe um novo conceito, o *Mangubeat* passa a se caracterizar como uma nova maneira de retomar as vanguardas européias modernas do início do século XX. A redescoberta da linguagem estética como forma de redescobrir o mundo em que a aventura a inovação criam uma ruptura com os setores conservadores da arte, criando uma poética nova, ao recusar o obsoleto, ou seja, os temas já gastos que se apóiam em uma estrutura poética ultrapassada. Aquilo que não tinha valor estético, ou seja, o objeto do mundo cotidiano em suas variadas formas e dimensões ocupa agora o lugar da “arte de valor”, daquela arte imanente e formalizada pelo cânone, numa completa recusa do código linguístico convencional, e, sob o signo da inventividade, aparece agora a poética da desarticulação, uma poética não presa ao literário apenas, mas comprometida com uma nova forma de arte, mas metafórica ainda, ao romper o nexos sintático.

O *Mangubeat* recria e revisita o passado de forma antropofágica e criativa, tornando-se uma manifestação poético-musical de grande valor estético, não se restringindo apenas ao que está morto sem tolher edificações, ao contrário, mistura fronteiras, através de uma investigação híbrida, vinculando um processo de ação e reação em um texto completamente performático e pluriétnico. Não se trata apenas de afirmar que elementos oriundos da periferia invadem de forma decisiva os centros hegemônicos, ou até mesmo que formas consideradas não-clássicas destronam as clássicas, mas, muito mais do que isso, podemos ver no projeto de Chico Science uma espécie de imbricação entre estruturas internas e externas

que se fecundam de forma mútua. O dinamismo experimental de suas canções está ligado a uma espécie de *performance* coreográfica em que o lúdico-festivo e o erótico-rítmico se confundem com o ambiente e com as situações.

Temos a preocupação de separar sempre a idéia do *Manguebeat* como pós-moderno, pois, para Eagleton (1993, p. 268), “o pós-modernismo é a representação última da iconoclastia da vanguarda; é uma forma emergente que subverte a ordem estabelecida e hermética da auto-reflexão ideológica, com seus imperativos oriundos do intelectualismo e do elitismo cultural e artístico”. É a etapa do capitalismo em que se torna latente a penetração do econômico no campo do simbólico, como tinha sido em seu primeiro estágio, atingindo assim o corpo libidinal, ligado agora às imposições do lucro. O modernismo, responsável pela separação entre as áreas do conhecimento, na visão do autor, o político, o científico e o estético, acaba por dar à arte certa autonomia, fazendo com que a mesma atue de forma livre, sem propósito, sendo que essa liberdade da arte deve-se à sua transformação em mercadoria, pois surge pela via da integração ao modo de produção capitalista. Nesse sentido, a arte nasceria de sua falência, da perda de sua importância social, portanto, através de um processo paradoxal que, na concepção de Adorno (apud Eagleton, 1993, p. 267), transforma-se em algo de complicada negatividade política. No *Manguebeat*, a relação entre presente e passado se mostra como saída para a incerteza pós-moderna. É o que se pode perceber na letra da canção “*Monólogo ao pé do ouvido*”, do disco “*Da lama ao caos*”:

Modernizar o passado/É uma evolução musical/Cadê as notas que estavam aqui?/Não preciso delas!/Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos/O medo dá origem ao mal/O homem coletivo sente a necessidade de lutar/O orgulho, a arrogância, a glória/Enche a imaginação de domínio/São demônios os que destroem o poder/Bravio da humanidade/Viva Zapata!/Viva Sandino! Viva Zumbi/Antônio conselheiro!/Todos os panteras negras/Lampião sua imagem e semelhança/Eu tenho certeza eles também cantaram um dia.” (SCIENCE, 1994).

O homem coletivo que luta que sente a necessidade de mudar, de romper, em consequência de seu medo. Lutar como saída mostra um discurso de ruptura política explícito, sobretudo quando se percebe as citações de ícones da rebeldia que revolucionaram e

colocaram o povo em evidência, como “os panteras negras”⁴ que alçaram o desejo de politizar de maneira muito mais radical o debate sobre o negro nos EUA. Todo esse discurso defendido na letra da canção aponta para uma postura muito mais modernista do mangue, porque politizada, pois sabemos que a maior parte dos pensadores, senão todos, do pós-moderno tomam a despolitização como um dos fortes princípios dessa dominante cultural. O mangue, por pensar a história presente, se configura como uma resposta contemporânea ao pós, se contrapondo a essa dominante cultural.

Assim, o caráter polifônico que se estabelece na proposta do projeto *Manguebeat*, ao incorporar o experimentalismo e o diálogo com os meios de comunicação e os aparatos tecnológicos do capitalismo global, atesta para um fenômeno contemporâneo que desconstrói o discurso literário tradicional, montado na imanência do texto e seu estruturalismo, criando uma tensão voltada para o redimensionamento do conceito de gênero, de literatura, de forma a rediscutir a questão da materialidade da cultura e do papel da poesia nela.

⁴ Os Panteras Negras eram integrantes de um grupo polêmico que surgiu na década de 1960, nos EUA e que buscavam, na verdade, uma maior proteção aos negros pobres de bairros periféricos. Faziam a defesa da luta armada contra a violência da polícia em relação aos negros, patrulhando os setores mais pobres, chegando, inclusive a ter 2 mil membros e até escritórios nas principais cidades do país. Em decorrências de inúmeras brigas pouco, tendo sem fim definitivamente no início dos anos de 1980.

CAPÍTULO 2: Poética: manifestos e conceitos

2.1. O processo antropofágico no *Manguebeat*.

Sou eu um transmissor?

Recife é um circuito?

O país é um chip?

Se a terra é um rádio,

qual é a música?

Manguebit – Manguebit

É comum se falar hoje em crise de valores no mundo contemporâneo. Esse discurso está pautado, sobretudo, na ideia de que os valores e as culturas que lhe são correlatas se tornaram mercadoria. O pós-moderno é o consumo da própria mercadoria como processo (JAMESON, 2004, p. 14). O processo de hibridização no mundo contemporâneo, aquilo que o mesmo Jameson chama de esmaecimento das fronteiras rígidas que imperavam na modernidade, tem alcançado proporções imensuráveis, já que o pós-moderno se mostra como um mundo no qual a cultura se transformou numa segunda natureza; a diferença passou a ser uma forma de identidade de tal maneira que não se pode mais pensar as culturas nacionais como sendo unificadas, e sim, como um dispositivo discursivo, já que essas culturas são agora cortadas por intensas divisões internas, bem como diferentes maneiras de poder cultural, que passam a representar as mais variadas formas de discursos e diferentes identidades (HALL, 2005, p. 47-65). São as marcas simbólicas que expressam diferentes práticas sociais e sistemas de representação discursiva.

Nesse sentido, os vários discursos e as variadas culturas podem, por um lado, dissipar as fronteiras identitárias, ou, por outro, criar um ato antropofágico, termo que pretendemos usar para caracterizar a postura radical do Manguebeat, por acharmos o termo “hibridização” já muito desgastado e utilizado como uma forma de atuação do pós-moderno, o que não é o caso do movimento mangue, já que, ao contrário, responde ao “pós” de forma muito mais crítica e radical. A antropofagia não apenas mistura e hibridiza, mas se apresenta como um tipo específico de hibridização eivada de uma consciência crítica radical. A hibridização por

si mesma gera o multiculturalismo e suas formas de indiferença e sobreposição, a antropofagia está mais para o inter, mas um inter que aponta para um ato extremamente seletivo.

Os grandes conglomerados de mídia têm um papel decisivo nesse processo pelo seu poder de misturar os bens artístico-culturais. Assim, as categorias que delimitavam e hierarquizavam os variados tipos de cultura já não mais têm validade no mundo contemporâneo, pois o que era tido como “popular”, “erudito” e “massivo” acabou por perder suas fronteiras rígidas e estão cada vez mais próximos e conectados, não se submetendo de nenhuma forma a esse conceito fechado e que busca compartimentar os níveis de cultura, ou seja, essa visão estanque e hierarquizadora da cultura perde legitimidade em vista disso. A teoria que defende a ideia de que a cultura de massa não passa de uma mercadoria, de um fetiche consumista, ideia essa amparada, sobretudo, no pensamento da Escola de Frankfurt, com seu discurso voltado para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação (ADORNO, 1989, p. 80) já não é compatível nestes tempos atuais.

Em se tratando da poética do *Manguebeat*, constatamos a busca de universalizar as raízes nordestinas, propondo um projeto poético-musical que apresenta implicações poéticas, não no sentido de apenas questionar a literatura, mas por trazer de volta uma performatividade e uma poeticidade que não podem ser bem apreendidas se o analista não dispuser de novos critérios de avaliação.

O *Manguebeat*, inserido na grande tradição da música popular brasileira, alia a cultura de massa com uma leitura crítica da tradição popular nordestina estabelecendo um diálogo com o Modernismo e o Tropicalismo, assegurando essa “assimetria das trocas”, de que fala Mattellart (2005) com suas luzes e cores que apontam para uma metamorfose, expressando o desequilíbrio do globo. Evidencia-se, então, uma tomada de consciência crítica que procura contactar com ritmos ligados ao tecnológico global, como a música eletrônica, por exemplo, agrupando-os numa espécie de negociação com os ritmos regionais, como é o caso do maracatu, da embolada e do coco. Tudo isso temperado com neologismos, biliguismos,

metáforas a um só tempo telúricas e tecnológicas e uma ritmia ao mesmo tempo local e planetária.

Hall (2005, p. 87) comenta que a construção das identidades culturais gira em torno de duas possíveis formas de apresentação. De um lado, a busca ou o retorno da “tradição”, que pode ser percebida e analisada quando se trata da tentativa de recuperar uma suposta essência e pureza que existiam no passado, ou seja, buscar aquilo que pode ser visto como o autêntico, que foi perdido e que precisa ser resgatado. Por outro lado, as identidades culturais podem ser vistas em constante fluxo histórico e político, como movimento constante de diferença, neste caso ficando longe de qualquer pureza e de qualquer forma de essencialismo, funcionando, sobretudo como “tradução”. O *Manguebeat* deve ser pensado a partir dessa segunda acepção.

No Nordeste brasileiro, as reações baseadas na tradição reafirmam a proposta regionalista, que por muito tempo dominou a produção cultural do Nordeste, rejeitando tudo o que se afastasse de suas referências próprias (PENNA, 2007, p. 566). Nesse sentido, um certo essencialismo toma conta da visão sobre cultura e identidade, o que faz com que se salvasse tudo o que esteja ligado às tradições populares de toda e qualquer forma de influência que venha de uma cultura que esteja fora do bojo dessa tradição, deixando o popular fora das transformações tecno-culturais consequentes do processo da modernidade tardia.

O movimento mangue cria uma estratégia de diálogo com o Outro que extrapola a relação simplesmente híbrida produzindo novas criações musicais, com forte influência do cinema, das artes plásticas, bem como da dança e da literatura, da mesma maneira que, ao valer-se desses elementos do estilo pop, resgata as tradições musicais de Pernambuco. Nesse sentido, a hibridização se dá como componente interno, como projeto interno ao produto realizado, a própria obra. Essa forma de hibridização não está fora, não é posterior, uma espécie de adendo ao trabalho feito, mas está inserido nele. Quando observamos a música “*Quilombo groove*” do CD “*Afrociberdelia*”, por exemplo, percebemos que a percussão deixa brotar dela uma guitarra rasgantemente roqueira, o que confirma esse processo de hibridização de dentro do próprio ritmo pretendido pelo mangue.

Ao “antenas” a produção cultural urbana com o tecnológico contemporâneo e a cultura local, cria-se no *Manguebeat* um diálogo intercultural que fortalece o reconhecimento da cultura popular deslocada, elaborando uma crítica à folclorização determinante no pensamento conservador. Assim, o *Manguebeat* não pretende transformar a cultura local nordestina em fósil, mas colocá-la no circuito tecnológico da cultura contemporânea. Dito de outro modo, a cultura popular, neste caso a cultura nordestina, está antes voltada para seu futuro que para seu passado. Isto se deve à multiplicidade de fontes de que se fortalece o *Manguebeat*. Fundamenta-se, assim, numa noção muito mais radical de hibridismo (que, conforme já apontamos, chamaremos de antropofagia) ao buscar novas e múltiplas formas que indicam uma pluralidade de influências. (VARGAS 2007, p. 19).

A poética do *Manguebeat*, em sua natureza sincrética, apresenta uma visão desafiadora sobre as noções correntes que apontam para o conceito de identidade, fazendo suscitar à cena elementos que combinam o provisório e o tradicional, numa fusão constante, antropofágica que o inclui numa linha de ruptura do qual fazem parte o Tropicalismo, o Cinema Novo, o Concretismo, enfim, os modelos que atestam uma leitura crítica tanto de nossas tradições locais quanto de nossas relações servis e coloniais.

Esse processo glocal, em que se executa a tática da tradução (seguindo a esteira de Hall), aponta para uma forma de reação à globalização, levando a uma retomada da tradição em novas bases, no seu futuro, de forma a se reapropriar das antigas práticas culturais, elegendo uma “ressemantização” (MATTELLART, 2005, p. 97).

Através da utilização de uma antena parabólica enfiada na lama como símbolo do movimento, a cena do *Manguebeat* cria um comportamento ético de reconhecimento, conectando-se de forma interativa aos aparatos tecnológicos característicos da contemporaneidade, através de um processo de alteridade, em que o “Outro” é pensado de forma paritária, sem preterir, é claro, sua própria representatividade cultural. É nessa condição global que as mais variadas formas de experiência musical, num perfeito amálgama rítmico, colocam em jogo uma espécie de mistura. Na criação estética do mangue, persiste um mosaico de elementos determinantes que atuam de maneira complexa. Desafiando as

estruturas rígidas e hierarquizadas, o *Manguebeat* se apóia na multiplicidade, desordenando as visões compartimentalizantes.

O *Manguebeat* atua antropofagicamente porque há um estado em que a essência é questionada e a origem assume outra dimensão, que não aquela que defende a linearidade da norma legitimadora. O que está em jogo agora é o esvaecimento da noção de origem. Com isso, a temporalidade se funde, não aceitando a ideia de que esse ou aquele passado seja mais importante que outro, ao cruzar os instantes, contribuindo e valorizando os tempos, “modernizando o passado”, desviando-o daquilo que normalmente busca tendenciosamente uma ordenação musical.

Destarte, a fusão de experiências musicais como o frevo, o maracatu, o coco, o baião, a ciranda, dentre outras, passa a interagir com outros ritmos, num processo de alteridade, já que punk, hip hop, e o raggae, por exemplo, gêneros musicais exógenos, atuam de forma paritária com os ritmos locais.

Percebemos assim que o projeto do *Manguebeat* aponta para uma dinamicidade, ao apresentar uma identidade móvel e ágil diante das determinadas situações em que é colocado, fazendo das diferenças questionamentos da simplificação existente na dialética.

Defendemos que, representante de uma tendência sincrética da cultura nordestina, a poética do *Manguebeat* configura-se como uma miscelânea rítmica em que os elementos representativos da pós-modernidade, oriundos da globalização, se fundem ao tradicional representativo da cultura popular do Nordeste, fazendo surgir dessa maneira um vocabulário singular, que aponta para uma linguagem própria de identificação com o espaço físico do Recife. A partir dessa simbiose musical, a música *Manguebeat* cria, por intermédio de uma apropriação renovada, um estilo original, sem purismos ou submissões ao global, estrangeiro, como pensam alguns teóricos conservadores e que defendem uma visão retrógrada, portavozes do pensamento dominante. Trata-se de uma formação transcultural que, muito longe de se resumir a mera imitação, cria, na verdade um modelo de estilo cultural que reconstrói a imagem da cultura nordestina e em especial do Recife nos anos 1990, momento em que a realidade econômica da cidade a colocava como a quarta pior cidade do mundo.

Os tambores e caixas, instrumentos típicos do maracatu, servem de base para a produção rítmica, ou seja, a percussão serve de ponto de apoio para a elaboração musical. Outro elemento importante está na presença da bateria e sons metálicos, com o baixo acústico e a guitarra como instrumentos elétricos. Sempre em atitude antropofágica, o ritmo Manguê vai tecendo sua intenção através do *sampler*, em que em alguns momentos aparece apenas para sugerir um ruído especial ou uma junção de músicas para fazer suscitar um refrão que dê importância a um sentido musical, como é o caso de quando se funde a batida do maracatu rural ao toque solto do maracatu urbano, porém sem alterar suas marcas originais, conforme se percebe na releitura do "Maracatu atômico", de Jorge Mautner e Néelson Jacobina. Nota-se, por exemplo, que os instrumentos de percussão mais fortes trazem acordes de grande força e poder e ainda o batuque cortante de tambores ensurdecadores e pesos das guitarras de enlouquecedores estrondos. "Um som cru, com este dado de raiz, de tocar tambor, tocar bumbo, largando a porrada em cima", conforme palavras do próprio Science (TELES, 1997, p. 25).

Outro elemento importante a ser percebido na estratégia sonora da música manguê é a semelhança monótona que a melodia tem com o *rap*, já que existe uma despreocupação como consequência da necessidade de criar temas fortes nas letras. As frases curtas, monocórdias, demonstram mais falar do que cantar, criando uma mensagem que leve o público a pensar. Não é apenas uma cultura de diversão, que sirva apenas para dançar, um ritmo apenas sem conteúdo crítico, como de um modo geral são as músicas que circular na indústria cultural.

Música que traz encontros, reconfigurando os instrumentos e gêneros, ao deslocar ritmos, como forma de traduzir as tradições para criar e valorizar uma dinâmica antropofágica. Foi tudo isso que o *Manguêbeat* buscou. Experimental, a música manguê usa criativamente os ingredientes que tinham à disposição, seja por conta do tecnológico, seja por conta das tradições.

Com isso, percebemos que a música manguê cria uma ideia madura do que seja identidade cultural, sobretudo a nordestina, dentro desse mosaico da contemporaneidade. Essa fertilidade, proposta em sua troca constante de materiais orgânicos (tema inclusive do seu

manifesto, como veremos mais a frente), cria um estilo ímpar, metaforizando a necessidade de cada vez mais tornar intensa essa troca cultural para permitir a criação de identidades.

Com a imagem de “uma antena parabólica na lama”, Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S.A. e vários outros grupos ofereceram suas articuladas respostas àqueles que não viam alternativas entre a consagração a-histórica e folclórica dos ritmos nordestinos nos modos em que foram originalmente formulados e popularizados – modos que embutiram, mas recalçaram, por muito tempo a hibridação de fontes musicais diversas – e a adoção acrítica de ritmos e formas musicais criados em outros lugares (ANJOS, 2005, p. 61-62).

Nesse quadro, os artistas do mangue perceberam a possibilidade de fundir em conexão o ambiente fértil dos manguezais ao embalo mundial de circulação das tecnologias, tornando atualizadas as tradições e abrindo espaço para o reconhecimento de elementos dessa tradição que estavam perdidos e que passaram a ser revalorizados, dentro de uma nova perspectiva, pelos artistas da terra.

Essa articulação entre diferenças, proposta e elaborada pelo mangue, fez com que a cultura globalizante passasse por um processo de ressignificação de seu modelo original a partir do contato com o local, criando uma nova percepção do que seja exótico ou alienígena. Como sentenciou Chico Science na canção *Mateus Enter*: “Pernambuco em baixo dos pés, e minha mente na imensidão” (SCIENCE, 1996).

Ao seguir esse pensamento, o projeto *Manguebeat* o faz de forma antropofágica e contracultural, retomando a ideia grega do mito, da ética e dos valores, numa espécie de riso debochado, carnavalizante, de atitude parricida, numa dialética em que, ao se deslocar “da lama ao caos e do caos à lama”, constrói-se uma “ordem”, uma virtude que aponta para um comportamento ético.

A palavra *ethos* aparece pela primeira vez na *Ilíada*, de Homero, e tinha como significado para os gregos antigos a morada do homem, a toca, a caverna, isto é, a natureza, que se processa mediante a ação humana sob a forma de cultura. Nesse sentido, os gregos antigos transportavam a regularidade e o equilíbrio dos fenômenos naturais em direção aos costumes de uma sociedade, em consonância com os seus valores. Assim, cada membro de uma determinada sociedade estabelecia normas e condutas ordenadas como no ciclo natural das coisas, gerando uma ordenação cultural. Assim sendo, os gregos entendiam que o homem

habita o *ethos*, por se tratar de uma expressão ligada a uma norma inerente à sua própria natureza.

Na mais modesta casa, o homem imita a obra do deus, “cosmizando” o caos, santificando seu pequeno cosmos, fazendo-o semelhante ao divino. Permanecendo em um lugar determinado e determinável, a maneira de habitar é criação de valores, é *ethos* pelo qual a perfeição dos deuses se prolonga e manifesta-se na ordem e na beleza do universo – o que na Grécia clássica passou a significar busca da harmonia de uma cidade governada pela justiça, na elegância de uma vida de moderação e autarquia. (MATOS, 2004, p. 108).

Chico Science busca cosmizar o caos pós-moderno, utilizando-se do próprio caos para legitimar a lama, a sua caverna, sua morada, valendo-se da modernidade científica e tecnológica, passando da contemplação natural para a ação humana. Tendo como suporte a mídia, que, embora para Matos seja uma forma de “política desumanizadora” (2004, p. 115), que confunde, levando a uma impossibilidade de avaliação, Science utiliza-a como ferramenta importante para a realização de um interdiscurso, tornando-se um vetor pertinente para a realização da intersemiose. É a “ética da desordem” para se chegar “à ordem”, à organização das massas, para que as massas retornem à caverna, à toca, à moradia que se assemelha aos deuses. Ao contrário do que pensam alguns críticos da indústria cultural, a consciência não fica excluída de uma interatividade, ao contrário, participa de uma ética, a partir do momento em que o projeto de Science incorpora uma postura ética que abrange toda uma forma de vida e não apenas o musical.

Se observarmos de forma arguta os processos dinâmicos que marcam as culturas desde o fim do século XX, perceberemos a consonância de duas formas de manifestação: aquelas que estão arraigadas às tradições, fechadas a limites territoriais singulares e outra forma de manifestação que rompe esse sectarismo para divulgar de forma mais ampla uma externalização ou transnacionalização que dão um caráter moderno e mais universalizantes, em que se processa uma espécie de desterritorialização do enraizamento cultural. Para alguns críticos mais radicais esse fato contribui, na verdade, para a descaracterização das culturas tidas como locais, mas, para outros estudiosos, mais abertos às transformações, essa desterritorialização torna-se benéfica, criando uma possibilidade de renovação das identidades, não mais vistas como fator premente à manutenção das tradições, celebrando

assim uma criatividade inovadora. Essa segunda opção de análise cultural é o que vamos encontrar no projeto *Manguebeat*. Os postulados estéticos representados pela antropofagia enquanto comportamento cultural oriundo desde a formação de nosso passado cultural (HELENA, 1983) estão presentes nesse projeto criado pelo *Manguebeat* pernambucano, ao elaborar uma prática cultural que reabilita a concepção antropofágica do manifesto oswaldiano, prática na verdade, já presente em nossa formação colonial. Para Helena (1983, p. 32), o *ethos* como “demarcação de terreno”, como postura de autenticação e persuasão pelo comportamento, tem um passado cultural que se processa em forma de antropofagia na trajetória cultural da literatura brasileira, desde o período literário do Brasil-Colonial. A antropofagia, portanto, postula uma maneira de ser em que o diálogo com o “Outro” se dá de forma a quebrar o servilismo cultural imposto pelo poder hegemônico.

Foi assim com o Manifesto Antropofágico de 1928, escrito por Oswald de Andrade, tematizado por várias vezes em sua obra de forte influência marxista, em que celebra uma espécie de saída para o problema de nossa identidade, e até mesmo como necessidade de aplicar um antídoto contra as arbitrariedades do imperialismo. Propõe, portanto, uma atitude que prima pela carnavalização de determinados valores tidos como verdadeiros, numa postura inerente da vanguarda dadaísta, iconoclasta, numa espécie de revolução antropofágica.

Destacamos ainda que, diante dessa reação oswaldiana com relação à cultura hegemônica, a postura antropofágica insere aí o canibalismo como foco atuante. Assim, de acordo com a tradição e costume indígena, o canibal não come apenas pelo simples fato de ter que se alimentar, mas sim com o propósito de acercar-se das qualidades inerentes ao inimigo, de forma a venerá-lo por ter certos valores que podem ser assimilados, tornando o canibal mais forte e resistente ao perigo. A utilização desse conceito mostra que a cultura brasileira seria muito mais forte, embora colonizada, mas, ao deglutir o europeu, acaba por se tornar superior a ele. Trata-se das ideias de Totem e Tabu, segundo os trabalhos de Freud, em 1912⁵.

⁵ Segundo CHALMERS, Vera Maria, no artigo intitulado “O outro e um: o diagnóstico antropofágico da cultura brasileira”. In: **Literatura e cultura no Brasil, identidades e fronteiras**.Org: Ligia Chiappini e Maria Stell Bresciani. São Paulo: Cortez Editora, 2002, Freud afirma que o Pai da tribo teria sido assassinado e comido por todos os filhos e em seguida tornado-se divino, Totem e por essa razão sacralizado. Com isso, foi instituída uma espécie de interdição em torno dele.

Invertendo o mito do bom selvagem de Rousseau, que coloca o nativo como calmo, edênico e bem comportado, com sua inocência que o destaca dentre os heróis, Oswald cria uma imagem do índio agora tomado por esperteza, já que acaba por canibalizar o estrangeiro, digerindo-o e assim tornando parte de sua carne. O Brasil, como um país canibal, subverte a relação entre colonizador (de comportamento ativo) e colonizado (sempre visto como passivo). O índio come tudo o que lhe chega, capitaliza-se culturalmente a partir do Outro, tornando-se mais forte e mais brasileiro. *Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.* (ANDRADE, 2005, p. 8)

Essa mesma postura de comportamento antropofágico também pode ser encontrada no projeto político-estético-cultural do *Mangubeat* de resistência que aponta para um discurso de independência e autonomia como *ethos*, inserindo o contradiscurso daquele que se julga oprimido, a vingança que transgride o apontamento hegemônico, gerando uma noção sócio-discursiva, num processo de comunicação relacionado a uma realidade social e histórica. O totem em detrimento do tabu, a necessidade de legitimar o antepassado, reinventando a tradição, contribuindo para desarraigar determinados servilismos culturais, sem preterir o Outro, mas assimilando-o, importando o modelo cultural da tecnologia, ao mesmo tempo em que se volta para uma consciência crítica, para um projeto ético-cultural.

É sabido que a trajetória histórica de nossa literatura traz consigo o estigma da dominação, sempre a transplantar modelos e formas de tal maneira que não escapa à dependência cultural. Nesse sentido, a desfiguração do povo por conta da reprodução de modelos impostos pelo colonizador acaba por fazer com que o dominado reproduza também atitudes e comportamentos inerentes à cultura de origem. Ao agregar o político e o econômico, veremos que o processo de dominação se impõe de forma autoritária em nosso passado cultural. Se analisarmos o itinerário de nossa literatura, veremos como a imitação faz parte de forma predominante de nossa vida artística. Segundo Lyra (1983, p. 15), nossa primeira realização literária é um pastiche não dialeticamente assimilado d'*Os Lusíadas* (a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira); nossas primeiras atitudes implicam a legitimidade da supremacia lusa [...].

Mas, apesar de todo esse processo de dependência cultural sempre houve, em contrapartida, uma necessidade de devoração do “Outro” como forma de impor uma superação desse modelo estabelecido pela hegemonia da Metrópole. Deglutir, portanto, a influência européia, seria uma forma de combater e acima de tudo criar uma superação, e não a formação de uma manutenção mecânica que adapta o processo dominador às estruturas do clima nacional. Apesar de que esse processo só pôde ser estudado de forma mais profunda e talvez mais visível a partir de 1928, quando o poeta modernista Oswald de Andrade criou seu *Manifesto Antropofágico*, esse comportamento (ou *ethos*) cultural se apresenta desde os primeiros momentos de nossa história literária, através de uma atitude parricida colocada em cena por Gregório de Matos Guerra, poeta barroco. Trata-se de um projeto carnavalizante, em que se percebe a manifestação de um estilo dionisíaco, contestatório, fundindo um riso aberto e uma infinidade de atitudes marginais que apontam para uma crítica à cultura dominante. Nesse sentido, há uma destronização ou dessacralização do poder que se processa como uma linha característica da literatura nacional, desmistificando a concepção alienada e dependente tão somente do que vem de fora, sem que haja nenhuma manifestação de repúdio e autenticação do que é verdadeiramente nosso.

Segundo Lúcia Helena, em seu livro *Uma literatura antropofágica* (1983), esse processo cultural iniciaria com o nosso poeta barroco, alcançando um momento de reflexão também na obra de Augusto dos Anjos, até se concretizar de forma mais radical em Oswald de Andrade, que se utiliza da imbricação interdiscursiva entre literatura e as artes de um modo geral. Por isso se fala em um intercâmbio entre a floresta, que estaria representada pela formalização de nossas origens, de nossas fontes culturais, e a escola, que por sua vez estaria ligada à influência da erudição, bem como à inserção das concepções vanguardista que ora se instalavam na modernidade artística.

É o conflito entre o patriarcado messiânico e o matriarcado Pindorama. Percebe-se que esse processo antropofágico tem a capacidade de reelaborar, de forma parodística, a posição dos poderes, tornando-a favorável ao carnavalizar as instituições por intermédio da técnica do “muito riso e pouco siso” (HELENA, 1983, p. 28). Trata-se de um discurso que não representa o discurso do poder, mas, ao contrário, acerca-se dele, penetrando-o e

desconstruindo-o, apoderando-se dele como uma espécie de exposição articulada do que se pretende provar contra um réu, como um libelo judicial. Existe assim a revelação do oprimido em forma de contestação, adicionando ao discurso hegemônico o grito de liberdade daquele que fora oprimido pelo poder. Nunes (1990, p. 45) faz uma decomposição do movimento antropófago em 3 planos: “simbólica da repressão (crítica da cultura); histórico-político da revolução caraíba e filosófico, das idéias metafísicas [...] a transformação permanente do tabu em totem desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva para seguir o instinto caraíba, os arquétipos do pensamento selvagem – o ócio, a festa, a livre comunhão amorosa que estão incorporados à visão poética pau-brasil”.

Nesse sentido, não é possível afirmar que arte contemporânea se encontra completamente dominada pelo poder hegemônico, a ponto de mobilizar as reações locais, uma vez que a existência de uma contracultura se processa desde os primórdios da colonização, e, conseqüentemente, ainda faz parte de nossa tradição cultural, sobretudo se pensarmos agora em um mundo globalizado. E aquilo que Lúcia Helena chama de “parricídio” (1983, p.25), ou seja, a quebra das influências paternalistas impostas pelo colonizador no período colonial. Se o riso antropofágico é uma forma de destronizar esse sujeito, (essa verdade, esse suposto saber), ele penetra no poderoso universo do sublime e desconstrói pela sátira, pela ironia e, num grau mais intenso, pela paródia demolidora e crítica. (HELENA, 1983, p.30).

Trata-se da quebra do servil, da montagem de uma estrutura de imposição, gerando o riso carnalizante, em que se insere o discurso do poder, do global, acrescentando-se a isso uma espécie de libelo contra esse mesmo modelo universal, gerando a antropofagização. No “*Manguebeat*”, pode-se perceber essa postura a partir da passagem da letra de “*Antene-se*”, do disco *Da lama ao caos*, de 1994:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos/Entulhados à beira do Capibaribe/Na quarta pior cidade do mundo [...]. Minha corda costuma sair de andada /No meio da rua, em cima das pontes/É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo/Procurando antenar boas vibrações/Procurando antenar boa diversão/Sou, sou, sou, sou, sou Mangueboy. (SCIENCE, Chico & nação Zumbi. 1994).

Percebemos, portanto, uma desestabilização da ordem, já que a saída da corda (referência à corda de caranguejo) em andada sugere a conexão do homem-caranguejo com o mundo, com o reconhecimento a partir das “boas vibrações” trazidas pela tecnologia global. De forma antropofágica, a letra vem acompanhada de um som de *funk* que se percebe pela presença marcante do baixo e pelos *riffs* que se processam através da guitarra. Assim, as tradições mestiças se fundem às técnicas musicais que representam o contemporâneo, em que os instrumentos de percussão se apresenta de forma a dar um novo funcionamento ao acento das guitarras. Percebe-se assim que, em concomitância com a utilização de recursos musicais que caracterizam o ritmo globalizado, Chico Science vai reconstruindo a imagem da cidade do Recife, com seu rio Capibaribe, seu manguezal repleto de catadores de lixo, de restos que surgem das enchentes e lotes de lama que se acumulam à beira do rio. Enfim, Recife com suas pontes e mocambos. Para tanto, vale-se de um sincretismo musical que inclui o local e o global, pois, ao mesmo tempo em que as guitarras soam como que imperativas, o ritmo do maracatu nordestino surge juntamente com tambores que apontam assimilados com o baixo.

A “*cabeça equilibrada em cima do corpo*” nos remete a uma constatação importante do ponto de vista da antropofagização, já que, servindo de antena, de conexão parabólica, a cabeça, que carrega consigo o olho apontado para o alto, como uma espécie de sintonia com o mundo, leva o homem-caranguejo a uma busca de “*antelar*”, ou seja, o homem-caranguejo sai de seu ostracismo, de seu anonimato para ganhar o mundo, tendo na ponte a passagem da lama para o mundo, para a globalização. Esse homem, portanto, vai dialogar com o mundo, levando ao conhecimento de todos o poder do mangue, que aponta como metáfora da insurreição, servindo como forma de superação do outro através de seu discurso, o discurso dos marginalizados, daqueles que, ao utilizarem as vibrações, se antenam através das vitrolas e saem em “andada” para o mundo, com sua turma de amigos que se aproximam dos caranguejos em corda são vendidos na feira.

A quarta pior cidade do mundo, conforme a letra surge do fundo, sai da letargia cultural, pois seus *mangueboys* têm um compromisso ético e social de fazer legitimar o som dos mocambos para o mundo com seus ritmos populares. Devorando o discurso do pai, valendo-se da sátira mordaz, embora com um tom irreverente de riso debochado, Chico

Science dessacraliza ao criar uma poética que surge de um processo antropofágico (observe, por exemplo, o próprio termo “*mangueboys*”), plurissemiótico, desestruturando a ordem estabelecida pelo capitalismo e ao mesmo tempo em se vale de seu discurso para impor a sua fala.

Torna-se evidente que o dialogismo e a polifonia, apresentam-se como elementos fundamentais no discurso do *Manguebeat*, gerando uma pluralidade a partir de materiais heterogêneos. O eu e o outro podem ser observados como numa espécie de polimorfia. Segundo Bakthin (2003, p. 62), a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Como mostra a proposta do *Manguebeat*, o ritmo que funde o samba-reggae, o rap, raggamuffin e embolada, cria uma alquimia musical, capaz de gerar uma individualidade. José Teles, em seu livro “Do frevo ao Manguebeat” (2000, p.266), afirma que o batuque que abre a letra de *A cidade* é simplesmente uma espécie de transposição para tambores e caixas de riffs dos naipes de materiais utilizados nos arranjos de *soul* ou *funk*. Vê-se assim a procura de um som que pudesse representar uma originalidade, diante do global, da tecnologia, através de um processo dialógico.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 1988, p. 88)

Isso significa dizer que todo enunciador ao constituir o seu discurso apela para o discurso de outro que se apresenta imbricado ao seu. Nesse sentido, todo e qualquer discurso tende a ser atravessado por outro que não é o seu. Assim, o processo dialógico, como princípio constitutivo do enunciado, se estabelece a partir das relações de sentido entre dois discursos, entre duas ou mais vozes.

Assim, a antropofagia se revela no choque entre a cultura estabelecida e atitude vanguardista, se apresentando como uma cultura de negação, uma contra cultura

contemporânea, que, ao criar um veio carnalizante, acaba por construir uma resistência heróica às imposições estabelecidas pelo global, como numa espécie de ecumenismo cultural. É a relação de alteridade, de poder concluir a constatação em si e o desastre, a mortificação ou alegria do outro, em que o componente estrangeiro passa ser visto não mais de forma alienígena, mas sim, de maneira crítica na transformação do tabu em totem. “A antropofagia propõe-se como uma operação metafísica, a qual preserva o resíduo do caráter de culto do ancestral primitivo” (CHALMERS, 2002, p. 111).

A preferência na escolha por um animal como representante semiótico na música mangue (no caso o caranguejo) não se trata de um fenômeno do acaso, construído sem intenção crítica. Ao contrário, faz parte da tradição ligada ao folclore que se pode encontrar no maracatu, além de ser, é claro, o representante do mangue. Na verdade, a utilização de um animal como brasão é uma constante no maracatu: o leão, a águia, o elefante. Por isso, pensamos que talvez ainda seja resquícios dos antigos totens de tribos, pois, ainda se pode encontrar nas procissões de carnaval, representações de animais feitos com papelão.

O maracatu rural fundamentado no jogo, no lúdico, na irreverência e seu personagem principal, o caboclo de lança, é a sua representação mais perfeita. O maracatu rural traz com sua estética o que o sociólogo Jean Duvignaud vai definir como sendo o caráter transgressivo das festas populares, os eventos lúdicos populares, que através do riso, da paródia, da farsa burlesca, pela dança e pela música, pelo grotesco, pela festa popular, vão subverter a normalidade cotidiana numa inversão dos sentidos oficiais dados aos fatos. Dessa forma, a festa carnavalesca cria a possibilidade de uma vida às avessas, de um mundo às avessas. Tempo de festa regenerador e destruidor, onde se festeja o processo de mudança e não o que é mudado. Assim a linguagem carnavalesca do maracatu rural vai exercer a profanação de tudo o que é sagrado, a combinação e interação de tudo o que se opõe (TESSER, 2007, p. 76).

Como se pode perceber, a necessidade de fundir num só momento a atualidade técnica à conservação das práticas sociais primitivas é típico do projeto mangue; uma forma de transculturalismo, des-hierarquizando e construindo uma memória histórica híbrida, fusional. O *Manifesto Caranguejo*, criado por Chico Science e Fred Zero Quatro, do Mundo Livre S/A, apresenta os caranguejos com cérebro, e mostram que, assim como o Tropicalismo, propunha a assimilação da cultura de massa nascente pela cultura nacional, resultando um produto novo,

atual, sem, contudo, preterir a cultura nacional, numa proposta de relação “neo-antropofágica”, conforme temos afirmado ao longo desse estudo.

[...] indivíduos interessados em quadrinhos, TV interativa, anti-psiquiatria, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência. (ZERO QUATRO, 1992).

A preferência por variados temas e pela mistura de diferentes ritmos atesta o caráter antropofágico da proposta mangue. Assim, opera-se um modo paródico, carnavalizante, em que a desconstrução do discurso linear traz uma força crítica, ao juntar universos e linguagens bem diferentes em um só momento. As semioses apresentadas através dos quadrinhos, da TV interativa e dos variados ritmos como o hip hop, em convergência com John Coltrane, exemplo, também apontam para o caráter des-hierarquizador que se apresenta nesse manifesto. Diferentemente do discurso monológico, tradicional, centrado no autoritarismo da imanência e do canônico, Chico Science defende a carnavalização e a polifonia, quebrando assim a concepção logocêntrica da arte, agora substituída por várias vozes culturais que produzem um diálogo constante através de um longo processo intersemiótico, em que se cria uma poética de demolição da aura, de assimilação do outro como fortalecimento de si.

[...] aniquilar os estranhos devorando-os e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia. [...] tornar a diferença semelhante; abafar as distinções culturais ou linguísticas; proibir todas as tradições e lealdades, exceto as destinadas a alimentar a conformidade com a ordem nova e que tudo abarca; promover e reforçar uma medida, e só uma para a conformidade (BAUMAN, 1998, p. 28-29).

Na música *Da lama aos caos*, do disco de mesmo nome, composto em 1994, tem-se uma representação dessa desorganização como forma de organizar um estilo, uma originalidade a partir da criação antropofágica, de acordo com a visão de *ethos* de nossa cultura.

Posso sair daqui pra me organizar/Posso sair daqui pra desorganizar/Da lama ao caos/
Do caos ao lama/Um homem roubado nunca se engana/O sol queimou, queimou a lama
do rio/Eu vi um chié andando devagar/Vi um aratu pra lá e pra cá/Vi um caranguejo
andando pro sul/saiu do mangue, virou gabiru. [...] E com o bucho mais cheio comecei a
pensar/Que eu me organizando posso desorganizar/Que eu desorganizando posso me

organizar/Que eu me organizando posso desorganizar/Porque/Da lama ao caos, do caos a lama/Um homem roubado nunca se engana (SCIENCE, 1994).

A dialética “desorganização/organização, eis o propósito explícito na letra dessa canção. A lama, representação do ambiente degradado do mangue, mas rico em biodiversidade e em cultura, ao ser queimada pelo sol expõe seus habitantes, que saem em busca do caos, ou seja, o mundo globalizado. A mistura musical mais uma vez fica por conta da forte sonoridade que vai ser distorcida pela potência da guitarra com seu toque característico do *heavy metal*, agregada à cantoria popular, reforçando mais uma vez o caráter antropofágico. Fazendo alusão à degradação e à miséria do mangue, a letra nos alerta para a necessidade de redimensionar o mundo através da organização e desorganização como forma de superar o poder do sistema, integrando-se a ele ao mesmo tempo.

A metáfora do “chié” remetendo ao menino pobre da região do mangue, uma vez que se trata de um pequeno crustáceo que vive preso nas pedras à margem da praia. Esse caranguejo, assim como o menino pobre, consegue sair apenas quando o sol aparece, queimando a lama. O “aratu” (outra espécie de caranguejo que normalmente é comido por outras espécies, dada a sua fragilidade) simboliza uma pessoa de grande fraqueza e ingenuidade, que não tem forças para lutar e que sempre é enganado ou “passado para trás”, conforme o adágio popular. Assim, “chiés”, “gabirus” e “aratus” representam os habitantes do mangue que, mesmo diante das adversidades, encontram uma saída para lutar, e na desorganização do manguezal, consequência da degradação, buscam incessantemente uma maneira de organizar. Essa organização pode ser feita através da arte, da música, da literatura, enfim, da representação cultural da região, já que “um homem roubado nunca se engana”. Esse homem é o homem do mangue, da periferia, que busca agora confrontar o inimigo como forma de organizar-se para encontrar seu desejo e sua meta societal e criar novas identidades.

Em outra passagem da mesma canção, temos:

Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola/Ia passando uma véia e pegou minha cenoura/Aí minha véia , deixa a cenoura aqui/Com a barriga vazia/não consigo dormir/E com o bucho mais cheio comecei a pensar/Que eu me organizando posso me organizar... (SCIENCE, 1994).

Aqui encontramos outra estratégia antropofágica do poeta. O uso de elementos populares através não só do campo semântico como também do campo sonoro (a dicção, por exemplo), fazendo assim predominar o valor popular ao som das guitarras “envenenadas”. Ir à feira com o intuito de roubar comida lembra muito bem a veia poética dos cantadores de feira que entoam esses temas em suas canções, uma vez que se trata de uma prática comum no dia-a-dia da população urbana periférica. Expressões como “bucho”, “véia” e “balaio” retomam o vocabulário popular, daí sua fácil e rápida identificação com o público. O erotismo, outro traço marcante do talento poético dos cantadores de feira, apresenta-se aqui através da ambiguidade e da aproximação com a poesia fascenina, de duplo sentido, que tende à aproximação com o falar do povo (“*pegou minha cenoura*”). É uma forma rítmica-lúdico-festiva, que faz suscitar um consórcio entre o popular e o tecnológico.

Torna-se evidente que a proposta do *Manguebeat* busca uma aproximação com o processo de globalização, sem, no entanto, arruinar as identidades, mas, buscando articulá-las com o global. Esse estágio do capitalismo, portanto, marca a possibilidade de levar a um fortalecimento das identidades regionais, locais, ou até mesmo gerar uma produção de novas identidades. É uma forma de reação defensiva daqueles membros dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas. (HALL, 1992, p.85)

Pode-se concluir que, esse processo de globalização cria o efeito de contestação das identidades firmadas, abrindo possibilidades de reformulação, em que as identidades podem ficar fadadas à homogeneização ou, por outro lado, abrirem-se para a retomada de suas raízes. O *Manguebeat*, com sua força antropofágica acaba por construir o imbricamento entre o moderno e o tradicional, criando um sincretismo musical.

Ao referir-se à lama, ao caos, aos problemas urbanos, enfim, ao aludir a termos que remetem a um espaço de produção da obra artística, o *Manguebeat* cria uma cena de enunciação que legitima e potencializa a sua produção literária. “Rios, pontes e over drives” ligam-se ao universo semântico de construção de um espaço de pertencimento. Existe assim a construção de um quadro em que o discurso do locutor traz em si o seu próprio universo de significação, o seu processo comunicativo. Uma forma de encenar que se torna inseparável

daquilo que o texto busca propor de forma rigorosa. Por intermédio de um meio de enunciação, a fala aponta necessariamente um enunciador, ligado a um ambiente e a um determinado momento em que se constrói o discurso, que acaba por validar a sua própria existência. É a voz de um fiador como incorporação de relações, aquilo que Paul Zumthor chamou de “permanência da voz” (apud JUSTINO, 2007, p.22). Se pensarmos a questão da mimesis e do gênero na visão clássica, a voz catártica de Aristóteles reaparece aqui, mas não como alívio, depuração, e sim, como conflito, pela demarcação do outro como estranho, de um intruso que alicerça uma multivocalidade a partir da ocupação do espaço-a-dois (ou até mais, quem sabe). A negociação de um novo discurso que redimensiona a literatura, a noção de gênero, as forças hierárquicas que segregam os espaços internos da cultura.

Assim como Josué de Castro, em seus livros “Homens-caranguejo” e “Geografia da fome”, Chico Science e seus mangueboys denunciam a violência urbana, abrindo um elo com os movimentos sociais. Para isso, a composição poética do *Manguebeat* acaba por construir um texto e ao mesmo tempo realizá-lo com a voz e com todo o corpo, numa postura em que o físico-erótico participa de uma audiência que passa a assumir uma performance de encenação acima de tudo física.

Chico Science, de forma emblemática, metaforiza o movimento através de uma antena parabólica enfiada na lama do manguezal; reinventando a música pop/popular, devora os estrangeiros e com isso, divulga o mangue para todas as partes do mundo, globalizando-o.

Ao adotar os postulados da cultura tecnizada pela primitiva, o movimento mangue cria um caráter de antropofagia ao devorar os elementos externos e ao mesmo tempo inseri-los para si mesmo, como numa espécie de síntese. Dessa forma, Chico Science e o *Manguebeat* não alimentavam purismos que caísse no erro do essencialismo e na defesa da tradição. Ao contrário, desejavam uma música que fosse subserviente a padrões, valendo-se da diversão para divulgar o ritmo nordestino.

Queremos é trabalhar ritmos nordestinos com diversão. Levamos a diversão a sério e isso é a nossa maior preocupação [...]. Foi sempre o que eu quis fazer. Nós acreditamos nessa idéia de incentivar a música popular brasileira para que ela seja realmente pop. Queremos tocar música popular brasileira. Queremos dar um sampler para um repentista. (TELLES, 2000, p. 332).

De um lado a lama, o mangue e o caranguejo; de outro, os computadores e as antenas parabólicas. Juntos, esses elementos se fundem para “engendrar um circuito energético, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop” (ZEROQUATRO, 1992). Essa “musicracia”, termo usado pelo próprio Zeroquatro, torna-se o elemento central, o epicentro que passa a simbolizar o movimento *Manguebeat*, e o expande para outras formações discursivas, a moda, a literatura e as artes plásticas.

Essa “colagem” que se processa através da linguagem quebra os modelos tradicionais e os antigos mitos políticos e, sobretudo culturais nordestinos, atitude em que os meios de comunicação de massa acabam por criar uma forma de intertextualidade pop, levando a uma fusão do discurso artístico nordestino com as inovações tecnológicas globais, contemporâneas. Vemos essa forma de colagem utilizada pelos integrantes do *Manguebeat* como uma postura estética contemporânea que traz em si um processo poético criativo, pois os vários códigos aí imbricados trazem uma abertura para outros caminhos e criações discursivas, voltadas para a defesa de um espaço múltiplo de criação textual, cruzando linguagens que formam a maneira de ser antropofágica do processo contemporâneo, conforme podemos deduzir na passagem abaixo da canção “*Etnia*”, do disco “*Afrociberdelia*”.

Somos todos juntos uma miscigenação/E não podemos fugir da nossa Etnia/Todos juntos uma miscigenação/E não podemos fugir da nossa Etnia/Índios, brancos, negros e mestiços/Nada de errado em seus princípios/O seu e o meu são iguais/Corre nas veias sem parar/ Costumes, é folclore, é tradição/Capoeira que rasga o chão/Samba que sai na favela acabada/É hip hop na minha embolada/Maracatu psicodélico/Capoeira da pesada/Bumba meu rádio/Birimbau elétrico/Frevo, samba e cores/Cores unidas e alegria/Nada de errado em nossa "ETNIA" (SCIENCE, 1996)

A antropofagia aqui coloca em discussão a construção de uma nova identidade, encaixando o nacional e o universal. Integração de culturas e quebra de fronteiras nesses novos caminhos trazidos de forma inevitável com a globalização, em que se afirma uma espécie de localismo através de expressões ligadas às culturas globais. Chico Science penetra no espaço do Outro só que de forma a demarcar terreno e buscando imprimir seu papel ao “reterritorial” o social.

Projetos ubíquos que tornam os híbridos transferidos, inquietantes, indóceis, transformadores. O híbrido já não é um resíduo marcado pela síntese, mas sim, o anúncio de multiformes sincretismos. É o vírus que na radical alteridade descobre o anúncio de futuros possíveis e misturados (CANEVACCI, 1996, p. 23).

Transformar ou reproduzir o Outro para incorporá-lo, ao amparar-se em seu discurso, é o que faz o projeto *Manguebeat*, ao utilizar-se das colagens textuais, ou de recursos técnicos como o *sampler* criando um mosaico polifônico. É a definição de um discurso, segundo vimos em Maingueneau (2006), que se consagra como um discurso que dá um certo sentido àquilo que pensa a coletividade, uma maneira de expressar a consciência coletiva, apresentando modos de sentir, de refletir e de ver os fatos relacionados ao sócio-cultural. Isso se dá a partir da determinação de um corpo de vozes que enunciam e consagram uma memória tanto para si quanto para a sociedade. Uma heteroconstituição que se utiliza da palavra e do texto em suas mais diversas formas de representação (som, ritmo, voz, gestos, etc.), com o fim de legitimar sua palavra para poder demarcar seu lugar nesse processo de interdiscurso.

Em “*Rios, pontes e overdrives*”, outra canção do disco “Da lama ao caos”, o processo antropofágico é construído a partir da focalização de um amplo painel da cidade de Recife, apontando as condições de miséria dos moradores que vivem às margens dos manguezais. Nas palafitas que invadem essa região do manguezal e que se encontram de forma precária submersas nas águas daquele que é o mais importante rio da cidade, o rio Capibaribe, o pato que come lama é a representação do homem que cata caranguejos como forma de sobrevivência. Esses homens que, de tanta lama, se transformam em “impressionantes esculturas de lama”, ou seja, esses catadores de caranguejos que invadem a lama que alaga o mocambo (tipo de habitação bastante pobre) onde abrigam esses molambos, pessoas assim caracterizadas por suas condições sociais, comparadas a um trapo de pano (termo usado na linguagem popular para caracterizar pedaços de panos velhos que servem para limpar o chão). Palavras como “*molambo*”, “*mocambo*”, “*trapo*”, abarcam um campo semântico que aponta para a condição marginalizada em que se encontram os homens. O uso de uma sonoridade aliterativa (*Lama, moLambo, ficou Lá, moCambo, Come, Comendo*) reforça a ação dos patos e o som produzido no momento em que comem a lama, juntando a uma forte plasticidade em torno da imagem do ambiente descrito, quando afirma “*impressionantes esculturas de lama*”.

A imbricação de palavras que apontam para idiomas diferentes, como por exemplo, “*pontes e overdrives*” já anuncia o processo antropofágico, já que a ponte serve como elo entre o ambiente degradante (mas rico em biodiversidade) onde habitam os caranguejos e o espaço urbano, o que indica, portanto, a idéia de sair do manguezal para o mundo, buscando uma parceria entre esse espaço marginalizado e o movimento da cidade. O termo *overdrives* faz uma referência tanto ao termo do inglês, que pode ser traduzido como “local de passagem”, “tráfego”, como pode fazer alusão também a uma espécie de pedal que possuem algumas guitarras, responsáveis por uma variação rítmica que cria um forte ruído distorcido e agressivo nos sons desses instrumentos. Na verdade, pode ser uma intenção do poeta em sugerir o barulho das ruas às noites, com seus carros, motores rangentes, enfim, uma referência ao espaço urbano que será agora frequentado pelo caranguejo. Percebemos que, a partir da utilização do termo estrangeiro, a intenção do poeta não mostra uma dependência ou submissão ao que é de fora, ao contrário, não existe aqui um processo de dependência cultural ao elemento alienígena, pois, essa expressão acaba por ser sucumbida mediante tantas referências a elementos que definem a cidade de Recife, os bairros, os termos populares, construindo personagens que simbolizam a cidade, enfim, termos contíguos (como lama, mangue) que demonstram claramente a valorização por aquilo que é da cidade.

Outro elemento importante a ser apontado nessa canção está na utilização mais uma vez do *sampler*⁶, recurso já encontrado em outras canções do grupo. Quando a canção é iniciada, antes mesmo da manifestação sonora dos instrumentos, tem-se uma fala em que é dita a frase “*At nights, over rivers and bridges*” (nas noites, nos rios e pontes). Trata-se de uma passagem da letra da música *Fire Works* (incêndio em obras) do grupo The Fall, banda de rock de estilo pós-punk que surgiu como inspiração das bandas de rock de garagem dos anos de 1960. Nesse sentido, podemos perceber que o diálogo que faz Chico Science com a banda The Fall consiste, sobretudo, na semelhança temática, pois as letras da banda inglesa trazem sempre um olhar mordaz e atento para a degradação da sociedade atual, num ritmo abrasivo que se funde a melodias que lembram cantigas de crianças.

⁶ Trata-se de um equipamento que consegue armazenar sons numa memória digital, e reproduzi-los posteriormente. Espécie de aparelho que copia e “cola” sons para os Dj's usarem nas músicas.

Após a fala inicial que abre a canção, o som do maracatu invade o diálogo, num ritmo variante em que alfaias e baixo constroem um som híbrido, ou seja, as guitarras fazem maracatu, numa clara idéia de antropofagização (idéia que já defendemos anteriormente) entre o ritmo estrangeiro e nordestino. O *rap* também é valorizado nessa canção, pois, ao fazer referência aos bairros da cidade o ritmo torna-se variante e alternado numa forma rítmica que aponta para a embolada. Esse recurso também se encontra na alteração entre molambo/mocambo, através de um canto rápido, sequenciado e de difícil dicção que se constrói por intermédio de um processo rítmico sincopado, numa sequência de termos ligados a bairros da cidade. O uso dessa embolada se converge com uma forma atual de canto falado (o rap), que vem da tradição negra norte-americana, o que se confirma a alternância que funde a cadência entre uma forma tradicional e outra atual, representante do processo de globalização.

Podemos assim afirmar que a antropofagia foi o primeiro impulso de criação cosmopolita na América Latina. Esse comportamento cultural está ligado a uma prática muito recorrente na nossa arte, que busca, na memória dos nossos indígenas, uma maneira de resgatar a postura de deglutição do Outro, sendo agora numa nova versão ao absorver o cosmopolitismo estrangeiro e, assim, criar uma produção estética de verdadeira expressão artística. Seria, portanto, uma atitude que busca transformar-se num projeto humanizado na atração pelo tecnológico, despertando as vozes presas pelos Logos colonizador.

As colagens promovidas por esses instrumentos transformaram a música pop, nessa comunicação pós-moderna, em um mix de idéias, linguagens, estilos, gêneros e cenas do passado. Mas ele seria apenas um dos métodos pela qual uma determinada linguagem intertextual se formaria no texto *manguebeat* de Chico Science & Nação Zumbi. Para o multiartista e entusiasta Fausto Fawcett, um dos seus primeiros e maiores entusiastas no Brasil, o sampler pega todas as formas de vida musical e sonora e nos permite criar labirínticos mosaicos de sonoridades mutantes. No entanto, isso não significa que o dialogismo só esteja presente nesta música pop unicamente pela presença do sampler. Certamente há inúmeros diálogos intertextuais nestas expressões artísticas [...] Diálogos que resultam de um dos elementos fundamentais da linguagem: o seu caráter heterogêneo. Reforçado bem mais pelas possibilidades tecnológicas e as informações processadas com velocidade e impacto nas comunidades locais do contemporâneo (LEÃO, 2002, p. 25)

Nesse sentido, o sampler não pode ser visto apenas como imitação ou sujeição aos modelos tecnológicos de tendência cultural européia, mas uma forma inovadora de apropriação em que uma colagem musical pode ser inserida de forma paritária com elementos que representam o ritmo nordestino, ao fundir pedaços de composições já produzidas ao lado do vocal e outros recursos sonoros. Ao consumir esses códigos estrangeiros, Chico Science não se mostra passivo, limitado e dependente desses recursos, e sim, de forma politizada, acerca-se dele para construir um espaço de negociação em que a cultura hegemônica é constantemente desafiada através de um processo de mediação, sem, no entanto colocar a cultura popular como brasão ou estandarte, nem muito menos sobrepor a cultura pop à brasileira.

A antropofagia pretendida pelo *Manguebeat* tem uma outra amplitude em relação à modernista de Oswald de Andrade porque surge de uma tensão cultural proporcionada pelas novas técnicas e pelo maior acesso à informação no mundo contemporâneo que são absorvidas de forma a explorar a continuidade da técnica, valendo-se do áudio (música) e do visual (performance) aderindo assim a esses novos suportes midiáticos e entrando de forma atuante no circuito comercial da cultura de massa.

Unindo ficção e história, as letras do *Manguebeat* criam, de forma pastichera e psicodélica, uma maneira de devorar determinados valores estrangeiros ao fundi-los ao campo do nacional, numa espécie de revitalização da poética, desmaterializando a realidade e transformando-a em signos. Suas letras reinventam e desconstroem nosso subdesenvolvimento atávico, fazendo superar a letargia. Cria-se, portanto, uma espécie de alegria promíscua que se incorpora à canção brasileira, sem querer de forma essencialista manter as origens, desprezando aquilo que não é “genuinamente” brasileiro, ou no caso, do *Manguebeat*, nordestino. Ao contrário, o projeto dos jovens recifenses transgride através de um viés antropofágico desafiando a pureza e a permanência instável da tradição, que o discurso dominante e logocêntrico tenta impor a muito em nossa vida cultural. Contrapondo a essa perspectiva e a esse discurso que tenta preservar o passado, Chico Science e seus companheiros implantam um projeto que alcança, na verdade, status de uma anti-tradição, devorando o estrangeiro e ao mesmo tempo construindo uma auto-devoração, corroborando

com a visão que defende a idéia de que, na verdade, o que temos de mais produtivo e rico em nossa tradição e nossa canção popular está exatamente na capacidade de transgredir e dialogar ao mesmo tempo, saindo do enclausuramento e “atenando as boas vibrações” do mundo globalizado. Fica claro que “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (ANDRADE, 1962, p. 26-27).

Neste quadro, faz-se necessário uma visão interdisciplinar, que saia dos casulos da literatura imanente para observar como a poesia, eterna migrante, continua atuante na música popular. Para tanto, é preciso uma abordagem da literatura que a entenda ao mesmo tempo como campo, mas que consiga demonstrar como a formação deste mesmo campo se deu à revelia de uma abordagem mais detida na poesia enquanto prática discursiva para além da literatura literária.

Já que buscamos uma abordagem da relação antropofágica a partir das letras e dos ritmos do *Manguebeat*, partiremos agora para as idéias expostas pelos mangueboys, através do manifesto e dos conceitos criados pelos idealizadores desse movimento.

2.2. *Manguebeat*: manifestos e conceitos

Para se discutir os conceitos e o manifesto do *Manguebeat*, é necessário se aplicar a noção de fertilidade que foi incorporada à cultura, responsável por todo o processo de proliferação e divulgação do projeto de Chico Science, Fred 04 e todos os mangueboys que se aliaram a esse pensamento por todo o Recife. Como o próprio Chico assinalava, a proposta que envolvia toda a cena mangue está ligada a uma preocupação em que se propõe criar uma “diversão levada a sério”. Essa dose de ironia pode ser percebida através dos símbolos que foram incorporados por seus integrantes, tais como “caranguejo com cérebro”, “antena parabólica enfiada na lama”, “parabólica voltada para o mangue”, enfim, todas as formas de criatividade e inventividade que acabaram de fato sendo levadas a sério e conseqüentemente passaram a ser veiculados pelos jovens de toda a cidade do Recife.

Vejamos na íntegra o Manifesto “Caranguejos com Cérebro”:

Mangue - O conceito

Estuário. Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos dos mares. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo. Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros. Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown - A cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade "maurícia" passou a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais. Em contrapartida, o desvario irresistível de uma cínica noção de "progresso", que elevou a cidade ao posto de "metrópole" do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade. Bastaram pequenas mudanças nos "ventos" da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito

da "metrópole", só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

Mangue - A cena

Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir 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 paraliza os cidadãos? Como devolver o ânimo deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco da 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 idéias pop. O objetivo é engendrar um "circuito energético", capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama. Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, TV interativa, anti-psiquiatra, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.

Segundo Vargas (2007, p. 66), o objetivo central do texto-manifesto “é relacionar a riqueza e diversidade biológica do ecossistema manguezal à cultura recifense, especialmente entre o aterramento de rios e mangues, como produto de uma cínica noção de progresso”. Na verdade, tudo não passa de uma proposta que busca projetar em forma de incentivo essa dura e decepcionante percepção de progresso, que, ao contrário criou na verdade um desânimo e esmaecimento tanto da cultura da cidade como o foi também o processo de destruição dos mangues através de seus aterramentos.

Com o título de *Caranguejos com Cérebro*, o manifesto se divide em três partes. Na parte inicial, “**Mangue – O Conceito**”, como forma de mostrar a importância do ecossistema manguezal, esse espaço em que a água do mar se encontra com a água do rio formando uma união fundamental no ciclo de alimentação, o manifesto prima por definir as riquezas desse ambiente em consequência do processo natural, em que o movimento das marés juntamente com o encontro do rio acaba por gerar fertilidade, uma vez que, se as marés trazem consigo variadas espécies de animais em período de desova próprios para o acasalamento, por outro, os rios fundem a esses animais vindos das marés, sementes e folhas e outros diversos

materiais orgânicos. Esse encontro acaba por beneficiar riqueza em virtude dessa troca de componentes biológicos, químicos e biofísicos. Com isso, o manguezal acaba por atrair grande quantidade de animais, peixes, moluscos e crustáceos, pois, o alto índice de oxigênio e a permanente atividade biológica criam grandes taxas de nutrientes que se sedimentam na lama. Por essa razão, os caranguejos têm cérebro, pensam, criam se humanizam.

Como mostra Melo, no século XVII a nobreza que habitava Olinda atravessavam o rio com certo comedimento, “pisando em ponta de pé, receando os alagados e os mangues” (MELLO, 1987, p. 35). Demonstrando um acentuado preconceito com aquilo que não conheciam, a nobreza colonizadora via na lama do mangue um perigo que poderia causar sérios danos, por isso o menosprezo pela paisagem. Essa visão depreciativa que cria certo sentimento de desprezo pelo mangue ainda persiste hoje, sempre a ver os habitantes dessa região como mendigos, famintos, visão esta que se encontra no imaginário da população não somente do Recife, mas de todo o Brasil. Esse ambiente precisa ser soterrado para o bem do comércio imobiliário, pois se trata de um espaço propício à prostituição e espaço para se juntar entulhos e dejetos.

Para os mangueboys, esse manifesto tem um caráter, antes de qualquer coisa, político e de forte contestação a essa visão preconceituosa que se criou historicamente sobre o mangue e de seus habitantes. Na verdade, esse espaço é rico e de grande fertilidade, responsável por gerar vidas, como uma espécie de “maternidade do lar” (LIRA, apud Vargas, 2007, p. 67). Esses jovens perceberam essa diversidade, fertilidade e riqueza do mangue e, como numa espécie de metáfora, relacionaram essa dinâmica do ecossistema à vida cultural da cidade. Através de elementos e objetos abandonados, desprezados, mas repletos de significação, tem-se a riqueza cultural da região; homens-caranguejos que caminham pelo manguezal em busca de “antenas boas vibrações” buscando através dos “rios, pontes e overdrives” uma forma de se conectar com o mundo. De acordo com Vargas:

Surgiram como metáforas ecológicas aplicáveis às peculiaridades mestiças da cultura brasileira, sobretudo em suas músicas. No manifesto, tais idéias são grafadas como “rio com água salobra” e “troca de matéria orgânica. Além disso, deve-se frisar a marcante presença do mangue na cidade do Recife. Cortada por seis rios, boa parte

dela está construída sobre aterramentos e os manguezais, seus odores e os caranguejos que os habitam são elementos peculiares à cena urbana (2007, p. 67).

Assim, retirando o mangue do “mangue”, de sua situação de miséria e colocando-o em contato com a diversidade global, o manifesto, ao conceituar, em sua primeira parte, o que seja o mangue, denuncia o isolamento do ambiente dos mocambos, dos caranguejos com cérebro e defende uma maior importância à cultura do Recife com sua fertilidade.

Percebemos aqui que o conceito de mangue nos aponta olhares para o abandono da cidade, como se o texto buscasse “abrir o olho” da população para o que ela não consegue enxergar. Como já apontava o pintor Leonardo da Vinci, é pelo olhar que a alma tem acesso ao mundo, pois se trata “da janela do corpo por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento” (CHAUI, 1993, p. 18-19). O manifesto parece querer mostrar o poder e as várias posições do olhar com sua capacidade de percepção, não apenas do que é palpável, mas, sobretudo do que é sensitivo. Percebemos aqui quatro olhares que podem ser debruçados sobre o mangue: o mangue como parte do passado da cidade; o mangue como espécie de riqueza ecológica sempre apto a gerar vidas e equilíbrio ambiental; o mangue como lugar de sabedoria e conhecimento; o mangue como espaço de exclusão, de marginalidade. E é de lá, portanto, da marginalia, que viceja a arte, brota a cultura nordestina que se apossa e assimila da técnica para se fortalecer da energia “morta”, mas sempre viva do mangue.

(...) os homens vêm, até hoje, crescerem diante de seus olhos, as coroas lodosas, e transformarem-se, pela força construtora dos mangues, em ilhas verdejantes, fervilhantes de vida. E vêm, assombrados, proliferarem em torno das ilhas maiores, outras pequeninas, como saídas durante a noite de seu próprio ventre, em misteriosos partos da terra que o mangue milagrosamente ajuda (CASTRO, 1967, p. 15)

Nesse trecho clássico de Josué de Castro, a lama se apresenta como forma de insurreição. Numa relação semiótica (debate que ampliaremos no capítulo seguinte), o texto-manifesto, seguindo a esteira de Peirce (1999), demonstra a relação triádica no percurso gerativo de significação no estudo fenomenológico do autor. O ícone (que o autor vai chamar

de primeiridade), muito embora apresente semelhança com o objeto, não traz uma ligação fixa com o mesmo; por outro lado, o índice (indéxico ou secundidade) guarda uma certa relação com o mesmo objeto, indicando-o, trazendo uma relação de contiguidade que a mente daquele que interpreta (interpretante) acaba por registrar, mas é através da criação de um símbolo (terceiridade), que mesmo sem ter respaldo real de relação pode expressar certa relação mentalizada. Dessa forma, há uma relação de causalidade entre o passado da cidade com o seu presente.

A segunda parte do texto-manifesto, “**Manguetown – A Cidade**”, retomando “os ventos da história”, aponta para a realidade socioeconômica da cidade através de um profundo senso crítico. Apresenta Recife e as condições de vida da população demonstrando claramente o processo de estagnação por que passa a cidade, seu progresso acelerado, mas sem estrutura ou planejamento, atendendo exclusivamente à necessidade do capitalismo, limitando a vida dos homens que se entulham em mocambos e vivem desesperadamente e desconfortavelmente como animais.

A fragilidade da cidade, conseqüente de seu crescimento desordenado que acabou por aterrar e destruir os manguezais, mas que ainda insiste em viver do mito de grande metrópole do Nordeste, onde na verdade sustenta miséria e caos urbano. Recife é aqui apresentada com seu mosaico colorido, seus cheiros e sons. A paisagem natural que se apresenta diante do caos urbano expressa ao mesmo tempo abandono, soterramento e diversidade de expressões culturais, mostrando o aspecto inconfundível da cidade do Recife, envolvida por sua paisagem natural.

A terceira parte do manifesto, “**Mangue – A Cena**” apresenta, por parte do grupo, uma proposta para melhorar a situação cultural da cidade. Sugerindo “um choque rápido ou o Recife morre de infarto”, o texto mostra a necessidade premente de injetar um pouco de lama com o fim de estimular o que ainda existe de fertilidade nas veias da cidade. Assim, para conectar boas vibrações que vêm de fora, o caranguejo precisa se antenar, pois a ação predadora do homem acabou por amofinar a cidade que está prestes a infartar. Seus cidadãos se apresentam lobotomizados e depressivos em ter que presenciar a decadência física,

econômica e cultural da cidade. Os mangueboys devem, portanto, reagir contra a situação atual, e focalizando claramente qual é seu compromisso com o povo e a cidade sucateada.

Esse manifesto foi lançado em 1991 na imprensa local. Sua mensagem foi rapidamente captada pela juventude e pelo público em geral, sobretudo porque os mangueboys apresentavam seus conceitos através de um forte desempenho musical e rítmico, fazendo com que a cultura da manguetown passasse a ser vista de outra maneira, inclusive por outros artistas como cineastas, artistas plásticos e estilistas de moda. Com isso, o *Manguebeat* se projeta no cenário global por hibridizar uma linguagem que sintoniza o que é regional com o que era produzido naquele momento pelos circuitos internacionais e tecnológicos do pop mundial; por isso o uso de expressões como “uma antena parabólica enfiada na lama”. Através de uma posição crítica e sem reducionismos folclorizados, os integrantes da banda Chico Science e Nação Zumbi se recusavam a defender uma postura essencialista de cultura, que acentua apenas o valor da tradição local. Anjos, assim sintetiza esse propósito, ao se posicionar acerca do projeto mangue:

Através da injeção de “um pouco de energia na lama”, mostraram ser possível conectar o universo fértil dos manguezais “com a rede mundial de circulação de conceitos pop”, dando, com isso, ânimo e corpo novo à diversidade cultural da cidade. Ao invés de causar a morte das tradições musicais de Pernambuco, o movimento mangue tornou-as contemporâneas dos que se ocupam da criação artística local. (2000, p. 53-54)

Evidencia-se assim, uma imagem que se formaliza no choque relacional entre natureza e cultura, através do contato entre o mangue que se encontra metaforizado e uma intrincada e variada espécie de formas culturais. A tecnologia contemporânea incorpora o *sampler* e a internet e o regionalismo, por sua vez, se apresenta através de cantos, instrumentos, ritmos e imagens.

No caso em questão, a metáfora do mangue facilita o entendimento: além de combinar com essa relação de mão dupla entre tradição e tecnologia, materializa no conceito a fertilidade proveniente dos contatos entre águas e materiais orgânicos distintos. Na seara histórico-política, o conceito mangue também indica uma outra opção feita pelos *mangueboys*, que é a substituição simbólica da monocultura da cana-de-açúcar pela diversidade dos manguezais como símbolo cultural de “identidade”. A imagem

reforça o sentido híbrido do Mangubeat, em detrimento do monolitismo e do conservadorismo da cultura açucareira (VARGAS, 2007, p. 70).

É dessa forma que se processa a dinâmica da globalização no Mangubeat. Seria impossível a monocultura açucareira representar uma cena tão variada de uma sociedade que se conecta tão vastamente com a tecnologia da informação e com a espetacularização da imagem no mundo contemporâneo. É uma maneira de mixar as identidades. Neste quadro, tem-se uma abertura cultural em que o local agora sobrevive em contato com o universal. Os caranguejos mangueboys irão, portanto, desempenhar um papel fundamental no projeto dinâmico do nosso ecossistema. Os mangueboys cavam assim como os caranguejos gerando a aeração, transformando em gás a lama num processo biológico que fortalece a fauna e a flora dos manguezais. Arremata Vargas:

Quando cava, o caranguejo promove a renovação de nutrientes de camadas mais profundas da lama, permitindo a reutilização desses nutrientes por plantas e outros microorganismos. Além disso, despedaça folhas que se tornam alimentos de outras espécies menores. Sua função socioeconômica é grande também. Catado por pessoa que afundam pés e mão na lama (as “impressionantes esculturas de lama”, conforme letra da canção *Rios, Pontes e Overdrives*), é fonte de alimentação e sobrevivência de populações ribeirinhas pobres (2007, p. 71)

Na proposta do projeto mangue, portanto, o caranguejo não é visto apenas como subalterno, vítima da exclusão social, senão como vida, aquele que coloca oxigênio na lama e nutre outros animais. “Assim, apesar da imagem de opressão, é também a imagem da libertação na medida em que oxigena o mangue e, pela antena parabólica, conecta-se a toda rede contemporânea de informações (LEÃO, 2002, p. 95-96).

Neste quadro, percebemos que a ressonância do tema de Josué de Castro em suas obras “Geografia da Fome” e “Homens e Caranguejos” está visivelmente presente nesse manifesto. A metáfora homem-caranguejo aponta para um processo metafórico utilizado pelos integrantes do movimento mangue para aproximar ao pensamento do escritor.

O que teria, dessa forma, de novidade nesse manifesto do Mangubeat? Esse olhar cínico já revela a partir do próprio título dado pelos seus integrantes “*Caranguejos com Cérebro*”, uma espécie de inversão, que focaliza a transformação do homem-caranguejo no caranguejo-homem. A partir da observação dos passos que vão justificar essa afirmação, percebemos que, de início, o homem que habitava com os caranguejos no mangue, acabou por se mimetizar e tornar-se semelhante aos caranguejos através de uma forte metáfora; em seguida, os caranguejos se transformaram na matéria que vai constituir o homem. Assim, o cinismo crítico do manifesto se encontra na denúncia de que a exclusão social faz reforçar a semelhança entre homem e caranguejo, pois os homens que habitam o mangue tornaram-se reificados e assemelhados aos crustáceos, por se desumanizarem. Em contrapartida, é necessário observar que os caranguejos que foram esquecidos em virtude do modelo de desenvolvimento social e econômico excludente, ao contrário dos outros, têm cérebro, como bem atesta o título do manifesto. Nesse sentido, percebemos uma forma de personificação, já que o caranguejo se torna homem fazendo com que suscite uma reumanização daquilo que, por questões excludentes foi desumanizado.

Após a morte de Chico Science, os integrantes da banda lançaram um segundo manifesto pelo *Jornal do Commercio*. Fred Zero 4 e Renato L, na verdade, procuram homenagear e tentar sarar um pouco a dor pela perda do amigo e integrante da banda, nada acrescentando em termos de conceito em relação aos manifestos aqui estudados em nosso trabalho. A grande importância, portanto, desse segundo manifesto reside apenas na necessidade de responder ao clima que se instalava em virtude da morte de Chico Science, não intervindo no ideário e propostas do mangue.

Fica claro, portanto que, ao cantar o homem pobre da cidade em seus versos orais e populares, a poética do *Mangubeat* apresenta uma mensagem, um código bastante original e conceitual, destacando sua solidariedade para com o jovem periférico, que, para sobreviver, lança mão da esperteza como forma de fuga da aporia do sistema.

CAPÍTULO 3: Intersemiose e interculturalidade: um projeto do contemporâneo na poética do *Manguebeat*.

3.1. Semiótica do *Manguebeat*.

A prática de veiculação de várias manifestações da linguagem, através da fusão de diferentes sistemas artísticos, tem sido característica marcante no Pós-Modernismo. A literatura e a música em diálogo constante com outras semioses cada vez mais se apresentam consubstanciadas como necessidade de atuação nas manifestações artísticas da contemporaneidade.

A semiótica como ciência geral das linguagens investiga as formas de linguagem buscando o modo de sua constituição enquanto fenômeno, já que todo fenômeno produz significação e sentido. Assim, a semiótica aponta, nesse contexto global, para a necessidade de mostrar que a relação entre o mundo e a linguagem apresenta um intercurso que implica na confluência crítica de diversas tradições discursivas contemporâneas e pregressas. Para Peirce (apud PLAZA, 2003, p. 19), “o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sêmico como continuidade e devir.” Nesse sentido, a definição que Peirce vai fazer de signo traz em seu cerne uma justificativa para o processo semiótico, ou seja, o signo, em constante ação, vai cada vez mais se transformar em signos novos numa sequência sucessiva e sem interrupção final. Qualquer pensamento, portanto, é, inevitavelmente, uma forma de tradução, já que se caracteriza pela transferência constante de signo em signo.

Para Greimas (citado por PIETROFORTE, 2004, p. 07), a semiótica pode ser definida em dois planos, o de expressão e o de conteúdo; o conjunto de significante pertence ao plano da expressão, enquanto que o plano de conteúdo forma o conjunto do significado. O sentido de um texto, portanto, está representado pelo seu plano de conteúdo. Essa visão propõe o sentido de um sistema simbólico como um “processo gerativo”, que traz uma significação por meio de uma trajetória que vai do mais simples ao mais complexo. Mesmo em se tratando de

teóricos diferentes, a definição de signo em semiótica sempre parte da idéia de significação e simbolização interpretativa como processo, a semiose.

Considerando-se que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido (SANTAELLA,2007, p. 12).

Torna-se evidente assim, que a semiótica busca o sentido em todas as suas maneiras de se manifestar discursivamente, compreendendo o mundo através da busca de traduzir o sentido dos símbolos que nos cercam. Evidencia-se assim que a semiótica se apresenta como uma ferramenta importante para captar e compreender melhor os fenômenos da comunicação de massa na contemporaneidade para melhor alcançar a construção de significados propostos por esses fenômenos. Nesse sentido, fica claro que a Semiótica, em seus mais variados percursos e formas de estudos do objeto, tem questionado fundamentalmente o aspecto singular da linguagem na cultura, levando em conta, não apenas os seus extratos linguísticos, mas os chamados semióticos.

O estudo dessa ciência tem alcançado proporções imensuráveis e gerado interesse em vários pesquisadores em todo o mundo. Por isso a existência de várias correntes (a inglesa, a francesa e a russa) que buscam explicar métodos e criar fundamentações no tocante ao estudo da semiótica.

Nesse momento de crescimento vertiginoso das formas de linguagem, que atinge agora todos os rincões do planeta, como a não considerar classe, cor ou credo, passamos a viver num período de fortes mobilidades em que as relações entre as culturas, necessariamente mediadas por signos, gera formas fortes de diálogos interculturais. Assim, o esmaecimento de raízes fechadas e/ou xenófobas entre os indivíduos faz surgir uma relação de efeitos disjuntivos e conjuntivos. O particular e o universal, representados pelas tradições locais e globais fundem-se entre as fronteiras suscitando novas conexões entre povos e culturas anteriormente com pouco ou nenhuma relação.

Segundo Machado:

Não se trata de considerar linguagem do ponto de vista linguístico e, conseqüentemente, da codificação gráfico-sonora do alfabeto verbal. Trata-se de sistematizar a presença de outros códigos culturais (visuais, sonoros, gestuais, cinésicos) criadores de sistemas semióticos específicos. Por isso, compreender as linguagens da cultura será considerado exercício preliminar a partir do qual será possível desencadear o exame dos produtos, manifestações, processos culturais como sistemas de signo (2003, p. 35).

Assim, a preocupação da semiótica reverbera também na investigação sobre a cultura levando em conta a atividade em conjunto de sistemas e códigos, modos de vida, tradição e memórias coletivas e individuais etc.

O termo Semiótica foi utilizado pela primeira vez pelo inglês John Locke, ainda no final do século XVIII. Locke valeu-se da palavra para nomear o estudo dos signos em geral. Mais tarde, o termo passou a ser reutilizada por um norte-americano chamado Charles Sanders Peirce, já no final do século XIX. Durante esse mesmo período, Ferdinand de Saussure reutilizou a palavra dando-lhe nova dimensão ao tratá-la como Semiologia, dessa vez definindo como sendo apenas o surgimento de uma ciência que se preocupava em estudar a linguagem verbal.

E assim, torna-se evidente a diferença entre Saussure e Peirce; para o norte-americano, o signo não se resume apenas ao estudo da linguagem verbal, mas alcança o estudo dos signos em geral, ou seja, apreende os fenômenos pela consciência, conforme veremos adiante.

O signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sígnico como continuidade e devir (PEIRCE, apud PLAZA, 2003, p. 19). Nesse sentido, a definição que Peirce vai fazer de signo traz em seu cerne uma justificativa para o processo semiótico, ou seja, o signo, em constante ação, vai cada vez mais se transformar em signos novos numa sequência sucessiva e sem interrupção. Qualquer pensamento, portanto, é, inevitavelmente, uma forma de tradução, já que se caracteriza pela transferência constante de signo em signo.

Neste sentido, Santaella (2005, p. 379) afirma que todas as linguagens são híbridas. De fato, cada manifestação da linguagem surge a partir do cruzamento com outras formas de linguagem, de submodalidades pertencente a uma mesma matriz ou mesmo da inter-relação

entre matrizes diferentes. Com isso, percebemos que a linguagem oral, por exemplo, a fala ou a verbalização da oralidade pode apresentar traços de hibridização não só com a linguagem sonora, mas também com a própria visualização e gestualização que acompanha essas manifestações da linguagem. Um exemplo claro desse fenômeno pode ser encontrado na arquitetura, por exemplo, que, mesmo predominando a linguagem plástica, apresenta-se imbricada por ritmos e harmonias das formas que se manifestam em sua plasticidade, entrelaçando-se também com a sonoridade, além de ser visual e tátil, uma vez que, de todas as formas de manifestação da linguagem, é a que de fato apresenta-se como a mais “visualmente tátil”.

Portanto, sob o ponto de vista das matrizes da linguagem e pensamento, linguagens concretizadas são na realidade corporificações de uma lógica semiótica abstrata que lhes está subjacente e que é sustentada pelo eixo da sintaxe na sonoridade, da forma na visualidade e pela discursividade no verbal escrito (SANTAELLA, 2005, p. 379)

Ou seja, para a autora, todas as linguagens em si mesmo e, por extensão, todos os fenômenos da cultura aparecem imbricados daquilo que ela chama de as três matrizes da linguagem-pensamento: sonora, visual, verbal. Assim, tomando como princípio metodológico de toda semiótica o seu caráter intersemiótico, a semiótica funciona como método privilegiado para análise dos meios e das mídias.

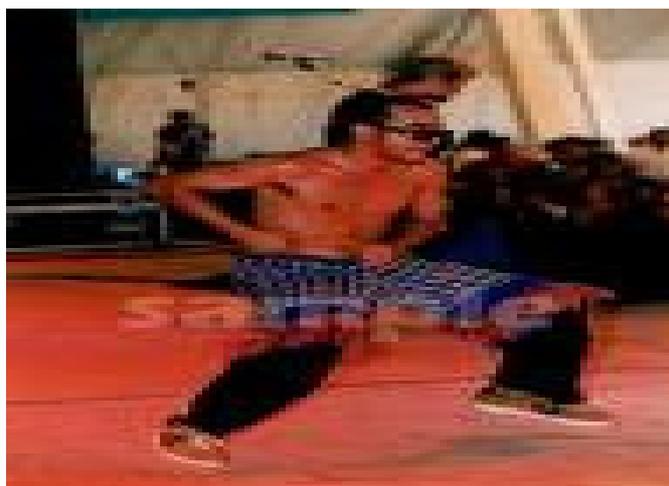
Os suportes materiais que chamamos de *meios* são os canais por onde as linguagens se manifestam para então tomarem corpo. Os meios de manifestação da linguagem alcançaram grande impacto e crescimento a partir da invenção da fotografia e outras técnicas científicas oriundas da revolução industrial mecânica. Em seguida, com a revolução eletrônica, as mais variadas formas de linguagem chegaram ao ponto em que encontramos hoje, com os meios de comunicação de massa; daí por diante, esses dispositivos não pararam de se acelerar e crescer vertiginosamente.

Assim, a semiótica passa a perceber os meios não apenas como simples mediadores, mas, ao contrário, eles têm o papel de formatar as mensagens, suas relações institucionais, pois cada um apresenta suas memórias institucionais. Nesse sentido, os meios condicionam as inscrições, as mensagens e o que se pode fazer com elas e delas. Na cultura de massa, a intersemiose salta aos olhos, se manifesta de forma mais acentuada, já que consegue explicitar

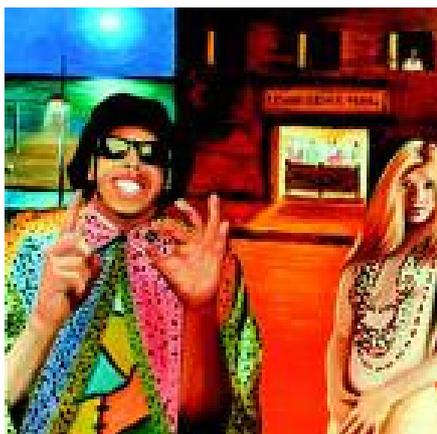
de maneira mais radical a intersemiose constitutiva das linguagens, uma vez que o rádio, a televisão e o cinema são, por natureza, híbridos.

No *Manguebeat*, esse processo de hibridização característico da intersemiose presente na cultura de massa, pode ser observado através do processo de teatralização, em que eventos realizados em espaços que não são habitualmente utilizáveis como espaço artístico apontam para um processo criativo que vai muito além do que mesmo um resultado artístico, em que se lança mão de um acabamento estético. Segundo Cohen (2002, p. 32), em uma performance pode-se utilizar um imenso leque de elementos cênicos, pois essa arte não coloca o autor em superioridade aos outros elementos. Assim, a sua realização se apresenta através de uma cena que se forma por meio de diferentes signos, fazendo com que o autor se insira apenas como mais um desses signos que fará parte da realização desse tipo de arte, ou seja, o autor representa apenas mais um elemento de realização do espetáculo.

No *Manguebeat*, a utilização da linguagem corporal aparece como suporte performático, através de expressões faciais acompanhados de versos bem dinâmicos por onde os mangueboys apresentam sua mensagem, na forma de ocupação de um espaço que também se configura como fator de grande relevância, incorporando um dinamismo experimental por intermédio de um caráter coreográfico que substancia o lúdico e o erótico em um espaço situacional bastante festivo e rítmico, conforme ilustração a seguir:



Os instrumentos, a voz e o movimento cênico criam um diálogo entre os corpos. O tambor agachado entre as coxas nos passa a impressão de que a música sai do próprio corpo do artista através de seus músculos, como a se tornar o próprio artista em instrumento. Dessa maneira, a atitude performática dos mangueboys aponta para uma expressão anárquica, que busca escapar de limites disciplinantes, ao incorporar o pitoresco e o carnavalizante.



Passando de objeto de crítica a sujeito da criação de uma nova linguagem, os integrantes do movimento *Manguebeat* utilizam-se da performance como linguagem dialógica e criação de uma manifestação linguística de teatralização, através de uma técnica em que a mímica e a improvisação criam uma representação criativa. Perceba a foto a seguir:



No momento em que Chico Science, por exemplo, se apossa do maracatu rural, valendo-se da fantasia do personagem caboclo de lança, do personagem cavalo marinho, ou mesmo quando ele apresenta a construção de seu universo tomando como base a imagem do caranguejo, nota-se que, de maneira performática, busca nesses símbolos a estratégia de comunicação com o público, exercendo com isso uma apurada empatia, ao mesmo tempo em que conclama os jovens músicos para quem ele se dirige, numa tentativa de apelar para que acordem da estagnação cultural e que se façam ouvir. A técnica da polifonia e da carnavalização leva o espectador a fazer parte de forma ativa do processo artístico, valorizando o momento da criação e se inscrevendo na própria superfície da obra, numa atitude de autoconsciência. Chico Science leva adiante o desejo de liberdade e de experiência, como se percebe na letra da canção abaixo, “*O cidadão do mundo*, do disco “*Afrociberdelia*”:

Eu vi Eu vi, eu vi/A minha boneca vodu/Subir e descer no espaço/Na hora da coroação/Me desculpe, senhor/me desculpe/Mas esta aqui é a minha nação/Daruê malungo, Nação Numbi/É o zum zum zum da capital/Só tem caranguejo esperto/Saindo deste manguezal (...)/Eu corri, saí no tombo/Se não ia me lascá/Desci a beira do rio/Fui parar na capitá/Quando vi numa parede/Um penico anunciá/É liquidação total/O falante anunciou: Ih!/Tô liquidado/O pivente pensou/Conheceu uns amiguinhos/E com eles se mandou, é! (CHICO Science & Nação Zumbi, 1996)

Percebemos a referência ao ritual religioso que tem como elemento importante a boneca do maracatu. É o sonho que se propaga (ao anunciar que vai fugir do canavial, por exemplo) através da fusão de surrealismo e dadaísmo, ao usar imagens que se processam no inconsciente, e ao mesmo tempo em que apelam para o absurdo, para o nada. Ou em outro momento, presente no mesmo CD, “*Afrociberdelia*”, na letra da canção “*Enquanto o mundo explode*”, em que Chico Science afirma:

A engenharia cai sobre as pedras/um curupira já tem seu tênis importado/Não conseguimos acompanhar o motor/Da história/Mas, somos batizados pelo batuque e/Apreciamos agricultura celeste/Mas, enquanto o mundo explode/Nós dormimos no silêncio do bairro//Fechando os olhos e mordendo os lábios/Sinto vontade de fazer muita coisa. (CHICO Science & Nação Zumbi. Enquanto o mundo explode. In: *Afrociberdelia*. 1996)

Aqui o autor reflete sobre o mundo atual incorporando elementos da cultura popular. Ao fazer referências ao curupira entidade fantástica que de acordo com a credence popular, vive nas matas brasileiras e é como um índio que tem os calcanhares para frente e os dedos para trás, com o seu par de tênis, o poeta aponta para o processo de globalização, já que seus tênis são importados. No entanto, parece que mesmo assim, diante de todo o processo de transformação por que passa o mundo, ainda não conseguimos acompanhar o “motor da história regional”. Há, nesse trecho, uma mistura de idéias e fatos que acabam por construir uma linguagem surreal. Ao afirmar que “a engenharia cai sobre as pedras”, existe a intenção de mostrar que a ciência não é tão eficiente assim, e que, a única certeza plausível é a da realidade que se aproxima, composta na afirmação das “pedras”.

Nesse sentido, sobram unicamente o batuque e a possibilidade de uma nova esperança presente na “agricultura celeste”, uma forma de sublimar-se para o cosmos, numa completa negação do mundo físico em que uma inércia se prolonga achatando as esperanças. A saída está no *non sense*, uma tentativa de alargar a consciência como forma de agir de maneira imediata para mudar as coisas. Como afirma Neto, “é na linguagem de Chico que se configura o real, na sua exaltação do parecer, no humor, no seu *realismo fantástico* que apresenta as metáforas do homem/caranguejo, mangue/urbe” (2000, p. 59).

Torna-se evidente, portanto, que todo esse emaranhado de elementos ligados à comunicação questiona os variados modos de como se chegar ao consumo das massas, o uso de ritualidades que se processam através dos cenários, da ancoragem na memória do receptor, na interação e repetição dos espaços de produção, criando uma nova forma de uso dos meios sociais, a partir de uma competência tecnológica para construir públicos através da criação em determinados espaços de formatos hegemônicos que atuam na comunicação coletiva. Com isso, surge uma característica muito importante e fundamental da *performance* que é a valorização que deve ter o artista do momento da criação.

Nesse jogo comunicativo, devemos atentar para as variadas formas de relação entre o público e os meios que buscam regular os discursos.

A dupla relação das MC (matrizes culturais) com as Competências de Recepção e as Lógicas de Produção é mediada pelos movimentos de socialidade, ou sociabilidade, e

pelas mudanças na institucionalidade. A socialidade, gerada na trama das relações cotidianas que tecem os homens ao juntarem-se, é por sua vez lugar de ancoragem da *práxis comunicativa* e resulta dos modos e usos coletivos de comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contrahegemonia) com o poder. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 17)

Dessa maneira, o importante é pensar nos meios de comunicação como dispositivo ideal para condensar as redes de poder, bem como de produção de cultura no mundo contemporâneo. Deve-se assim tomar consciência da necessidade de repensar o discurso tido como verdadeiro em torno da concepção do pensamento que legitima o domínio da tecnologia como mediador único e direcional entre as pessoas e o mundo, pois, na verdade, o que de fato a tecnologia assume hoje como mediação é a mudança da sociedade como mercado, agenciando o processo de mundialização.

Deve-se pensar também no aparecimento de novos atores que se organizam em torno de direitos humanos, juntamente com movimentos sociais, étnicos, gerando novos sentidos do social e formas novas de usar socialmente os meios. Pensemos, por exemplo, nas emissoras de rádio e televisão comunitárias, por onde se restabelece a cidadania e o resgate da memória ao reconstruir laços de pertença; pensemos nas associações de bairro que buscam sempre uma forma pacífica de resolução dos problemas comunitários, enfim, pensemos também no refazer das identidades que afloram a partir da música, como o rap ou mesmo o rock, que destroem e recompõem simultaneamente o significado da convivência. É a semiose do mundo trazida por intermédio das mediações e da cultura de massa.

A diversidade de movimento, visibilidade, simultaneidade de tempos e espaços apresentam-se hoje interligados à imagem que, desde o aparecimento da fotografia e depois, do filme, começaram tomar conta da literatura, apoderando-se de muitos de seus temas e recursos; agora, no interstício de um novo século, percebe-se que os processos de reprodução e difusão parecem ter atingido o apogeu, e que novas e instigantes questões se apresentam não apenas para a literatura, mas também para outros setores da arte. E a sociedade dos espetáculos, das imagens, dos signos. O processo de reprodução e de recepção nesse novo cenário encontrou aderência na consubstanciação com o mercado. A relação entre literatura, tecnocultura e imagem cria uma simbiose que redimensiona completamente a vida e o

trabalho do escritor, levando as letras a emergir em outras formas de recepção, transformando a imagem em técnica narrativa.

O sentido último do espetáculo, pois, é que ele vai se integrando á realidade à medida que fala dela e, enquanto faz isso, ele a reconstrói, como vimos. É essa a essência do simulacro: uma cópia da imagem, uma imagem de segundo grau, cujo referente já é inalcançável. Desse modo, não é a experiência que liga o indivíduo à realidade, mas uma imagem projetada nas paredes da caverna do nosso tempo; no âmago dessa imagem qualquer coisa pode ser inserida. (PELLEGRINI, 1999, p. 201).

O desvanecimento de todo o processo classificatório em termos de cultura, portanto, é algo inevitável no mundo contemporâneo. A mídia, com seu poder de força cria relações entre os mais variados patrimônios históricos, aproximando grupos étnicos de diferentes localidades e regiões, realizando assim uma maior relação entre variadas temporalidades em torno de seus espectadores. O mundo se apresenta como num caleidoscópio cultural e o público, cada vez mais consumidor, entra no jogo das tecnologias eletrônicas que assumem o papel de protagonistas nesse espaço público, em que a memória do passado fortalece e participa do conflito urbano. García Canclini, aproveitando o termo “democracia audiovisual”, usado por Eliseo Verón, assim se pronuncia:

Colocaria isso em termos um pouco diferente. Mais que uma substituição absoluta da vida urbana pelos meios audiovisuais, percebo um *jogo de ecos*. A publicidade comercial e os lemas políticos que vemos na televisão são os que reencontramos nas ruas, e vice-versa: umas ressoam nas outras. A essa circularidade do comunicacional e do urbano subordinam-se os testemunhos da história, o sentido público construído em experiências de longa duração (2006, p. 290).

Muito embora exista essa capacidade de transformar, acrescentar, subtrair, enfim, modificar de um modo geral a linguagem por parte das mídias, essas serão sempre canais por onde irão circular a mensagem, e essa é, na verdade, que deve nos interessar de fato.

Neste quadro, percebemos que a hibridização configurada nas linguagens é primordial para se compreender o processo semiótico que estabelece uma significação nos meios massivos no mundo contemporâneo. A linguagem sonora, por exemplo, por mais que se apresente com seus ruídos nunca está sozinha, a não ser que se apresente apenas em seu nível inicial, de “puro jogo de acaso” (SANTAELLA, 2005, p. 381). Mas, quando observamos

atentamente a configuração de uma matriz sonora, em seu nível de profundidade, vamos constatar a presença de outras formas de linguagem que se hibridizam, pois, a música em si, em seu estado de pureza se manifesta apenas no nível inicial, que ainda não se tornou uma realização plena. Exemplo claro desse processo se pode constatar na linguagem sonoro-verbal, em que as funções que desempenham a letra e o som apresentam uma inter-relação de grande valor, pois existe o nível “em que o som simplesmente cumpre o papel de mero acompanhante da letra até o nível em que a letra não passa de subsídio ou trampolim para a exploração timbrística da voz como instrumento.” (op. cit. P. 382).

Nesse processo híbrido em que voz, som, ritmo, corpo, enfim, todo o aparato técnico-performático alcança uma dimensão semiótica, os meios de comunicação de massa acabam por contribuir de forma decisiva para a construção de uma linguagem poética inovadora que coloca em cena novos atores que se utilizam socialmente dos meios tecnológicos.

É comum alguns artistas buscarem inserir a *performance* no campo das artes plásticas, em virtude do grande hibridismo entre variadas formas e linguagens artísticas. Em sua essência, essa forma de linguagem é oriunda, em sua grande maioria, das artes plásticas, como se fosse uma espécie de dinamização desta. Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade (COHEN, 2002, p. 30).

Embora haja certa polêmica em torno de uma definição mais precisa sobre a *performance* enquanto arte (o próprio Cohen acaba definindo no final de seu livro como teatro), é certo que essa forma de linguagem envolve artes visuais, dança, música, teatro, vídeo, poesia e cinema. Trata-se, portanto, de uma arte que integra formas artísticas variadas, o que a torna uma manifestação artística de caráter híbrido. Rompendo as convenções, estéticas e formas, inclui uma forma de movimento que executa simultaneamente uma ruptura e uma aglutinação, buscando quase sempre uma forma de improvisação em espaços alternativos.

Para Glusberg (2007, p. 11), a *performance* remonta aos tempos antigos, nessa tentativa do uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual. Nesse sentido podemos ver também as performances como formas de eventos de caráter semiótico que são

desenvolvidos pela sociedade, pois, o corpo humano é a mais plástica e doce de todas as matérias significantes, em outras palavras, é a forma de expressão biológica de uma ação cultural. Nesse sentido, os traços caracteristicamente performativos presente no *Manguebeat* inserem também a incorporação do ruído, de instrumentos eletrificados e também da eletrônica, em que o diálogo com o rock, com o dub e suas batidas de bateria e as linhas arrojadas de baixo e os tropicalistas, agencia os timbres e elementos rítmicos oriundos do maracatu, coco, ciranda, por um lado, e por outro, a invenção de um Nordeste afrociberdólico por intermédio de referenciais ligados ao africano, à psicodelia e à cibercultura.

Mostrando sua habilidade pessoal, o artista, ao executar sua *performance*, traz a representação de uma máscara ritualística que se apresenta por cima de suas próprias características. Muito mais do que uma simples representação de si mesmo, o artista em sua performance cria uma representação a partir de si mesmo. Mostrando suas habilidades pessoais, o artista deixa de fora a necessidade de apresentar uma personagem já construída. A *performance* tem a capacidade de colocar um teatro ao artista, resultando em algo muito mais próximo da vida. Ligada a uma postura artística denominada de *live art*, Cohen (2002, p. 53) mostra que é na verdade uma postura que se forma diante da arte sempre a se procurar uma aproximação dessa arte com a vida. Nesse sentido, a postura performática cria a espontaneidade e a naturalidade, deixando de lado aquilo que é elaborado, ensaiado, ligados a espaços mortos, como museus, galerias, edifícios teatrais, etc.

Fica claro, portanto, que todo esse processo da *performance* atinge novos conceitos e questiona a sedimentação do pensar artístico. Trata-se de um novo modelo de leitura da arte e de sua história caracterizando-se como uma arte de fronteira que se apresenta em interminável movimento de ruptura e inovação.

Nos limites desse trabalho, podemos perceber que, desde os fins do século XX e sobretudo nesse início de século, cada vez mais se pode constatar a permanência de um processo acelerado de questionamentos sobre os signos “verbivocovisuais” em consequência, é claro, dos inúmeros aparatos tecnológicos trazidos pela revolução eletrônica, conforme já afirmamos anteriormente. Assim, o papel da Semiótica cada vez mais se liga à busca de caminhos que possam levar a uma interpretação mais precisa, ou pelos menos sugestiva, de

todos os signos que abarcam nosso mundo imagético ou o mundo da escrita, sempre a utilizar mecanismos metodológicos objetivando a apreensão desses signos linguísticos e textuais. A Semiótica exerce um papel fundamental nessa relação do mundo com o tecnológico fazendo com que possamos ler o mundo ao nosso redor, podendo ser aplicada a diversos meios interculturais (mídia, vídeo, arte, publicidade, etc).

A partir dessa discussão fomentada em torno da importância dos signos nesse processo de globalização e crescimento midiático do mundo atual, faremos a seguir um estudo sócio-semiótico em letras do *Manguebeat*, tomando como base o pensamento fenomenológico de Peirce. Trata-se das canções “*A cidade*” e “*Banditismo por uma questão de classe*”, ambas do disco “*Da lama ao caos*”, de 1994.

3.2. Canções do *Manguebeat*: uma leitura sócio-semiótica.

A poética proposta pelo *Manguebeat* em sua composição musical trata de maneira bastante relevante e singular Recife com sua geografia física e humana, com seu retrato caótico, sua cultura, assim como fizera o cientista pernambucano Josué de Castro. Por isso mesmo, percebemos que a temática da cidade, frequentemente recorrente no discurso dos mangueboys, é por sua própria natureza intersemiótica, pois a cidade se configura como um lugar de cactos e de caos multicoloridos.

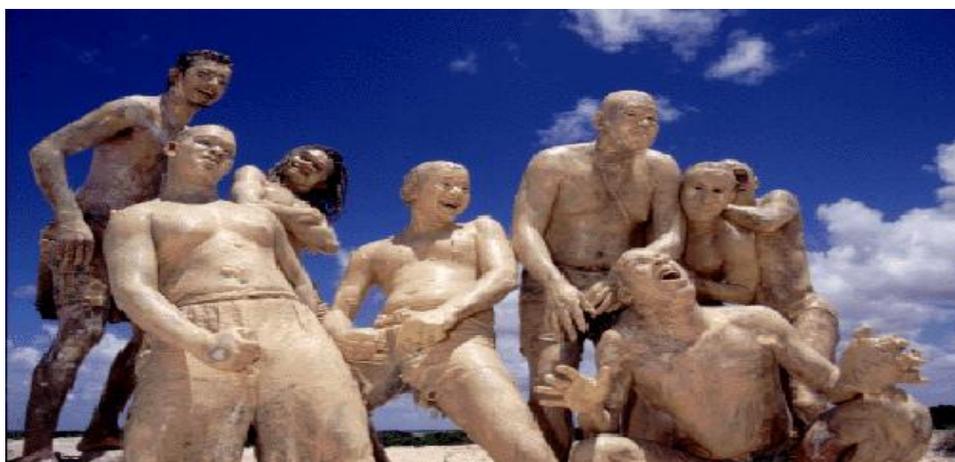
Como veremos nesse momento de nosso estudo, as músicas do *Manguebeat* têm uma proposta estético-revolucionária que aponta para uma perspectiva original, sempre na busca de focar a sensibilidade do público e a identificação com o popular. Utilizando as *cenar de enunciação* (seguindo a esteira de Maingueneau), buscamos mostrar como os sentidos simbólicos através de visualizações em que se constroem os discursos proferidos pelos mangueboys são formatados, com o auxílio dos aparatos tecnológicos e uma complexa realização de simbioses com o pop internacional.

Segundo Maingueneau (2000, p. 75), o contexto de uma obra literária não é necessariamente o espaço físico, o momento e o lugar da enunciação, mas também uma série de outros fatores que devem ser levados em conta no ato da comunicação. Assim, o contexto enunciativo é aquilo que faz parte de uma totalidade textual, ao mesmo tempo em que é também todo o conhecimento que se processam anteriormente à enunciação, ou seja, o conhecimento prévio daquela situação que servirá de análise.

O *Manguebeat*, em seu manifesto “*Caranguejos com Cérebro*”, encartado no CD “*Da Lama ao Caos*”, de Chico Science e Nação Zumbi, aponta para um discurso que corrobora com a proposta contemporânea de colocar em cena novas representações sociais e culturais, através de uma política voltada para a cidadania, em que o global e o local apontam para uma relação inter-ética e intercultural. Nesse manifesto, podemos perceber o espírito vanguardista desse projeto intercultural representado pela poesia de massa dos anos de 1990.

Ao percorrer através de um longo itinerário pela periferia do Recife, as letras das músicas de Chico Science trafegam por “rios, pontes e overdrives” focalizando a fome dos

homens-caranguejos, fome essa que apresenta no mínimo uma dupla face: de um lado, se projeta a saciedade física, em termos de canibalismo, e, por outro, uma saciedade intelectual, voltada para a inovação cultural, através de uma assimilação consciente do Outro que possa lhe ressarcir o poder de representação cultural e ética. Assim, os mangueboys são canibais, mas também são antropófagos, pois se apresentam como seres que se beneficiam da lama energética do mangue e com isso buscam o enfrentamento com o mundo, única forma de denúncia da desgraça vivida por eles. Nesse sentido, torna-se truísmo observar o caráter dialético dessa desgraça, pois, ao mesmo tempo em que expressa desespero, é também alegria, surgidas através de uma utopia. É por intermédio desse caos que se pode observar o que é multicolor, e, portanto, rico para se atuar de forma ativa nesse processo global. Assim, fortalecidos pela diversidade do mangue, por sua fertilidade e produtividade, os homens da cidade-estuário, da água salobra que serve ao mesmo tempo de desova e criação articulam uma possibilidade de identificação com o mundo. É necessário perceber como aspecto do projeto *Manguebeat* a questão da dialética da cultura brasileira apontando o lugar em que se pode situar o mangue nesse processo. A ilustração abaixo é um exemplo claro e significativo da postura anárquica e consciente dos mangueboys.



O movimento mangue caracteriza-se como parte da cultura na era global que busca remodelar o cosmopolitismo e as diversidades culturais, como forma de atuação e estratégia política na era da globalização. É a redefinição do papel da periferia nessa nova era.

Trata-se de uma “vanguarda intercultural” (Justino, 2006) em que a antropofagia enquanto *ethos* se manifesta de forma inter-étnica, numa noção híbrida sócio-discursiva, como uma resposta da América Latina ao processo de cosmopolitização e hegemonia cultural imposta pelo capitalismo global, em que a universalização de nossas raízes se torna viável, através de uma atitude crítica e consciente. Tendo como símbolo um caranguejo com cérebro, o movimento *Manguebeat* surge como uma espécie de singularidade em meio a uma cultura atolada na demência e na prisão carcerária de um vício, dominado por um vazio que se preenche de forma criativa e assimiladora na busca de um diálogo com as tecnologias contemporâneas, ao criar uma simbiose a partir de ritmos variados que se complementam. Assim, rock, contracultura, folclore, cibernética e tantos outros ingredientes técnico-musicais acabam por gerar uma paridade rítmica na criatividade desse poeta-caranguejo, desse malungo-cibernético pernambucano, numa atitude psicodélica que chega ao povo através de uma linguagem corporal, performática e bastante dinâmica, que se funde a expressões faciais.

O projeto de Chico Science se insere numa tradição utópica e vanguardista da América Latina, (a referência a Sandino e a Zapata na música de abertura do primeiro CD do grupo é bem clara quanto a isso), como forma de superação da subserviência e da hegemonia do primeiro mundo.

Tendo Recife como metonímia de um espaço a um só tempo global e local, o *Manguebeat* influenciou bastante a música popular brasileira dos anos 90 do século passado propondo a combinação de ritmos tradicionais do Nordeste e do samba com o rock, o hip-hop e a música eletrônica, defendendo, ainda, a utilização de todos os meios tecnológicos disponíveis, ao demonstrar forte preocupação com a preservação ambiental, e enfatizar a importância dos mangues para as cidades costeiras. Assim, transforma o uso da ecologia numa espécie de metáfora artística, cantando o homem pobre da cidade em seus versos orais e populares, ao apresentar uma mensagem, um código bastante original e conceitual, como se pode perceber nos versos da canção “*O cidadão do mundo*”, do disco *Afrociberdelia*, de 1996, em que destaca a solidariedade para com o jovem periférico, que, para sobreviver, tem que se valer da inteligência e da esperteza, numa forma arguta de fugir dos labirintos impostos pelo sistema opressor ao cidadão pobre da marginália urbana.

A estroenga girou/passou perto do meu pescoço/corcoviei, corcoviei/não sou/nenhuma besta seu moço/a cena parecia fria/ antes da festa começar/mas logo a estroenga surgia/ rolando veloz pelo ar/eu pulei, eu pulei/ corri no coice macio/só queria matar a fome/ no canavial da beira do rio/jurei, jurei/ vou pegar aquele capitão/vou juntar a minha nação/ na terra do maracatu/Dona Ginga, Zumbi, Veludinho/ segura o baque do mestre Salu/eu vi, eu vi/ a minha boneca vodu/subir e descer no espaço/ na hora da coroação/me desculpe, senhor me desculpe/ mas esta aqui é a minha nação/Daruê Malungo, Nação Zumbi/ é o zum zum zum da capital/só tem caranguejo esperto/ saindo deste manguezal/eu pulei, eu pulei/ corria no coice macio/encontrei o cidadão do mundo/ no manguezal da beira do rio/Josué! (SCIENCE, 1996)

Nessa canção, podemos perceber de forma bem clara a estratégia utilizada por Chico Science e Nação Zumbi para sintetizar o tema da cultura global, imbricando a ela, é claro, o tema do mangue, da condição do homem dessa região. Mais uma vez, os tambores do maracatu se apresentam criando uma cadência, ao mesmo tempo em que abre espaço para a entrada da guitarra, da bateria e do baixo, num completo diálogo sonoro de simbiose rítmica. O título da canção remete à obra de Josué de Castro, assim como foi também a inspiração do título do manifesto por eles criado. Em primeira pessoa, o poeta se coloca na posição de um homem que conta sua história. Trata-se de um retirante que, para sobreviver, tem que praticar roubos em canaviais às margens de um rio. A letra, portanto, alude à fome com suas consequências drásticas que impõe ao homem de bem a necessidade de uma ação que não lhe confere o caráter, mas que tem que executar em prol de sua própria sobrevivência. Na voz do retirante, encontramos a revolta (que também pode ser percebida pelo som potente e choroso das guitarras e da batida forte do maracatu), pois o mesmo pretende juntar toda a sua nação de maracatu para exercer uma vingança sobre o capitão, que, a mando do dono das terras, lhe persegue e lhe impede de matar a fome. Corcoviando, aos pulos e na correria, o retirante escapa da morte, mas promete vingança.

Observamos ainda que na letra dessa canção são homenageadas figuras importantes do maracatu pernambucano, a exemplo de Mestre Salu e Veludinho, através de encenações que foram feitas por várias nações do maracatu, como por exemplo, a da boneca calunga e a coroação dos Reis do Congo.

Ao reciclar o pensamento de Josué de Castro nessa letra, ao mesmo tempo em que traz de volta o maracatu de sua terra por intermédio da execução musical que funde o gênero musical pernambucano e o mundo pop globalizado, os mangueboys atestam aqui o caráter intelectual sugerido pelo símbolo do “Caranguejo com Cérebro”, já que esses jovens-caranguejos surgem assim com uma memória em permanente atividade, saindo de seu habitat (os manguezais) com suas mentes bastante atentas para tudo lá fora, inclusive para os sons que vêm da tecnologia globalizada do mundo contemporâneo.

Assim, a música passa a ser vista como estratégia de repensar a vida, de ver o presente em que o ser humano pode incluir-se na função ativa de sociabilidade. Chico Science percebeu que para o homem estagnado recuperar sua força criativa somente a lama poderia lhe fazer sair dessa aporia, pois, o homem metaforizado na imagem da planta, deveria buscar em seu húmus (a lama), a maneira mais fácil de renascer e compreender sua função enquanto ser social e ativo. Assim, lama, terra, mar, satélite, tudo aponta para uma mistura rica e potente, em que a simultaneidade e a paridade se apresentam, fazendo parte do aqui-agora, sem que nenhum dos elementos se sobressaia ao outro.

Para legitimar seu projeto musical com propostas contra-culturais, Chico Science lança mão da intersemiose e do hibridismo musical, em que diversidade e mistura apontam para a utilização da semiótica como forma de atestar a confluência sógnica característica do mundo contemporâneo.

No disco *Da lama ao caos*, pode-se constatar essa relação de sentidos e linguagens que se cruzam, quando observamos as variações de ritmos, em que o tribal se funde ao estilo figurativo da voz que se destaca, além, é claro, da hibridação pertinente de gêneros regionais e globais, tomando como base a frase de Peirce por Plaza (2003, p. 20-21), “um conhecimento imediato não é possível, visto que não há conhecimento sem antecedentes pensamentais. (...) Partindo da ideia de que o signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior”, podemos perceber, então, que mesmo o pensamento mais interiorizado possível, existente apenas na forma de signo, já apresenta em seu cerne certo “gérmen social” que lhe permite a possibilidade de ultrapassar a fronteira de si para o outro.

Na abertura da música “A cidade”, do disco de Chico Science, “Da lama ao caos”, de 1994, a representação do barulho, do burburinho de uma feira livre, intuitivamente, (que Peirce chama de “primeiridade”), nos remete a um espaço imenso, apresentando apenas vozes dispersas de um frenesi urbano, lembrando os *rappers* marginalizados do Brasil. Esse fenômeno interno nos leva a um externo, representado pelo barulho da rua e um diálogo entre passantes, que lembra a tradição dos reisados nordestinos. Em paralelo a esse rápido diálogo, o som dos instrumentos regionais do Nordeste, sobretudo aqueles utilizados nas tradições desses reisados, se apresenta ao fundo, como a querer imediatamente identificar de fato o espaço periférico urbano. A intuição, ou na perspectiva hegeliana, a experiência, a consciência como ser imediato do espírito, cria nessa imediaticidade um instante presente, que não se pode tocar, o puro acaso, um simples momento, uma impressão.

Trata-se, pois, de uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir. A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil. (...) Nessa medida, o primeiro (primeiridade) é presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele é fresco e novo, porque, se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior. (SANTAELLA, 2007, p. 43/45)

A primeiridade, portanto, é ainda presente, de tal modo que não pode ser um segundo. A música está em seu momento inicial, já que, as sensações ouvidas ainda não apresentaram imediatamente um significado mais completo, pois não pode ainda ser sequer pensado articuladamente.

Assim, nesse primeiro momento, ainda intuitivo, a música, em seu sentido lato, apresenta em suas filigranas uma música ainda sem a visível presença da fala já que, nesse nível de manifestação, “a música não passaria de um possível em aberto, ainda não realizado” (SANTAELLA, 2005, p. 381). A possibilidade de sentido ainda não se apresenta rapidamente. Mas apenas rapidamente, já que, em um segundo momento, um novo estágio de apresentação do signo irá se processar. O estágio sígnico em sentido de pureza irá ceder espaço a uma outra representação. É, na verdade a qualidade que se apresenta no momento à consciência, que se processa em torno da percepção que se tem dos fenômenos. Essa Categoria-Primeiro é a idéia

daquilo que é dependente de algo mais. Quer dizer, é uma Qualidade de Sensação (EPSTEIN, 2004, p. 31).

Uma sugestão perceptiva se processará em seguida, através de uma imagem visual, numa espécie de “secundidade”, na perspectiva peirceana, que agora já pode ser pensada. Através de um ritmo que se assemelha ao galope de uma cantoria do nordeste brasileiro, como se de fato as sílabas galopassem em ritmo veloz, o mundo pensável se apresenta nesse instante. Surge agora um novo ritmo que absorve, pouco a pouco, o burburinho inicial, superando-o pelo envenenamento rítmico das guitarras eletrônicas. A matriz sonora cria agora de forma híbrida e simultânea uma imagem de violência sonora, ao arrombar o ritmo suave e tênue inicial pela porrada aguda de um segundo som. É a cidade que vai se apresentar “aos olhos” do ouvinte-leitor imbricada com o ruído das guitarras. É a matéria tomando corpo, fazendo com que esbarremos no cotidiano de uma grande cidade, com seu sol, suas pedras e seus arranha-céus monstruosos. Essa *performance* sonora surge como forma de criar uma espécie de reação da consciência em relação ao mundo. O existir segue ao sentir, que se processou no primeiro momento.

Certamente, onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A faculdade do existir (secundidade) está nessa corporificação material (SANTAELLA, 2007, p. 47)

O puro sentir inicial, essa qualidade do acaso, antes de ser percebida já traz em si, em sua capacidade sensitiva, uma certa existência material que ainda não se apresentou de imediato. Logo, toda e qualquer sensação já é em si mesma uma secundidade. Qualquer que seja o fenômeno que nos toca, por mais fraco que se apresente, tem a capacidade de produzir em nós efeitos paralelos. Qualquer excitação que se manifesta em nosso estado mental, se forma através de imagens e impressões que produzem reações que se conflituam entre a força e a resistência. Nesse sentido, primeiridade é intrinsecamente um elemento que compõe o segundo.

Finalmente podemos constatar o aparecimento de um terceiro estágio da linguagem e do pensamento referente ao signo de Peirce. Trata-se de uma síntese intelectual, de um

interpretante, de uma elaboração cognitiva. Ele é, segundo Peirce, “o próprio resultado do significante, ou seja, efeito do signo, podendo também ser algo criado na mente do intérprete” (NOTH, Winfried, 1995, p. 71). É o *ad infinitum* em que consiste a semiose ilimitada de Peirce, onde cada signo traz uma nova interpretação, que se caracteriza como representamen de um signo novo, fazendo com que a relação semiótica resulte numa espécie de encadeamento de interpretantes contínuos. Algo parecido com o que Hegel chama de “intuição”, “saber” e “linguagem” e que Peirce vai denominar seqüencialmente numa relação de sentido de “qualissigno”, “sinsigno” e “legissigno”, ou seja, qualidade, associação e discurso.

Chegamos, então, na composição de Chico Science, *A cidade*, a um terceiro estágio de sentido, a essa terceiridade, ao verbal, quando alcançamos a tradução de um pensamento em outro pensamento ininterrupto, sequencial, que nos coloca, no âmbito da interpretação, na utopia da urbanização. A destruição do sonho trazido pela idéia do progresso tecnológico, em que o caos se consuma como consequência dos conflitos e dos desequilíbrios sociais. Nesse sentido, pode-se dizer também que a letra funciona como um comentário àquilo que o puro som apenas evocava.

Observando de forma atenta a construção dessa composição, podemos constatar que o aceleramento da tecnologia gerando o crescimento da cidade, manifestada em seu amanhecer, em sua movimentação cotidiana, é o grande tema dessa canção, focalizada na subida dos arranha-céus e daqueles que vivem dentro deles, isolados do movimento lá fora; aí está o verdadeiro cerne de uma apartação social. A situação urbana de Recife nos é mostrada através de fortes metáforas em que a violência e a péssima condição dos trabalhadores apontam para a condição dessa que é a quarta pior cidade do mundo. O termo “pedras evoluídas” reforça semanticamente o sentido intencional de “pedreiros suicidas”, já que a idéia da pedra, como a imagem da dureza, remete ao sistema opressor e duro, que é o capitalismo, que provoca a eliminação dos mais fracos, representados aqui pela figura dos pedreiros, ou seja, a representação do subalterno, que alimenta o sistema opressor e que, em contrapartida, não usufrui dele.

A violência da cidade também se manifesta na tessitura da canção. Policiais que vigiam as pessoas independentes de quem sejam, pois a cidade oferece perigo imediato a todos aqueles que se expõem nela cotidianamente. Ao se oferecer, a cidade chama atenção por sua multiface, como num caleidoscópio formado por seres humanos de todas as classes sociais, que circulam entre coletivos, metrô, automóveis, deixando clara a ideia de que a urbanização está ligada ao mal estar e ao caos pós-industrial, de uma cidade que não conhece sua verdadeira face.

A ironia presente no enunciado “*A cidade não para/a cidade só cresce/ o de cima sobe/ e o de baixo desce*” fica por conta da desilusão em torno das desigualdades sociais, pois, enquanto “o de cima sobe”, se isola em seu arranha-céu, se distanciando cada vez mais, “o de baixo desce”, contrastando violentamente, uma vez que faz referência à condição do subalterno, das minorias sociais, que se afundam no mangue, na fedentina permanente e imutável da cidade, executando um movimento contrário ao daqueles que sobem que se sublimam que se beneficiam por se tornarem imunes à violência que se instala lá em baixo.

A prostituição usada na utilização do turismo que trazem “pessoas de outros lugares” faz crescer a fama da cidade, que ultrapassa os mares, numa clara referência intertextual aos feitos lusitanos cantados por Camões em sua célebre obra “Os lusíadas”, em que o poeta português exalta os feitos ilustres de seu povo. Assim, Recife se aproxima do mundo, se globaliza, se internacionaliza por sua miséria e desrespeito à cidadania.

No fechamento da canção, percebe-se a sugestão para uma saída, que se processa na ideia de um resgate cultural, de uma assimilação de vários sons, através dos ritmos regionais, que se acercarão do global, do envenenamento das guitarras, para fundir-se a “uma embolada”, a “um samba”, a “um maracatu” como forma de dialogismo e possibilidade de alcançar a grande proposta do movimento *Manguebeat*, que é a conscientização social e a busca de uma representação política e cultural daqueles que estão na lama, símbolo da cidade e da identidade do homem que precisa enfrentar o caos mundial para poder reaver sua cidadania. A fala popular aqui se processa de forma latente quando o poeta acaba por suprimir o *s* da palavra “urubu” (pra gente sair da lama e enfrentar os urubu) numa clara referência à fala popular urbana. “Sair da lama”, portanto, faz referência à busca de uma condição que

possa retirar o homem de sua situação precária, através, quem sabe, de um som “envenenado”, fundido à força do povo, do homem do mangue, daquele que está em baixo, que se encontra na lama, mas, dela se alimentando, se potencializando para enfrentar o mundo lá fora.

Na promiscuidade dos ritmos, a canção se fecha com uma diminuição do ritmo pesado e envenenado das guitarras, implicando na confluência entre o som global e regional, e, de forma rápida e quase que imperceptível, as vozes iniciais que dialogavam no burburinho da feira urbana, reaparecem e somem rapidamente.

Depois de analisada semioticamente a canção “A cidade”, partiremos para uma segunda canção, do mesmo disco “Da lama ao caos”, com o intuito agora de abordar uma perspectiva sociológica. Trata-se da letra da música “*Banditismo por uma questão de classe*”.

Nesta letra, o autor retoma o tema do cangaço e do banditismo retratado em nossa história para compor uma canção de cunho revolucionário e contestatório, como maneira de justificar a violência cotidiana que se processa nas ruas das grandes cidades. Já o título nos remete ao uso de uma expressão sociológica, que, conforme percebemos parece ser de fato a grande intenção do poeta nessa canção (“classe social” de bandidos). Sob o ponto de vista do bandido, a letra nos aponta a dificuldade e quem sabe até mesmo a impossibilidade de encontrar saída para a situação de marginalizado. Através de expressões linguísticas que nos remetem a um campo semântico bem contextualizado, o autor discute temas ligados a crimes ocorridos na cidade e que se tornaram assunto de grande repercussão na imprensa local durante o período, crimes esses que acabaram por se tornar verdadeiras lendas urbanas. É o caso de criminosos famosos (seriam criminosos reais ou lendários?) que o autor toma como ponto de partida para compor uma canção que mistura o lendário e a realidade urbana no mundo contemporâneo.

Há um tempo atrás se falava de bandidos/Há um tempo atrás se falava em solução Há um tempo atrás se falava e progresso/Há um tempo atrás que eu via televisão Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha/Não tinha medo da perna cabiluda/Biu do olho verde fazia sexo, fazia/Fazia sexo com seu alicate (SCIENCE, 1994)

O “*Galeguinho do Coque*”, “*Perna Cabeluda*” e “*Biu do Olho Verde*”⁷ são figuras que atordoaram a população do Recife e, mesmo existindo um certo grau de veracidade, já que em muitos casos essas histórias partiram de crimes ocorridos na cidade, tornaram-se mitos, lendas urbanas em consequência do espírito galhofeiro e humorístico do povo. Partindo dessas histórias, Chico Science se fortalece de uma veia crítica para narrar de forma oral, ao mesmo tempo em que busca explicar a origem do mal.

A expressão “*há um tempo atrás*” que inicia a letra da canção atesta esse caráter oral e lendário que o autor elabora em seu discurso. Comparados a Lampião, os bandidos são mostrados de forma heróica e a polícia (metaforizada como “bandos de macacos”), os vilões da história.

Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela/A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje e acontecia no sertão/Quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava outros hoje ainda falam/"Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"/
Em cada morro uma história diferente/Que a polícia mata gente inocente
(SCIENCE, 1994)

Assim, percorrendo morros e barracos da periferia do Recife, com sua topografia que demonstra a condição de miséria da população, Chico Science debate a violência urbana que corre lado a lado com o progresso material, mostrando que as autoridades se tornam inoperantes diante de fatos tão assustadores e que deixam a população pobre desprotegida e sem a mínima segurança. A mídia, por outro lado, com seu poder de sensacionalismo, acaba por banalizar esses assuntos tão sérios e de profundo caráter social, institucionalizando a violência que a cada dia assola a população.

Assim, os criminosos surgem de dentro dos guetos pobres da área urbana, mas são mostrados pelo poeta como vítimas do sistema opressor e cruel, que acaba por execrar esses

⁷ Aqui o autor mistura lendas urbanas e realidade dos anos de 1970 e 1980, que, em muitos casos, passaram a configurar como parte da cultura popular. O Galeguinho do Coque foi um bandido que deu fama ao bairro do Coque, no Recife. Trata-se, na verdade, do jovem José Everaldo Belo da Silva, nascido na Zona da Mata Sul, que começou a praticar furtos aos 16 anos na região comercial e portuária do Recife, transformado em personagem lendário da história policial pernambucana. A Perna Cabeluda tornou-se uma entidade sobrenatural que amedrontava as ruas do Recife (há casos em que se afirma sua passagem também por Fortaleza) aparecendo onde menos se esperava. Esta criatura era o oposto-simétrico do Saci Pererê, ou seja, era uma perna-sem-pessoa, em vez de uma pessoa-sem-perna, que surgia pulando, atacava os transeuntes, dava chute em todo mundo, e depois fugia pulando. Biu do Olho Verde, por sua vez, era um tarado famoso que percorria as ruas do Recife e Olinda e fazia sexo com suas vítimas das formas mais variadas e violentas que se podia imaginar.

inocentes, sempre perseguidos de forma injusta pela polícia. Nesse sentido, o banditismo aqui se processa por uma necessidade, já que o bandido, ao contrário da polícia que representa o sistema injusto, é revestido por um caráter vingador, tornando-se representante das classes marginalizadas, como fez Lampião que costumava tirar dos ricos fazendeiros para dar aos pobres.

Essa perturbação da ordem pública por parte desses subversivos é, na verdade, uma consequência de suas condições sociais e das injustiças por eles sofridas. Markman (2007, p. 187) afirma que a simpatia dos autores por essas atitudes sediciosas, como reflexo das injustiças sociais, pode ser observada na visão *anarco-punk* que predomina na formação ideológica, tanto de Fred Zero 4 como do próprio Chico Science.

Ao chegar a seu final, a canção explode com uma forte guitarra que aponta com um som distorcido, acompanhado de uma percussão, de um atabaque que buscam em seus ritmos metaforizar a violência do som, coadunando com a violência da temática que atesta a canção.

É a partir dessa constatação semiótica que envolve toda a proposta do movimento mangue, bem como o seu projeto intercultural, político e social, que fomentamos uma outra discussão em torno da poética proposta por Chico Science e Nação Zumbi e que servirá de fechamento para o nosso trabalho. Trata-se, na verdade, da ideia de vanguarda que trouxe o movimento na sua intenção inovadora em termos de música, e que colocou Recife no cenário global, ao juntar as técnicas musicais pop com citações sobre a cidade, palavras inovadoras de caráter contemporâneo, crítica social e expressões que caracterizam a região.

Na verdade, a representação de “uma antena parabólica enfiada na lama” traz em si uma metáfora importante para explicar o objetivo do grupo. De um lado, a representação da biodiversidade desse tipo de ecossistema, de outro, a operação que põe em destaque a informação. Nessa junção está a inovação, a abertura sem essencialismo e sem subserviência ao que vem de fora, mas numa busca interminável de modernizar a música popular ao resgatar as tradições culturais numa versão contemporânea.

Partindo de um breve conceito de vanguarda, sobretudo no momento atual em que a arte se encontra em um processo contínuo de fluxo de mudanças, podemos perceber na poética mangue uma retomada das idéias de vanguarda do início do século XX. Nesse

sentido, a performance enquanto recurso de linguagem aponta para um redimensionamento da arte e, por conseguinte, da poética do *Manguebeat*, que por sua vez busca de forma criativa e inventiva gerar novas perspectivas de recepção diante de um público que passa a vivenciar e se transformar em agente do processo artístico.

Bauman (1998, p. 121) ao avaliar o conceito de vanguarda, afirma que ela “transmite a idéia de um espaço e tempo essencialmente ordenado, e de um essencial interajustamento das duas ordens”. Partindo desse pressuposto, o crítico acaba por conferir uma falta total de possibilidade da vanguarda no mundo contemporâneo, uma vez que, para ele, o mundo atual, que em outros estudos chamou de “modernidade líquida”, é qualquer coisa de móvel, pois tudo se encontra em movimento constante e dinâmico. Como sabemos o termo “vanguarda”, muito comum desde os tempos iniciais da modernidade cultural, significa posto avançado em uma primeira fileira de um exército, aquilo que se move na frente. Nesse sentido, falar de vanguarda é afirmar que algo está se apresentando fora de seu tempo, anunciando um porvir, fazendo novidade; “o que está sendo feito *permanentemente* por uma pequena unidade avançada será repetido *mais tarde*, por todas (BAUMAN, 1998, p. 121).

Partindo desse conceito de vanguarda, Bauman (op.cit., p, 121-122) afirma que “não faz muito sentido falar de vanguarda no mundo pós-moderno. Certamente, o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento”. A vanguarda, portanto, como a representação da ordem, possibilitando assim uma estrutura coordenada e organizada, e o pós-moderno, em contrapartida, representando a desordem e a impossibilidade do ajustamento.

É a partir dessa impossibilidade de reconhecimento do momento, de dizer o que hoje é de fato uma linha de frente, que, ao contrário dos tempos passados nos possibilitava uma maior segurança sobre o que era frente e o que era retirada, é que vai se apresentar de maneira tão cética sobre a existência da vanguarda.

No entanto, se levarmos em conta que o pós-moderno, na verdade, é uma vertente que se insere dentro do contemporâneo, o autor acaba por desconhecer, por conta de sua generalização, a abertura sincrética e diversificada que faz parte das propostas do contemporâneo, resumindo para tal a expressão pós-moderno como única expressão artística

do mundo atual. Nesse sentido, faz-se necessário um olhar mais atento, ou quem sabe, um outro olhar, diante dessa afirmação do autor sobre a construção de uma linha de frente, pois, se sabemos que o contemporâneo tende a visitar o passado de forma crítica e irônica, nada impede que, ao voltar-se para o passado silenciado, acabe por criar uma espécie de negociação que tende a ser uma maneira inovadora de gerar, de fazer um novo, absorvendo e interagindo com o velho, sem a necessidade do ataque, e sim, da assimilação em prol de uma “reciclagem” cultural.

Assim, como se poderia aplicar o termo vanguarda ao *Manguebeat* e seu conceito de *Da lama ao caos*? É nessa pluralidade que se estabelece um diálogo com a cultura atual em que, o projeto *Manguebeat* aponta para a destruição do discurso tido como oficial e legitimador que caracterizava a “grande arte” do passado. Deixando de lado a ênfase e o ataque pertinente à postura moderna de negação e combate, o projeto mangue busca um texto vário, múltiplo, dialógico, ora desconstruindo, ora criando certa afirmação política e social que se mostra atomizado em seus textos.

Para muitos estudiosos da pós-modernidade, ao contrário do moderno que se apresentou como uma arte engajada, configurada a partir de uma dimensão crítica da política e do social, a arte pós-moderna é tratada apenas como panfletária e sem teor crítico. Os microgrupos culturais surgidos na aurora da estética pós-moderna, como por exemplo, a pop art, são vistos por muitos como distanciados da realidade, se preocupando unicamente como a ironia, o que os afastaria da concepção de vanguarda, transformando apenas em mercadoria, perdendo assim a capacidade estética de gerar impacto, de desconcertar seu público, de resistir.

No disco *Da lama ao caos*, de Chico Science e Nação Zumbi, podemos ver a representação simbólica de uma arte que, embora ligada ao mercado, à indústria cultural, mas não se submeter a ela, apresentando em certos momentos uma atitude pastichera, aponta para uma referência em que interculturalismo se funde ao irônico e lúdico, numa postura extremamente antropofágica, desconstruindo mitos, estéticas e discursos essencialistas e primitivistas sobre identidade, através de uma performance múltipla, espontânea e criativa,

em que o erótico-ritmico traz ao corpo uma retomada do cerimonial, transformando-o numa representação biológica de uma ação cultural.

Assim, *Da lama ao caos* desafia as formas tradicionais da cultura pernambucana fundindo colagem e intertexto, utilizando a música como repertório textual de profunda alquimia sonora criando um verdadeiro laboratório rítmico e polifônico. E, o que é mais importante, dentro desse bojo polifônico a tensão social e de permanente atuação política e cultural acaba por requerer uma postura, um posicionamento, através de uma linguagem híbrida e performática, em que o artístico e o político se fundem para impor uma voz reivindicatória em defesa da marginália.

É uma nova histórica que se forma no espaço social da urbe, lançando mão da diversidade, em que ciranda, elementos da cultura popular, como o repente, por exemplo, a performance dos cantadores de feira, tudo leva à criação de uma emergência cotidiana, trazendo uma representação do urbano com toda a sua fugacidade. O grau de percussão em sua dosagem ritmicamente sincopada lembra a dispersão narrativa de quebra da linearidade, levando esse ritmo para além do tempo e do espaço. Destarte, se a vanguarda moderna reivindicava uma posição de linha de frente, de criação adiantada e de uma postura agressiva, a vanguarda *Manguebeat*, através de sua fragmentação, da troca constante de informação e do deslizamento reiterado característico do hibridismo, aproxima de forma mais humana receptores e emissores e, nesse sentido, pode ser definida como vanguardista, exatamente por apresentar a possibilidade de uma interminável variedade de consumo. Se o termo *vanguarda* (do francês, *avant guardé*) define o “estar na frente”, podemos supor que todo esse recurso performático em que texto e cultura se fundem de forma inovadora e criativa, nada nos impede de concluirmos que na contemporaneidade surge uma nova vanguarda, que, se por um lado, não traz as mesmas nuances práticas das vanguardas modernistas, por outro lado aponta para uma inovação que vai do corpo à voz, dos gestos, ao som, criando um colorido polifônico, abrindo espaço para manifestações artísticas futuras, como se pode perceber hoje através de inúmeros movimentos caudatários desse movimento cultural. Podemos então aludir ao conceito de vanguarda a partir do surgimento de uma nova “era da ansiedade”, como assim foi chamada a era moderna. Essa impossibilidade de uma vanguarda no mundo

contemporâneo tão defendida por críticos como Bauman, Jameson entre outros cai por terra, quando percebemos que, em meio à diversidade da arte atual, aquilo que emergia no início do século XX como uma arte transgressora com sua maneira destruidora e criativa, cede agora espaço para o aparecimento de uma contra-hegemonia que toma como ponto de partida as práticas sociais representadas por grupos oriundos da periferia que buscam desestruturar de forma desafiadora a cultura hegemônica, anunciando também um direito à cidadania. Esses grupos minoritários vão refletir a fragmentação que agora se liga à prática do mundo contemporâneo, da mesma forma que as vanguardas modernas refletiam à fragmentação e as experiências de seu dado momento. Connor assim se pronuncia:

Como a sua experiência requer bifocalidade, a cultura do grupo minoritário reflete a natureza descentrada e fragmentada da experiência humana contemporânea. Como a sua história identifica as fontes de sua marginalidade, as culturas dos grupos minoritários têm uma legitimidade e um vínculo com o passado que os distinguem de grupos mais assimilados. (1995, p. 153)

Nesse sentido, o *Manguebeat* retorna a idéia de vanguarda através da construção de um processo de reconquista, mas agora não mais caracterizada pelo conflito com a cultura oficial, senão, através de uma negociação, reinventando a tradição. A incorporação de elementos típicos do modernismo são absorvidos por esses novos artistas, que agora não mais buscam um único caminho, realizando apenas a possibilidade de uma única leitura. Na verdade, estamos caminhando para um discurso multiacentual e plurivocal, em que se cria um novo tipo de discurso constituinte, a partir da emergência do cotidiano, tal como a estrutura de um hipertexto.

É importante também atentar para a questão da ética no manguebeat. O maracatu colocando em cena seus usuários e convocando novos grupos a participar de um novo modelo de produção artística, aquela ligada ao povo marginalizado que se acerca do avanço ideológico. A ética, portanto, está na incorporação com tudo que está ligado à forma de vida e não apenas o musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao invés do peso definidor que denota a palavra “conclusão”, optamos aqui por um termo que nos remete unicamente às conclusões que podemos retirar depois dessa instigante reflexão sobre o movimento mangue. Na verdade, essas “considerações finais” ainda não “finalizam” definitivamente o trabalho de pesquisa sobre a poética do *Manguebeat*, uma vez que, por se tratar de uma nova visão de poética que se insere em meio ao turbilhão de discussões sobre a literatura literária, ainda temos muito a descobrir e pesquisar sobre o assunto aqui abordado.

Como se pode perceber, a proposta poética do *Manguebeat* se insere entre as poéticas da contemporaneidade que apontam para a formação de um novo discurso e de uma nova forma de ver a literatura literária, abrindo espaço para uma discussão mais ampla em que não mais a escrita com sua textura imanente em torno do que seja *literariedade* possa estar no domínio da arte literária.

A partir desse estudo, constatamos que o movimento mangue se firma como uma resposta do contemporâneo àquilo que se pode chamar de pós-moderno, não se limitando ao domínio da Indústria Cultural, nem muito menos a uma subserviência ao controle mercadológico, como muito se afirma em relação às produções atuais. Trata-se de um comportamento que aponta para um posicionamento consciente e atuante diante de uma realidade histórica em que predomina a opressão e o domínio sobre a arte de forma a colocá-la a mercê do poder do mercado.

Nos limites desse trabalho, constatamos que o movimento mangue, como uma forma de poética contemporânea, abre uma discussão em torno da validade do cânone literário, fortalecendo a ideia de que a literatura tem alcançado largo espaço que redimensionam o seu conceito imanente e estruturalista, uma vez que tem tomado corpo entrada de novas formas poéticas no rol daquilo que chamamos literatura.

Assim, destacamos ainda que o projeto cultural do *Manguebeat* vai além de simplesmente definir-se como um movimento musical, pois se processa também como uma forma de política de representação, utilizando-se da estratégia midiática e se afirmando de

maneira predominante como um modelo de manifestação cultural que aponta para um projeto contra hegemônico, inovador em termos de arte, que polemiza os conceitos fechados, por ser um projeto crítico da contemporaneidade que questiona o pós-moderno e sua ligação subserviente ao mercado, ao lançar mão da antropofágica como estratégia inovadora. Esse caráter antropofágico, no entanto, define um comportamento (ou *ethos*) cultural que traz sua origem numa trajetória passada de nossa formação cultural, já que se processa desde os primeiros momentos de nossa história literária, através de uma atitude parricida colocada em cena por Gregório de Matos Guerra, poeta barroco. Faz parte, portanto de uma postura radical e de um projeto carnavalizante, em que se percebe a manifestação de um estilo dionisíaco, contestatório, que funde um riso aberto e uma variedade de comportamentos marginais que buscam destruir o discurso dominante. Neste quadro, percebe-se que há uma destronização ou dessacralização do poder imposto, desmistificando a concepção alienada e dependente tão somente do que vem de fora, sem que haja nenhuma manifestação de repúdio e autenticação do que é verdadeiramente nosso.

De acordo com Lúcia Helena, em seu livro *Uma literatura antropofágica* (1983), essa postura parricida tem seu início com o nosso poeta barroco, alcançando um momento de reflexão também na obra de Augusto dos Anjos, até se concretizar de forma mais radical em Oswald de Andrade, que se utiliza da imbricação interdiscursiva entre literatura e as artes de um modo geral.

Nesse sentido, o projeto de Science acaba por criar uma representação identitária em que os elementos representantes da cultura pernambucana, nordestina, como o maracatu, a ciranda, a idéia da lama, do mangue, do caranguejo, passam a representar o povo, através de um posicionamento de legitimação como poder de representação cultural.

E por fim, procuramos aqui relatar também é que, o domínio da linguagem no mundo atual, por ter alcançado proporções imperialistas, propiciou a entrada dos suportes midiáticos e com isso uma nova forma de comunicação se delineou entre as culturas, rediscutindo assim o papel da literatura nesse novo contexto, já que esta se interliga de maneira forma interdiscursiva dialógica com uma interminável uma rede de meios tecnológicos que substituem a linguagem mais antiga dos gêneros e das formas. Nesse sentido, o *Manguebeat*,

cria uma estratégia de hibridização característico da intersemiose presente na cultura de massa, abrindo espaço para a teatralização elaborada por seus integrantes, ao construir um jogo performático, em que eventos realizados em espaços que não são habitualmente utilizáveis como espaço artístico, suscitam um processo criativo que vai muito além do que mesmo um resultado artístico, em que se lança mão de um acabamento estético.

Destarte, o projeto mangue aponta como uma vanguarda, como uma linha de frente de criação adiantada e de uma postura agressiva, buscando uma troca constante de informação e de deslizamento reiterado próprios do hibridismo, aproximando de forma mais humana receptores e emissores e, por esse motivo, pode ser definida como vanguardista, sobretudo por apresentar a entrada de uma interminável variedade de consumo.

REFERÊNCIAS GERAIS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, 65-90.
- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. (org) **Comunicação e indústria cultural**. 3. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1989. P. 79-105.
- ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico**. São Paulo: Moderna, 2005.
- ANDRADE, Mário de. (1962) [1928]. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo, Martins.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ANJOS, Moacir dos. “**Desmanches de bordas. Notas sobre a identidade cultural no nordeste do Brasil.**” In: HOLLANDA, H.B. e RESENDE, B. *Artelatina*. Rio de Janeiro: MAM/Aeroplano, 2000. p.45-59.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1999.
- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora da UNESP e Hucitec, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. Da igualdade ao multiculturalismo e muitas culturas, uma humanidade. In: **Comunidade: a busca por uma segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.
- BELL, Daniel. **Las contradicciones culturales Del capitalismo**. Madri: Alianza, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** Tradução de Sérgio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sônia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais.** São Paulo, Studio Nobel, 1996.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELS, Manuel. Os zapatistas do México. In: **O poder da identidade: economia, sociedade e cultura.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Josué. **Homens e caranguejos.** São Paulo, Brasiliense, 1967.

CHALMERS, Vera Maria. O outro e um: o diagnóstico antropofágico da cultura brasileira. In: **Literatura e cultura no Brasil, identidades e fronteiras.**Org: Ligia Chiappini e Maria Stell Bresciani. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: A. Novaes (org), **O olhar.** São Paulo, Companhia das Letras, p. 31-63, 1992.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-moderno.** São Paulo: Iluminuras, 1995.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: uma introdução às Teorias do Contemporâneo.** São Paulo: Edições Loyola, 1995.

EAGLETON, Terry. Cultura e natureza. In: **A idéia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. S. Paulo: Editora UNESP, 2005.

EAGLETON, Terry. Da polis ao pós-modernismo. In: **A ideologia da estética**. Tradução Mauro Sá Rego da Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

EAGLETON, Terry. Introdução: O que é literatura? In: **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra; revisão da tradução João Azenha Jr. 3ª edição. S. Paulo: Martins Fontes, 1997

EPSTEIN, Isaac. As classificações dos signos. In: **O signo**. 7 ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4 ed. 1 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: Walter Miranda. **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Escritos Políticos**. (4. v). Trad. Manuel Simões. Lisboa, Seara Nova, 1977.

HABERMAS, Jürgen . 1983. 'Modernity – Na Incomplete Project', trans. Seyla Ben-Habib, in **Hal Foster**, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash: Bay Press, 3-15.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. 2ª ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331 p.

JAMESON, Fredric. **A lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução: Maria Elisa Cavesco e Iná Camargo Costa. 2ª ed. S. Paulo: Ática, 2004.

JUSTINO, Luciano Barbosa. A vanguarda intercultural. In: **Estudos literários e socioculturais**. Rosângela Queiroz (Org.). Campina Grande: EDUEP, 2006.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Gênero e marginalidade na literatura contemporânea. In: **Literatura e Linguística: teoria, análise prática**. Antônio de Pádua Dias da Silva, Maria de Lourdes Leandro Almeida, Simone Dália de Gusmão Aranha (org). João Pessoa: Editora Universitária, 2007.

LEÃO, Carolina. **A Maravilha Mutante: Batuque, Sampler e Pop na Música Pernambucana dos anos 90**. Recife, 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade Federal de Pernambuco.

LYOTARD, Jean-François 1984. **The postmodern Condition: A Report on Knowledge**, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.

LYRA, Pedro. Sob o signo da devoração. In: **Uma literatura antropofágica**. 2ª ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Org. E. Ann Kaplan; tradução, Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo, Fapesc, 2003.

MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. O fenômeno literário. In: **Leitura, Literatura e Escola**. 2ª edição. - S. Paulo: Martins Fontes, 2001. – (Texto e linguagem).

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradutor Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas de enunciação**. Organização Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Sousa-e-Silva. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

MARKMAN, Rejane. **Música e simbolização – Manguebeat: contra-cultura em versão cabocla**. São Paulo: Annablume, 2007.

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

MATTELLART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.

MATOS, Olgária. Modernidade e mídia: o crepúsculo da ética. In: **Ética e cultura**. Danilo Santos de Miranda (org.). São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2004.

MELO, Alex Fiuza de. **Mundialização e política em Gramsci**. 2. ed. São Paulo, Cortez, 2001.

MELLO, José Antônio Gonsalves. **Tempo dos flamengos**: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. 3 ed. aum., Recife, FUNDAJ/Editora Massangana/ Instituto Nacional do Livro, 1987.

MIGNOLO, Walter. A razão pós-ocidental. A crise do ocidentalismo e a emergência do pensamento limiar. In: **Histórias locais/ projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**: neurose: tradução de Maura Ribeiro Sardinha, 9 ed, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**: necrose: tradução de Maura Ribeiro Sardinha, 9 ed, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

NETO, Moisés. **Chico Science**: a rapsódia afrociberdéllica. Recife, 2000: Edições ilusionistas: 2.

NOTH, Winfried. A semiótica universal de Peirce. In: **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. p. 05-40).

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de...[et al.] **Literatura e música**. São Paulo: ed. SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PAZ, Octávio. **Os signos em rotação**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1999. PELLEGRINI, Tânia. A imagem e Letra. Campinas, SP: Mercado de Letras, São Paulo: Fapesp, 1999.

PENNA, Maura. “Pernambuco em concerto”: identidade regional e cidadania cultural. In: **Colóquio Cidadania Cultural: diversidade cultural, linguagens, identidades**. V. 2: 2006 Campina Grande.org. Sébastien Joachim, Luciano B. Justino, Ângela Dionísio, Geralda Medeiros Nóbrega. Recife: Elógica Livro Rápido, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cultura latino-americana, entre a globalização e o folclore. In: **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

PLAZA, Júlio. A tradução intersemiótica como pensamento em signos & A tradução semiótica como intercurso dos sentidos. In: **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 17-43.

PRYSTHON, Ângela Freire. **Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e Estudos Culturais na América Latina**. Recife: Bagaço, 2002.

RAMÍREZ, José Manuel Lázaro. **Fábulas mutantes na floresta Pós-Moderna: perspectivas de narratividade dramática na contemporaneidade**. São Paulo. ECA-USP, 2004.

ROMERO, Luis Alberto. **Los Sectores Populares Urbanos como Sujetos Históricos**. Buenos Aires: Cisea-Pehesa, 1987.

SÁ, Xico & Renato L. O Brasil de Chico. In: **Revista Trip**. Ano 14, fevereiro, 2001 (site – www.revistatrip.com.br)

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal**. 3. ed. – São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SCIENCE, Chico & nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Sony &BMG, 1994.

SCIENCE, Chico & Nação Zumbi – **Afrociberdelia**. 1996

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea**. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação: Maio/Jun/Jul/Ago 2002 No 20.

TELLES, José. Mangubeat. In: **Do Frevo ao Mangubeat**. S. Paulo: ed. 34, 2000.

TELLES, José. **Meteoro Chico**. Recife: Bargaço, 1997.

TESSER, Paula. Manguê Beat: húmus cultural e social. In: **LOGOS 26**: comunica o e conflitos urbanos. Ano 14, 1  semestre 2007.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira, o que  , como se faz**. São Paulo, 2002: Edi oes Loyola / Universidade de Sorocaba.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Na o Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ZEROQUATRO, Fred. (1992), "Caranguejos com Cérebro". Disponível em <http://www.manguebit.org>.

ZERO QUATRO, Fred. **Contra a clonagem autoritária**. In: Diário de Pernambuco, Recife, 12.09.1999.

ANEXO

DA LAMA AO CAOS



AFROCIBERDELIA



Etnia

(SCIENCE, Chico/ Lucio Maia. Afrociberdelia, 1996)

Somos todos juntos uma miscigenação
E não podemos fugir da nossa etnia
Índios, brancos, negros e mestiços
Nada de errado em seus princípios
O seu e o meu são iguais
Corre nas veias sem parar
Costumes, é folclore é tradição
Capoeira que rasga o chão
Samba que sai da favela acabada
É hip hop na minha embolada

É o povo na arte
É arte no povo
E não o povo na arte
De quem faz arte com o povo

Por de trás de algo que se esconde
Há sempre uma grande mina de conhecimentos
e sentimentos

Não há mistérios em descobrir
O que você tem e o que gosta
Não há mistérios em descobrir
O que você é e o que você faz

Maracatu psicodélico
Capoeira da Pesada
Bumba meu rádio
Berimbau elétrico
Frevo, Samba e Cores
Cores unidas e alegria
Nada de errado em nossa etnia.

Coco dub

(SCIENCE, Chico. *Da lama ao caos*, 1994)

Cascos, cascos, cascos
Multicoloridos, cérebros, multicoloridos
Sintonizam, emitem, longe
Cascos, cascos, cascos
Multicoloridos, homens, multicoloridos
Andam, sentem, amam
Acima, embaixo de tudo
Cascos, caos, cascos, caos
Imprevisibilidade de comportamento
O leito não-linear segue
Pra dentro do universo
Música quântica?

Monólogo ao pé do ouvido

(SCIENCE, Chico. *Da lama ao caos*, 1994)

Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui?
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
O medo dá origem ao mal
O homem coletivo sente a necessidade de lutar
O orgulho, a arrôgância, a glória
Enche a imaginação de domínio

São demônios os que destroem o poder
Bravio da humanidade
Viva Zapata!
Viva Sandino!
Viva Zumbi
Antônio conselheiro!
Todos os panteras negras
Lampião sua imagem e semelhança
Eu tenho certeza eles também cantaram um dia.

Há um tempo atrás se falava de bandidos
Há um tempo atrás se falava em solução
Há um tempo atrás se falava e progresso
Há um tempo atrás que eu via televisão

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
Não tinha medo da perna cabeluda
Biu do olho verde fazia sexo, fazia
Fazia sexo com seu alicate

Oi sobe morro, ladeira correjo, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje e acontecia no sertão
quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava outros ainda falam
"Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"
Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente
E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido

Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade

Banditismo por uma questão de classe

Quilombo groove

(SCIENCE, Chico / Jorge Du Peixe / Eduardo Bid. Afrociberdelia, 1996)

De bamba Nada, só queres barbada
Tú tá de terno amarelo por que tá fazendo sol
Olha só que cara desarrumado

Que chapéu torto e óculos enfeitado

Ô Macô

De zambo nada tú só quer mamata
Tú só quer ficar na minha por que eu tô de mão cheia
Olha só que menina bonitinha
Pra poder ficar comigo tem que saber de cozinha
ô menina / Ô Macô

De lama nada segura essa garrafa
O gargalo já tá feito tais adivinhando cheia
Olha pra lá vira a cara e não dá bola
Pega uma ficha aí bota lá na radiola
Cadê Roger ô Macô

De zambo nada

Antene-se

(SCIENCE, Chico. *Da lama ao caos*, 1994)

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos
Entulhados a beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo
Recife, cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens carangueijos
Minha corda costuma sair de andada
É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
No meio da rua em cima das pontes
Procurando antenar boas vibrações
Prcurando antenar boa diversão
Sou, sou, sou, sou, sou Mangueloy !!!
Recife, cidade do mangue
Onde a lama é a irresureição
Onde estão os homens carangueijos
Minha corda costuma sair de andada
No meio da rua em cima das pontes
É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo
Procurando antenar boas vibrações
Procurando antenar boa diversão
Sou, sou, sou, sou, sou Mangueloy !!!

Da lama ao caos

(SCIENCE, Chico. Da lama ao caos, 1994)

Posso sair daqui para me organizar
Posso sair daqui para desorganizar
Posso sair daqui para me organizar
Posso sair daqui para desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
Eu ví um chié andando devagar
E um aratu pra lá e pra cá
E um carangueijo andando pro sul
Saiu do mangue, virou gabiru

Ô Josué, eu nunca ví tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um baláio, fui na feira roubar tomate e cebola
Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
Â“Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia não consigo dormirÂ”
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
Eu ví um chié andando devagar
E um aratu pra lá e pra cá
E um carangueijo andando pro sul
Saiu do mangue, virou gabiru

Ô Josué, eu nunca ví tamanha desgraça

Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um baláio, fui na feira roubar tomate e cebola
Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
Â“Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia não consigo dormirÂ”
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

Rios Pontes E Overdrives

(SCIENCE, Chico / Fred 04. Da lama ao caos, 1994)

Porque no rio tem pato comendo lama?
Porque no rio tem pato comendo lama?
Porque no rio tem pato comendo lama?

Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o molambo ficou lá

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e overdrives - impressionantes esculturas de lama

Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

É macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela
Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos
É Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU, Capibaribe, é o Centrão
Eu falei!

Rios, pontes e overdrives -impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e overdrives -impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o molambo ficou lá

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Rios, pontes e overdrives -impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue
Rios, pontes e overdrives -impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira
Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria
Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira, mentira, mentira
Molambo boa peça de pano pra se costurar miséria, miséria, miséria

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
Mangroove!

O Cidadão Do Mundo

(SCIENCE, Chico/ Nação Zumbi/ Eduardo Bid, Afrociberdelia, 1996)

A estroenga girou
Passou perto do meu pescoço
Corcoviei, corcoviei
Não sou nenhum besta seu moço

A coisa parecia fria

Antes da luta começar
Mas logo a estroenga surgia
Girando veloz pelo ar

2x:

Eu pulei, eu pulei
E corri no coice macio
Só queria matar a fome
No canavial na beira do rio

Jurei, jurei
Vou pegar aquele capitão
Vou juntar a minha nação
Na terra do maracatu
Dona Ginga, Zumbi, Veludinho
E segura o baque do Mestre Salu
Eu vi, eu vi
A minha boneca vodu
Subir e descer do espaço
Na hora da coroação
Me desculpe senhor, me desculpe
Mas essa aqui é a minha nação

2X:

Daruê Malungo, Nação Zumbi
É o zum, zum, zum da capital
Só tem caranguejo esperto
Saindo desse manguezal

2X:

Eu pulei, eu pulei
E corria no coice macio
Encontrei o cidadão do mundo
No manguezal na beira do rio

Josué !!!

Eu corri, saí no tombo
Se não ia me lascá
Desci a beira do rio
Fui pará na capitá
Quando vi numa parede um pinico anunciá
É liquidação total
O falante anunciou

Ih! Tô liquidado
O pivete pensou
Conheceu uns amiginhos e com eles se mandou
É, aí meu velho
Abotoa o paletó
Não deixe o queixo cair e segura o rojão
Vinha cinco maloqueiro
Em cima do caminhão
Pararam lá na igreja
Conheceram uns irmão
Pediram pão pra comer
Com um copo de café
Um ficou roubando a missa
E quatro deram no pé
Chila, Relê, Domilindró !!!!

Enquanto o Mundo Explode

(SCIENCE, Chico. Afrociberdelia, 1996)

A engenharia cai sobre as pedras
Um curupira já tem o seu tênis importado
Não conseguimos acompanhar o motor da história
Mas somos batizados pelo batuque
E apreciamos a agricultura celeste
Mas enquanto o mundo explode
Nós dormimos no silêncio do bairro Fechando os olhos e mordendo
os lábios
Sinto vontade de fazer muita coisa....

A Cidade

(SCIENCE, Chico. Da lama ao caos, 1994)

O sol nasce e ilumina
As pedras evoluídas
Que cresceram no lugar
De plantas destruídas
Cavaleiros circulam
Vigiando as pessoas
Não importa se são ruins
Não importa se são boas

E a cidade se apresenta

Centro das ambições
Para mendigos ou ricos
E outras armações
Coletivos, automóveis,
Motos e metrô
Trabalhadores, patrões,
Policiais, camelôs

A cidade não pára
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce
A cidade só não pára
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce

A cidade se encontra
Prostituída
Por aqueles que a usaram
Em busca de uma saída
Ilusora de pessoas
De outros lugares,
A cidade e sua fama
Vai além dos mares

E no meio da esperteza
Internacional
A cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos
Sempre uns com mais e outros com menos

A cidade não pára
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce
A cidade só não pára
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce

Eu vou fazer uma embolada,
Um samba, rock maracatu

Mas tudo bem envenenado
Bom pra mim e bom pra tu
Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus
Num dia de sol
Recife acordou com a mesmo aroma do dia anterior.

Banditismo Por Uma Questão De Classe

(SCIENCE, Chico. *Da lama ao caos*, 1994)

Há um tempo atrás se falava de bandidos
Há um tempo atrás se falava em solução
Há um tempo atrás se falava e progresso
Há um tempo atrás que eu via televisão
Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
Não tinha medo da perna cabeluda
Biu do olho verde fazia sexo, fazia
Fazia sexo com seu alicate

Oi sobe morro, ladeira córrego, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje e acontecia no sertão
quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava muitos hoje ainda falam
"Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala!"
Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente
E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido
Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por uma questão de classe

Maracatu Atômico

(Composição: Jorge Mautner / Nelson Jacobina)

No bico do beija-flor, beija-flor, beija-flor
Toda fauna-flora agora grita de amor
Quem segura o porta-estandarte
Tem a arte, tem a arte
E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê

Atrás do arranha-céu tem o céu tem o céu
E depois tem outro céu sem estrelas
Em cima do guarda-chuva, tem a chuva tem a chuva,
Que tem gotas tão lindas que até dá vontade de
comê-las

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê

No meio da couve-flor tem a flor, tem a flor,
Que além de ser uma flor tem sabor
Dentro do porta-luva tem a luva, tem a luva
Que alguém de unhas tão negras e tão afiadas esqueceu
de pôr

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê

No fundo do para-raio tem o raio, tem o raio,
Que caiu da nuvem negra do temporal
Todo quadro negro é todo negro é todo negro
Que eu escrevo seu nome nele só pra demonstrar o meu
apego

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê

No bico do beija-flor, beija-flor, beija-flor,
Toda fauna flora agora grita de amor
Quem segura o porta-estandarte
Tem a arte, tem a arte
E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico

Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê
Anamauê, auêia, aê...