

**Universidade de Brasília**

**Pós-graduação em Literatura**

**Área de Concentração – Literatura e práticas sociais**

*Corpo de Lama*

Um estudo sobre a expressão textual do Manguê Beat  
e sua contribuição como vetor de ressignificação  
do projeto poético modernista brasileiro

**Yara Dias Fortuna**

**Mat. 04/25435**

**Brasília, agosto de 2006**

**Universidade de Brasília**

**Pós-graduação em Literatura**

**Área de Concentração – Literatura e práticas sociais**

## *Corpo de Lama*

Um estudo sobre a expressão textual do Manguê Beat  
e sua contribuição como vetor de resignificação  
do projeto poético modernista brasileiro

**Yara Dias Fortuna**

**Mat. 04/25435**

Dissertação de mestrado a ser apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup> Dra. Sylvia Helena Cyntrão

Brasília, agosto de 2006

## **Corpo de Lama**

### **Um estudo sobre a expressão textual do Manguê Beat e sua contribuição como vetor de ressignificação do projeto poético modernista brasileiro**

Yara Dias Fortuna

Dissertação de Mestrado aprovada em 25 de agosto de 2006.

#### **BANCA EXAMINADORA:**

Professora Dr<sup>a</sup>. Sylvia Helena Cyntrão – Presidente

Professor Dr. Álvaro Silveira Faleiros – Membro

Professora Dr<sup>a</sup>. Santuza Cambraia Naves Ribeiro – Membro.

Professor Dr. Rogério da Silva Lima – Membro Suplente.

## Agradecimentos

A todos os que me acompanharam nesta caminhada e me possibilitaram chegar até aqui, muito obrigada. À minha mãe, Meire Marize Dias, companheira atenta e zelosa, em todos os momentos. Ao meu pai, Mayr Fortuna, com quem divido o gosto pelas canções. À querida professora Sylvia Helena Cyntrão, cuja orientação estimulante, dedicada e segura burilou e deu brilho às minhas idéias.

Ao meu avô, Calimério Dias (*in memoriam*), eterno amante das letras. À avó coruja, Alciléia Leda Fortuna, pela doçura e torcida constantes e à Marly Leda, pelo exemplo e força.

À Zuleica Porto, com quem dividi incertezas, dúvidas e vitórias; à Cristina Britto, Gerlaine Martini e Mônica Nogueira, mais que amigas, irmãs. Aos irmãos Rafael e Thaís, pela presença fraterna; ao Greg, pelo apoio constante. A Felipe Cyntrão, guardião dos meus sorrisos, cuja sensibilidade me encantou e inspirou em diversos momentos.

Aos professores e colegas da pós-graduação, por compartilharem o saber; à Dora, Gleice e Jaqueline, pela atenção e cuidado que nos facilitam o trânsito na vida acadêmica.

À Mônica Filizola, pelo respeito e ensinamentos preciosos. À prática do Johrei, cujos benefícios propiciaram-me o equilíbrio e a tranquilidade necessários à conclusão deste trabalho.

Ao mestre Science,  
condutor futurista das Nações do Maracatu no Recife  
e fundador do Mangue Beat, cujos sonhos e canções  
inspiraram este trabalho.

## **Resumo**

Esta dissertação tem como objeto de estudo a expressão textual do movimento Mangue Beat. A partir da investigação de um corpus de letras de canções selecionadas, contextualizadas histórica e culturalmente, visa-se à análise da inserção do movimento na trajetória da Música Popular Brasileira no século XX, bem como sua relação com o projeto poético modernista brasileiro. Para tanto, é feita inicialmente uma leitura comparativa dos manifestos do movimento Mangue, do Tropicalismo e do Modernismo. Em um segundo momento, são analisadas letras de canções selecionadas do compositor Chico Science, líder do Mangue Beat, num estudo comparado com letras de canções significativas do movimento tropicalista e poemas da primeira fase do movimento modernista. A mobilização instrumental analítica transversal valeu-se dos três níveis de consciência propostos por Barthes (1971): a paradigmática, a sintagmática e a simbólica.

Palavras-chave – Mangue Beat, Modernismo brasileiro, Tropicalismo. Canção, Música Popular Brasileira, Literatura brasileira, poesia brasileira, pós-modernidade.

## **Abstract**

This thesis studies the textual expression of the Mangue Beat movement. Based on the investigation of a selected group of lyrics, historically and culturally contexted, it intends to analyse the movement's insertion in the Brazilian Popular Music trajectory, in the 20<sup>th</sup> century, as well as its relation with the Brazilian modernist poetry project. Therefore, a comparative reading of the manifests of the Mangue movement, the Tropicalism and the Modernism is done initially. In a second moment, a group of selected lyrics of the composer Chico Science, the Mangue Beat's leader, is analytically compared to significative lyrics of the tropicalist movement and poems of the modernist movement's first phase. The instrumental mobilization of the transversal analysis considered the three levels of consciousness proposed by Barthes (1971): paradigmatic, sinthagmatic and symbolic.

Key-words: Mangue Beat, Brazilian Modernism, Tropicalism. Lyrics, Brazilian Popular Music, Brazilian Literature, Brazilian poetry, post-modernity.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

<b>1. APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>Contexto .....</b>	<b>10</b>
<b>2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS .....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO 1 – Caranguejos com cérebro e voz: índices ideológicos, culturais e estético-literários nos Manifestos .....</b>	<b>35</b>
<b>CAPÍTULO 2 – Uma antena parabólica fincada na lama e na ideologia: o mergulho antropofágico nos sentidos das canções do Mangue Beat .....</b>	<b>50</b>
<b>Manifestos e canções – ressignificando a nação .....</b>	<b>50</b>
<b>O Mangue e o sentido .....</b>	<b>61</b>
<b>Ressonâncias do Mangue .....</b>	<b>77</b>
<b>CONCLUSÕES .....</b>	<b>83</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>86</b>
<b>DISCOGRAFIA .....</b>	<b>90</b>
<b>ANEXOS</b>	
<b>Manifestos e Canções .....</b>	<b>91</b>



# INTRODUÇÃO

## 1. APRESENTAÇÃO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a expressão textual do movimento Mangue Beat. A partir da investigação de um corpus de letras de canções selecionadas, contextualizadas histórica e culturalmente, visa-se a sustentar a análise da inserção do movimento na trajetória da Música Popular Brasileira no século XX, bem como sua relação com o projeto poético modernista brasileiro. Para tanto, é feita inicialmente uma leitura comparativa dos manifestos do movimento Mangue, traçando-se um paralelo entre sua proposta, a proposta inserida na canção *Tropicália* – considerada aqui como o manifesto tropicalista – de Caetano Veloso, e o *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, emblema da ruptura estética do Modernismo. Em um segundo momento, são analisadas letras de canções selecionadas do compositor Chico Science, líder do Mangue Beat, num estudo comparado com letras de canções significativas do movimento tropicalista e poemas da primeira fase do movimento modernista. A mobilização instrumental analítica transversal valeu-se dos três níveis de consciência propostos por Barthes (1971): a paradigmática, a sintagmática e a simbólica.

Visa-se com esse procedimento expor o conteúdo ideológico dos textos selecionados, pois, como afirma Cyntrão (2004):

O texto, em contato com a mente dos leitores, está contactando uma multiplicidade de contextos e códigos culturais – psicológicos – políticos – sociológicos – históricos – lingüísticos – literários, entre outros, propiciando a proliferação dos sentidos e permitindo aos significados uma expressão constante. A instância do código é, portanto, essencialmente cultural e toda escritura fundamentalmente ideológica.

Nesse sentido, as manifestações estéticas em questão são analisadas sob uma ótica de compreensão da obra literária como uma rede de relações voltada para o mundo. Segundo Barthes (1971): “história e literatura são manifestações que, somadas, totalizam a própria humanização do ser, e toda escritura é um ato de solidariedade histórica”.

As leituras se dão inicialmente sob uma perspectiva intertextual comparativa, para então chegar à “transtextualidade de abertura semiótica” (Cyntrão, 2004), em que se

considera o texto como um todo vivo e arejado pelo constante diálogo com o leitor e seu contexto histórico-sociológico.

Segundo Kristeva (1969), sob a perspectiva semiótica, o intertexto é o conjunto de relações entre sujeito, inconsciente e ideologia. A autora formula ainda, a respeito das considerações dialógicas de Bakhtin, que: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla”.

A ênfase recai, portanto, na letra das canções sem, no entanto, excluir de todo a abordagem das características rítmico-melódicas do movimento Mangue, na medida em que contribuem para o aporte e a compreensão de sentidos. A trama textual é então tomada como ponto de partida para a análise do signo, aproximando-se as temáticas tratadas de modo a ressaltar as questões concernentes à formação de configurações identitárias no contexto cultural contemporâneo brasileiro, no processo de ressignificação da poética inaugural do movimento modernista, bem como da poética inaugural da pós-modernidade no Brasil – o movimento tropicalista – tido como uma sobredeterminação do projeto poético modernista (Vasconcelos e Luchesi, in Cyntião, 2000, p.149-158 e p.165-175).

## Contexto

### *As antenas da raça fincadas na lama*

No início da década de 90 do século XX, mais precisamente no ano de 1991, começa a ser engendrado um projeto que trará à cena cultural brasileira novo fôlego, com características de movimento e surpreendentes inovações estéticas. Uma vez mais, a canção popular dá o tom do novo e detona o Mangue Beat<sup>1</sup>, movimento artístico antenado, contextualizado e inserido na realidade social e cultural brasileira. A novidade é também oriunda de novos ares, impregnada do bafio quente de lama salgada da cidade-estuário do Recife.

De posse do instrumento *antropofagizante* de que já se haviam valido os tropicalistas – tendo estes, por sua vez, se apropriado da proposta devoradora modernista –

---

<sup>1</sup> Mangue – referência ao ecossistema composto pelos manguezais da cidade do Recife, origem do movimento (n.a.).

Beat – referente à batida *techno-pop* do *hip-hop* estadunidense, incorporadas pelo movimento (n.a.).

os integrantes do movimento liderado por Chico Science misturam no mesmo balaio elementos regionais-étnicos – maracatu, coco, ciranda, xaxado, baião, xote, samba, ijexá – à música negra norte-americana de periferia, com inspiração nas batidas ritmadas do *funk*, no canto falado do *rap* e na energia dançante do *hip hop*. Juntem-se a isto letras-manifesto que retratam a crueza e a miséria humanas vivenciadas pelos homens-caranguejo – denominação conceitual inspirada no romance de Josué de Castro (1967) – acompanhadas pelas renovações rítmicas e sonoras de tendência *techno-pop* – instrumentação elétrica e eletrônica, distorções, *samplers* – e teremos a miscelânea explosiva, o “Forró Afrociberdéllico” de Chico Science e sua banda, a Nação Zumbi. Sobre o fenômeno, depõe o jornalista e crítico musical Pedro Alexandre Sanches (2000):

Primeira turbulência com contornos de movimento desde o tropicalismo, o mangue bit distribuiu, a partir dos “rios, pontes e overdrives” de Recife, ideário (nunca consumido pelas “massas”, como aliás ocorrera, a princípio, com a Tropicália) universalizante, de que os caranguejos atolados nos manguezais de Recife e Olinda possuíssem antenas com poderes parabólicos capazes de perceber as transformações ao redor e as novas necessidades humanas – sim, elas ainda existiam. Tão universalizante, o movimento mangue até pôde promover o encontro insólito entre tropicalismo e canção de protesto, ao perpetrar versos como “A cidade não pára, a cidade só cresce/ O de cima sobe e o de baixo desce” (de “A Cidade”, Chico Science & Nação Zumbi, em *Da Lama ao Caos*, 1994), de franco protesto social, anos depois descaradamente copiado pelo conjunto de axé As Meninas.

Mas o que exatamente pretendiam os idealizadores do movimento Mangue? A este respeito, nos dão pistas mais concretas os próprios autores, em declarações e entrevistas à imprensa, como manifesta o jornalista Renato Lins<sup>2</sup>: “É preciso, no entanto, deixar bem claro uma coisa: nunca nos sentimos inteiramente filiados a qualquer movimento que houvesse nos antecedido. Claro, nunca tivemos também a pretensão de ser absolutamente originais (...). Para nós, o problema de se criar um pop brasileiro, de se incorporar à nossa herança musical as derivações do *rhythm and blues* americano, já havia sido resolvido bem antes: quando, em 1963, Jorge Ben lançou o seu primeiro disco. Os tropicalistas entenderam essa lição e a desenvolveram”. E arremata: “Nesse caso, o grande talento da Nação Zumbi e do Mundo Livre foi o de continuar a lição do ponto onde os tropicalistas, mergulhados na auto-indulgência, haviam parado”.

---

<sup>2</sup> LINS, Renato. *Arqueologia do Mangue*, s/d.

Alfinetadas ao Tropicalismo à parte, há que se creditar ao Mangue Beat a tarefa de criar o pop brasileiro do ano 2000, com a incorporação orgânica de elementos da *world music*<sup>3</sup> – *rap*<sup>4</sup>, *punk*,<sup>5</sup> *new wave*<sup>6</sup> – à Música Popular Brasileira. É preciso ressaltar que essa ousadia de Chico Science e sua Nação não diminuiu em nada os elementos regionais e étnicos de nossa música. Num processo inusitado, valorizou-os, revitalizando-os e levando aos palcos e ao centro da mídia nacional – posteriormente, ao mundo – o maracatu, a embolada, a ciranda e tantas outras formas de manifestação genuinamente populares um tanto relegadas pelas mídias em função de seu caráter original descentrado.

É singular o modo como o movimento Mangue foi capaz de despertar estas formas e fazê-las dialogar com o mundo contemporâneo. Atesta-o novamente Renato Lins, ao comentar a morte precoce do líder Chico Science, em 1997: “A homenagem que os maracatus prestaram à memória de Chico durante seu velório foi a maior prova de reconhecimento desse trabalho. E só nossa velha tradição de conciliação explica a transformação dessas diferenças em uma mera questão de semântica – lembram quando Ariano Suassuna afirmou que subiria no palco de Chico, caso ele aportuguesasse o codinome?”.

Da assimilação da *black music*<sup>7</sup> americana, assim como do movimento *punk* inglês, veio também outro traço marcante do Mangue Beat: o senso de coletividade, a necessidade de agir em conjunto e, ao mesmo tempo, de criar um modo independente de expressão, um circuito de informações próprio. Neste sentido, é curioso observar como seus criadores

---

<sup>3</sup> A *world music* tornou-se conhecida, no final dos anos de 1980, como um rótulo aplicado à música popular originada fora do contexto anglo-americano. O marketing da *world music* e sua direção construíram a categoria em torno da questão da identidade nacional, ainda que isso seja muito tênue, dada a diversidade de estilos de cada país. (SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo, Hedra: 1999).

<sup>4</sup> O *rap* foi considerado a mais popular e influente música afro-americana dos anos de 1980 e 1990. Considera-se que o estudo do rap seja capaz de resgatar os estudos sobre os negros nos Estados Unidos, embora o interesse do *rap* e do *hip-hop* pelo pastiche, pela colagem e pela bricolagem seja visto como uma tendência cultural pós-moderna. (Idem).

<sup>5</sup> Entre 1977 e 1980, o *punk* tornou-se a subcultura jovem mais presente no Reino Unido e na maioria das metrópoles ocidentais. Em parte, o movimento foi uma reação ao romantismo *hippie* e a uma perda de status social – alguns estudiosos consideram os punks como jovens desempregados que celebram essa condição. (Idem).

<sup>6</sup> Musicalmente, os artistas da *new wave* foram inovadores e progressistas, mas não necessariamente ameaçaram as convenções. Em parte, proporcionou um rótulo de marketing conveniente para o departamento artístico das gravadoras, os jornalistas e os DJs, que queriam diferenciar a *new wave* da música *punk*, em razão das conotações negativas desta última, especialmente nos Estados Unidos. (Idem).

<sup>7</sup> O conceito de *black music* é algumas vezes comparado com o de música afro-americana, ou os dois termos são usados indistintamente. Ambos se relacionam a argumentos afetivos sobre essencialismo, autenticidade e a histórica inclusão e marginalização da música dos artistas negros. (Idem).

reafirmam sua autonomia através do resgate de uma identidade regional profundamente ligada à própria geografia do mangue, do estuário onde se situa a cidade do Recife, berço do movimento.

No exame do contexto histórico mundial das décadas de 1980 e 1990, vê-se que, para além da esfera artística, as áreas da Filosofia e Sociologia se ocupavam cada vez mais da cultura de massa e dos meios de comunicação, o mais importante fenômeno do século. O campo das Ciências da Comunicação, como não podia deixar de ser, ganhava novos ares e status universitário, passando a ser dos mais procurados pelos recém-egressos. Nesse período, a mídia não só passa a conduzir como também a rotular as manifestações da juventude que, portanto, perdiam sua característica autônoma; é quando surge a estética MTV e o conceito da cultura *yuppie*, definindo uma classe de jovens consumidores perfeitamente integrados ao *main stream*, sem qualquer menção a questionamentos ou críticas sociais, ao contrário dos movimentos *hippie* e *punk*.

Embora com algum atraso, o movimento *punk rock* chegou ao Brasil e influenciou boa parte da juventude das periferias das cidades com sua postura estética de rebeldia, partindo de São Paulo para os outros centros, e aportando com força na cidade do Recife. Ao mesmo tempo, começava a ser consumido um outro gênero chegado há pouco ao Brasil, o *hip hop*, acompanhado das modas do *break* (no vestuário e na dança), *rap*, e grafite (no desenho). A partir dos anos de 1990, diversos festivais musicais passam a tomar a cena cultural urbana recifense, voltados exclusivamente para a divulgação destes novos gêneros e manifestações culturais. Do *mix* de elementos externos como *punk* e *hip hop* à cultura popular regional nasce então o Manguê Beat, com seu modo característico de expressão.

Segundo Cyntrão (2004): “Como antena e prisma de um patrimônio cultural coletivo, o artista produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas”. Assim, o movimento Manguê Beat, herdeiro das mais inovadoras tendências estéticas da cultura brasileira, busca também captar, por meio de sua *antena parabólica fincada na lama*, as emanções da pós-modernidade, reelaborando-as de maneira singular e caracteristicamente brasileira.

*Ninguém foge ao cheiro sujo da Lama*

Faz-se oportuno então retomar o conceito dos homens-caranguejo – marca regionalíssima, de que o Mangue Beat se apropria – emblematizados no romance *Homens e caranguejos*, de Josué de Castro (1967): “(...) Seres anfíbios – habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos. Alimentados na infância com caldo de caranguejo: este leite de lama. Seres humanos que se faziam assim irmãos de leite dos caranguejos (...) os habitantes dos mangues – homens e caranguejos nascidos à beira do rio – à medida que iam crescendo, iam cada vez se atolando mais na lama”. E, mais adiante, sobre a força esmagadora da natureza, que parece querer consolidar esta situação: “Na verdade, foram os mangues os primeiros conquistadores desta terra. (...) os mangues – esta estranha vegetação capaz de viver dentro da água salgada, numa terra frouxa, constantemente alagada. Agarrando-se com unhas e dentes a este solo para sobreviver. (...) edificaram, silenciosa e progressivamente, esta imensa baixada aluvional hoje cortada por inúmeros braços d’água dos rios e densamente povoada de homens e caranguejos, seus habitantes e seus adoradores”.

Embutida na referência aos homens-caranguejo também está a questão agrária, numa região onde grassa o latifúndio nas mãos de oligarquias coronelistas, com o respaldo dos políticos no poder. Narra Castro, sobre a situação humilhante dos habitantes do mangue: “Não iam se alistar para votar num governo que os matava de fome. Governo aliado dos grandes proprietários que os havia expulsado das suas terras sem piedade. Que mandava arrancar pelos capangas, suas roças de mandioca e de feijão, plantadas nos dias santos e feriados, só para que essas roças de pobre não sujassem, como manchas, o verde nobre dos canaviais”. Note-se o potencial de resistência e luta do homem-caranguejo implícito na narrativa.

Inspirados neste potencial, os criadores do Mangue Beat iriam transformar essa estranha simbiose “homem-bicho/natureza-homem” observada por Castro em mote metafórico para evidenciar a realidade miserável da cidade do Recife e, a um só tempo, dar um salto em direção à superação da modorra em que esta havia mergulhado. Ao enxergar o caos em que a metrópole pernambucana submergia – em 1994, segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, Recife era a quarta pior cidade do mundo para se viver –, o movimento encontrava ainda, no solo lamacento do mangue, terreno fértil, propício ao pulular criativo-produtivo de Chico e seus parceiros. Para eles, o solo negro,

profundo e lodoso do mangue era “sede de intensas fermentações”, seara perfeita para acolher a profusão de idéias daquela geração que ansiava por se fazer ouvir.

A batida do Mangue ressoou então no mundo todo. Para se ter uma idéia da repercussão do movimento, basta observar uma amostra de sua trajetória: em 1994, Chico Science & Nação Zumbi lançam seu primeiro disco pela gravadora Sony Music; em 1997, o longa-metragem *O Baile Perfumado*, estréia dos cineastas pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas, exibido no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, com trilha sonora assinada por Chico Science e parceiros, recebeu, dentre outros, o prêmio de melhor filme. No mesmo período, a banda Mundo Livre S/A, uma das articuladoras do movimento, gravou um vídeo clipe no México e participou de festivais de música na Europa.

Afinal, os criadores do Mangue Beat haviam alcançado seu intuito. A ressonância de seu trabalho artístico tinha sido resultado de uma estratégia propositadamente criada, do que decorreu a necessidade da atualização estética e tecnológica que integrou ritmos regionais com pitadas *techno-eletrônicas*, estabelecendo uma ponte entre o Recife e o mundo. Adotando como figurino o típico chapéu de palha das feiras do Nordeste, munidos de guitarras, instrumentos eletrônicos e tambores de maracatu, os “caranguejos com cérebro” criam então uma identidade regional-pop, reconhecendo-se como cidadãos do mundo, inseridos no contexto global. Tamanha mistura, com resultados tão surpreendentes, coloca-nos frente a questões relacionadas ao universo cultural brasileiro no contexto midiático globalizado da pós-modernidade.

O Mangue Beat surge como um tema bastante significativo para a abordagem dos fenômenos da produção estética nacional na atualidade, inseridos numa trama mundial em que se fundem elementos mercadológicos e culturais. Entende-se que as canções e manifestos do movimento são relevantes para os estudos relacionados à literatura contemporânea brasileira, pois são fenômenos culturais que apontam para uma reflexão acerca da necessidade de resistência dos elementos identitários nacionais-particulares dentro de uma cultura globalizada, marcada por inúmeras estigmatizações.

Por ser muito recente, o movimento tem sido objeto da atenção de alguns poucos e limitados estudos acadêmicos. As fontes mais acessíveis provêm, em sua maioria, de manifestos de cunho autoral divulgados em páginas na rede mundial de computadores

(Internet). Deste modo, observa-se que as repercussões do movimento ainda estão em curso e requerem maior atenção.

Quanto à importância do fenômeno canção, foco do presente estudo, afirma Cyntião (2004) que: “o conagraçamento das séries literária e musical, no qual houve intensa discussão teórica em entrevistas, ensaios e livros, aproximou a poesia do cânone da letra poética e valorizou esta última como uma sobredeterminação do projeto poético brasileiro”.

O movimento Mangue afirma-se ainda como objeto estético genuinamente representativo do hibridismo cultural predominante na pós-modernidade. Nossa época, como se verá, constitui-se numa multi-interpenetração de linguagens artísticas diversas, impulsionada pelo acelerado processo de globalização e inovações tecnológicas.

Neste estudo, o Mangue Beat é considerado como advento relevante para a compreensão da híbrida produção poética brasileira contemporânea, contextualizado como objeto estético que compõe a trajetória da Música Popular Brasileira e contribui como vetor de ressignificação do projeto poético brasileiro, como já mencionado. A leitura dos textos das canções, tomados como ponto de partida para a análise do signo, é feita de modo a ressaltar as questões concernentes à realidade cultural brasileira da atualidade.

Assim sendo, este trabalho se insere na linha de pesquisa denominada “Literatura e outras áreas do conhecimento”, na medida em que visa a estabelecer pontes entre a Literatura, o contexto midiático global e o hibridismo estético predominante na cultura pós-moderna, envolvendo ainda contribuições de outras áreas afins, como a Sociologia, a Antropologia a Filosofia e a Música, quando se configura para isso um apelo sógnico.

Tendo merecido destaque na mídia nacional, com projeção internacional, o movimento Mangue chamou a atenção de diversos setores da sociedade, contando com a participação de profissionais das mais variadas atividades diretamente ligadas à mídia - *DJs*, músicos, compositores, jornalistas, cineastas. É interessante observar como o Mangue, sendo um movimento caracteristicamente midiático, toca em questões relacionadas aos conflitos sociais vivenciados pelas camadas populares menos favorecidas, adquirindo um tom político.



Este estudo investiga, a partir dos manifestos (antropófago e Pau-Brasil, tropicalista e do Manguê Beat), bem como de letras poéticas selecionadas dos compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Science – em estudo de base comparatista – as seguintes questões:

1. a ressemiotização de elementos temáticos e estéticos presentes na lírica modernista da chamada primeira fase;
2. a apropriação das propostas do *Manifesto antropófago* e do *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade;
3. o estudo da apropriação do elemento externo das ideologias pertinentes;
4. a intermitência dos textos de temática político-social crítica no movimento modernista e suas ressonâncias no movimento tropicalista e na contemporaneidade histórica da década de 90, do século XX.

## 2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

### *Conceitual geral*

As letras das canções e manifestos selecionados para este estudo são examinadas, primeiramente, sob o instrumental teórico da Literatura Comparada. As leituras se dão inicialmente sob uma perspectiva comparativa, para então chegar ao transtextual de abertura semiótica, em que se considera o texto como um todo constantemente renovado pelo diálogo com o leitor e seus múltiplos contextos. As análises textuais dos manifestos partem dos conceitos paradigmáticos de *dialogismo* e *compreensão responsiva* de Bakhtin (1992), que substitui a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Para o teórico,

ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência: a consciência do outro e seu universo, isto é, outro sujeito (um tu). A explicação implica uma única consciência, um único sujeito; a compreensão implica duas consciências, dois sujeitos (...) A compreensão sempre é, em certa medida, dialógica (...) todo ato de compreensão implica uma resposta.

Ainda segundo Bakhtin (1997), para observar as diversas vozes que emanam do texto poético, no diálogo multivocal que remete ao *outro* e seus contextos, deve-se considerar a cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas que o envolve, pois: “afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de outros signos”.

Para Nitrini (1997), estudar o estatuto da palavra poética é o mesmo que observar suas articulações com o complexo sêmico, o que, ao mesmo tempo, contribui para a afirmação de sua singularidade. Segundo a autora:

O fim último da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou, e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem. Nesse sentido, (...), a teoria da intertextualidade mostra-se operatória para a percepção da singularidade da obra literária.

Ademais, é também indispensável o mergulho no universo simbólico condensado nas imagens, sendo o texto poético um espaço privilegiado de manifestação do imaginário e de evidenciamento dos conteúdos subjetivos e coletivos. De acordo com Cyntrão (2004),

(...) há uma plurivocidade de ícones determinantes do texto artístico, cujo desvelamento significa expor as relações subjacentes do ser humano com o contexto do real e com o mundo do imaginário que o envolve.

Para se obter respostas dos textos poéticos, precisa-se lê-los, buscando ultrapassá-los a partir das aberturas semânticas, procurando os diálogos possíveis que se estabelecem nesse jogo móvel de signos.

Sobre a importância da exploração do conteúdo imagético das canções, Gilbert Durant (2001) afirma haver um movimento “pós-moderno” da ressurreição do simbólico, por tanto tempo severamente rechaçado no universo científico do Ocidente:

Portanto, constatamos em todas as disciplinas do saber (a psicologia, a etno-sociologia, a história das idéias, as ciências religiosas, a epistemologia etc.), a formação progressiva e não premeditada de uma “ciência do imaginário” e que desmistifica as proibições e os exílios impostos à imagem pela civilização que criou estas mesmas disciplinas deste saber.

As manifestações estéticas em questão, enfim, são analisadas sob uma ótica de compreensão da obra literária como uma rede de relações voltada para o mundo. Barthes (1971) afirma que “todas as ciências se encontram disseminadas no momento literário”. É, portanto, essa riqueza trazida pelo texto literário que se procura explorar, absorvendo também as contribuições valiosas de outras áreas do conhecimento como a Sociologia, a Antropologia, a Filosofia e a Música, na medida em que servem como aporte de sentidos para o processo analítico-interpretativo.

### *Sobre cultura*

Trabalho aqui com os conceitos de *cultura* e *contracultura*, de modo a ressaltar as questões concernentes à formação de *processos identitários* no âmbito da cultura brasileira contemporânea e investigar a inserção do Mangue Beat neste contexto.

Para a definição de *cultura* busco fontes no texto em que Roque Laraia (1993) disserta sobre as teorias desenvolvidas por dois antropólogos norte-americanos: Clifford

Geertz (1966) e David Schneider (1968). A abordagem desses teóricos considera a cultura como um conjunto de sistemas simbólicos. Baseado na definição de cultura, Geertz reelabora o princípio do ideal de homem concebido pela antropologia clássica e o iluminismo. Ele considera a cultura como um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras e instruções previamente estabelecidos para governar o comportamento. Em outras palavras, afirma que todo ser humano, ao nascer, está apto a ser socializado em qualquer cultura existente. Para Geertz, estudar um determinado universo cultural é estudar uma rede de significados, um código de símbolos partilhados pelos membros de uma mesma cultura. É esse o mesmo “compartilhar” ideológico, formador da consciência do sujeito que se insere no coletivo, de que fala Bakhtin (1997):

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social.

A abordagem de Schneider difere um pouco da de Geertz. Segundo suas palavras, a cultura “é um sistema de símbolos e significados. Compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento. O *status* epistemológico das unidades ou ‘coisas’ culturais não depende da sua observabilidade: mesmo fantasmas e pessoas mortas podem ser categorias culturais”.

Em relação à observância das categorias culturais como um meio para o aprofundamento da compreensão sobre as manifestações estéticas aqui estudadas, com foco no fenômeno da linguagem, entende-se que:

(...) separando os fenômenos ideológicos da consciência individual, nós os ligamos às condições e às formas de comunicação social. A existência do signo nada mais é do que a materialização dessa comunicação. É nisso que consiste a natureza de todos os signos ideológicos.(...) A palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social. (Bakhtin, 1997)

A consciência sobre a função social da palavra e seu valor intrínseco enquanto fenômeno de manifestação ideológica é fundamental para as análises a que se propõe este

estudo. Assim, é preciso ter em mente o objetivo comunicativo originário do signo que, a partir da projeção individual, é colocado em relação ao *outro* no momento mesmo em que se lança no contexto coletivo. Impossível, portanto, desconectar a palavra das formas de comunicação social, uma vez que é este o seu objetivo primordial.

Sobre a crescente demanda da análise sígnica, Barthes (1971) nos remete à questão da solicitação semiológica vinda “da própria história do mundo moderno”. Assim, o progresso dos meios de comunicação de massa não só atualiza o vasto campo da significação como também vem ao encontro do êxito de disciplinas que fomentam novos meios para a análise semântica, como a Lingüística, a Lógica Formal, a Antropologia Estrutural e a Teoria da Informação.

Examinando o contexto histórico, vemos que a *contracultura*, por sua vez, foi o movimento característico da juventude norte-americana dos anos de 1960 que levou uma geração de jovens no mundo todo a adotar a estética *hippie* (Lima, 1990). Contestava valores e ideologias do Ocidente contemporâneo – especialmente através da negação da repressão sexual e da apologia do uso de alucinógenos como “libertadores” da mente. Propunha um retorno utópico ao “paraíso perdido” e a vivência religiosa como experiência individual não institucionalizada. Pregava o *flower-power*, tendo como ídolos os pacifistas mais famosos do Oriente, como Mahatma Gandhi e Buda e, no Ocidente, Jesus Cristo. Focalizando a produção artística da época, a área musical abrangeu um vasto repertório, assimilador de expressões que iam do *pop* e do *rock n’roll*<sup>8</sup> à música romântica.

À luz destas idéias, observa-se que a Tropicália/Tropicalismo, movimento musical brasileiro característico da época, já assimilava todo esse contexto de maneira *antropofágica*, aglutinando a extensa gama de elementos musicais que influenciaram a era *hippie* aos elementos característicos da cultura brasileira. A semelhança do Tropicalismo com a apropriação da cultura *pop* pelo Manguê Beat não é mera coincidência, fazendo-se oportuno o estabelecimento de uma ponte que interligue as duas manifestações artísticas para uma compreensão mais abrangente do fenômeno.

---

<sup>8</sup> O termo *pop* é muitas vezes usado em oposição a *rock*, numa dicotomia baseada em noções de arte e comércio na música popular. Segundo Hill, D.: o *pop* envolve valores muito diferentes dos do *rock*. O *pop* não hesita em participar do *mainstream*. Aceita e pretende ser agradável e vender uma bela imagem de si mesmo. Mas o *rock* considerava-se, de alguma maneira, mais perspicaz, rebelde, autônomo e inteligente. (SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo, Hedra: 1999).

Neste sentido, percebe-se que a compreensão dos *processos de identificação* no âmbito da cultura brasileira passa por diversas fases, que vão do ufanismo de otimismo exacerbado – ainda vigente à época do movimento modernista da *Semana de Arte Moderna de 22* – à transformação capitalista da cultura, com ênfase no consumo massivo de seu produto. É importante ressaltar que o movimento tropicalista, por sua vez, buscou suas fontes na proposta antropofágica da *Semana*. Remetendo-nos ao significado da música no contexto modernista, de acordo com Wisnik (1983), pode-se constatar que a música produzida, reproduzida e exposta durante a *Semana* se pretendia de vanguarda – e em certa medida o foi – mas, ao mesmo tempo, não se fazia genuinamente brasileira. Até porque era financiada pelos personagens endinheirados da época e produzida por uma burguesia que se refestelava na sombra de valores e costumes tradicionais. Na verdade, a produção musical estava calcada numa vanguarda européia.

Ao focalizar novamente o movimento tropicalista, pode-se dizer que aquela foi uma época marcada por teóricos marxistas e pelo trabalho dos artistas e intelectuais voltados para o popular e a conscientização das massas, chamando atenção sobre a necessidade de radicalizar as reformas sociais de base. Sobre o conteúdo revolucionário do Tropicalismo comenta Roberto Schwarz (2001) que: “noutras palavras, para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional”.

A este respeito, declara Caetano Veloso, idealizador do movimento: “Aprendi a cantar ouvindo o rádio: não me preparei para realizar um trabalho rigoroso na espinha da linguagem; mas, a super-vulgaridade, a super-redundância super-exposta pode balançar a estrutura toda” (Giron, 1996).

Na esteira das considerações estético-analíticas sobre o Tropicalismo, no sentido de tomar o movimento como sobredeterminação do projeto poético modernista brasileiro e inaugurador da poética pós-moderna em nosso país, esclarece Anazildo Vasconcelos (em Cyntrão, 2000, p.149-158):

Eu distingo a lírica pós-moderna pelo processo da hétero-referenciação poética, contrapondo-o à auto-referenciação poética que caracteriza a lírica moderna. (...) o Tropicalismo é o movimento que, instaurando o processo da hétero-referenciação poética, se define como manifesto poético do Pós-modernismo. Sustentar o Tropicalismo como

poética do Pós-modernismo é fácil, desde que se entenda a hétero-referenciação poética como processo de fazer dos enunciados poéticos (próprios e alheios) a matéria do poema, não como síntese, mas como processo de criação.

Assim, infere-se que o Tropicalismo traz uma atualização cultural para o Brasil, com sua proposta multi-metalingüística de tomar o próprio fazer poético – como no Modernismo – somado à apropriação dos enunciados poéticos de outros artistas como matéria do processo criador, numa bricolagem estilística. Em consonância com as transformações ocorridas no contexto mundial da globalização e da cultura *pop*, os tropicalistas podem ser considerados, portanto, como os introdutores da estética pós-moderna em nosso país.

Em tempos de “pós” – pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo etc. – a conceituação do que venha a ser a “identidade cultural” de um povo torna-se muito controversa, situando-se no terreno pantanoso e escorregadio das definições generalizantes sobre o que se convencionou chamar de “nação”. Segundo Hobsbawn (1998), “Mito e invenção são essenciais à política de identidade pela qual grupos de pessoas, ao se definirem hoje por etnia, religião ou fronteiras nacionais passadas ou presentes, tentam encontrar alguma certeza em um mundo incerto e instável”, a fim de se conceituarem de maneira superior e diferenciada dos “outros”.

A elaboração do Mito-Pátria se faz em meio a uma multiplicidade de símbolos, imagens e significados de forte apelo coletivo, minuciosamente dispostos em um mosaico construído através dos séculos, num esforço conjunto que envolve a luta pelo monopólio da utilização destes mesmos fragmentos de memória nacional. “São as disputas em torno da criação do hino, da bandeira, do patrono, da materialização do herói, e o modo de utilização desses símbolos ao longo da história que configuram os processos identitários prioritários em uma sociedade” (Wasserman, 2001). Assim, os modos de apropriação e uso desta memória coletiva é que irão configurar as “verdades inabaláveis” de uma determinada sociedade.

Para adentrar a complexidade deste universo, em que as diferenças marcam a similitude que irá consolidar as configurações identitárias no espaço cultural, remeto às considerações de Homi K. Bhabha (2005), acerca do ensaio crítico “Sobre a Cultura

Nacional”, em que Franz Fanon (1969) desconstrói a consagrada linearidade da narrativa nacionalista:

“A cultura detesta a simplificação”, descreve Fanon, à medida que tenta localizar o povo num tempo performativo: “o movimento flutuante que o povo está moldando *naquele momento*”. O presente da história do povo é, portanto, uma prática que destrói os princípios constantes da cultura nacional que tenta voltar a um passado nacional “verdadeiro”, freqüentemente representado nas formas reificadas do realismo e do estereótipo. Tais conhecimentos pedagógicos e tais narrativas nacionais continuístas deixam escapar a “zona de instabilidade oculta” onde reside o povo (expressão de Fanon). É a partir dessa instabilidade de significação cultural que a cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, “nativa” – que não pode ser um conhecimento que se estabiliza em sua enunciação (...).

Como se vê, o povo, sua cultura e seu espaço amplo e fecundo de significações escapam a qualquer estaticidade e rigidez qualificativas, contrariando os padrões da cultura nacional estereotipante. É na esfera da “zona de instabilidade oculta” do povo, a que remete Fanon, que se inscreve o movimento Manguê Beat, na canção brasileira dos anos de 1990. Sua força reside precisamente no caldo cultural miscigenado da contemporaneidade brasileira, cujo sumo tem o sabor dos espaços fronteiriços, das inovações trazidas pelos sujeitos que se configuram no âmbito da articulação das diferenças culturais, pois, como afirma Bhabha (2005):

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.

Com o oportuno mote fornecido por Bhabha, chego enfim ao campo polêmico das considerações teóricas sobre a pós-modernidade. Estamos, segundo o autor, num tempo de trânsito, em que o entrelaçamento das dimensões espacial e temporal produz sujeitos cuja marca é a complexidade de “diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”. Tais dimensões só podem mesmo ser captadas na esfera do incessante movimento para todos os lados e em todas as direções, sendo esta inquietação a essência mesma do entre-lugar. Para investigar o espaço-tempo presentificado em que se



situam os “entre-lugares” e suas inúmeras miríades, é preciso aprofundar nosso contato com esta complexa realidade.

### *Sobre pós-modernidade*

No âmbito controverso das concepções sobre o mundo “pós”, discorrem vários teóricos, com considerações bastante diversas entre si. Para Giddens (1991), é necessário estudar primeiramente as conseqüências da modernidade em nossos tempos para, só então, voltar o olhar para os contornos daquilo que se tem chamado de “pós-modernidade”, e que ora apenas se delinea:

A perspectiva pós-moderna vê uma pluralidade de reivindicações heterogêneas de conhecimento, na qual a ciência não tem um lugar privilegiado. (...) A desorientação que se expressa na sensação de que não se pode obter conhecimento sistemático sobre a organização social, devo argumentar, resulta, em primeiro lugar, da sensação de que muitos de nós temos sido apanhados num universo de eventos que não compreendemos plenamente, e que parecem em grande parte estar fora de nosso controle.

Imerso nesse universo repleto de novidades “incontroláveis”, o homem *hodierno* se vê, enfim, perdido e desorientado, sem a firmeza que o terreno das inovações e descobertas científicas e tecnológicas, no tempo histórico revolucionário do Renascimento, do Iluminismo e da Revolução Industrial, parecia oferecer. Para Giddens, entretanto, as respostas a tamanhas incertezas e busca de orientação em meio ao caos não podem ser encontradas no simples cunhar de novos termos etimológicos para a definição dos novos tempos:

(...) não basta meramente inventar novos termos, como pós-modernidade e o resto. Ao invés disso, temos que olhar novamente para a natureza da própria modernidade a qual, por certas razões bem específicas, tem sido insuficientemente abrangida, até agora, pelas ciências sociais.

A chave para a compreensão da nova realidade, portanto, reside no olhar e exame minuciosos sobre a modernidade, suas origens e conseqüências, que se fazem sentir até hoje. Enfatizando o que, para ele, se constitui num equívoco conceitual sobre a pós-modernidade, o autor argumenta que estaríamos alcançando um período no qual as

conseqüências da modernidade têm se radicalizado, evidenciando contornos de uma nova e diferente ordem, que certamente poderíamos chamar de “pós-moderna”, mas não significa o mesmo que “pós-modernidade”.

Em sua abordagem institucional da modernidade, com ênfase tanto cultural como epistemológica, Giddens faz o enfrentamento das “deficientes posições sociológicas” estabelecidas por teóricos do calibre de Marx, Durkheim e Weber, fundadores da Sociologia. Ele desenvolve concepções cujo ponto de origem está no que chama de “interpretação *descontinuista* do desenvolvimento social moderno”, na qual considera as instituições sociais modernas diferentes de todos os tipos de ordem tradicional, constituindo-se num tempo histórico de rupturas sem precedentes. O teórico observa então que capturar a natureza destas discontinuidades é “uma preliminar necessária para a análise do que a modernidade realmente é, bem como para o diagnóstico de suas conseqüências, para nós, no presente”.

Para marcar diferenciações conceituais entre “pós-modernismo” e “pós-modernidade”, afirma:

Pós-modernismo é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura. Diz respeito a aspectos da reflexão estética sobre a natureza da modernidade. (...) A pós-modernidade se refere a algo diferente, ao menos como eu defino a noção. **Se estamos nos encaminhando para uma fase de pós-modernidade**, isto significa que a trajetória do desenvolvimento social está nos tirando das instituições da modernidade rumo a um novo e diferente tipo de ordem social. **O pós-modernismo, se ele existe** de forma válida, pode exprimir uma consciência de tal transição mas não mostra que ela existe. (grifos meus)

Notem-se os “ses” que sublinham as dúvidas do autor sobre a existência mesma do mundo “pós”, cuja corroboração, segundo ele, só poderá ser feita quando houver uma real transição do tempo da modernidade para uma ordem social diversa. Assim, o teórico coloca em xeque não só as noções de pós-modernismo e pós-modernidade, mas a própria validade destas conceituações. Ao aprofundar seu exame sobre a modernidade, acaba por se tornar uma espécie de arauto da negação do pós-moderno:

A ruptura com as concepções providenciais da história, a dissolução da aceitação de fundamentos, junto com a emergência do pensamento contrafactual orientado para o futuro e o “esvaziamento” do progresso pela mudança contínua, são tão diferentes das perspectivas centrais do Iluminismo que chegam a justificar a concepção de que ocorreram

transições de longo alcance. Referir-se a estas, no entanto, como pós-modernidade, é um equívoco que impede uma compreensão mais precisa de sua natureza e implicações. (...) Nós não nos deslocamos para além da modernidade, porém estamos vivendo precisamente através de uma fase de sua radicalização.

Assim, segundo Giddens, as conceituações sobre a pós-modernidade, ao invés de clarear-nos a compreensão sobre a realidade atual, acabariam por provocar o efeito contrário, nublando nossa visão sobre as origens e as conseqüências da modernidade. A afirmação do autor de que vivemos hoje um tempo de radicalização dos efeitos da modernidade, ao invés de uma diferente ordem que justifique um novo aporte teórico e investigativo, traz no mínimo um alerta válido em direção à necessidade de um exame mais acurado sobre nossa época.

Em *As origens da pós-modernidade*, Anderson (1999) faz um estudo histórico e panorâmico em que delimita o termo no campo conceitual-teórico, a despeito de sua qualidade controversa:

Uma vez que o moderno – estético ou histórico – é sempre em princípio o que se deve chamar um presente absoluto, ele cria uma dificuldade peculiar para uma definição de qualquer período posterior, que o converteria num passado relativo. Nesse sentido, o recurso a um simples prefixo denotando o que vem depois é virtualmente inerente ao próprio conceito, cuja recorrência só se poderia esperar de antemão sempre que se fizesse sentir a necessidade ocasional de um marcador de diferença temporal. O uso nesse sentido do termo “pós-moderno” sempre foi de importância circunstancial. Mas o desenvolvimento teórico é outra coisa. A noção de pós-moderno só ganhou difusão mais ampla a partir dos anos 70.

O autor considera que *A condição pós-moderna*, de Lyotard (1968), foi a primeira obra filosófica a adotar a noção. Segundo a obra, o tempo da pós-modernidade origina-se no nascimento de uma sociedade pós-industrial. Melhor concebida como uma rede de comunicações lingüísticas inter-relacionais e múltiplas, a sociedade passa a ter o conhecimento como principal força produtiva. Nesse contexto, a ciência se transforma em mais um jogo de linguagem entre tantos outros, e já não pode reivindicar o privilégio sobre as outras formas de conhecimento que tivera nos tempos modernos.

Assim, Lyotard define a pós-modernidade como um tempo de deslegitimação da ciência como fonte única e segura do saber. Desconstrói então a crença nos dois grandes mitos fundadores da modernidade: o do avanço do conhecimento como agente heróico da

libertação da humanidade (derivado da Revolução Francesa) e o do espírito como progressiva revelação da verdade (descendente do idealismo alemão). O traço definidor da condição pós-moderna é, então, a perda de credibilidade nessas metanarrativas, pois, para o filósofo, elas foram desfeitas pela evolução imanente das próprias ciências.

Anderson prossegue suas considerações sobre a obra de Lyotard, afirmando que o pragmatismo autêntico da ciência pós-moderna consiste na produção do chamado campo paralogístico – a microfísica, os fractais, o caos – cuja evolução seria descontínua, catastrófica e paradoxal em si mesma, gestando os embriões da própria destruição. Seu análogo social seria então “a tendência para o contrato temporário em todas as áreas da existência humana: a ocupacional, a emocional, a sexual, a política”. No tempo da pós-modernidade, portanto, predominariam eles mais “econômicos, flexíveis e criativos que os da modernidade”. É importante notar aqui que a forma pós-moderna, apesar de favorecida pelo “sistema”, não está inteiramente submetida a ele.

Ao examinar o campo estético da modernidade, em contraponto ao da atualidade, Anderson afirma que “as vanguardas clássicas permaneceram ocidentais”, ou seja, predominantemente eurocêtricas. O autor analisa então que, ao modernismo, está se contrapondo uma nova estética híbrida, na qual há o constante confronto entre novas formas de comunicação e exibição e novos modos de invenção e expressão, para além do “sufocante discurso europeu”.

Essa nova estética híbrida é o atual objeto de análise de diversos estudiosos. Segundo Ramalho (2005), “vive-se hoje, no mundo das artes, um hibridismo conceitual vasto, capaz de promover interpenetrações de linguagens das mais diversas ordens”. Assim, observa-se que, a partir dos anos de 1960, foi-se configurando uma nova época artística e cultural, diretamente vinculada ao modernismo, como evidencia o próprio e controverso prefixo “pós”, que nomeia o movimento.

O entrelaçamento de diversas tendências e estilos, a pluralidade de sujeitos que se expressam sob as mais diversas formas, enfim, a multivocal mistura característica da pós-modernidade, consolidam-se hoje não apenas como marca, mas como uma nova estética a ser examinada em suas especificidades. Há que se considerar ainda que o incômodo ser “pós” é resultado do acelerado processo de globalização e inovações tecnológicas que “fez com que Arte, cultura de massa e realidade virtual se confundissem num imenso caldeirão

de tendências e vozes, resultado óbvio da universal rede de informações estabelecida no mundo a partir dos 90” (Ramalho, 2005).

Sobre a inovação anti-eurocêntrica que, de acordo com os conceituadores da teoria pós-colonial, aparentemente prevalece no campo estético do universo “pós”, Anderson observa que:

Os defensores da cultura pós-colonial “querem de uma vez por todas nomear e rejeitar o pós-modernismo como neo-imperialista”. Pois “o conceito de pós-modernidade foi construído em termos que mais ou menos intencionalmente eliminam a possibilidade de identidade pós-colonial” – isto é, a necessidade das vítimas do imperialismo ocidental de adquirir uma noção de si mesmas “não contaminada por conceitos e imagens universalistas ou eurocêntricos”.

Quanto ao paradoxo do predomínio global do pós-moderno num mundo em que diversas regiões do planeta nem sequer apresentam, ou apresentam de forma irregular, as condições mínimas da modernidade – alfabetização, mobilidade, industrialização – Anderson contra-argumenta que atualmente, os sistemas de comunicação global garantem um grau incomparavelmente maior de penetração cultural dos antigos Segundo e Terceiro Mundos pelo Primeiro. Como consequência, a influência das formas pós-modernas é inevitavelmente espalhada pelo mundo, podendo ser observada na arquitetura de cidades como Xangai ou Kuala Lumpur, nos espetáculos artísticos de Caracas ou Pequim, nos romances e filmes de Moscou a Buenos Aires.

O autor observa ainda que, de qualquer modo, a cultura pós-moderna é também um “pacote tecnológico”, além de um conjunto de formas estéticas, e que “o raio de alcance do pós-moderno” é aumentado por cada novo avanço da indústria da imagem. Pode-se dizer então que seu predomínio global é praticamente predestinado.

Discorrendo sobre as reflexões críticas de Nietzsche e Heidegger sobre o pensamento ocidental, o pensador italiano Gianni Vattimo (1996), por sua vez, faz a conexão entre os dois filósofos e o conceito de pós-modernidade. Ao examinar a radicalidade com que Nietzsche e Heidegger põem em discussão a noção platônica de fundamento, Vattimo chega ao cerne da questão:

O pós de pós-moderno indica, com efeito, uma despedida da modernidade que, na medida em que quer fugir das suas lógicas de desenvolvimento, ou seja, sobretudo da idéia da

“superação” crítica em direção a uma nova fundação, busca precisamente o que Nietzsche e Heidegger procuraram em sua peculiar “crítica” com o pensamento ocidental.

Os dois pensadores, segundo Vattimo, ao considerar criticamente o pensamento ocidental, apontam uma determinada estaticidade no mesmo, uma vez que este se move de uma presumida verdade (fundamento) em direção à outra que, por sua vez, acaba por ser superada. Estas “estruturas estáveis”, ou fundamentos, remontam à metafísica de Platão que, desde a Antigüidade Grega, tem calcado o pensamento ocidental. Assim, Vattimo embasa-se nas considerações de Nietzsche e Heidegger para sustentar a tese de que a pós-modernidade é uma era pós-fundacionalista, ou seja, que foge às noções platônicas de superação e desenvolvimento, tão caras à modernidade. O autor ressalta ainda que enquanto o homem e o ser forem pensados em termos de estruturas estáveis, não será possível ao pensamento experienciar de forma positiva a verdadeira idade pós-metafísica que é a pós-modernidade.

Para Giddens (1991), no entanto, o abandono da noção de “superação crítica” pelos dois filósofos não pode de modo algum ser identificado com uma transição básica da modernidade para a pós-modernidade, pois: “(...) se Nietzsche foi o principal autor a desvincular a pós-modernidade da modernidade, um fenômeno que se supõe estar ocorrendo atualmente, como é possível que ele tenha visto isto há quase um século?”.

Tal argumentação, entretanto, parece bastante limitante, uma vez que os próprios Nietzsche e Heidegger foram buscar em Platão – à época dos primórdios do pensamento ocidental – fontes para elaborar sua crítica à modernidade. Assim, entendo ser bastante coerente que se tomem os dois filósofos como parâmetro para fundamentar a conceituação da pós-modernidade. Fazendo coro às idéias de Vattimo, considero as concepções críticas de Nietzsche e Heidegger à modernidade como precursoras da teoria pós-moderna.

Para situar a obra de arte no tempo da pós-modernidade, Vattimo faz importante análise acerca do emblemático texto em que Walter Benjamin (1987) considera o impacto das inovações científicas e tecnológicas da era moderna nas obras de arte, sublinhando que permitem e até determinam uma forma de “generalização da esteticidade”. Neste sentido, a saída da arte de seus limites institucionais já não se apresenta unicamente como ligada à utopia da reintegração metafísica ou revolucionária da existência.

Essa generalizante “explosão do estético”, proporcionada pelas inovações tecnológicas modernas, tem papel fundamental nos modos de produção e expressão artística da pós-modernidade, passando a ser incorporada de forma estrutural nas obras dos novos tempos. Segundo Benjamim, com o advento da reprodutibilidade técnica da arte, não apenas as obras do passado perdem a sua aura, mas passam a existir formas em que a reprodutibilidade é constitutiva, como o cinema e a fotografia. Assim, há uma tendência de queda na diferença entre produtores e fruidores, uma vez que essas artes passam a se resolver no uso técnico de máquinas.

Observando que na pós-modernidade a produção artística passa a ser resultado, sobretudo, de uma especial habilidade na operação de máquinas, Vattimo infere que a morte da arte significa, em sentido forte e utópico, o fim da arte como fato específico e separado do resto da experiência; em sentido fraco, ou real, a estetização como extensão do domínio dos *mass-media*.

A consciência acerca do predomínio dos meios de comunicação de massa na produção e divulgação artística e da generalização e manipulação do gosto estético pela mídia em nossos dias, no entanto, não nos impede de considerar a experiência pós-moderna em sua amplitude e unicidade. Deste modo, a experiência pós-moderna da verdade pode ser considerada como “estética e retórica”, nada tendo a ver com sua redução a emoções e sentimentos “subjetivos”, levando-nos antes ao reconhecimento de seu vínculo com a “substancialidade” da transmissão histórica.

Assim, Vattimo nos leva ainda a refletir sobre a importância de se conceber a condição pós-moderna como campo de possibilidades, pois, na medida em que quebra as noções vanguardistas da necessidade de superação e desenvolvimento, leva-nos a reconhecer-nos como herdeiros da condição humana em sua integralidade histórica.

É importante ter em mente, no entanto, que a análise estética das obras da pós-modernidade, em virtude de seu frescor, é tarefa um tanto complexa, pois, como observa Bakhtin (1992):

Uma obra literária revela-se principalmente através de uma diferenciação efetuada dentro da totalidade cultural da época que a vê nascer, mas nada permite encerrá-la nessa época; a plenitude de seu sentido se revela somente na *grande temporalidade* (...) a unidade de uma cultura determinada é uma unidade aberta. (...). Toda cultura encerra inumeráveis

virtualidades de sentido que não foram descobertas, elucidadas ou exploradas durante a vida histórica dessa cultura.

Ao explorar a pós-modernidade no contexto temporal, apóio-me nas idéias de Bhabha (2005), segundo o qual princípios e fins podem ter sido os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas não neste *fin de siècle*, em que nos encontramos num “momento de trânsito”, de espaço e tempo entrecruzados. Isso ocorre porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção no “além”, um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà*, segundo ele, capta tão bem: “aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para frente e para trás”.

Note-se quão importante, na pós-modernidade, é a dimensão espacial, onde se configuram sujeitos cuja característica comum é mesmo esse movimento frenético, em todas as direções, o deslocamento que não se fixa em lugar nenhum, isto é o “entre-lugar”.

Tal realidade remete ao ensaio *Tocata e fuga para o estrangeiro*, em que Kristeva (1994) mergulha no confronto entre a estranheza provocada pelo estrangeiro e as subjetividades no âmbito da identidade coletiva. A autora procura ressaltar o estrangeiro que habita em cada um. Face oculta da identidade, personificação do entre-lugar, ele é aquele que incomoda, porque traz em si a marca indelével da diferença.

Kristeva traduz de modo bastante eficaz a dialética da indefinição dos papéis nos dias de hoje:

(...) nesse mundo mais aberto do que nunca, cada um é levado a se tornar por um momento estrangeiro (...) a barreira, outrora sólida entre o “senhor” e o “escravo” hoje está abolida, se não no inconsciente, pelo menos em nossas ideologias e em nossas aspirações. Todo o nativo sente-se mais ou menos “estrangeiro” em seu “próprio” lugar e esse valor metafórico do termo “estrangeiro” primeiramente conduz o cidadão a um embaraço referente à sua identidade (...). Em seguida, empurra-o para uma identificação, certamente casual, mas não menos intensa – com o outro.

A este respeito, Sodré (1999) afirma existir um abismo entre “o abstrato reconhecimento filosófico do Outro e a prática ético-política (real-concreta) de aceitação de outras possibilidades humanas”, o que dificulta o exercício da alteridade nos espaços de convivência. A realidade é que, na existência cotidiana de hoje, em qualquer parte do mundo industrializado, as relações humanas são muitas vezes determinadas por diferenças materializadas na ampla variedade dos costumes e modos de vida.



Na iminente desfronterização de culturas, diante da integração política e econômica mundial crescente, defrontamo-nos com a utopia da incorporação ideal do outro e suas diferenças. Nesse contexto, Kristeva nos coloca frente a uma questão essencial: “como viver os outros sem ostracismo e, ao mesmo tempo, sem nivelamento?”. Tal é o impasse do exercício da alteridade. O estrangeiro é justamente aquele que nos confronta com o abismo das diferenças.

Sobre esse impasse, Bhabha (2005) observa que:

(...) A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos pré-estabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica.

Na pós-modernidade, é cada vez mais pungente o apelo das minorias. Agueridas, elas vão à busca de seus espaços e dão nova voz aos modos usuais de representação social, confrontando as formas tradicionais de manifestação cultural. Para o teórico, o direito de expressão “a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição”, sendo o reconhecimento outorgado pela mesma uma forma parcial de identificação. O reencenar do passado pela tradição, introduz outras temporalidades culturais inventivas, afastando qualquer acesso imediato a uma identidade original ou “recebida”. Assim, os embates acerca das diferenças culturais podem ser consensuais ou conflituosos, podendo embaralhar nossas noções de tradição e modernidade, bem como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.

Sublinhando a dimensão do espaço-tempo entrecruzado e presentificado que, em si, encerra o significado essencial da cultura pós-moderna, concluo, com as reflexões de Bhabha:

O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Diferentemente da mão morta da história que conta as contas num tempo seqüencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de

um momento monádico desde o curso homogêneo da história , “estabelecendo uma concepção do presente como o ‘tempo do agora’”.

Essa “agoridade” que sublinha a dimensão espacial-temporal entrelaçada da pós-modernidade, marcada pelas diferenças que convergem para configurações identitárias de minorias, na contramão dos totalizantes valores exaltados pela modernidade – nação, ciência, progresso – será observada em maior profundidade nos capítulos seguintes. As considerações tecidas neste estudo, como já se disse, partem da análise das obras de uma expressão artística e cultural contemporânea, considerada representativa para o entendimento destas mesmas configurações.

## **CAPÍTULO 1 – Caranguejos com cérebro e voz: índices ideológicos, culturais e estético-literários nos Manifestos**

Com suas opiniões inovadoras, visão crítica e propostas de ação, os manifestos têm servido às vanguardas para marcar tanto rupturas como pontos de partida para novos modos do fazer artístico e cultural. Historicamente, a novidade foi trazida ao Brasil pela Europa, em que a era moderna – inaugurada pelas invenções da indústria, com suas locomotivas e máquinas a vapor transformadoras do ritmo cotidiano em uma seqüência acelerada de trabalho alienante e produção massiva – ficou também marcada pela declaração de novas idéias, valores e conceitos estéticos.

No ensaio *A mutação da centopéia vanguardista*, o estudioso Xico Chaves contextualiza (1999):

Em 1886 o poeta Verlaine inspira Anatole Baju na publicação do que poderia ser um “*Manifesto Decadente*” na primeira página da revista *Le Decadent Littéraire et Artistique*, já com alguns embriões do futurismo e dadaísmo poucos anos depois. Era o período da Belle Époque onde a pluralidade de tendências era discutida e praticada nos cafés, boulevards e cabarés. Invenções científicas e industriais, novos conceitos artísticos, literários e filosóficos fervilhavam na caldeira onde se preparavam alguns ingredientes que alimentariam mais tarde também as nossas bocas antropófagas maceradas por Pau-Brasil. Pipocavam por lá então todos estes ismos que vieram a identificar os movimentos de vanguarda.

Foi no contexto efervescente da Europa industrial que um egípcio filho de italiano naturalizado francês, F. T. Marinetti, lançou em 1909 o seu *Manifesto do futurismo*, em que descartava o passado e decretava o nascer de um novo século, entoando seu primeiro brado estético. Seguido por artistas, políticos, poetas, cientistas, militares e intelectuais que, à época, também compartilhavam de sua euforia, o *Futurismo* de Marinetti propagava o verso livre e a imaginação sem rédeas, exaltando as maravilhas da velocidade e da violência dos novos tempos. Através de uma série de outros documentos, como o *Manifesto técnico da literatura futurista* e o *Suplemento ao manifesto técnico*, Marinetti propalava idéias como a destruição da sintaxe, a liberação absoluta das palavras, a quebra total da rima, e a destruição do “eu” na literatura, propondo flexibilizar por completo as estruturas de criação literária. Segundo Gilberto Mendonça Teles (1977):

(...) assim, mais pelos manifestos que pelas obras, o Futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e os meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através da analogia.

Sobre a influência do Futurismo no Brasil, observa Chaves (1999):

Embora alguns modernistas não admitissem a influência do futurismo no Modernismo brasileiro, ela é evidente, mesmo porque já transitava por aqui de boca em boca, na boca do povo ou na nossa maneira estranha de cometer uma poética meio patética ainda não oficializada. Certamente uma das provas de que o futurismo nos influenciou é a citação de um “de Andrade” existente no Brasil, por Marinetti, em um de seus textos. Tratava-se de Mário de Andrade, pois o criador do Futurismo conheceu sua obra *Paulicéia desvairada*. Mas aqui, quem mais seguiu as sinalizações futuristas foi Oswald de Andrade, autor de nosso primeiro manifesto vanguardista, o manifesto “Pau-Brasil”, de 1924.

Rastreando os movimentos de vanguarda em nosso país, o autor avalia ainda que, após a *Semana de Arte Moderna de 1922* a arte brasileira tomaria novos e irrevogáveis rumos. Uma série de produções daquela geração se sucederam ao longo do tempo, abrindo e consolidando espaços inovadores em todas as áreas de expressão artística e intelectual. Em maio de 1922 a revista *Klaxon* serviu de porta voz para o fluxo de idéias e experiências modernistas, enquanto Mário de Andrade preparava “outros artefatos” e Oswald lançava o *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. Em 1926 a vanguarda nordestina, sediada em Recife, lançou o *Manifesto regionalista*, apresentando-se como frente renovadora e colocando como moderna também a defesa de valores regionais, defendendo a preservação das manifestações culturais da tradição popular. Discussões acaloradas aconteciam por toda parte. Em 1928, com o *Manifesto antropófago*, Oswald de Andrade lança em São Paulo o projétil que demarcaria radical e definitivamente o movimento modernista.

Chaves considera o modernismo literário no Brasil como a “porta de entrada” para todas as demais manifestações de vanguarda, proporcionando a coexistência da literatura, da música e das artes plásticas e integrando as mais diversas tendências artísticas. Sobre música popular, conclui: “ainda nem sonhava com grandes abalos sísmicos, mas uma série de elementos novos já se aglutinavam dentro dela para formar os embriões de novas linguagens que germinariam bem mais adiante”.

A respeito do estreitamento dos laços entre a literatura e a música popular no Brasil, afirma Sant'Anna (2004):

Somente com a criação da Revista de Música Popular Brasileira de Lúcio Rangel, na década de 1950, com a passagem de Vinícius de Moraes para a série musical e o surgimento da Bossa Nova é que se observaria uma ligação mais sistemática entre a música popular e a poesia “literária” no Brasil (no século XX).

Acerca da evolução da música popular brasileira, com a conversão de sua expressão numa produção escrita digna de fortuna crítica, a partir do “arejamento” cultural trazido pelos tropicalistas – herdeiros do apuramento estético bossa-novista, observa ainda Sant'Anna que o Tropicalismo traz o clima de *carnavalização* da vida. O movimento restaura então a paródia e procura um elo com os modernistas de 1922, passando pelas vanguardas de 1956. Sua trajetória marca uma crescente transformação da música popular brasileira num fenômeno não apenas sonoro, como também num produto escrito.

Assim, “o que era apenas voz tanto na música quanto na poesia, se converte em grafia marcando o ponto máximo desses movimentos de equivalência e identidade”. Daí o progressivo interesse de críticos e professores universitários pela letra da música popular, derivando uma ensaística dedicada exclusivamente a ela. Amplia-se a partir dessa época não só o conceito de música popular, mas o de literatura e, conseqüentemente, o de interpretação do texto.

Observando a convergência entre as séries musical e literária, consideraremos aqui o conceito de “manifesto”<sup>9</sup> literário no sentido *lato sensu*, como a declaração pública de um programa estético, com suas razões, justificativas, escolhas e perspectivas de ação. Podemos incorporar sob esta ótica textos diferenciados, propositivos em maior ou menor grau, mas que podem ser considerados como identificadores de um primeiro momento estruturador de uma nova estética, um ponto tanto de ruptura quanto de partida.

Assim, tomo para análise comparativa três textos considerados como marco, em seus diferentes tempos históricos: o *Manifesto antropógago*, emblema da ruptura estética do modernismo, publicado por Oswald de Andrade; a canção *Tropicália*, tomada como

---

<sup>9</sup> MANIFESTO, s.m. Coisa manifestada; declaração pública ou solene justificativa de certos atos ou em que se baseiam certos direitos, programa político, religioso ou estético. (BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Fename, 1981).

manifesto tropicalista, de Caetano Veloso, e o texto *Caranguejos com cérebro*, do jornalista Fred Zero Quatro, inaugurador do movimento Mangue Beat. A intenção é estabelecer pontes entre os três textos, observando-se os elos que os unem, bem como suas dessemelhanças, pela detecção de índices ideológicos, culturais e estético-literários. O foco recai sobre o movimento Mangue Beat, objeto desta dissertação.

Alguns trechos do manifesto *Caranguejos com cérebro*<sup>10</sup> (Zero Quatro, 1992) dão o tom da voz do Mangue e suas ressonâncias:

#### Mangue – o conceito

(...) Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

(...) 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.

A metáfora orgânica enfatiza a simbiose homem-natureza como símbolo da profusão de idéias, do fervilhamento criativo do movimento, trazendo à tona ainda a dimensão da forte interdependência entre o homem simples e pobre do mangue, protagonista das canções, e o ecossistema em que habita. Não por acaso, o trecho “Apesar das muriçocas, dos mosquitos e mutucas inimigos das donas de casa, (...)”, notadamente irônico, remete diretamente a uma das canções que marcaram o Tropicalismo, em crítica explícita à célula-mater família, e ao contraste com a condição acomodada e privilegiada de certas camadas da sociedade recifense. Representa o “incômodo” causado pelo Mangue (tanto enquanto ecossistema quanto como movimento), lembrando os versos “mas as pessoas na sala de jantar/estão ocupadas em nascer e morrer”, de *Panis et circencis*<sup>11</sup>, canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil gravada no início do ano de 1968 pelos Mutantes e, recentemente, por Marisa Monte.

As denúncias sobre a realidade do caos urbano e social que grassa no Recife prosseguem:

---

<sup>10</sup> Anexo 1.

<sup>11</sup> Discografia e anexo 2.

### Manguetown – a cidade

(...) 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.

E continuam as semelhanças Mangue-Tropicalismo, entoando as condições degradantes da população pobre das cidades, podendo ser observadas em trecho de *Tropicália*: “o monumento não tem porta/a entrada é uma rua antiga/estreita e torta/e no joelho uma criança sorridente feia e morta estende a mão”.

Nas linhas finais do manifesto, destaca-se a proposta antropofágico-globalizante do movimento Mangue, que conecta suas intenções com as idéias devoradoras de cunho renovador da proposta estética da 1ª. fase do Modernismo brasileiro:

### Mangue – a cena

(...) 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-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 no terreno da alteração e expansão da consciência.

Paralelamente lê-se, no *Manifesto antropófago*<sup>12</sup> (Andrade, 1928): “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. E logo mais, em trecho aparentemente paradoxal: “Contra todos os importadores de consciência enlatada”. Nota-se a forte herança modernista presente no Mangue Beat, que consolida a inserção da proposta antropofágica no universo midiático globalizado contemporâneo, iniciada, por sua vez, pelo Tropicalismo, como observa Tinhorão (1991):

Mal aceita pela parte do público ligada às lutas estudantis da antiga União Nacional dos Estudantes, a UNE (fechada pelo governo em 1965), a atitude dos tropicalistas baianos ganharia, no entanto, desde o primeiro momento, o apoio decidido dos setores mais fechados da música e da poesia de vanguarda, que viam no novo movimento um reforço na luta contra o tradicional (indicador da realidade do subdesenvolvimento do país) e um

---

<sup>12</sup> Anexo 3.

apoio em favor da abertura para o internacional (ligado à realidade da imposição do “novo” e do “universal” pelos interessados no conceito da “aldeia global”).

Sobre a antropofagia perpetuada pelo Tropicalismo, Tinhorão remete também aos novos enfoques da contracultura incorporados pelo movimento, caracterizados pela tendência à agressão, ao propósito de chocar e de comunicar idéias através de improvisações (*happenings*) ou pela paródia e o deboche. Tais procedimentos reforçavam, com sua chancela de novidade internacional, o espírito irreverente do *Manifesto antropófago* cujo autor, Oswald de Andrade, vinha sendo lembrado desde o início da década de 1960 por intelectuais de vanguarda de São Paulo, em especial os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Não se pode, no entanto, deixar de abordar as diferenças que marcam as estruturas de linguagem dos movimentos em questão, Tropicalismo e Mangue Beat, ambos herdeiros das transformações estéticas promovidas pelo Modernismo. Segundo Sant’Anna (2004), dois tipos de poéticas se estruturam a partir do Modernismo: as do *centramento* e as do *descentramento*.

As do primeiro tipo são constituídas pela *mimese consciente*, voltada para a cópia da realidade, e pela *paráfrase*. Essas poéticas têm como sobredeterminante o referente externo da tradição, tanto oral como escrita, definindo-se como uma transcrição do real e envolvendo-se envolvidas com a ideologia. A linguagem que aí se desdobra é a linguagem do Mesmo<sup>13</sup>.

Já as poéticas do *descentramento*, representadas pela *mimese inconsciente* ou *interior* e pela *paródia*, rompem as fronteiras do real. O referente externo é domado, transformado em anti-ideologia. Neste sentido, afastam-se da tradição escrita procurando uma nova sintaxe e ordenando a realidade de modo diferente. Em termos gerais a linguagem aí presente é a do Outro<sup>14</sup>, de exclusão e de excluídos, daquilo que para uma cultura é a um só tempo familiar e estranho.

---

<sup>13</sup> Ver principalmente: *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, Portugália Editora, 1966. Foucault define o *Mesmo* como sendo aquilo que para a cultura é algo a um tempo disperso e aparentado, portanto a distinguir por marcas e a recolher em identidades. O caráter especular do *Mesmo* aproxima-o do *Imaginário*, de Jacques Lacan. (SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004).

<sup>14</sup> O *Outro* para Foucault é o excluído pela sociedade, aquilo que o código social refuga. O Outro é sempre o louco como mostra o mesmo autor em sua *História da loucura*. Em termos de poesia, o Outro é o *Vate*, que no sentido original significa “o possesso”. (Idem).



Infere-se daí que uma diferença básica entre o Tropicalismo e o Mangue Beat reside no uso da linguagem. O primeiro apresenta produções estéticas características de uma *poética do descentramento*, em que se privilegiam os procedimentos parodísticos, desarticuladores das linguagens tradicionais; o segundo, prima pela mimese consciente, em que a oralidade, o ritmo e as tradições do povo recifense, ressaltados e ressignificados, configuram uma *poética do centramento*, porém, com algumas características peculiares, que examinaremos mais adiante.

Segundo Sant’Anna (2004), o Tropicalismo “é antes de tudo um movimento dessacralizador, irônico e parodístico”. Para que se observe a prevalência da paródia como processo criativo no Tropicalismo, segue um trecho em que o líder do movimento, Caetano Veloso (1997), faz uma espécie de auto-análise sobre a composição-manifesto *Tropicália*, cuja estrutura foi concebida a partir de um samba-canção de Noel Rosa:

A palavra *bossa*, que já estava no samba de Noel (anos 30), se impunha, naturalmente (era claro para mim que ela estaria, como em “Coisas nossas”, no refrão da nova música), e sua rima com *palhoça* punha, mais do que a bossa nova, a TV do *Fino da Bossa* de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser rural. O Carnaval, o próprio movimento tropicalista (que então ainda não tinha esse ou qualquer outro nome), a miséria e a opressão, a Jovem Guarda de Roberto Carlos, tudo teria lugar ali – as palavras encontravam rimas; as idéias, contrastes e analogias; as imagens, espelhos, lentes e ângulos insuspeitados. Mas eu não queria que a nova canção fosse, como “Coisas Nossas”, um mero inventário.

Com mestria, o autor vai dando mostras, na observância do próprio processo criativo, sobre os modos de afloramento dos conteúdos parodísticos e altamente críticos das canções tropicalistas. As letras tratavam da realidade nacional de modo reflexivo, refratário e sutil, diferenciadamente das aclamadas canções de protesto. Ainda a respeito do processo de composição do texto que seria cantado, Caetano afirma que buscava encontrar um elemento que funcionasse como fio-condutor estruturante e mantenedor de um alto nível de tensão entre as abordagens que deveriam se suceder, numa seqüência “monstruosa”. Sobre este achado, diz:

A idéia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – e, quase desde o princípio, o centro de poder abominável dos ditadores

militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo.

Examinemos um trecho de *Tropicália*<sup>15</sup>:

(...) o monumento é de papel crepom/ e prata/ os olhos verdes da mulata/ a cabeleira esconde atrás/ da verde mata/ o luar do sertão/ o monumento não tem porta/ a entrada é uma rua antiga/ estreita e torta/ e no joelho uma criança/ sorridente feia e morta/ estende a mão/ viva a mata-ta-ta/ viva a mulata-ta-ta-ta-ta/ no pátio interno há uma piscina/ com água azul de amaralina/ coqueiro brisa e fala nordestina/ e faróis/ na mão direita tem uma roseira/ autenticando eterna primavera e/ nos jardins os urubus passeiam/ a tarde inteira entre os girassóis/ viva Maria-ia-ia-ia/ viva a Bahia-ia-ia-ia

O conjunto de imagens que se sucedem, numa seqüência inquietante de movimento entrecortado e brusco, estilhaça ideologias e desnuda uma realidade cruel e carnavalesca a um só tempo, em que se vê “uma roseira autenticando eterna primavera” e “nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis”. Com mestria, o cancionista mistura símbolos de uma realidade fantasiosa, perfumada e perfeita, à ave de rapina que circula entre a beleza dos girassóis, motivada pelos olores fétidos de algo que certamente se esconde e putrefa nos jardins. Pela via da fragmentação sintática, Caetano desintegra imagens-símbolo do imaginário nacional, tão caras à construção do Mito-Pátria Brasil. Monumento, mulata, Carmem Miranda, bossa, palhoça, criança morta, urubus, girassóis e Marias, misturados a tantos outros ícones significativos, compõem assim uma espécie de retrato-mosaico festivo e bizarro da realidade brasileira.

As considerações de Favaretto (1979) corroboram a análise acima, sublinhando o caráter alegórico e desarticulador de *Tropicália*, considerada pelo teórico como a matriz estética do Tropicalismo, um marco de ruptura da época:

*Tropicália* configura em linguagem transparente cinematográfica, plástica, poética e musical um painel histórico e uma exposição ideológica que resulta em alegoria do Brasil. Desenha uma situação de um clima contraditório, de um contexto em desarticulação, que convivem indeferenciadamente e referencia a fatos arcaicos e modernos.

---

<sup>15</sup> Anexo 4.

A partir de procedimentos crítico-parodísticos, *Tropicália* vai desvelando um Brasil fragmentário, composto a partir do estilhaçamento das imagens-emblema de uma nação cuja integridade já não podia mais ser vista como unívoca e insofismável. Esses cacos misturam-se vertiginosamente aos *happenings* frenéticos de uma época em que predominava, nos grandes centros urbanos, a efervescência cultural e intelectual, marcada pelos movimentos estudantis e de contestação política à ditadura vigente. Prosseguia assim o Tropicalismo, na via da desconstrução das ideologias oficiais, transformando as inconsistências históricas e culturais anteriormente consideradas como “valores naturais”, bem como os movimentos contestatórios destes valores, no conteúdo mesmo de sua criticidade.

Encantado pelas renovações trazidas por Caetano, – cujas composições representavam, segundo ele, a abertura estética da música popular brasileira a experimentações – Augusto de Campos (s.d.) comenta que *Tropicália* seria nossa primeira música Pau-Brasil, numa homenagem inconsciente de Caetano a Oswald de Andrade, desconhecido pelo compositor no momento de sua escritura. Remetendo ao manifesto oswaldiano, diz:

Pau-Brasil: contra a argúcia naturalista, a síntese; contra a cópia, a invenção e a surpresa. (...) Em *Tropicália*, há uma presentificação da realidade brasileira – não a sua cópia – através da colagem criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto. É uma operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de bricolage intelectual. (...) Essa linguagem – que é a linguagem própria da poesia – não entra, é claro, na cabeça dos que querem reduzir tudo a esquemas (...).

Tendo examinado os procedimentos lingüísticos utilizados pelos tropicalistas e suas relações com o Modernismo, podemos traçar algumas considerações relacionadas ao movimento Manguê Beat. Ocorre que o diferencial lingüístico do Manguê consiste em seus textos terem uma qualidade híbrida dentro da classificação *centramento/ descentramento*, apresentando também características típicas de *poéticas do descentramento*, quais sejam: consciência crítica, desarticulação da denotação e linguagem do *outro* (excluídos). Senão vejamos, remetendo novamente ao manifesto *Caranguejos com Cérebro*:

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.

A despeito de sua qualidade descritiva, assemelhando-se a registros históricos meramente documentais, o texto evidencia uma preocupação crítica em relação à realidade retratada, assumindo feições de denúncia em: “**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’(...)**” (grifos meus). Note-se o tom irônico do adjetivo “maurícia”, referindo-se ao colonizador holandês Maurício de Nassau, de quem as elites pernambucanas orgulham-se de descender.

Na seqüência, o manifesto ressalta o convívio entre o arcaico (tradição) e o (pós) moderno, entre o particular (manguezais, Recife) e o universal (avanços da química, expansão da consciência...). Comparando o Recife a um organismo humano com a circulação obstruída e a alma esvaziada, declara de forma metafórica suas intenções, propondo “fertilizar” a lama e “deslobotomizar” os cidadãos para resgatá-los de sua apatia:

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 paralisa 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.

(...)

Os mangueboys e manguegirls são 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 no terreno da alteração e expansão da consciência.

Percebe-se que os criadores do movimento intentam, utilizando-se do revestimento de elementos tradicionais particulares com uma roupagem contemporânea, contribuir para firmar uma identidade cultural-regional do povo brasileiro que se nutre do “mangue” sem, no entanto, descontextualizá-los do universo midiático global. Aqui, detecta-se uma outra diferença fundamental entre o Mangue Beat e o Tropicalismo: os lugares de fala. Enquanto Caetano Veloso, representante da classe média, toma um lugar de fala de uma posição privilegiada, do centro urbano de capitais representativas do poder econômico e

político nacionais – São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília –, Chico Science é oriundo da periferia de uma urbe decadente, classe média baixa.

Guardadas as diferenças de origem social e *status quo* dos dois líderes, evidencia-se, em suas produções textuais, que os tropicalistas partem de universos essencialmente urbanos e temáticas universais, enquanto os *mangueboys* e *manguegirls* falam de uma realidade bem mais particular e intrinsecamente ligada à natureza que os cerca (mangue, lama) para, afirmando suas identidades de periferia, traçarem sua trajetória global. O que os une, nesse movimento aparentemente antagônico, é a crítica social que fala a exclusão.

Sobre a recente reconfiguração dos sentimentos identitários contestadores da hegemonia nacional, e que dá força aos movimentos dos excluídos, Wasserman (2001) expõe que os anos de 1990 assistiram ao questionamento do predomínio da “identidade nacional sobre as outras formas de identificação social”. A historiadora afirma que, a partir do final do século XX, os contrastes entre universalismo e particularismo voltam a se evidenciar com intensidade, numa espécie de resgate dos processos de identificação das minorias étnicas, sociais, religiosas, familiares e sexuais que haviam sido submetidas à descontextualização no processo histórico de consolidação do estado-nação. Assim, por paradoxal que possa parecer, é no bojo do mundo cada vez mais globalizado e desfronteirizado do ponto de vista político e econômico que “a cultura e a sociedade devolvem amplas doses de particularismos e excentricidades”.

Acerca do fenômeno da prevalência de uma literatura de “minorias” – caracterizada por uma prática textual de *hipermimese* – no universo cultural pós-moderno, Bosi (2002) afirma que se foram criando “subconjuntos literários diferentes na temática, mas que tendem a ser homogêneos enquanto todos retomam a concepção hipermimética da escrita”. Assim, nos anos de 1970, surgem uma literatura e uma crítica: de minorias étnicas e sexuais; de adolescentes ou de terceira idade; terceiro-mundista ou de favelados e assim por diante.

Aprofundando seu exame teórico sobre as produções estéticas na pós-modernidade, considera ainda Bosi (2002):

Mas a Era é dos Extremos. Ao pólo da literatura brutalista e imediata opõe-se, ao menos teoricamente, o pólo da literatura *hipermediadora*: é o maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes. Este também é um fenômeno da cultura globalizada e se verifica em todas as artes.

Tais considerações nos situam no universo estético e contextual do movimento Manguê Beat. Retomando e endossando a noção de Cristina Ramalho (2005) de que “vive-se hoje, no mundo das artes, um hibridismo conceitual vasto, capaz de promover interpenetrações de linguagens das mais diversas ordens”, verificamos ser este um universo de “entre-lugares”, das incertezas e indefinições que delineiam formas renovadas, entrecruzadas e entremeadas, de estruturação e manifestações de conteúdos artísticos, culturais e sociais. O Manguê afirma-se então como o “híbrido típico” pós-moderno, fruto da mistura das linguagens do *centramento* e do *descentramento*, da *mimese* e da *paródia*, da *hipermimese* e da *hipermediação*.

Essa reconfiguração dos espaços sociais, essa desfronteirização de culturas, herdada por uma origem histórica híbrida em si mesma e marcada como estigma na pele miscigenada dos brasileiros, já se prenunciava no *Manifesto antropófago*:

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Reafirma-se assim o legado antropofágico deixado por Oswald em seu manifesto, cujas linhas iniciais afirmam, em tom profético e decisivo, parodiando Hamlet em seu dilema shakespeariano:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

O impasse a que nos leva Oswald, ao reunir os elementos fundadores da idéia de nação brasileira pela via crítica da proposta antropofágica, remete-nos ao conceito de *DissemiNação* de Bhabha (2005), em que se questiona a estabilidade das narrativas

históricas dos povos modernos, evidenciando sua ambigüidade. Ao definir a localidade da cultura ocidental a partir da complexa dimensão espacial-temporal entremeada, em lugar da historicidade linear que a tem dominado, Bhabha desconstrói o discurso nacionalista tradicional:

O discurso do nacionalismo não é meu interesse principal. De certa forma é em oposição à certeza histórica e à natureza estável desse termo que procuro escrever sobre a nação ocidental como uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura.

Enfatizando a complexidade das múltiplas configurações identitárias que convivem sob o signo de um mesmo estado-nação, Bhabha sinaliza o quão equivocada é a visão linear historicista que procura pasteurizar as diversas formas e manifestações da cultura. Assim, define que a localidade da cultura está mais em torno da dimensão temporal do que da historicidade, constituindo-se em:

(...) uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “país”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que o “sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social.

Esta complexidade das formas de vida da nação moderna é anunciada no Brasil pelas propostas atualizadoras das vozes da Semana de Arte Moderna de 1922. A nação brasileira revisitada, devorada e regurgitada pelas bocas “maceradas por Pau-Brasil” da “Semana” tem, nas linhas e entrelinhas do *Manifesto antropófago*, o sentido da ambivalência temporal da modernidade desvelado. De forma aparentemente caótica, com idéias seqüencialmente desconectadas, por analogias, Oswald vai alinhavando uma nova história, a partir da negação do domínio do colonizador-opressor:

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Para Oswald, a revolução está no resgate de nossas raízes indígenas, berço histórico de uma nação livre em sua origem:

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

(...)

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Prossegue Bhabha (2005), problematizando a desfronteirização de culturas que estilhaça o conceito de nação, situando-a como “comunidade imaginada”, cujas liminaridades estariam encenadas nas temporalidades ambivalentes do espaço-nação. Assim, a linguagem da cultura e da comunidade se equilibraria nas fissuras do presente, tornando-se figuras retóricas de um passado nacional.

Em uma leitura de Bakhtin, o teórico conclui que o aparentemente pequeno e ínfimo, o cotidiano, é que revela a grandiosa humanidade de um local (nação):

Para Bakhtin, é a visão de Goethe do microscópico, do elementar, talvez do aleatório passar da vida cotidiana na Itália, que revela a história profunda de sua localidade (Lokalität), a espacialização do tempo histórico, “uma humanização criativa desta localidade, que transforma uma parte do espaço terrestre num lugar de vida histórica para as pessoas”<sup>16</sup>.

Voltando novamente nosso olhar para o *Manifesto antropófago*, percebemos que Oswald já empreendia o questionamento da visão horizontal associada à nação, sentenciando: “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”. A afirmação traduz a abertura que permitiria à cultura brasileira a expressão das contradições vividas no âmbito de uma representação simbólica nacional que, embora cindida e repleta de disparidades, intentava até então, a partir do discurso de seus centros de poder político e econômico, manter-se coesa e homogênea.

Em confluência com os questionamentos oswaldianos, retomamos a questão do “entre-lugar”, assinalando, com Bhabha (2005), que:

A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a “individualidade” da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a

---

<sup>16</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Speech genres and other late essays*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1986.



heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [*It/Self*], alienada de sua eterna auto geração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural.

A manifestação contínua das individualidades várias de uma mesma nação, num jogo de alteridades que tensiona e evidencia as diferenças culturais, interrompe e desconstrói, em definitivo, a noção do povo unificado. A nação já não tem mais um inimigo em comum contra o qual deva lutar, um mal personificado no estrangeiro; a cisão encontra-se agora em seu próprio interior. O grande desafio com que se depara a cultura pós-moderna, então, parece ser a necessidade de harmonizar estas múltiplas e antagônicas subjetividades sem que, no entanto, percam suas características, força e configuração identitárias.

É no âmbito desse espaço cindido, dos entre-lugares que se revelam a partir da manifestação das diferenças marcadas nas esferas individuais, que o movimento Manguê Beat se orienta, conferindo à história nacional, a partir da experiência local, novos contornos. É pela afirmação do particular, por meio de seus manifestos e canções, que o movimento irá refletir o habitante do mangue como um “Cidadão do mundo”<sup>17</sup>, como desejava o líder Chico Science.

---

<sup>17</sup> Discografia e anexo 5.

## **CAPÍTULO 2 – Uma antena parabólica fincada na lama e na ideologia: o mergulho antropofágico nos sentidos das canções do Mangue Beat**

### **Manifestos e canções – ressignificando a nação**

Ao aprofundar minha análise sobre as letras das canções do movimento Mangue Beat, nesta seqüência, intento observar as marcas de sua singular contribuição para a configuração do sujeito cultural brasileiro que fala dialeticamente sua tradição e sua contemporaneidade. O exame do *corpus* analítico aqui selecionado – retirado não só das canções do movimento Mangue, mas também do movimento tropicalista e de poemas da primeira fase do Modernismo – é feito sob a luz de considerações conceituais sobre os contextos da modernidade, da pós-modernidade e sua influência sobre a expressão artística brasileira atual.

Também considero relevante para explicitar os conceitos aqui desenvolvidos o estudo comparado da letra da canção *Etnia*, assinada pelo líder Chico Science, à canção *Inclassificáveis*, do poeta e músico contemporâneo Arnaldo Antunes, pelo frescor e semelhanças de conteúdos e estruturas lingüísticas que refletem o sujeito cultural que se pretende mostrar. Recorro ainda, sempre que necessário, aos manifestos, material que considero valioso para dar suporte às idéias iluminadas neste capítulo.

As canções escolhidas são examinadas por meio de um estudo metonímico, em que é dada ênfase ao texto, tomado como ponto de partida para a análise do signo, aproximando-se as temáticas tratadas de modo a ressaltar as questões concernentes à formação de processos identitários no âmbito da cultura brasileira contemporânea. Em sua aprofundada análise sobre o *rap*, Shusterman (1998) justifica perfeitamente este tipo de estudo, ao argumentar sobre a opção de tratar o texto das canções excluindo seus componentes melódicos e rítmicos:

Embora o objetivo de minha leitura seja o de mostrar a riqueza estética do rap, o próprio método de leitura – ou seja, apresentar e analisar o rap como texto escrito – força-nos a ignorar algumas de suas dimensões estéticas mais essenciais, assim como seu modo acertado de apreciação estética.

Como estudioso de uma manifestação artística em que a dimensão sonoro-rítmica é parte essencial da fruição e compreensão estética, Shusterman afirma a impossibilidade de, a partir da apresentação de uma análise escrita das letras, empreender uma apreciação das dimensões estéticas de um *rap* em sua integralidade:

Afinal, devo abstrair suas importantes dimensões sonoras, uma vez que a página impressa não captura nem a música nem a expressividade oral e a entonação das letras (que são a marca estilística e o orgulho dos rappers) (...) Uma apreciação completa das dimensões estéticas de um rap exigiria não só que o escutássemos, mas que também o dançássemos, sentindo seus ritmos em movimento, como os rappers recomendam com insistência.

A abstração a que se refere Shusterman é, portanto, uma exigência acadêmica e intrínseca à cultura escrita, excludente no sentido da incorporação de culturas em que as dimensões oral e performática são constitutivas. Ao tocar neste ponto, o autor não só justifica sua opção de leitura como evidencia os problemas inerentes à apreciação de manifestações estéticas diversas sob a ótica parcial da cultura ocidental calcada na escrita, observando a própria análise de maneira crítica:

O material impresso de nossa cultura escrita exclui tudo isso, sugerindo, assim, de maneira geral, as dificuldades inerentes à apreciação e legitimação de uma cultura oral através dos meios acadêmicos, profundamente entranhados e aprisionados na escrita.

Guardadas as proporções tanto de semelhança quanto de diferença cultural entre o movimento dos *rappers* e o Mangue Beat – que, como se viu, incorpora alguns dos procedimentos estéticos do *rap* – observa-se que, para que sejam apreciadas todas as dimensões concernentes à musicalidade miscelânea de Chico Science e parceiros, há que se levar em consideração uma multiplicidade de dimensões que extrapolam as possibilidades do papel. Afinal, de que outro modo se poderia fruir da pulsação contagiante dos tambores dos maracatus, do canto inspirado na tradição oral de cirandeiros, repentistas e emboladeiros, misturados ao frenesi de guitarras elétricas, bateria e batida eletrônica e à performance delirante de Science, senão de forma diretamente participante, dançante e rítmica? A impossibilidade de empreender tal captura a partir da escrita me leva a escolher o método de leitura referenciado por Shusterman.

Estabelecido o devido recorte de apreciação estética, nosso olhar se derrama sobre um sujeito que transita num espaço fendido, cujas referências são multiculturais,

pluriétnicas e ultra-políticas, em meio a uma profusão de opções e possibilidades de escolha. Os questionamentos de Bhabha (2004), em seu conceito de *DissemiNação* – a escrita dupla da nação, mostram-se bastante instigadores na medida em que fornecem contornos para a delimitação deste sujeito:

Como conceber a “cisão” do sujeito nacional? Como articular as diferenças culturais dentro dessa vacilação de ideologia da qual o discurso nacional também participa, deslizando de modo ambivalente de uma posição enunciativa para a outra? (...) Quais deveriam ser os efeitos culturais e políticos da liminaridade da nação, das margens da modernidade, que recebem significado nas temporalidades narrativas da cisão, da ambivalência e da vacilação?

As narrativas legitimadoras de um povo ideologicamente inteiriço, cujas diferenças são apagadas na mesmice do tempo histórico, têm sua falsidade amplamente deflagrada pelo autor, logo adiante:

As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas. Isso porque a unidade política da nação consiste em um deslocamento contínuo da ansiedade do espaço moderno irremediavelmente plural – a representação da territorialidade moderna da nação se transforma na temporalidade arcaica, atávica, do Tradicionalismo.

No sentido da marca que diferencia as narrativas das “comunidades imaginadas” hodiernas, em que as disparidades e dessemelhanças, cada vez mais, deflagram as contradições do conceito de povo como uno, observa-se que, agora, a liminaridade do espaço-nação já não é mais experimentada como uma fronteira “exterior”. No bojo de uma mesma cultura nacional, passa-se a encenar um jogo interno de múltiplas alteridades, concernente à própria estrutura da nação, e a ameaça das diferenças já não é mais um problema do “outro” povo.

Segundo Bhabha, “o sujeito nacional se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria”. Revestidas desta espécie de “autoridade etnográfica”, estas vozes não mais se dirigem a um horizonte nacional linear, artificialmente concebido como homogêneo, quando necessitam se fazer ouvir. Assim, no

estado moderno, o povo emerge como um movimento contínuo de “integração marginal de indivíduos” (Foucault, 1988).

No Brasil, o questionamento do ufanismo idealizador de uma nação unívoca, coesa e perfeita já se iniciara no Modernismo, que, a partir da *Semana de 22*, abria com seus manifestos e obras uma nova era estética e crítica. Para Antonio Candido (2000), o Modernismo “inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio ao arsenal daquele”. Assim, no plano do *universal*, o movimento emprestava da Europa os elementos de vanguarda – futurismo, cubismo, dadaísmo... – e, no âmbito do *particular*, afirmava sua originalidade pela “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”. Com a ruptura do academicismo em todos os níveis e as mudanças no plano formal conjurando-se em direção à superação do idealismo romântico, completava-se o ciclo de convergência estética e ideológica no Modernismo brasileiro.

Essa renovação estilística e sintática da literatura brasileira teve sua proposta sintetizada em trecho do importante *Manifesto da poesia Pau-Brasil*<sup>18</sup>, de 1924: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. A importância da proposta renovadora de Oswald, a qual se havia tentado minimizar à época, é atestada pelo próprio autor, no bibliográfico *Ponta de lança* (Andrade, 1991):

Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o *Pau-Brasil*, donde, no depoimento atual de Vinicius de Moraes, saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira.

No mesmo livro, a respeito da precisão com que se podia determinar o início da nova era, do “caos do mundo novo”, do tempo de rupturas sem precedentes históricos em que se constituiu a modernidade, com suas vanguardas arrebatadoras, afirma ainda Oswald:

Passe-se desse fremente quadro de acontecimentos para o campo das letras e das artes e ver-se-á como também aqui se pronunciou o caos do mundo novo.

---

<sup>18</sup> Anexo 6.

Quando começou? Com o manifesto futurista de Marinetti, (...)? Ou antes, no óvulo do impressionismo (...)

No Brasil, sabe-se quando começou. Foi com a *Semana de Arte Moderna de 22*, que precedeu de alguns meses o levante dos Dezoito do Forte de Copacabana.

As inovações, de cunho histórico bastante preciso no Brasil, são referenciadas novamente no pseudo-prefácio oswaldiano de *Memórias sentimentais de João Miramar*, em que o personagem “Machado Penumbra” – em estilo prolixo e contraste afiado-irônico com a proposta anti-academicista do autor – faz a apresentação do romance (Andrade, 1975):

Quanto à glótica de João Miramar, à parte alguns lamentáveis abusos, eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselhá-la. **Será esse o brasileiro do século XXI?** Foi como ele justificou, ante minhas referências críticas. O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições de outras línguas imigradas entre nós e contudo tendendo para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original. (grifo meu)

Antecipava-se assim Oswald às teorias que refletem as realidades moderna e pós-moderna, pensando a identidade do sujeito cultural brasileiro perante o século XXI, ou seja, o atual século. A questão, tão essencial aos modernistas da primeira fase, teve ressonância não só nas décadas seguintes, mas repercute nos dias atuais, como temos visto, nas características estéticas de movimentos como o Tropicalismo e o Manguê Beat.

Deste modo, “o trabalho de plasma de uma língua modernista”, forjado da mistura da língua do colonizador com tantas outras contribuições, trazidas pelos povos que para cá imigraram e somadas à cultura indígena nativa, vai sendo burilado do Modernismo em diante. Esta nova linguagem pauta-se pela simplicidade e o primitivismo que, no Brasil, é nossa herança cultural “natural”, como sublinha Candido (2000): “Na nossa cultura há uma ambigüidade fundamental: a de sermos um povo *latino*, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”.

Observa-se ainda uma forte influência do futurismo, cujo maior expoente, em nossas pairagens, foi o próprio Oswald de Andrade. A nova estética, fragmentária, teve suas características claramente delimitadas no *Manifesto técnico della letteratura*

*futurista*<sup>19</sup>, lançado por F.T. Marinetti em maio de 1912, quando Oswald andava por Paris, quais fossem: simultaneísmo; palavras em liberdade; imaginação sem fios; destruição da sintaxe; verbos no infinitivo; desintegração do sujeito; abolição dos adjetivos e advérbios; substantivos ligados a substantivos (ex: mulher-enseada); nada de pontuação; analogias por associação de imagens; imagens caóticas e velozes; verso livre.

Segundo Haroldo de Campos (1975), foi em seus manifestos e poemas que Marinetti, “liberto da placenta dannunziana” de linguagem empoada e para-simbolista, revelou-se mais ousado e representativo das inovações futurísticas que propugnava. Podemos observá-las nos seguintes fragmentos de *aeropoema*<sup>20</sup>:

Redondas rendas doidas e baques e lampejos pelo fasto do grande baile alegratroz dos explosivos. (...)

Cabriolando ferralhando no céu entre tetos de tempestuosos lampadários nos quais urge dardeja um fragor de matadouro. (...)

Chamo-me Vincenzo Ciaràvolo marinheiro de Torre Del Greco disse ao comandante do contratorpedeiro Nullo tornando-me o ordenança cheio de zelo sal pimenta vermelho em sopa-de-peixe quando esperávamos no ancoradouro.

As ousadias futuristas, assimiladas em grande medida pelos autores modernistas brasileiros da chamada “fase heróica”, podem ser nitidamente detectadas na produção de Oswald, definindo uma “poética da radicalidade”, segundo Haroldo de Campos (1966):

A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem. Sendo a linguagem, como a consciência, um produto social, um produto do homem como ser em relação, é bom que situemos a empresa oswaldiana no quadro do seu tempo. (...) A poesia “pau brasil” de Oswald de Andrade representou, como é fácil de imaginar, uma guinada de 180° nesse *status quo*, onde – a expressão é do próprio Oswald – “os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação”. Repôs tudo em questão em matéria de poesia e, sendo radical na linguagem, foi encontrar, (...), a inquietação do homem brasileiro novo (...).

Esta nova poética, propiciadora da expressão das novas formas de subjetividade nacional, influenciada pela visão futurística da realidade, demonstra-se na seqüência

---

<sup>19</sup> Tradução de Mário Faustino, “Poesia experiência – fontes e correntes da poesia contemporânea – Futurismo, III: ainda Marinetti”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 8-12-57.

<sup>20</sup> Tradução de Mário Faustino, “Futurismo IV: Marinetti e Soffici”, Suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, 15-12-57.

caótica e veloz de imagens alinhavadas por associações analógicas, como se pode observar em trechos de *atelier*, de *Postes da Light* (Andrade, 1966):

Locomotivas e bichos nacionais  
Geometrizam as atmosferas nítidas  
Congonhas descora sob o pátio  
Das procissões de Minas  
(...)  
Arranha-céus  
Fordes  
Viadutos  
Um cheiro de café  
No silêncio emoldurado

Nota-se, tanto em *aeropoema* como em *atelier*, uma profusão de novidades tecnológico-industriais associadas a elementos do cotidiano, denunciando a necessidade de conferir vida à mecanicidade das inovações modernas. Assim, os explosivos de Marinetti formam um “grande baile alegatroz”, e os lampadários, tempestuosos, evocam um “fragor de matadouro”, numa estranha e vivaz apologia às maravilhas da modernidade. O movimento, em ambas as obras, é evidentemente veloz, amplo e progressivo, ressaltando a geometricidade das formas modernas, como se observa nos versos “redondas rendas doidas (...)”, de *aeropoema* e “geometrizam as atmosferas nítidas”, de *atelier*.

Os substantivos-ícones da nova era vão sendo associados a outros substantivos mais familiares que, por sua vez, qualificam e conferem uma afetiva identidade aos primeiros: “o ordenança cheio de zelo sal pimenta vermelho em sopa-de-peixe”. Ressalta-se aqui que, enquanto o autor italiano associa os novos tempos a elementos tipicamente europeus (sal, pimenta, sopa-de-peixe), no Brasil, o modernista Oswald se vale dos elementos característicos da brasilidade – café, bichos nacionais, procissões de Minas –, utilizando-se das novidades modernas de maneira muito própria, antropofágica. Assim, Oswald faz desfilar, no curto trecho destacado, “locomotivas e bichos nacionais”, ao lado de “arranha-céus/fordes/viadutos”, perfumados pelo nacionalíssimo “cheiro de café”.

Tais rupturas e procedimentos estéticos, propagados pela via da apropriação antropofágica transformadora do elemento externo, tiveram sua continuidade exemplarmente garantida pelos tropicalistas, nos anos de 1960, como afirma Wisnik (2005):



Segundo Caetano, a atitude tropicalista se alimentou da percepção de que era necessário livrar-se do Brasil formado pelo pacto populista, “com seu jeitinho e seu Carnaval”. Isto é: atacar a ilusão de unidade nacional e “pulverizar a imagem do Brasil carioca”, enxergando-o numa mirada em que este surgisse “a um tempo super-Rio internacional-paulistizado, pré-Bahia arcaica e pós-Brasília futurista”.

Essa multivocidade cultural caracteristicamente brasileira seria, a partir dos anos de 1960, amplamente tematizada nas criações da música popular. Nesse sentido, destacou-se a atitude crítica e esteticamente inovadora do movimento tropicalista. Para Wisnik, foi a partir do Tropicalismo que a canção passou a ser um pólo cultural e intelectual de extrema importância em nosso país. Para o crítico, ao atacar a autonomia formal da canção, incluindo uma série de outros elementos no seu interior – encenação, ruídos, referências visuais, cultura de consumo –, o movimento transformou a música popular brasileira em um campo de cruzamentos onde as coisas estão todas postas em estado de explicação.

Este saudável “ataque” dos tropicalistas às tradicionais estruturas estéticas da canção brasileira – num procedimento bricolístico de diversos elementos que, misturados à forma original, resultava em modos inovadores de expressão artística – transformou a MPB em área profícua no sentido do debate sobre os acontecimentos mais importantes do cotidiano dos brasileiros à época: política, movimento estudantil, movimentos migratórios, repressão policial. Essa prolificidade da canção popular brasileira perdura até os dias de hoje, como observa ainda Wisnik:

Pode-se dizer, portanto, que a partir daí a canção passa a fazer parte de uma polimorfa explicação da cultura. E ao fazê-lo, de forma sempre heterodoxa e dissonante, termina também por explicar o Brasil.

Ao fugir à cartilha da tradição e se apropriar dos elementos da cultura *pop* mundial, o Tropicalismo não só atualizava a linguagem artística brasileira como também, através do conteúdo de suas letras, refletia uma realidade nacional que, mais do que nunca, precisava ser posta em questão. Percebe-se então que o movimento tropicalista introduziu, a partir de uma experiência antropofágica, universalista e altamente includente, uma estética e uma postura inovadoras. A pesquisadora Santuza Cambraia Naves Ribeiro (1988) disserta sobre as novidades da proposta, discutindo seu significado:

Quanto à maneira de se trabalhar com esse tipo de composição popular (música/letra), pode-se começar discutindo a questão do significado. Augusto de Campos, referindo-se à fase inicial do tropicalismo, afirma que há um isomorfismo na conjugação música/letra, através do qual se expressa a semântica itinerante de “Tropicália” e de “Alegria, alegria”.

O isomorfismo música/letra foi, justamente, o maior diferencial da canção tropicalista que, deste modo, conjugava a criticidade de suas composições aos novos procedimentos estéticos. Assim, a acoplagem de elementos da cultura *pop* e do *rock'n roll* às letras contestatórias da realidade brasileira imbricavam-se num todo perfeitamente coerente. Distorções, guitarras e baixo elétricos, bateria, ritmos nacionais, referências visuais da moda, da contracultura e da cultura de massa, misturavam-se num *happening* explosivo cujo resultado atingia em cheio os valores de um nacionalismo arraigado, sacudindo a poeira do nosso baú de “tesouros tropicais”, como demonstra a autora:

(...) Voltando ao tropicalismo, há bastantes informações sobre as polêmicas despertadas pelo tipo de arranjo musical desenvolvido por esse grupo, incorporando guitarras e outros instrumentos elétricos à execução de ritmos brasileiros. Não se atribuiu, neste sentido, um componente agressivo a essa forma de “linguagem” musical?

Sobre o tipo de inovação estética promovida pelos tropicalistas e o contexto analítico em que se insere, afirma ainda a pesquisadora:

Também se verifica como a estética da Tropicália, influenciando toda uma geração de poetas nos anos 70, faz a intermediação da passagem de temáticas utópicas para uma poética de agoridade, enfatizando o cotidiano e a subjetividade. Este tipo de estética (...) é analisada, em suas diversas manifestações, como a arte pop, o espírito da contracultura no geral.

A herança estética modernista e a apropriação de elementos da cultura *pop* e da contracultura – acompanhada, como se disse, pelas inovações no plano formal dos arranjos musicais – pode ser conferidas em trechos de *Alegria, Alegria*<sup>21</sup>, como o abaixo transcrito, do tropicalista Caetano Veloso, lançada em 1967, no III Festival da MPB:

O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves guerrilhas  
Em Cardinales bonitas  
Eu vou.

---

<sup>21</sup> Anexo 7.

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes pernas bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot.

Como se vê, a letra da canção é refratária de uma realidade nacional a um só tempo conflituosa e festiva, em meio a um contexto mundial não menos conturbado. O universalismo foi uma importante marca do discurso tropicalista que, em seu isomorfismo estético, conjurava as novidades nos planos musical e ideológico. Assim, os tropicalistas retratavam, de maneira crítica e esteticamente inovadora, a realidade cultural de uma época em que os festivais de música cumpriam o papel aglutinador de importantes manifestações coletivas contra o regime militar vigente.

A *bricolage* de imagens diversificadas, como recortes de jornal dispostos numa montagem inusitada, introduziu ainda em nossa cultura procedimentos estéticos em consonância com as tendências da cultura *pop* mundial. Note-se que, à moda dos modernistas, tais novidades foram deglutidas de maneira apropriadamente antropofágica, conferindo às “mundialidades” um sabor particularmente brasileiro.

A diferença, no entanto, reside na estética altamente includente do tropicalismo, movimento inaugurador da estética pós-moderna no Brasil. Os lugares de fala são, portanto, diversos: Oswald, na São Paulo pós Primeira Grande Guerra, mergulhava no fluxo das correntes de vanguarda, empunhando a bandeira das rupturas; Caetano, por seu turno, preocupava-se em assimilar e incluir todas as tendências estéticas mundiais possíveis em seu trabalho, aportadas em nossas terras por meio da enxurrada de informações veiculadas pelos meios de comunicação de massa, febre nos conturbados anos de 1960.

Paralelamente, observa-se que o movimento Mangue Beat se apropria das ferramentas modernistas e tropicalistas – apropriação antropofágica de elementos externos, canção, arte *pop*, incorporação rítmica de novidades musicais – para, em dicção própria, lançar sementes que, no solo lodoso de seus manguezais-símbolo, frutificarão como expoentes de um autêntico fazer cultural de minorias que expressam suas liminaridades no espaço nacional contemporâneo globalizado.

Para entender o porquê de o fenômeno ter brotado dos manguezais recifenses, faz-se oportuno um olhar histórico retroativo que busque suas raízes, a partir do exame do contexto do tropicalismo nordestino e suas particularidades. Conhecido por poucos, o

tropicalismo nordestino aconteceu de modo semelhante e simultâneo ao movimento tropicalista encabeçado pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, na capital paulista, como lembra José Teles (2000):

O país todo ignora e o próprio Caetano Veloso esqueceu de registrar no seu *Verdade tropical*, mas no Recife, João Pessoa e Natal um movimento tropicalista foi deflagrado quase que simultaneamente ao dos baianos em São Paulo. O próprio Caetano Veloso, em entrevista por telefone, admitiu ao autor deste livro que não citar essa vertente tropicalista extra-baianos/paulistas e a influência que Pernambuco exerceu sobre o movimento foi uma das falhas do seu livro.

A 19 de abril de 1968, nos moldes das vanguardas modernistas, é lançado o 1º *Manifesto Tropicalista Nordestino*, em Olinda, assinado pela nata da juventude local contestadora e intelectualizada. Vale conferir o documento, que marca as peculiaridades do tropicalismo na região, transcrito a seguir (Teles, 2000):

#### PORQUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?
2. Recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores” (porque eles continuam mais “antigos” do que nunca; do alto da sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual).
3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria, pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, luso-tropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-ística, etc e tal.
4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva (a exemplo, do faz escuro mas eu canto, das manhãs de liberdade, do Vietnam por ti e por mim e outros “protestos” puramente retórico-panfletários).
5. Afirmamos: “dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes (quá quá quá, para os que não nos entendem)”.
6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Cláudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente NOVO.
7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista” (por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo).

8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!

9. Tropicalistas de todo o mundo uni-vos – Jomard Muniz de Britto, professor e ensaísta, Aristides Guimarães, compositor de música popular; e Celso Marconi, repórter e crítico de cinema.

Como se observa, os tropicalistas do nordeste reivindicavam a atualização das linguagens estéticas da arte regional em relação ao resto do país, e o faziam pelo ataque às instituições tradicionalistas colonizadoras, folclorísticas e acadêmicas, pilares sagrados da cultura nordestina. No manifesto, não se salvam nem as ideologias de esquerda, nem as vanguardas modernistas, nem tampouco o próprio tropicalismo. Na contramão do Movimento Armorial – que, pela radicalização de um discurso fundamentalista, tentava firmar uma identidade regional cuja autenticidade só se estabeleceria a partir da união de elementos do folclore local à tradição mouro-lusitana – os tropicalistas nordestinos lançaram-se à fluidez e incerteza das rupturas estéticas dos anos de 1960, atirando setas em todas as direções.

### **O Manguê e o sentido**

Três décadas depois, nos anos de 1990, surge em Recife o movimento Manguê Beat, cujas produções revitalizam a cultura popular regional por meio de uma proposta de atualização estética, divulgando-a amplamente nos meios de comunicação de massa e fazendo da cidade um pólo cultural fomentador de música *pop*, segundo Carolina Carneiro Leão (2002):

As duas correntes de pensamento que se transformaram em movimentos culturais do Nordeste, o Regionalismo e o Armorial, legitimaram e de certa forma estereotiparam o homem nordestino com adjetivos como “resistente”. Gêneros culturais que tiveram a missão de legitimar a nordestinidade por meio de conceitos biológicos e sociais terminariam funcionando como um modo de propagar um conceito de uma região Nordeste.

Desde que o Manguê Beat surgiu com as músicas de Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, o Nordeste tradicionalmente conhecido através da imagem de alguns personagens literários de Raquel de Queiroz e outros regionalistas foi sendo relativizado pela projeção de uma nova realidade cultural (...)

Fugindo aos estereótipos, o Mangue Beat transforma a cena cultural da capital pernambucana, colorindo-a com tintas em que a tônica é a diferença, harmonizada num conjunto singular. O panorama do movimento mostra-se “antenado” com as propostas estéticas dos anos de 1990, proporcionando uma nova visão sobre o Recife: “Nem popular, nem elitista; nem (ainda) massificada ou mitificada” (Leão, 2002). É justamente nessa atualização, nesse exercício pós-moderno de alteridades – em que a voz das minorias e suas diferenças é amplificada, transmutada e unificada numa expressão artística que ressalta a singularidade na mistura –, que reside o caráter inovador do movimento. Tradição e *pop*, maracatus, cirandas, emboladas, coco e repentes convivem com *samplers* e guitarras distorcidas, “funkeados”, “hip hopeados” e mixados no caldo cultural que brota das mentes férteis dos *mangueboys* e *manguegirls*. Nada mais antropofágico, tropicalista e pós-moderno.

As características da estética pós-moderna, de que é representativo o Mangue Beat no Brasil, segundo Shusterman<sup>22</sup> (1998), resistem a uma definição consensual. No entanto, não se podem negar alguns temas e traços estilísticos reconhecidos como particulares ao fenômeno, sendo os mais marcantes: a tendência para uma apropriação reciclada e a mistura eclética de estilos (hibridismo); o entusiasmo perante as inovações tecnológicas e a cultura de massa; o desafio às noções modernistas de vanguarda e autonomia estética e pureza artística; a ênfase sobre a dimensão espacial-temporal mais do que sobre o universal ou o eterno.

A letra curta de *Antene-se*<sup>23</sup>, do primeiro disco lançado por Chico Science e Nação Zubi, um *rap* com instrumentação eletrônica e a marca inconfundível da batida dos maracatus, resume em linhas gerais a proposta da juventude do Mangue:

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/ Recife cidade do mangue/ incrustada na lama dos manguezais/ Onde estão os homens-caranguejos/ Minha corda costuma sair de andada/ no meio da rua, em cima das pontes/ É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/ Procurando antenar boas vibrações/ Preocupando antenar boa diversão/ Sou, sou, sou, sou, sou Manguelover/ No meio da rua,

---

<sup>22</sup> Essa dimensão estética do pós-modernismo é abordada com detalhes em Richard Shusterman, “Postmodernism and the aesthetic turn”, *Poetics Today*, 10, 1989, pp.605-22. (SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Editora 34: 1998)

<sup>23</sup> Discografia.

em cima das pontes/ E só equilibrar sua cabeça em cima do corpo/ Procure antenar boas vibrações/ Procure antenar boa diversão/ Sou, sou, sou, sou, sou Mangueloy!

Aparentemente despreziosos – “é só uma cabeça equilibrada em cima do corpo” – os *mangueloy*s chegam marcando seu lugar do mundo, retratando o ambiente em que vivem sem mascará-lo: “na quarta pior cidade do mundo/ Recife cidade do mangue”. A realidade, desnudada sem pudores, não impede que os garotos empunhem sua bandeira com orgulho. “procurando antenar boas vibrações/ preocupando antenar boa diversão”, eles bradam: “sou, sou, sou, sou, sou Mangueloy!”. A cabeça é símbolo do saber, da capacidade exclusiva do ser humano de usar a razão para transformar sua realidade. Sua importância está representada em inúmeros dizeres populares – “sua cabeça, seu guia”, “cabeças vão rolar”, “cada cabeça uma sentença”, “cabeça fria”... – e na simbologia das culturas e religiões de todo o mundo. No culto afro-brasileiro do candomblé, a expressão “fazer a cabeça” é usada para designar seu ritual mais importante, que consiste no ato de consagrar um filho de santo (yaô) ao seu Orixá “de cabeça”, a divindade que rege sua vida.

Equilibrada e antenada, a cabeça escuta “o som das vitrolas que vem dos mocambos”, e pode captar boas vibrações mesmo em meio à cidade miserável e entulhada, em direção à superação do caos que a rodeia. O refrão – “sou... mangueloy!” –, pela repetição insistente do verbo ser, conjugado no presente, reafirma a identidade de um sujeito fortemente ligado à dimensão espacial, numa poética em que o “aqui e agora” tem papel fundamental. Sonoramente, o verbo confunde-se com a palavra *soul*, da língua inglesa, significando alma. A alma que, como a cidade do Recife, “incrustada na lama”, anima o corpo do *mangueloy*, habitante do mangue.

O mergulho na afirmação desse sujeito cuja configuração identitária é composta por elementos regionais, no âmbito do universo nacional globalizado, sempre sob uma perspectiva de crítica aguda à realidade social, pode ser nitidamente observado nas letras das canções do movimento. A partir de imagens que sugerem um reflexo de espelho, *Corpo de Lama*<sup>24</sup>, convida ao exercício da alteridade, em que o leitor-ouvinte é levado ao universo do habitante do mangue. Em seguida, é diretamente remetido ao próprio eu, agora transmutado e identificado com a lama, num movimento impactante, carregado de uma boa

---

<sup>24</sup> Discografia e anexo 8.

dose de estranhamento: “este corpo de lama que tu vê/ é apenas a imagem que sou/ esse corpo de lama que tu vê/ é apenas a imagem que é tu”.

Note-se a proximidade da linguagem à oralidade, opção estética que nos aproxima ao coloquialismo da fala popular e, uma vez mais, ao homem simples dos manguezais. Tal recurso nos remete às rupturas estrutural-lingüísticas da primeira fase do Modernismo, cabendo lembrar aqui o emblemático poema *Pronominais*, em que Oswald de Andrade ironiza o saber institucionalizado nos livros e exalta a praticidade jocosa da fala cotidiana brasileira (Andrade, 1971):

Dê-me um cigarro  
Diz a gramática  
Do professor e do aluno  
E do mulato sabido  
Mas o bom negro e o bom branco  
Da Nação Brasileira  
Dizem todos os dias  
Deixa disso camarada  
Me dá um cigarro

Voltamos ao jogo especular que reflete a imagem do habitante do mangue, remetendo-nos novamente aos manguezais misturados ao asfalto de Recife: “Essa rua de longe que tu vê/ É apenas a imagem que sou/ Esse mangue de longe que tu vê é apenas a imagem que é tu”. O advérbio “apenas” destaca o caráter superficial da imagem espelhada, sugerindo o aprofundamento que só pode brotar da obscuridade aparente da lama. A lama que faz o corpo deste homem, matéria moldável de que ele é constituído, tem, no campo simbólico, significado bastante amplo.

Segundo o *Dicionário de símbolos* (Chevalier e Gheerbrant, 1991), a lama é elemento dual, presente em diversas tradições religiosas. Na tradição bíblica, é a matéria primordial e fecunda, da qual o homem foi tirado. Mistura de terra e água, a lama une o princípio receptivo e matriarcal (terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (água). Se tomarmos como ponto de partida o elemento terra, passa a simbolizar o início de uma evolução, sendo a terra que se agita, fermenta, se torna plástica. Por outro lado, se consideramos a água com sua pureza original, a lama se apresenta como processo degradante, conspurcada e poluída pela terra. Entre a terra vivificada pela água e a água poluída pela terra, escalonam-se todos os níveis do simbolismo cósmico e moral.



Na representação religiosa do budismo, é da lama que nasce a flor-de-lótus<sup>25</sup>, símbolo máximo da pureza e do sagrado. Quanto mais lamacento o terreno, mais bonita e fragrante é a flor; uma metáfora, portanto, para a pureza nascendo da impureza. Similarmente, a compaixão genuína surge da sujeira do mundo comum, que é caracterizado pelas emoções negativas. Assim, acredita-se que o mundo das emoções negativas é também o lugar em que podemos nos tornar Budas, seres iluminados com clareza absoluta sobre a realidade e profunda compaixão pelos seres que sofrem.

No panteão dos Orixás do candomblé, Nanã<sup>26</sup> – divindade feminina da lama, associada à agricultura, à fertilidade e aos grãos – é a mãe de todos, a mais velha. Sua configuração de terra e água, elementos constituintes da lama, mostra que a terra deve ser umedecida sempre que seca, para manter a umidade e o frescor que representam a paz e o equilíbrio. Verter água sobre a terra significa fecundá-la, mas também restituir-lhe o “sangue branco”, com o qual ela se alimenta e pelo qual faz crescer e nascer, propiciando o ciclo da vida.

Ambos os pólos de que é feita a lama (conspuração e pureza) constituem, portanto, o corpo de que fala a canção. Corpo este que é também identificado com a fluidez do elemento água, na chuva que lava e transforma, e com a avassaladora luminosidade solar que clareia a consciência, em trechos logo adiante: “Que o sol não segue os pensamentos/ mas a chuva mude os sentimentos (...)”. Note-se a ambigüidade do vocábulo “segue” que, aqui, reforça a clarificação da consciência, produzida pelo sol que não irá acompanhar (seguir) o fluxo emaranhado e confuso dos pensamentos. Ao mesmo tempo, sonoramente, esta idéia é reforçada no sentido da imprecisão para que a luz não traga cegueira à mente (não “cegue” os pensamentos).

Nos versos “essa chuva de longe que tu vê é apenas a imagem que sou/ esse sol bem de longe que tu vê é apenas a imagem que é tu”, a repetição do recurso de espelhamento transporta o eu novamente, não apenas para o universo do outro, mas para a própria natureza que o acolhe e de que é fruto. Nesse sentido, ressalta uma imagem zoomórfica, que convive ao mesmo tempo com o espaço urbano: “se o asfalto é meu amigo eu caminho/ como aquele grupo de caranguejos/ ouvindo a música dos trovões”. Aqui, a

---

<sup>25</sup> Site: [www.dharmanet.com.br/vajrayana/intro.htm](http://www.dharmanet.com.br/vajrayana/intro.htm)

<sup>26</sup> Site: [www4.sul.com.br/orixá/nana.htm](http://www4.sul.com.br/orixá/nana.htm)

marca emblemática dos homens-caranguejo, inspiração referenciada no romance de Josué de Castro (1967), e que permeia toda a produção do Manguê Beat.

A canção *Divino, maravilhoso*<sup>27</sup>, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, famosa na voz da musa tropicalista Gal Costa, apresenta curiosas similitudes em relação a *Corpo de lama*. Os versos iniciais alertam a jovem protagonista às surpresas que a espreitam na cidade: “atenção ao dobrar uma esquina/ uma alegria, atenção menina/ você vem/ quantos anos você tem?”. A juventude urbana é também referenciada na canção de Science, sem deixar de lembrar a particularidade local: “fiquei apenas lembrando que há muitas garotas perdidas em ruas distantes/ há muitos meninos correndo em mangues distantes”. Ambas as “meninas”, como se vê, vivem a desorientação em meio ao caos urbano. Nos versos seguintes da canção tropicalista, novamente o alerta orientador: “atenção, precisa ter olhos firmes/ pra este sol/ para esta escuridão”. Na exortação, o apelo à participação e à inclusão do ouvinte, numa estética que exigia uma sensibilidade acurada e inusitada à época, para a adequada apreciação da realidade retratada, como observa Favaretto(2001):

(...) a ruptura no imaginário produzida pelo tropicalismo tematizava e insistia criticamente num descentramento cultural. (...). Isso exigia uma abertura, olhos livres para o novo, no dizer de Oswald de Andrade, ou ouvidos livres, sensibilidade alerta, aguçada. Não se tratava simplesmente de trabalhar com os lugares comuns da participação que então circulavam, com as críticas da cultura modeladas por uma oposição absolutamente didaticista entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura de massa e cultura de elite, entre cultura de massa e cultura popular etc. O trabalho com a heterogeneidade e principalmente com as relações tensas criadas nessa mistura eram exatamente o alvo dos tropicalistas (...)

Essa heterogeneidade cultural anti-didaticista, tomada pelos tropicalistas como base para o desenvolvimento de seu trabalho estético, é percebida também em muitas das manifestações que sobrevêm ao movimento, passando as tensões resultantes da diversidade a ser amplamente tematizadas pelos artistas brasileiros, como no caso do Manguê Beat. A inclusão e o apelo à participação promovida em *Corpo de lama*, no entanto, se dá de modo um tanto diferenciado, pelo exercício especular que promove o jogo de alteridades manguê-ouvinte.

Mas as semelhanças prosseguem. Nos versos “atenção ao pisar o asfalto, o manguê/ atenção para o sangue sobre o chão” da canção de Gil e Caetano, dois elementos

---

<sup>27</sup> Discografia e anexo 9.

comuns ao Mangue Beat – asfalto e mangue – têm sua ambivalência ressaltada na alternância entre vida e morte, luz e escuridão, entre a cidade e a organicidade (natureza) que se esconde sob suas ruas, pois, afinal, ironicamente, “tudo é perigoso/ tudo é divino maravilhoso”.

A letra *Etnia*<sup>28</sup>, de Chico Science, tematiza o sujeito brasileiro e os processos de identificação que o ligam aos elementos característicos da brasilidade. Nos versos “somos todos juntos uma miscigenação”, já se configura a etnia brasileira como uma mistura, fruto das três raças (mito originário da formação do povo brasileiro): “índios, brancos, negros e mestiços”. Em seguida, o elo forte que as une na mistura: “corre nas veias sem parar”. O sangue, elemento implícito, é símbolo do mistério para a maioria dos povos, associado ao fogo, ao sol e à força vital (fígado). É usado nos ritos mágicos de diversas culturas antigas, inclusive pelos gregos, que derramavam sangue nas sepulturas para levar vitalidade às sombras no além. Na cristandade, é considerado elemento purificador e fortalecedor, pelo sangue de Cristo, que tem por si só poder expiatório e redentor.

A canção *Inclassificáveis*<sup>29</sup>, de Arnaldo Antunes, chama à questão da miscigenação brasileira a partir do próprio centro significante da linguagem. Nossas feições vão então se delineando sob a forma de indagações retóricas, por assim dizer, “neo-barrocas”: “que preto, que branco, que índio o quê?”. Em seguida, afirma-se a mistura, sob a forma de infinitas miríades de tons e semitons de mestiçagem: “aqui somos mestiços mulatos/ cafusos pardos mamelucos sararás” (...) “orientupis orientupis”... Estas inovações metabólicas criadas pelo texto, registrando a pluralidade, a partir da marca do coletivo “somos”, resultam na constatação final de nossas singularidades “inclassificáveis”. Assim, o poeta expõe, em uma só palavra, a crise da representação contemporânea que rejeita o racionalismo redutor (que “classifica” e organiza), remetendo-nos aos versos de *Da lama ao caos*, de Science: “(...) comecei a pensar/ que eu me organizando posso desorganizar/ que eu desorganizando posso me organizar”.

O tema vai se desenvolvendo sob a mestria poética de Antunes, que cria diversos neologismos para representar nossa realidade miscigenada. Note-se a não aleatoriedade na composição neológica que une, no mesmo radical, etnias cuja trajetória histórica tem

---

<sup>28</sup> Discografia e anexo 10.

<sup>29</sup> Discografia e anexo 11.

demonstrado interesses aparentemente antagônicos – como judeus e árabes, crioulos e louros, ibéricos e bárbaros, transmitindo a possibilidade de conjugação não conflituosa das partes. Num recurso poético bastante significativo dentro do contexto pós-moderno de desfronteirização de culturas, o compositor vai contando também um pouco da história destes povos. O vocábulo “iberibárbaros”, por exemplo, nos faz vislumbrar o evento da abertura para o Novo Mundo, a partir da conquista dos povos “bárbaros” pelos ibéricos; “guaranisseis”, seguido por “nipo-caboclos” e “orientupis”, reforça a mistura dos povos orientais aos brasileiros, proporcionada pelas ondas migratórias pós-guerra. Assim, “crilouros guaranisseis e judárabes”, “ameriquilatos luso nipo-caboclos”, iberibárbaros indo ciganagôs”, “chibarrosados mesticigenados”, reúnem-se, todos, “oxigenados debaixo do sol”. O termo “oxigenados”, ao mesmo tempo em que dá um toque de humor à letra, sugere um “branqueamento” artificial, possível apenas à força de substâncias químicas, uma vez que a miscigenação traz uma indefinição racial inerente a si mesma.

O mesmo sol, presente sob a forma do sangue que “corre nas veias” mestiças e une os brasileiros na canção de Science, num fluxo contínuo (“sem parar”), é símbolo de maior importância para todos os povos. Princípio da vida, o sol é adorado como deus pelas civilizações antigas, bem como por muitas das etnias indígenas brasileiras. Representa a mais elevada forma de consciência cósmica (a inteligência), o calor e o fogo. Seu nascimento e ocaso são a prefiguração simbólica da ressurreição e dos começos. Como ilumina a todos, sem distinção, é o signo da justiça. Platão via no sol a representação visível do bem (Chevalier e Gheerbrant, 1991).

O que se afirma em *Inclassificáveis* é enfatizado sob a forma de negação – prefixo “in” que diz que não somos classificáveis, afirmando uma etnia plural, fora de qualquer tentativa de padronização. O advérbio “não”, presente repetidas vezes no trecho “**não** tem um, tem dois/ **não** tem dois, tem três/ **não** tem lei, tem leis/ **não** tem vez, tem vezes/ **não** tem deus, tem deuses/ **não** há sol a só”, reitera ainda a detecção da multiplicidade a partir da negação da unicidade (grifos meus). Como em *Etnia*, em que o “nada de errado em seus princípios” quer dizer: “tudo certo em sermos assim”. Em seu refrão, Arnaldo resume, categórico: “somos o que somos/ inclassificáveis”, enquanto Science conclui, decisivo: “nada de errado em nossa etnia”. Nossa etnia miscigenada múltipla, portanto, acaba por se afirmar singular, inigualável.

Em ambas as canções é interessante notar a escolha pelo uso da linguagem coloquial, próxima à fala do cotidiano dos brasileiros, remetendo o ouvinte à própria realidade. Assim, temos os versos “**que** preto, **que** branco, **que** índio **o quê?**”, em Arnaldo e “*é hip hop* na minha embolada”, em Science (com sotaque regionalíssimo). Essa opção estética pela oralidade, como já se viu, é herança das produções dos modernistas da primeira fase.

Outro aspecto digno de nota em *Etnia* é o procedimento metalingüístico presente na última estrofe, em que a letra fala da própria canção e seus componentes rítmico-musicais. Pela junção à primeira vista antagônica de elementos da tradição e da modernidade, Science realiza uma contraposição antitética a princípio, mas perfeitamente conciliadora ao se considerarem as produções estéticas do contexto contemporâneo. Assim, temos na fusão tecnológico-musical nomeada nos versos “maracatu psicodélico/ capoeira da pesada/ bumba meu rádio/ berimbau elétrico/ frevo, samba e cores/ cores unidas e alegria”, a representação de nossa realidade étnica e musical miscigenada, bem como do hibridismo estético que marca as obras da pós-modernidade. Reafirma-se então a convergência estético-ideológica que passa a predominar nas diversas manifestações artísticas brasileiras, a partir do modernismo.

A temática da composição étnica brasileira, é bom lembrar, sempre esteve presente nas produções modernistas da primeira fase, como se pode constatar em *Erro de português*, de Oswald de Andrade, em que se fazem notar o elemento externo representado pelo colonizador português e o nativo, pelo índio brasileiro:

Quando o português chegou  
Debaixo de uma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!  
Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
O português.

O conteúdo ideológico de subversão dos valores tradicionais nacionalistas é bastante explícito no poema, onde se constata que o português “vestiu o índio”, num ato

evidentemente eurocêntrico, catequizador e “enbranquecedor” do elemento nativo. Bem-humorado, o poeta acrescenta que, “fosse uma manhã de sol/ o índio tinha despido/ o português”, lamentando a não-inversão dos papéis, que simboliza o anseio por um ato libertador e inusitado, não ocorrido à época da “descoberta” das terras brasileiras pelos portugueses. O “despir”, neste caso, pode ser interpretado como o signo da inocência indígena, em oposição à malícia e vergonha do colonizador, remetendo ainda ao desnudar das hipocrisias da civilização.

Retomando a análise da canção, no trecho “frevo, samba e cores/ cores unidas em alegria”, observa-se que, sob o signo da “alegria”, desfilam todas as “cores” de nossa etnia, numa visão carnalizada da realidade que remete também ao Tropicalismo. Sant’Anna (2004) se refere ao evento da “carnavalização” da cultura brasileira empreendida pelos tropicalistas como “a pluralidade de estilos e vozes, o erudito e o popular mesclados, o prosaico e o poético, tudo dentro de um efeito crítico de paródia”. Esse efeito da carnavalização, na canção de Science, reforça a criticidade dos versos da estrofe anterior: “é o povo na arte/ é arte no povo/ e não o povo na arte/ de quem faz arte com o povo”. Aqui, o cancionista expressa a força da cultura popular, ao mesmo tempo em que, valendo-se do sentido subvertido do vocábulo “arte”, questiona os que se apropriam de modo ganancioso e irresponsável destas manifestações – “quem faz arte com o povo” –, lembrando ainda a política de exploração das camadas sociais mais pobres.

No trecho incidental da canção, “por de trás de algo que se esconde/ há sempre uma grande gama/ de conhecimentos e sentimentos”, Science transmite o sentido do âmago da cultura popular, cuja essência recôndita abriga sabedoria. Em meio à pluralidade, exorta a juventude do Mangue a afirmar sua identidade particular: “não há mistério em se descobrir/ o que você tem e o que você gosta/ não há mistério em se descobrir/ o que você é e o que você faz”. O mistério, descoberto e manifesto, traduz-se em força de expressão e movimento do sujeito no contexto mundial globalizado.

Esse movimento estimulado por Science está de acordo com o que diz Stuart Hall (2001), em sua análise sobre o fenômeno da formação identitária múltipla no âmbito do mesmo estado-nação, diante do contexto mundial globalizado:

(...) ao invés de pensar no global como substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e “o local”. Este “local” não deve, naturalmente,

ser confundido com velhas identidades, (...).Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações “globais” e *novas* identificações “locais”.

Segundo Hall, essa nova articulação entre os níveis global e local propiciou a formação de “enclaves” étnicos minoritários no interior dos estados-nação ocidentais, levando a uma “pluralização” de culturas e identidades. Como se vê, o movimento das minorias que se afirmam sob modos novos de expressão é o mesmo empreendido pelos *mangueboys* e *manguegirls*, na maré do processo da crescente globalização mundial.

A mistura que sublinha as diferenças, a ambivalência que perpassa as manifestações das minorias no bojo da cultura nacional, é representada no Manguê Beat por símbolo duais e híbridos reiteradamente presentes, como os homens-caranguejo, a lama e o caos.

Os primeiros versos da canção *Da Lama ao Caos*<sup>30</sup> exortam o sujeito estagnado ao movimento, cuja marca permanece sendo a dualidade: “Posso sair daqui pra me organizar/ Posso sair daqui pra desorganizar”. Nos pólos opostos do movimento, a ordem e a desordem possíveis das coisas, os germes da ordenação criadora e da desorientação caótica, num ciclo retroalimentativo.

Vislumbram-se aqui, por uma sugestão imagética de circularidade, as potencialidades criativas no caos e, ao mesmo tempo, as qualidades desarticuladoras na ordem. O caos simboliza, originariamente, uma situação anárquica que precede a manifestação das formas (Chevalier e Gheerbrant, 1991). É, segundo a locução hebraica, *tohu wa bohu*, o deserto e o vazio mencionados no *Gênesis* e que são, na mesma medida, símbolos do indiferenciado, do amorfo, bem como de todas as potencialidades, até mesmo das mais contraditórias.

No contexto cultural globalizado da pós-modernidade, o caos é elemento estruturador, por paradoxal que possa parecer. Referenciado nas mais diversas manifestações artísticas como reflexo de uma realidade multivocal e fragmentária, simboliza o princípio e o fim de todas as coisas, o ponto a partir do qual se abre um leque de infinitas possibilidades. Assim, o que poderia ter um significado unicamente desestabilizador, visto sob um ângulo diverso, pode propiciar uma amplitude criativa indescritível.

---

<sup>30</sup> Discografia e anexo 12.

A dialética latente na canção dá voz ao homem pobre, que tem fome e colhe a xepa da feira e, nesse universo circular ambíguo, encontra-se despojado, desprovido de sua dignidade, sobrevivendo de restos, mas que nada tem de ingênuo: “da lama ao caos/do caos à lama/um homem roubado nunca se engana”. O uso do recurso estilístico da repetição, com ênfase no advérbio “mais”, ao lado de uma substantivação de conotação negativa, contextualiza o sujeito numa realidade deplorável: “Oh Josué, eu nunca vi tamanha desgraça, quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça”. O urubu, habitante do mangue, ave de rapina, pode ser identificado com os próprios responsáveis pela degradação e pelas desigualdades sociais de que o homem é vítima.

A fome rói as entranhas deste homem, e corrói seu pensamento: “Com a barriga vazia não consigo dormir”. Mas ele pode transformar o parco alimento que consegue em movimento, rebeldia, luta e superação dessa realidade degradante: “E com o bucho mais cheio comecei a pensar/ que eu me organizando posso desorganizar/ que eu desorganizando posso me organizar”.

Esta voz que representa as minorias, é amplificada de modo a ressaltar, sempre, suas liminaridades no espaço-tempo pós-moderno entrecruzado e presentificado. Examinemos a letra da curtíssima *Coco Dub (Afrociberdelia)*<sup>31</sup>, última faixa do primeiro CD de Chico Science e Nação Zumbi, lançado em 1994:

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?

Ao som da batida dos tambores do maracatu, associado ao coco, ritmo local, e ao acompanhamento eletrônico (lembrando a Música Quântica), Chico Science declama sua letra em tom discursivo, quase que despojado de qualquer traço melódico (lembrando a dicção do *rap*). Assim, à moda típica dos *rappers*, reforça a idéia do gueto que “mostra sua cara” para o mundo, afirmando, a partir de uma identidade regional que se nutre do mangue, sua inserção no contexto global pós-moderno. Note-se que, à semelhança dos modernistas e tropicalistas, o Mangue Beat tem sempre em vista seu conteúdo crítico. Na

---

<sup>31</sup> Discografia.



seqüência caótica de imagens associadas por analogias “cascos, caos, cascos, caos/ Imprevisibilidade de comportamento”, ouve-se por vezes uma voz que denuncia, num lamento: “dona Maria, eu to com fome!”.

O signo “cascos” remete a carapaças, defesas, necessidade de proteção e uso de máscaras, em meio ao indiferenciado e fragmentário “caos”. Analogamente as máscaras, símbolo festivo, transmitem a idéia da hipocrisia e da mentira, reforçando a carnavalização da realidade em seu aspecto crítico. O sentido do carnavalesco é ainda sublinhado em “multicoloridos cérebros” que “andam, sentem, amam”, “sintonizam e emitem, longe” lembrando a multiplicidade que convive sob o mesmo teto e sobre o mesmo solo, “acima, embaixo do mundo”. Aqui, destaca-se o forte sentido bíblico da prece cristã universal: “assim na terra como no céu”, lembrando que somos parte do mesmo fluxo contínuo, espiritual e terreno, que une a espécie humana.

As “antenas” dos *mangueboys* e *manguegirls* continuam “ligadas”, captando (sintonizando) e transmitindo (emitindo) sinais de longo alcance, em meio ao caos. O pólo destruturador do caos, por sua vez, é ressaltado nos versos: “imprevisibilidade de comportamento” e “o leito não-linear segue”, convergindo “pra dentro do universo” de onde são sinalizadas, novamente, suas potencialidades criativas, figuradas na “Música Quântica?”. A não-linearidade e a imprevisibilidade remetem ao contexto pós-moderno da dissolução de fronteiras e da desconstrução de uma realidade anteriormente tida como uniforme, formatada por padrões agora não mais referenciais. Não por acaso, o último verso fecha a letra com uma pergunta que, retoricamente, oferece um vislumbre das amplas possibilidades propiciadas por este universo “caótico”.

Pode-se inferir, a partir das considerações acima, que o Manguê Beat subverte novamente a ordem dos pólos na dialética do universal e do particular – primeiramente invertido pelos tropicalistas, que partiam do referencial estético universal para afirmar o local. Assim, à maneira inaugural dos modernistas, o movimento reforça o “novo momento na dialética do universal e do particular”, conceituado por Candido (2000), em que o regional afirma seu espaço de forma até mesmo “arrogante”, emprestando sua força “ao arsenal” mundial. Desta forma, observa-se que o movimento alinhava conteúdos de vanguarda – modernistas e tropicalistas – expressando sua arte em dicção bastante peculiar.

Ao dissertar sobre as características estéticas dos movimentos de vanguarda poética da produção literária brasileira surgida após 1950, observando a ressonância das rupturas modernistas, afirma Hilda Lontra (em Cyntrão, 2000, p.9-65):

Os movimentos de vanguarda, recuperando as idéias fundamentais do Modernismo, também apresentaram a bipartição norteadora dos poetas de '22: a) procura de mensagens ou de temática que fizessem do poema um testemunho crítico da realidade sociopolítica nacional (caso mais específico de *Violão de Rua*, uma série de publicações do CPC<sup>32</sup>); b) procura de códigos, os quais, rejeitando a tradição do verbo, tornassem o poema um objeto de linguagem de fácil percepção, integrado (ou integrável) na estrutura dos meios de comunicação de massas, a explosão da época.

Nesse paralelo em que se detecta a inegável influência e repercussão do Modernismo nas obras contemporâneas, abaliza-se a convergência estética e ideológica que passa a nortear nossas artes. Pela via da fragmentação da sintaxe e do verbo e da representação crítica da sociedade brasileira, em oposição ao nacionalismo ufanista romântico, as vanguardas da *Semana* quebram paradigmas e abrem espaço para novas possibilidades de construção lingüística e de questionamentos e reflexões sobre a realidade. Eis então o primeiro parâmetro sob o qual se devem analisar as obras da produção poética brasileira na atualidade: admitir a relação intrínseca entre arte e ideologia.

Em *Monólogo ao pé do ouvido*<sup>33</sup>, uma espécie de discurso-manifesto entoado à batida fervorosa dos maracatus, Chico Science demonstra a consciência, por parte da juventude do Mangue, sobre a importância do passado cultural brasileiro, bem como da necessidade de atualização da linguagem estética, vindo ao encontro dos argumentos acima expostos:

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/ todos os Panteras Negras/ Lampião sua imagem e semelhança/ eu tenho certeza eles também cantaram um dia.

---

<sup>32</sup> Centro Popular de Cultura. (n.a.).

<sup>33</sup> Discografia.

Contraditoriamente, o que deveria ser sussurrado e interiorizado, pelo título que precede a letra, “monólogo ao pé do ouvido”, sai na verdade como um brado, uma exortação à luta, ao movimento. À semelhança das vanguardas modernistas, Science conchama à modernização do passado, considerada em si mesma como “uma evolução”. Simbolizado pelas “notas que estavam aqui”, este passado estético já não se faz mais tão necessário, sendo o próprio eu-lírico capaz de harmonizar o todo aparentemente dissonante num conjunto audível: “Não preciso delas! Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”. Outra leitura possível, aqui, é o entendimento destas “notas” como a simbolização das diferenças sociais que, para Science, se fazem dispensáveis ao final, podendo ser superadas pela conjunção das mesmas num todo que “soe” (conviva) bem. Representando o sentido da audição, os ouvidos são importantíssimo canal de comunicação do homem com o mundo, desempenhando o papel fundamental de mediador entre aquilo que se quer assimilar e expressar.

No sentido da convergência estética e ideológica que a partir do Modernismo passa a abalar nossas artes, nota-se o quanto o movimento Manguê mergulha nessa relação, valendo-se da ferramenta artística para exortar ao enfrentamento dos problemas sociais: “O medo dá origem ao mal/ O homem coletivo sente a necessidade de lutar”. Os “demônios” que impedem “o poder bravo da humanidade” são também internos – lembrando o jogo móvel de alteridades e identidades múltiplas que, como se viu, circunscrevem-se e convivem no espaço de uma mesma nação – estando associados aos sentimentos negativos e subjetivos do “orgulho”, da “glória”, da “arrogância” e do “domínio”. Por fim, Science evoca a memória de ícones, brasileiros e latinos, da luta por melhorias sociais: Zapata, Sandino, Zumbi, Os Panteras Negras e Lampião. Note-se a especial reverência a Lampião, na paródia bíblica “sua imagem e semelhança”. Esses mártires e guerrilheiros, para o autor, foram também artistas, o que fica evidente no verso: “Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia”. É a voz dos excluídos e das minorias que, mais uma vez, ganha mundo e orienta a luta pelo coletivo.

Em *Mateus enter*<sup>34</sup>, cujo próprio título já sugere uma atualização da tradição dos Maracatus – figurando o personagem típico do folguedo popular, “Mateus”, ao lado de

---

<sup>34</sup> Discografia.

“enter”, comando do computador – encontram-se importantes referências às vozes das minorias do Mangue e seu desejo de encontrar espaço no mundo globalizado:

Eu vim com a Nação Zumbi/ ao seu ouvido falar/ quero ver a poeira subir/ e muita fumaça  
no ar/ cheguei com meu universo/ e aterriso no seu pensamento/ trago as luzes dos postes  
nos olhos/ rios e pontes no coração/ Pernambuco embaixo dos pés/ e minha mente na  
imensidão

Novamente, as vozes do Mangue buscam se fazer ouvir: “eu vim com a Nação<sup>35</sup> Zumbi/ ao seu ouvido falar”. A exortação não é em nenhuma medida vã, pois visa às mudanças: “quero ver a poeira subir/ e muita fumaça no ar”. A poeira, vindo da terra, simboliza a concretude, a possibilidade de realização destas mudanças; o ar, por sua vez, corresponde à abstração, ao que está por vir, ao que se almeja ainda alcançar. Estas vozes demonstram sua diferenciação desde o início, tentando influenciar o ouvinte no sentido de fazê-lo refletir sobre a realidade particular dos habitantes do Mangue, num astuto jogo de alteridades: “cheguei com meu universo/ e aterriso no seu pensamento”.

Ao retratar o ambiente da capital pernambucana, Science faz ressaltar belas imagens poéticas: “trago as luzes dos postes nos olhos/ rios e pontes no coração”. As marcas da urbe são impressas na retina do eu-lírico, os “olhos” simbolizando a maneira de o sujeito ver o mundo, o filtro pelo qual as imagens são capturadas e assimiladas do exterior para o interior, onde, processadas pelo coração, centro das emoções, ficarão para sempre na memória. O sujeito da canção não é descentrado nem tampouco desreferencializado, tendo suas raízes bem fixas: “Pernambuco embaixo dos pés”. Ao mesmo tempo, permite-se vôos livres e amplos: “e minha mente na imensidão”.

Nota-se o quanto o Mangue Beat marca, em sua trajetória, a afirmação do particular no âmbito do universal, conciliando ambos os pólos ao estabelecer o equilíbrio entre as *raízes* dos pés firmados nos manguezais e as *antenas* captadoras das vibrações mundiais. A seguir, dedico-me ao exame da continuação dessa trajetória artística tão significativa no âmbito do contexto mundial da globalização e da pós-modernidade, observando a reverberação das vibrações captadas, ressignificadas e emitidas pela “parabólica” fincada na lama.

---

<sup>35</sup> Nação aqui é o nome que se dá a um determinado segmento participante dos folguedos do Maracatu. O nome da banda que acompanha Science, então, traz esta explícita referência que, curiosamente, marca a particularidade da cultura local (n.a.).

## Ressonâncias do Mangue (um pouco de transtexto)

Enraizado na cena cultural brasileira, o Mangue Beat continua frutificando. Os expoentes do manguezal – ecossistema mais rico do mundo que inspirou o conceito orgânico e metaforicamente batizou e deu origem a todo o movimento – superaram as expectativas mais otimistas. A morte do líder Chico Science, apesar do baque, não arrefeceu o ideal de produção artística dos *mangueboys* e *manguegirls*, que continuam expressando suas vozes e liminaridades características no universo pós-moderno.

A banda *Mundo Livre S/A*, principal representante do movimento ao lado de *Chico Science e Nação Zumbi*, lançou seu último CD recentemente<sup>36</sup>. *O outro mundo de Manuela Rosário*<sup>37</sup>, título do quinto álbum da carreira do grupo, colocado no mercado por um esquema alternativo de gravação e distribuição apoiado em recursos locais, é uma obra fechada, conceitual. Manuela Rosário é a personagem fictícia cujo enredo permeia, direta ou indiretamente, a letra de todas as canções, servindo de fio-condutor para a expressão da produção mais marcadamente política da banda. Simpatizante dos zapatistas, a cineasta mexicana – por quem o compositor Fred Zero Quatro teria supostamente se apaixonado depois de tê-la conhecido na Praça Central de Guadalajara, acompanhando-a em seguida numa idílica viagem de moto até o Recife – serve de musa inspiradora para versos afiados, que tocam fundo em questões delicadas como a árdua e inglória luta dos índios brasileiros pela demarcação e conservação de suas terras e costumes.

Com características musicais um tanto diferenciadas da contemporânea *Nação Zumbi*, por meio de sambas com sonoridade levemente distorcida e baladas de aparente docilidade, a *Mundo Livre S/A* lança um olhar crítico aguçado sobre as contradições espalhadas pelo planeta. O alvo abrange amplo espectro, desde missões humanitárias a empresas de telefonia e latifundiários. A trama bem entoada das canções vai denunciando atrocidades reais, como a participação destes últimos no cruel assassinato do cacique Xicão, grande líder da tribo Xukuru, da zona da mata pernambucana. Contudente, o enredo das letras não perde em sutileza poética, como demonstra *Caiu a ficha*, de Zero Quatro:

---

<sup>36</sup> Não foram encontradas referências ao ano da gravação (n.a.).

<sup>37</sup> Discografia. Site: [www.manguebit.org.br/mlsa](http://www.manguebit.org.br/mlsa)

Virtual, inaudível/ voa certo/ sorrateiro rápido e mortal/ não existe guerra alguma/ apesar de todo esse barulho infernal/ é só o capital cruzando o mar/ hoje ele voa mais rápido que qualquer míssil/ e quando retorna da missão/ tudo o que deixa é terra arrasada/ pois seu poder de destruição/ é muito mais fulminante e duradouro.

Num recurso estético interessante e hábil, o compositor cativa o ouvinte que, a princípio, pensa estar diante de uma balada romântica e facilmente palatável. O que se segue é uma experiência em que a letra, intensificada num crescendo, traz o fruidor para uma realidade dura, convidando-o a uma relação reflexiva e inclusiva com a obra. Ao som de um arranjo tranqüilo, com acompanhamento suave de violão, bateria, teclado e toques sampleados, o cancionista entoia seu lamento-protesto, em que vai qualificando o “virtual, inaudível” capital na era da globalização mundial, pela constatação de seus efeitos morais e materiais devastadores.

A expressão popular “caiu a ficha” refere-se, portanto, à detecção de uma realidade inóspita, provocada pela ganância e sanha materialistas de nossa época. “Não existe guerra alguma/ apesar de todo esse barulho infernal”, afirma o autor, certo de que o cerne dos conflitos mundiais reside no velocíssimo processo de globalização capitalística da cultura, completando: “é só o capital cruzando o mar”. Aqui, as marcas degradantes do processo de globalização mundial são evidenciadas e reforçadas, não só pela idéia do “virtual”, mas da equiparação do capital ao poderio bélico tecnológico avançado, voando, silente e certo, “mais rápido que qualquer míssil”. Ao circular pelo globo por meio das ondas eletromagnéticas que transmitem milhares de informações via rede mundial de computadores em tempo *on-line*, a filósofa capitalista, com sua missão pasteurizadora das mentes e gostos humanos, deixa para trás seu rastro de “terra arrasada”. Com seu poder de destruição potencializado, ele é “fulminante e duradouro” e “voa certo/ sorrateiro, rápido e mortal” (versos repetidos enfaticamente ao longo e ao final da canção).

No menos recente disco *Por pouco*<sup>38</sup>, a banda já tinha como foco a reflexão sobre conteúdos relacionados à “nova ordem” mundial. Valendo-se recorrentemente do recurso do canto falado – o que aproxima ainda mais suas canções à estrutura narrativa –, a banda conta a história da realidade atual, em células rítmicas carregadas de suingue com sotaque brasileiro. Um mundo globalizado, mercadológico, competitivo, em que somos tratados

---

<sup>38</sup> Discografia.

como itens de compra, expostos à venda nas vitrines de lojas que proliferam em *shopping centers*. Um trecho da letra *Batedores*<sup>39</sup> mostra claramente o tratamento dado à temática por Zero Quatro e parceiros:

— “Os computadores das mega-corporações trabalham *full-time*, dia-após-dia. Seus altos executivos circulam num mundo de fanatismo e devoção, venerando o onipresente deus *Naiq*. Mesmo quando deveriam estar de folga, eles não param de pesquisar, investigando as ruas, buscando novas pistas. Há décadas, eles vêm comprando e subornando congressistas, democratas, modernos, liberais, patrocinando campanhas presidenciais, financiando planos de governo, armando, tramando novos consórcios globais que assumem rapidamente o controle de imensos e estratégicos patrimônios estatais - enfim, conquistando pequenos, médios, grandes mercados emergentes em todos os continentes (aquilo, aquilo que antes chamávamos de países).” / Renegado Batedor Sou / (...)

Apostando no uso do recurso narrativo, a letra refrata com forte carga crítica a realidade do mercado internacional globalizado, dominado pelo poder político corrupto dos líderes governistas mundiais. O processo de globalização em que o capital figura como presença onipotente, representado ironicamente como o “deus *Naiq*”, é tema recorrente nas canções da *Mundo Livre*, que coloca em xeque também o contexto cultural da pós-modernidade. A letra de *O mistério do samba*, do mesmo disco, questiona o status de autenticidade das supostas tradições:

O samba não é carioca/ o samba não é baiano/ o samba não é do terreiro/ o samba não é africano/ o samba não é da colina/ o samba não é do salão/ o samba não é da avenida/ o samba não é carnaval/ o samba não é da tv/ o samba não é do quintal/ Como reza toda tradição/ É tudo uma grande invenção/ O samba não é emergente/ O samba não é da escola/ O samba não é fantasia/ O samba não é racional/ O samba não é da cerveja/ O samba não é da mulata/ O samba não é playboy/ O samba não é liberal/ Como reza toda tradição/ É tudo uma grande invenção/ Não tem mistério/ Não é do bicheiro/ Não é do malandro/ Não é canarinho/ Não é verde e rosa/ Não é aquarela/ Não é bossa nova/ Não é silicone/ Não é malhação/ O samba não é do Gugu/ O samba não é Faustão/ Não é do gugu/ Não é do Faustão/ Sem mistério

A repetição do advérbio “não”, em quase todos os versos da canção, vai corroborando a afirmação que põe por terra a consagração das manifestações culturais ditas tradicionais como núcleos de resistência imutáveis e representantes exclusivos e genuínos da cultura nacional, concluindo que, “como reza toda tradição/ é tudo uma grande invenção”.

---

<sup>39</sup> Discografia e anexo 13.

As expressões artísticas populares, segundo a letra, tampouco são o que dela querem fazer os meios de comunicação de massa ao se apropriarem de seus conteúdos. Portanto, o samba também “não é silicone/ não é malhação/ (...) não é do Gugu/ (...) não é do Faustão”. Para o compositor a questão é simples, “sem mistério” num mundo em que “a senha para a sobrevivência consiste numa resposta equilibrada para um recorrente conflito. De um lado a duvidosa e farsesca resistência das consagradas tradições, e do outro a perigosa sedução das antenas” (Zero Quatro, 2000).

A letra de *O mistério do samba* ilustra bem aquilo que Hobsbawm e Ranger (1983) chamam de *invenção da tradição*:

Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas... *Tradição inventada* significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica a continuidade com um passado histórico adequado.

O confronto entre tradição e modernidade remete ao questionamento da unicidade do povo e suas manifestações culturais, vindo ao encontro do processo da crescente fragmentação das identidades no seio dos estado-nação ocidentais, como expõe Hall (2001):

O que, então, está tão poderosamente deslocando as identidades culturais nacionais, agora, no fim do século XX? A resposta é: um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo “globalização”. (...) a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.

A questão da configuração identitária nacional nesse mundo interconectado, permeia toda a produção das bandas do Mangue Beat, como a *Mestre Ambrósio*. Braço da mesma



vertente de *Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A*, fundada em 1992, a *Mestre Ambrósio* usa menos referências importadas que seus pares. O nome vem do mestre de cerimônias do teatro folclórico popular *Cavalo Marinho*, na Zona da Mata do estado de Pernambuco. A partir da base rítmica nordestina do forró, maracatu, coco, baião, caboclinho, ciranda e das letras inspiradas na tradição do cancionista popular, o grupo desenvolve seu lado *pop*, integrando elementos musicais distintos, que vão do *rock* ao *jazz* e à música árabe.

Na letra de *Povo*<sup>40</sup>, figuram os elementos que nos identificam às “comunidades imaginadas” dos estado-nação:

Força, festa, fonte e fundação/ Povo é mais que a proa pra nação!/ Sangue expande a ponte, a afirmação: Povo, não a raça da ração!/ Poder cantar: derrubar portões, ladrões e muros!/ Poder dançar: festejar na contramão!/ Há de rebentar sempre nova flor, sempre novo dia rebentando amor!/ Dig, dig, dig, dig, dig,/ dig, dig, di, don, don,/ dig, dig, dig, di, don, don,/ dig, don, don, don, don!

Os signos característicos da identidade nacional (povo, nação), no entanto, têm seu sentido usual confrontado na canção. Os substantivos qualificadores do povo, todos positivos, transmitem a idéia de uma essência alegre e firme, ponto de partida e esteio. Em seguida, o verso “força, festa, fonte e fundação” – note-se a interessante sonoridade obtida pela repetição da consoante “f”, em aliteração –, ao lado de “é mais que a proa pra nação”, rompe as fronteiras do *establishment*. Assim, clama-se por um significado mais digno para o povo, muito além da fachada (“proa”) sob a qual se cometem abusos, maior do que o papel secundário de rebotalhos (“raça da ração”) que comumente desempenha. O povo afirma-se então sob a negação veemente de uma subcondição humana: “povo, não a raça da ração!”.

Não por acaso, a letra de *Povo* nos remete aos conteúdos de *Etnia e Inclassificáveis*, analisadas anteriormente<sup>41</sup>. Compartilhando signos como “sangue”, “festa” e “nação”, comunga da afirmação de seu conteúdo crítico, valendo-se do recurso da carnavalização da realidade. O sangue, que é “fonte e fundação”, afirma a força do povo, expandindo-se e

---

<sup>40</sup> Discografia.

<sup>41</sup> Capítulo 2, *O Manguê e o sentido*.

ansiando por manifestar sua voz, em protesto: “poder cantar: derrubar portões, ladrões e muros”. Novamente, a representação da transposição de fronteiras, pela derrubada de “portões” e “muros”. Os símbolos celebrativos da dança e da festa vão se entremeando, cada vez mais, com uma visão crítica da realidade que pretende reverter a ordem das coisas: “poder dançar: festejar na contramão”. Ao final, vislumbra-se a possibilidades de superação da realidade degradante: “há de rebentar sempre nova flor, sempre novo dia rebentando amor!”. Os rebentos da flor e do amor remetem aos signos da contracultura, do ideal *hippie* do *flower-power*, prometendo tingir de novas cores os novos tempos, rebentando o “novo dia”. Os versos onomatopéicos “dig, dig, dig, di, don, don...” marcam a sonoridade regional.

Para melhor entender o conceito de “comunidade imaginada” e iluminar as idéias acima expostas, é interessante remetermo-nos novamente a Hall (2001), em sua exposição sobre a formação das identidades nacionais. O teórico argumenta que as identidades nacionais não seriam marcas genéticas, mas sim formadas e transformadas no interior da *representação*, uma vez que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos. Assim, uma nação seria um sistema de *representação cultural*, uma comunidade simbólica, ou seja, um lugar de convergência e construção do imaginário coletivo.

Segundo o autor, as culturas nacionais produzem sentidos com os quais podemos nos identificar, construindo-os a partir de histórias que passam a compor nossa memória de forma simbólica e imagética:

Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”.

Nas canções do movimento Mangue, observa-se nitidamente o movimento dialético de afirmação e questionamento desta identidade nacional construída e imaginada, a partir da constatação da configuração identitária múltipla brasileira. Vê-se então que o Mangue Beat continua emitindo sinais de longo alcance por meio de suas antenas parabólicas fincadas na lama. Em seu ideal de expressão cultural, os *mangueboys* e *manguegirls* seguem refletindo os conteúdos de sua realidade particular no contexto mundial globalizado da pós-modernidade. Representados por bandas como a *Mundo Livre S/A*, *Mestre Ambrósio*,

*Cascabulho* e *Mombojó*, os frutos do Manguê continuam sendo colhidos e utilizados em pratos saborosos, com o tempero regional que tem cativado os gostos mais refinados.

## CONCLUSÕES

Tendo atingido a parte final da exposição de minhas idéias, é chegado o momento de retomada de algumas das premissas propostas na apresentação e no desenvolvimento deste estudo, tocantes à tese a que me propus investigar e defender.

Minha intenção era estudar a expressão textual do movimento Manguê Beat, a partir da investigação de um corpus de letras de canções selecionadas, contextualizadas histórica e culturalmente, visando à sustentação da análise de sua inserção na trajetória da Música Popular Brasileira no século XX, bem como de sua relação com o projeto poético modernista brasileiro.

Para tanto, tomei a trama textual como ponto de partida para a análise do signo, aproximando as temáticas tratadas de modo a destacar as questões concernentes à formação de configurações identitárias no contexto cultural brasileiro contemporâneo. No decorrer do trabalho, fui relacionando os conteúdos dos manifestos e canções do Manguê Beat às produções dos movimentos culturais que lhes antecederam e inspiraram: o Modernismo e o Tropicalismo.

Num estudo metonímico, de base comparatista, intentava examinar, a partir dos manifestos (*Antropófago* e *Pau-Brasil*, tropicalista e do Manguê Beat), bem como de letras poéticas selecionadas dos compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Science – o processo de ressignificação da poética inaugural do movimento modernista, bem como da poética inaugural da pós-modernidade no Brasil – o movimento tropicalista – tido como uma sobre-determinação do projeto poético modernista.

Assim investiguei, pelo viés poético da produção cultural do Manguê Beat, as questões da ressemiotização de elementos temáticos e estéticos presentes na lírica modernista da chamada primeira fase; da apropriação das propostas do *Manifesto antropófago* e do *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, bem como do elemento externo das ideologias pertinentes; da intermitência dos textos de temática político-social crítica no movimento modernista e suas ressonâncias no movimento tropicalista e na contemporaneidade histórica da década de 90, do século XX.

Na busca de um suporte teórico para minhas idéias, encontrei, nos conceitos paradigmáticos de Bakhtin sobre *dialogismo* e *compreensão responsiva*, bem como nos pressupostos semiológicos de Barthes e Kristeva, e nas considerações sobre Literatura

Comparada de Nitrini, os aportes necessários à minha proposta de leitura comparativa e transtextual. Partindo do pressuposto de que os textos são um todo constantemente renovado e arejado pelo diálogo com o leitor e seus múltiplos contextos, visei à detecção de seus índices estético-literários e ideológicos, pela mobilização instrumental dos níveis de consciência paradigmática, sintagmática e simbólica. Para esta detecção, foram basilares as leituras de teóricos como Bosi, Candido, Chaves, Cyntrão, Favaretto, Ribeiro e Sant'Anna que, com suas conceituações sobre as produções estéticas nacionais do Modernismo, Tropicalismo e Manguê Beat, iluminaram minhas análises.

A fim de investigar a expressão das subjetividades contemporâneas, explorei os conceitos de teóricos como Anderson, Bhabha, Giddens, Hall, Lyotard e Vattimo, entre outros, que clarearam bastante minha visão sobre os modos de construção e convívio das múltiplas configurações identitárias do sujeito no espaço-tempo entrecruzado e presentificado da pós-modernidade.

A produção profícua dos manguezais recifenses propiciou-me ainda uma abertura reflexiva bastante ampla sobre a realidade da produção poética brasileira na contemporaneidade. Pude, a partir das obras fascinantes do movimento e, analogamente, do estabelecimento de pontes com as produções estéticas das vanguardas modernistas e tropicalistas, vislumbrar uma infinidade de questões relacionadas não só ao contexto cultural-artístico, como também à realidade política e social vivenciada pelo homem hodierno.

Detectei, a partir de meu estudo, a inegável influência e repercussão do Modernismo nas obras contemporâneas, abalizando a convergência estética e ideológica que ora norteia nossas artes. A quebra de paradigmas estabelecida pelas vanguardas da *Semana* abriu espaço para novas possibilidades de construção lingüística e de questionamentos e reflexões sobre a realidade nacional, estabelecendo o primeiro parâmetro sob o qual se devem analisar as obras da produção estética brasileira na atualidade: a admissão da relação intrínseca entre arte e ideologia.

Através das análises da produção estética do Manguê Beat, pude constatar o mergulho do movimento na relação da convergência arte-ideologia, observando como suas canções, além dos manifestos, se valem da ferramenta artística para exortar ao enfrentamento e superação dos problemas sociais. Observei ainda o quanto o Manguê Beat

marca, em sua trajetória, a afirmação do particular no âmbito do universal, expressando as liminaridades de sua configuração identitária regional no espaço do mundo globalizado pós-moderno. Assim, o movimento concilia ambos os pólos, ao estabelecer o equilíbrio entre as *raízes* dos pés firmados nos manguezais e as *antenas* parabólicas captadoras das vibrações mundiais.

A partir desse apanhado de expressões da cultura brasileira, constatei que a representação da cultura nacional passa por diversas fases, do ufanismo de otimismo exacerbado – ainda vigente à época das rupturas vanguardistas da Semana de Arte Moderna de 22 – à transformação capitalista da cultura, com ênfase no consumo massivo de seu produto, atingindo os tempos “pós” (pós-modernidade, pós-colonialismo, pós-feminismo...). Essa nova época, de acordo com Bhabha (2005), apresenta-se como um presente *ex-cêntrico*, em expansão, um momento de articulação das diferenças, fronteiro, a partir do qual “(...) algo começa a se fazer presente em um movimento da articulação ambulante, ambivalente”. É, portanto, o presente dos “entre-lugares”.

Minha incursão parcial no universo do cancionário popular contemporâneo brasileiro visou a circunscrever, pela via das análises textuais, a recorrência, re-historicizada e ressignificada, de um universo simbólico que se mostra como espelho multifacetado e refletor do universo do sujeito pós-moderno, remetendo-nos novamente ao jogo especular dos versos da canção *Corpo de lama*, de Science, que dá título a este trabalho: “este corpo de longe que tu vê/ é apenas a imagem que sou/ (...) essa rua de longe que tu vê/ é apenas a imagem que é tu/ esse mangue de longe que tu vê/ é apenas a imagem que é tu”.

Retomando a afirmação de Cyntrão (2004) de que, “Como antena e prisma de um patrimônio cultural coletivo, o artista produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas”, concluímos então que o movimento Manguê Beat, herdeiro das tendências estéticas modernistas (da primeira fase) e tropicalistas, tem papel relevante para o contexto cultural e a produção artística do país, captando, ressignificando e reverberando, através de sua *antena parabólica fincada na lama*, as emanções da pós-modernidade, de maneira a evidenciar as singularidades brasileiras no âmbito do universo mundial globalizado.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. Londres: Verso, 1983.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. São Paulo: *Revista de Antropofagia*, 1928.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. São Paulo: *Correio da Manhã*, 1924.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.
- ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulos, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BHABHA, Homi K. *Locais da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. *Música popular*. Petrópolis: Vozes, [s. d.].
- CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira, in ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas 2*, p.xiii-xlv. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- CASTRO, Josué de. *Homens e caranguejos*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena; CHAVES, Xico. *Da Paulicéia à centopéia desvairada – as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético – caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

FANON, Franz. *The wretched of the earth*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

FAVARETTO, Celso. Tropicália: política e cultura, in DUARTE, Paulo Sergio e RIBEIRO, Santuza Cambraia Naves (org.). *Do samba-canção à Tropicália*, p.242-247. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kanís, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Technologies of the self*. London: Tavistock, 1988.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GILBERTO, Gil. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982.

GIRON, Luís Antônio. A face “fashion” do Tropicalismo, in *Gazeta Mercantil*, Fim de Semana, 21/06/1996.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

HOBBSBAW, Eric. *Sobre história*. São Paulo: CIA das Letras, 1998.

HOBBSBAW, E. e Ranger, T. (orgs). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

JAMESON, Fredric. *Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes Ltda, 2001.

KATZ, Chaim Samuel; DÓRIA, Francisco Antonio & LIMA, Luiz Costa. *Dicionário básico de comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une sémanalyse: essais*. Paris: Seuil, 1969.

LARAIA, Roque. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LEÃO, Carolina Carneiro. *A Maravilha Mutante – batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Recife, 2002.

- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. Coletânea, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LINS, Renato. *Arqueologia do Mangue*. Internet – [renatolins@hotmail.com](mailto:renatolins@hotmail.com)
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- LONTRA, Hilda O. H. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços, in CYNTRÃO, Sylvia H. (org.). *A forma da festa: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, p.9-65. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe – memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape & Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- RAMALHO, Cristina. O híbrido lirismo brasileiro dos anos 90: injunções históricas, políticas e econômicas. *Revista Cerrados*, Brasília, UnB, 2005.
- RIBEIRO, Santuza Cambraia Naves. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- RIBEIRO, Santuza Cambraia Naves. *Objeto não identificado*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRJ. Rio de Janeiro, 1988.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo – decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- SANTANNA, Affonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Landmark, 2004.
- SCHARZ, B. Conservatism, nationalism and imperialism. In Donald, J. E Hall, S. (orgs.), *Politics and ideology*. Milton Keynes: Open University Press, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.



- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Editora 34: 1998.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros – identidade, povo e mídia no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica – ensaios*. São Paulo: Annablume, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1977.
- TELES, José. *Do frevo ao Mangubeat*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular – da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora LTDA, 1991.
- VASCONCELOS, Anazildo e Luchesi, Ivo. Depoimentos, in CYNTRÃO, Sylvia H. (org.). *A Forma da festa: Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, p.149-165. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VELOSO, Caetano. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1981.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WASSERMAN, Claudia. Identidade: conceito, teoria e história, in *Ágora*, v.7 – n.2 – jul./dez.2001.
- WISNICK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo, Publifolha: 2005.
- ZERO QUATRO, Fred. *Caranguejos com cérebro. Imprensa local*, Recife, 1992.
- ZIZEK, Slavoj (org). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1994.

## DISCOGRAFIA

### CAETANO VELOSO E GILBERTO GIL

*Tropicália*. Polygram, 1968.

*Tropicália ou panis et circense*. Philips, 1968.

### CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI

*Da Lama ao Caos*. Sony Music, 1994.

*Afrociberdelia*. Sony Music, 1996.

*CSNZ* (album duplo). Sony Music, 1998.

*Rádio Samba*. Gravação Independente, 2000.

*Nação Zumbi*. Trama, 2002.

### MESTRE AMBRÓSIO

*Mestre Ambrósio*. Rio de Janeiro, 1995.

*Fuá na Casa de Cabral*. Nova Iorque e Rio de Janeiro, 1998.

*Terceiro Samba\**.

\*Não foram encontradas referências à gravadora, data ou local de mixagem.

### MUNDO LIVRE S/A

*Samba Esquema Noise*. Banguela Records/Warner, 1994.

*Guentando a Ôia*. Banguela Records/Warner, 1996

*Carnaval na Obra*. Abril Music, 1998.

*Por Pouco*. Abril Music, 2000.

*O outro mundo de Manuela Rosário*. Candeeiro Records/Trama, s/d.

## **ANEXOS**

### **Anexo 1**

#### **Caranguejos com cérebro**

(Caranguejos com cérebro. *Imprensa Local*, Recife, 1992)

#### **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 das marés. 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 paralisa 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-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 no terreno da alteração e expansão da consciência.

(Fred Zero Quatro)

## **Anexo 2**

### **Panis et circencis**

*(Tropicália ou panis et circense. São Paulo, Philips, 1968)*

Eu quis cantar/ minha canção iluminada de sol/ soltei os panos sobre os mastros no ar/  
soltei os tigres e os leões nos quintais/ mas as pessoas na sala da jantar/ estão  
ocupadas em nascer e morrer/ mandei fazer/ de puro aço luminoso um punhal/ para  
matar o meu amor e matei/ às cinco horas na avenida central/ mas as pessoas da sala  
de jantar/ estão ocupadas em nascer e morrer/ mandei plantar/ folhas de sonho no  
jardim do solar/ as folhas sabem procurar pelo sol/ e as raízes procura, procurar/ mas  
as pessoas na sala de jantar/ essas pessoas da sala de jantar/ são as pessoas da sala de  
jantar/ e estão ocupadas em nascer e morrer

(Caetano Veloso e Gilberto Gil)

### Anexo 3

#### **Manifesto antropófago**

*(Revista de antropofagia, 1928)*

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre. Montaigne*. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia.  
Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em Totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do  
pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças  
clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos*  
parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do  
Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons  
sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju\*

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens



morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comia.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a Maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um Antropófago, o Visconde de Cairu: - É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em Totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage com os Anjos a Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de cocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e Genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte de costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D.João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição

Permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusviviendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traem si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade Sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

(Oswald de Andrade)

Em Piratininga Ano 374  
da Deglutição do Bispo  
Sardinha.

\* “Lua Nova, ó Lua Nova, assopra em

Oswald de Andrade alude ironicamente a um episódio da história do Brasil: o naufrágio do navio em que viajava um bispo português, seguido da morte do mesmo bispo, devorado por índios antropófagos.

## Anexo 4

### Tropicália

(*Caetano Veloso*. Polygram, 1968)

Sobre a cabeça os aviões/ sob os meus pés os caminhões/ aponta contra os chapadões/  
meu nariz/ eu organizo o movimento/ eu oriento o carnaval/ eu inauguro o  
monumento/ no planalto central/ do país/ viva a bossa-sa-sa/ viva a palho-ça-ça-ça-ça-  
ça/ o monumento é de papel crepom/ e prata/ os olhos verdes da mulata/ a cabeleira  
esconde atrás/ da verde mata/ o luar do sertão/ o monumento não tem porta/ a entrada  
é uma rua antiga/ estreita e torta/ e no joelho uma criança/ sorridente feia e morta/  
estende a mão/ viva a mata-ta-ta/ viva a mulata-ta-ta-ta-ta/ no pátio interno há uma  
piscina/ com água azul de amaralina/ coqueiro brisa e fala nordestina/ e faróis/ na mão  
direita tem uma roseira/ autenticando eterna primavera e/ nos jardins os urubus  
passeiam/ a tarde inteira entre os girassóis/ viva Maria-ia-ia-ia/ viva a Bahia-ia-ia-ia-  
ia/ no pulso esquerdo um bang-bang/ em suas veias corre muito/ pouco sangue/ mas  
seu coração balança a um/ samba de tamborim/ emite acordes dissonantes/ pelos  
cinco mil alto-falantes/ senhoras e senhores ele põe os/ olhos grandes sobre mim/ viva  
Iracema-ma-ma/ viva Ipanema-ma-ma-ma-ma/ domingo é o fino da bossa/ segunda-  
feira está na fossa/ terça-feira vai à roça / porém/ o monumento é bem moderno/ não  
disse nada do modelo do meu terno/ que tudo mais vá pro inferno/ meu bem/ que tudo  
mais vá pro inferno/ meu bem/ viva a banda-da-da/ Carmem Miranda-da-da-da-da

(Caetano Veloso)

## Anexo 5

### **Cidadão do mundo**

*(Afrociberdelia. Sony Music, 1996)*

A estrovenga 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 estrovenga surgia/ rolando veloz pelo ar/ eu pulei, eu pulei/ corri no coice macio/ só queria matar a fome/ no canavial na beira do rio/ jurei, jurei/ vou pegar aquele capitão/ vou jantar a minha nação/ na terra do maracatu/ Dona Ginga, Zumbi, veludinho/ segura o baque do mestre Salu/ eu vi, eu vi/ a minha boneca vosu/ subir e descer no espaço/ na hora da coroação/ 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 desse manguezal/ eu pulei, eu pulei/ corria no coice macio/ encontrei o cidadão do mundo/ no manguezal da beira do rio/ Josué!/ eu corri saí no tombo/ se não ia me lascá/ segui a beira do rio/ vim para na capitã/ quando vi uma parece num pinico anunciá/ é liquidação total/ o falante anunciou/ ih, to liquidado/ o pivete pensou/ conheceu uns amiguinhos/ e com eles se mandou/ aí meu velho/ abotoa o paletó/ não deixe o queixo cair/ e segura o rojão/ vinha cinco motoqueiro em cima do caminhão/ pararam lá na igreja/ conheceram uns irmãos/ pediram pão pra comer/ com um copo de café/ um ficou roubando a missa/ e quatro deram no pé/ chilla, relê, domilindró..

## Anexo 6

### **Manifesto da poesia Pau-Brasil**

(*Correio da Manhã*, 18 de março de 1924)

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação da poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de tese e a luta do palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Júris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança;

Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne a Malarmé, Rodin e Debussy até agora. 2ª) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala.

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*.

Uma nova perspectiva.

A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.



Uma nova escala:

A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuía. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloqüente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

(Oswald de Andrade)

## **Anexo 7**

### **Alegria, alegria**

Caminhando contra o vento/ sem lenço sem documento/ no sol de quase dezembro/ eu vou/ o sol se reparte em crimes/ espaçonaves guerrilhas/ em Cardinales bonitas/ eu vou/ em caras de presidentes/ em grandes beijos de amor/ em dentes pernas bandeiras/ bomba e Brigitte Bardot/ o sol nas bancas de revista/ me enche de alegria e preguiça/ quem lê tanta notícia?/ eu vou/ por entre fotos e nomes/ os olhos cheios de cores/ o peito cheio de amores vãos/ eu vou/ por que não?/ por que não?/ ela pensa em

casamento/ e eu nunca mais fui à escola/ sem lenço sem documento/ eu vou/ eu tomo  
uma coca-cola/ ela pensa em casamento/ uma canção me consola/ eu vou/ por entre  
fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome sem telefone/ no coração do Brasil/  
ela nem sabe até pensei/ em cantar na televisão/ o sol é tão bonito/ eu vou/ sem lenço  
sem documento/ nada no bolso ou nas mãos/ eu quero seguir vivendo amor/ eu vou/  
por que não?/ por que não?

(Caetano Veloso)

## **Anexo 8**

### **Corpo de Lama**

(*Afrociberdelia*. Sony Music, 1996)

Este corpo de lama que tu vê/ é apenas a imagem que sou/ este corpo de lama que tu  
vê/ é apenas a imagem que é tu/ que o sol não segue os pensamentos/ mas a chuva  
mude os sentimentos/ se o asfalto é meu amigo eu caminho/ com aquele grupo de  
caranguejos/ ouvindo a música dos trovões/ essa chuva de longe que tu vê/ é apenas a  
imagem que sou/ esse sol bem de longe que tu vê/ é apenas a imagem que é tu/ fiquei  
apenas pensando que seu rosto parece com as minhas idéias/ fiquei apenas lembrando  
que há muitas garotas perdidas em ruas distantes/ há muitos meninos correndo em  
mangues distantes/ essa rua de longe que tu vê/ é apenas a imagem que sou/ esse  
mangue de longe que tu vê é apenas a imagem que é tu...

(Chico Science/ Jorge Du Peixe/ Renato Lins)

## Anexo 9

### Divino, maravilhoso

Atenção ao dobrar uma esquina/ Uma alegria, atenção menina/ Você vem, quantos anos você tem?/ Atenção, precisa ter olhos firmes/ Pra este sol, para esta escuridão/ Atenção/ Tudo é perigoso/ Tudo é divino maravilhoso/ Atenção para o refrão/ É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte/ Atenção para a estrofe e pro refrão/ Pro palavrão, para a palavra de ordem/ Atenção para o samba exaltação/ Atenção/ Tudo é perigoso/ Tudo é divino maravilhoso/ Atenção para o refrão/ É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte/ Atenção para as janelas no alto/ Atenção ao pisar o asfalto, o manguê/ Atenção para o sangue sobre o chão/ Atenção/ Tudo é perigoso/ Tudo é divino maravilhoso/ Atenção para o refrão/ É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte

(Caetano Veloso/ Gilberto Gil)

## Anexo 10

### Etnia

(*Afrociberdelia*. Sony Music, 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/ então o povo na arte/ de quem faz arte com o povo\*

Maracatu psicodélico/ capoeira da pesada/ bumba meu rádio/ berimbau elétrico/ frevo, samba e cores/ cores unidas e alegria/ nada de errado em nossa etnia/

\*Por de trás de algo que se esconde

há sempre uma grande gama  
de conhecimentos e sentimentos

não há mistério em se descobrir  
o que você tem e o que você gosta  
não há mistério em se descobrir  
o que você é e o que você faz

(Chico Science)

## Anexo 11

### Inclassificáveis

Que preto, que branco, que índio o quê?/ Que branco, que índio, que preto o quê?/  
Que índio, que preto, que branco o quê? Que branco índio o quê?/ Branco índio preto  
o quê? Branco índio preto o quê?/ Índio preto branco o quê?/ Aqui somos mestiços  
mulatos/ Cafusos pardos mamelucos sararás/ Crilouros guaranisseis e judárabes/  
Orientupis/ Ameriquilatos luso nipo-caboclos/ Orientupis orientupis/ Iberibárbaros  
indo e judárabes/ Orientupis orientupis/ Iberibárbaros indo e judárabes/ Orientupis  
orientupis/ Ameriquilatos luso nipo caboclos/ Orientupis orientupis/ Iberibárbaros  
indo ciganagôs/ Somos o que somos/ Inclassificáveis/ Não tem um, tem dois/ Não tem  
dois, tem três/ Não tem lei, tem leis/ Não tem vez, tem vezes/ Não tem deus, tem  
deuses/ Não há sol a sós/ Aqui somos mestiços mulatos/ Cafusos pardos tapuias  
tupinamboclos/ Americaratias yorubárbaros/ Somos o que somos/ Inclassificáveis/  
Que preto, que branco, que índio o quê?/ Que branco, que índio, que preto o quê?/  
Que índio, que preto, que branco o quê?/ Que preto branco índio o quê?/ Não tem um,  
tem dois/ Não tem dois, tem três/ Não tem lei, tem leis/ Não tem vez, tem vezes/ Não  
tem cor, tem cores/ Não tem deus, tem deuses/ Não há sol a sós/ Egipciganos  
tupinamboclos/ Yorubárbaros caratais/ Caribocarijós orientapuias/ Mamelulatos  
tropicaburés/ Chibarrosados mesticigenados/ Oxigenados debaixo do sol

(Arnaldo Antunes)

## Anexo 12

### Da lama ao caos

(*Da lama ao caos*. Sony Music, 1994)

Posso sair daqui pra me organizar/ Posso sair daqui pra 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 vi um chié andando devagar vi um caranguejo andando pro sul/ Saiu do Mangue e virou gabiru/ Oh Josué, eu nunca vi tamanha desgraça/ Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça/ Peguei o balaio fui na feira roubar tomate e cebola/ Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura/ Aí minha veia, 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 desorganizar/ Que eu desorganizando posso me organizar/ Da lama ao caos/ Do caos à lama/ Um homem roubado nunca se engana

(Chico Science)

## Anexo 13

### Batedores

(*Por pouco*. Abril Music, 2000)

— “Os computadores das mega-corporações trabalham *full-time*, dia-após-dia. Seus altos executivos circulam num mundo de fanatismo e devoção, venerando o onipresente deus *Naiq*. Mesmo quando deveriam estar de folga, eles não param de pesquisar, investigando as ruas, buscando novas pistas. Há décadas, eles vêm comprando e subornando congressistas, democratas, modernos, liberais, patrocinando campanhas presidenciais, financiando planos de governo, armando, tramando novos consórcios globais que assumem rapidamente o controle de imensos e estratégicos patrimônios estatais - enfim, conquistando pequenos, médios, grandes mercados

emergentes em todos os continentes (aquilo, aquilo que antes chamávamos de países).” / Renegado Batedor Sou

— “Não, não, não estamos falando só de macroeconomia ou geopolítica. Estamos falando de mutações, instituições, partidos, valores e concepções (religiões, no final das contas) que se anulam ou se reciclam vulgarmente a cada rotação da terra. De almas e mentes mutantes. Dos abjetos seres PDM – Portadores de Deficiência Moral. Mas exibindo seus reluzentes celulares digitais, *palm-tops*, pára-brisas blindados e bonés *Naiq*, esses são apenas os patéticos vilões da nossa história. Para enquadrarmos os heróis, temos que deslocar o cenário. Visualizemos uma zona metropolitana de um mercado decadente, berço de um verdadeiro exército de desajustados batedores. Becos da fome... Cassetetes... Escopetas... Nesse ambiente hostil, a senha para a sobrevivência consiste numa resposta equilibrada para um recorrente conflito. De um lado a duvidosa e farsesca resistência das consagradas tradições, e do outro a perigosa sedução das antenas. Mas um batedor não come na mão de ninguém. Não rezamos na cartilha dos *Naiqmen*. Nosso combustível é som. Não aquele contaminado que as donas de casa disputam nas prateleiras de ofertas dos grandes magazines incorporados só porque já ouviram um milhão de vezes no *naiqspace* – templos sagrados de *San Naiq* que nunca serão atingidos por mísseis perdidos. Sentimos de longe o cheiro da diluição incorporada. Estamos sempre nas quebradas. E temos o poder de absorver só a batida que jamais fica batida...”

...soul-punk-dub-funk + samba demente...

...soul-pulk-dub + cerebral samba!!!

(Fred Zero Quatro/ Bactéria/ Goro/ Marcelo Pianinho/ Xef Tony)