

Hibridismos musicais, intersemiose e interculturalidade na poética do Mangubeat pernambucano

Mestrando Sílvio Sérgio Oliveira Rodrigues¹

Resumo:

Tendo na cena cultural do Mangubeat pernambucano um fenômeno poético-musical característico da poesia de massa da pós-modernidade, buscamos nessa comunicação fomentar discussões que apontem para estudos intersemióticos que surjam a partir da relação entre a cultura de massa e midiológica global com os elementos regionais nordestinos, numa fusão híbrido-antropofágica entre tradições mestiças e operações musicais da contemporaneidade. Nesse sentido, a hibridização dos meios e suportes cria cada vez mais novas formas de manifestações da linguagem, gerando a convergência entre fenômenos pré-literários, pára-literários e pós-literários, tendo na interculturalidade e na intersemiose seu vetor mais pertinente.

Palavras-chave: interculturalidade, mídia, intersemiose, pós-modernidade.

1. O pós-modernismo, limitações e complicações: as mediações e as massas

Toda a problematização por que passa a história nesse estágio atual da contemporaneidade está relacionada à questão primordial referente às ideologias estéticas. De acordo com Linda Hutcheon, os elementos dessa problematização se mostram a partir de dois movimentos não excludentes, seja reinserindo “os contextos históricos como sendo significantes e até determinantes” seja problematizando “toda a noção de conhecimento histórico” (1991, p.122). O pós-moderno, como uma das ideologias estéticas da contemporaneidade, entra nesse jogo de indeterminações e aponta para uma discussão, que, segundo os seus defensores, não reconhece a validade atual que define uma autêntica historicidade, bem como a noção de tempo objetivo - de grande valor para os modernistas, diga-se de passagem -, de tal forma que ao mesmo tempo se declara como causa desse “Novo” a questão da simultaneidade histórica.

Nesse momento de avanço do processo de globalização, estamos vivendo num período de mobilidades e de crescentes fluxos interculturais, características marcantes da pós-modernidade, enquanto fenômeno contemporâneo, apontando para uma forte ligação entre as tradições locais e as globais, numa completa fusão entre as fronteiras, criando espaços para novas conexões entre os povos, bem como entre culturas díspares, destruindo e minando a noção de Nação e de sujeito centrado e auto-suficiente. É o que chamamos de Estado pós-nacional e transcultural. Com isso, os saberes passam a sofrer uma alteração, ao conceder prioridade ao afetivo em detrimento do *lógos* ocidental, nesse momento em que as tensões entre o nacional e o transnacional se afirmam de forma esmagadora no mundo pós-moderno. Assim, o terceiro mundo passa a construir um discurso sobre a sua própria história, elaborando um novo modo de pensamento mais adequado às suas realidades. Essa abertura de novos espaços fronteiriços em que as tradições locais se fundem a fronteiras nacionais é fruto dessa nova ordem mundial que se liga a conexões e mobilidades, redimensionando a concepção de “discurso literário”, abrindo novas apreciações sobre o problema da representação no campo literário.

Com sabemos, o discurso literário se relaciona com o problema da pertinência que deve ter um escritor em sua inserção ao campo literário e à sociedade. Levando-se em conta que, se de um lado, o campo literário introduz-se na sociedade, por outro, não podemos deixar de observar que aquilo que chamamos de lugar da obra literária em que se pode delimitar a posição da enunciação literária vem sofrendo um abalo e perdendo a sua estabilidade de representação convencional, fazendo com que o espaço discursivo da literatura atue em um campo fronteiriço. Com isso, a consciência criadora do escritor e/ou poeta não pode mais se limitar a um universo fechado, em uma

clausura literária, quebrando assim a visão completamente reducionista, abrindo a obra literária para um novo olhar e concebendo-a então, segundo Maingueneau (2006), a “um ato de comunicação no qual o *dito* e o *dizer*, o texto e seu contexto são indissociáveis”. A linguagem como forma de ação, em que todo ato enunciativo torna-se de fato uma prática de ação. O novo discurso, portanto, passa agora por uma necessidade de concentrar a importância na condição da fala da comunicação literária, inscrevendo a obra literária no processo sócio-histórico, explorando o universo do discurso. Eis aí mais um vetor pertinente ao processo pós-moderno, termo que passamos agora a discutir em suas mais complexas vicissitudes e idiossincrasias.

Afirmar que vivemos em uma época pós-moderna é, para alguns teóricos, a constatação da exposição da vulnerabilidade do espírito moderno, em que a humanidade, em seus mais variados setores, passa a refletir e questionar o poder central, a razão, pondo em cena o discurso de que nada é seguramente uma verdade absoluta em que se pode dar crédito e confiabilidade. O verdadeiro pragmatismo daquilo que se pode chamar de ciência pós-moderna, na visão de alguns teóricos, está na sua própria descontinuidade e fragmentação, gerando, portanto, uma mudança geral na condição humana. O termo “pós-modernismo”, “modernismo avançado”, “modernismo tardio”, enfim, as várias tentativas de definição do fenômeno contemporâneo na arte e em outros campos de estudo, apresenta-se muito polêmico e porque não dizer muito escorregadio. Na verdade, torna-se extremamente simplista a adoção de procedimentos sobre a arte dando nomes e definições generalizadas, para então se chegar à idéia de supor que de certa forma possa existir um movimento unificado ou até mesmo sua extinção, simplesmente por existir agora uma espécie de denominação. O termo pós-moderno, da forma como é escrito traz uma significação muito maior do que “um hífen cercado por uma contradição”, de acordo com as palavras de Charles Newman (citado por Hutcheon, 1991, p. 75), apresentando um vínculo direto com o que a maioria das pessoas define como sendo modernismo. Fredric Jameson (2004, P. 40), embora se apresente como um dos críticos mais ferrenhos que se opõe a tal denominação, acaba por aceitar como periodicizante o conceito dado a esse possível fenômeno contemporâneo.

Tanto os adeptos quanto os que se consagram inimigos do pós-modernismo apresentam uma certa recusa em definir com precisão o que querem dizer quando utilizam o termo, ou pelo fato de pressuporem uma definição tácita, ou por encontrarem um imensurável índice de contradições em sua utilização. Lyotard (1984, p. 37), ao fazer referência ao modernismo como sendo o período de valorização e legitimação das metanarrativas, ou grandes narrativas como no caso da concepção hegeliana de separação e da valorização do autoconhecimento do espírito em relação à história, bem como a abordagem da narrativa marxista que aponta para emancipação política da sociedade, aparece como um dos principais teóricos que ajudou de forma significativa a dar maior percepção e visibilidade ao que hoje compreendemos por pós-modernidade. Segundo Ramírez (2004, p.28), as metanarrativas são responsáveis pela divulgação de um “modelo centralizador”, que gera autoritarismos e exclusões, a ponto de marginalizar determinadas representações que subjazem ao discurso cultural dominante. Ainda se fala ao fazer referência ao pós-moderno no fim das representações, executando um repensar sobre margem e fronteira, interrogando sobre o impulso em direção à uniformidade e à homogeneidade, na busca do que é híbrido e provisório, tornando-se truismo o questionamento de valores normalmente aceitos de nossa cultura, como fechamento, teleologia e subjetividade. Pelo fato de questionar tudo o que é fechado, hierarquizado, o pós-modernismo é visto como um fenômeno excêntrico, recaindo o foco sobre as diferenças, aceitando e colocando em cena aquilo que se pode chamar de minorias. Assim se pronuncia Hutcheon:

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

É a expressão de um mundo cambiante em seus aspectos sociais e políticos. Assim podemos definir o pós-modernismo, que, na verdade faz parte de uma estrutura maior que é o contemporâneo. Por esse motivo, é que o conceito de pós-moderno por si só tem cada vez mais se tornado um conceito frágil, tênue e até mesmo paradoxal, tanto entre aqueles que o enxergam de forma simpática, como também entre os que o rejeitam. Na verdade, são várias as razões para tal discrepância em relação às diferentes posições tomadas entre os teóricos da pós-modernidade. De um lado, há aqueles que utilizam conceitos positivos para justificar a rejeição ao termo pós-moderno, como por exemplo, a razão iluminista universal do pensamento marxista, ou até mesmo consciência histórica do marxismo científico, como no caso de Eagleton e Habermas.

O discurso relativista do pós-moderno, a nosso ver, acaba por ser totalizador, sobretudo quando constrói sua própria metanarrativa, tornando-se autoritário em seu discurso. Se todas as identidades são fluidas, como aponta a teoria pós-moderna, isso acaba por desfazer essa fluidez, quando defende uma visão fragmentada como único comportamento condizente com a idéia de pós-moderno. Ao desafiar o estruturalismo, o formalismo, o modernismo e a referencialidade, o pós-modernismo acaba por reconhecer e assumir a idéia de que toda percepção, ação e cognição são, de forma inexorável, emolduradas, e por que não dizer, determinadas a partir da esfera social, já que a prática pós-moderna tem um caráter convergente com a teoria contemporânea no que se refere às estratégias interpretativas e pelo fato de saber localizar os enunciados verbais na ação de cunho social. Entretanto, o conjunto global da produção artística do pós-moderno traz a noção de um novo conservadorismo de caráter nostálgico/reacionário e ao mesmo tempo agindo de forma radical em que a demolição revolucionária se processa, o que, sem sombra de dúvida, acaba por mascarar os entraves e relevos abissais que fazem parte da topografia do pós-modernismo.

Como se pode ver, discutir o pós-moderno recai sobre elementos diversos que tiram a consistência de sua veracidade e autenticidade. O moderno, apesar de múltiplo, apresenta coerência, fato impossível de se perceber no pós-moderno, por não atender a conceitos prontos e observados a partir de práticas singulares e particularistas. Isso é porque a sua indeterminação pode ser medida pela sua formação inacabada, que está sendo elaborada “agora mesmo”, não abrindo espaço para nos oferecer qualquer perspectiva de porvir.

2. O pós-moderno, o “capitalismo avançado” e a entrada das mediações

O sistema capitalista no estágio em que se encontra acabou por criar condições dominantes ao estabelecer um processo de democratização da cultura, transformando-a em consumo estético e massificado dentro do processo industrial, ao seguir a linha da menor resistência. Essa escravidão mental da publicidade-marrom tem levado a inúmeras discussões, que vão desde a visão voltada para a inutilidade e desaproveitamento dessa cultura de massa, que se manifesta através da manipulação do discurso, levando a legitimação de uma ideologia que nos encaminha de forma massiva à lógica da dominação, ou mesmo da visão que se pauta na utilização desse meio como mediação positiva.

Martín-Barbero, em seu livro “Dos meios às mediações” mostra que as massas nem sempre ficam de fora do processo tecnológico, servindo apenas de alvo de manipulação pelos meios de massa, entrando no esquema, mas atuam quase sempre como sujeitos, sobretudo se levarmos em consideração o caso específico da América Latina, em que a ruptura dos antigos modelos aponta para o desvelar da verdade cultural, pois as massas ainda trazem o povo, levando a massificação cultural a confundir-se com uma urgência política necessária a essa classe, que, desta forma, assume a mestiçagem cultural.

É perceptível, portanto, que não se pode conceber a cultura contemporânea sem a idéia de povo, massificação social. Nos tempos atuais, uma incontaminação e conseqüente separação das variadas formas de cultura é quase impossível. Nesse sentido, é truísmo se pensar na relação do

mundo e o processo de produção e de recepção do texto, pois a associação entre a literatura, mídia e mercado passou a se tornar obrigatório.

Em se tratando de América latina, por exemplo, faz-se necessário que deixemos de lado o preconceito elitista da direita, ao mesmo tempo em que não podemos agir de forma a valer-se de um esquema racional da esquerda, pois é inegável que a atuação da imprensa e dos meios de comunicação de massa tiveram um papel tão decisivo na formação da nacionalidade latino americana, tanto quanto o teve também o populismo.

Ao contrário do que defendem os pensadores frankfurtianos, o sujeito agora inserido na sociedade da indústria cultural, não perde sua autonomia, restringindo-se à passividade diante da dominação dos meios massivos, tornando apenas um mero espectador, ao contrário, o popular passa a se inserir na cultura como experiência e produção. Essa concepção reducionista e preconceituosa acaba por excluir algo de fundamental importância que encerra essa rede de contatos sociais, de muita complexidade, quando aponta unicamente para o caráter manipulador exercido por esses meios de comunicação de massa. Isso faz com que se desconsidere as diversas e amplas formas de manifestações que atuam na sociedade. A subjetividade não pode ser descartada, pois é preciso dar ao receptor um papel de destaque nesse processo que insere o povo, a massa e a indústria cultural. Merece uma citação relevante feita por Jesús Martín-Barbero ao criticar a postura do filósofo marxista Theodor W. Adorno:

Cheira demais a um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único verdadeiro paradigma, mas que o identifica com seu conceito: um "conceito unitário" que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade. (2003, p. 70).

Torna-se importante fazer um replanejamento por completo das teorias que versam sobre o problema da recepção, já que todas elas defendem a tradição que faz da concepção "ilustrada" um pólo ativo, detentor do saber, ou seja, a elite intelectual seria, portanto, o sujeito manipulador e possuidor do conhecimento, deixando para o povo, para as massas o pólo passivo e néscio, tornando a produção criativa e o consumo passivo e retido ao conformismo.

Não se pode conceber a atuação apenas dos meios nas pessoas, mas observar também como elas se relacionam com esses meios. Essa "mediação" de que fala Martín-Barbero leva em conta os espaços, as formas de comunicação que estão entre a pessoa que absorve a comunicação e o que apregoa o próprio meio de comunicação. Nesse sentido, não temos de forma exclusiva um sujeito que vive ilhado, resignado diante do meio, recebendo apenas seu impacto. Mediação é, portanto, o meio termo entre o estímulo e a resposta, o espaço composto por crenças, sonhos, costumes, enfim, tudo o que pode definir e configurar a cultura cotidiana. Na América Latina, por exemplo, a vida festiva, de caráter lúdico, de concepção montada no religioso e no familiar é muito densa. Isso vai sem dúvida determinar a recepção dos meios, mas propiciando uma confluência decisiva com essa bagagem de mundo, da vida, da gente, bagagem essa que deve ser levada em conta na percepção dos modelos de estudos desses mesmos meios. Trata-se de uma mudança de sensibilidade oriunda das novas tecnologias, que criam uma nova forma de linguagem, gerando uma espécie de mutação cultural. A comunicação nesse sentido deve ser vista em relação à cultura, em que os processos que vão constituir o massivo são observados a partir das mediações e das subjetividades dos sujeitos. Os estudos de Martín-Barbero, bem como todo o seu pensamento, ancora-se no pressuposto teórico-metodológico que se fundamenta na passagem dos estudos dos meios em si para a sua inserção na cultura, levando em conta, sobretudo as dimensões do conflito social, colocando em cena a importância revisitada do valor sociológico do cotidiano, em que esse cotidiano assume um valor histórico no qual se pode compreender melhor a sociedade. Não podemos ser nostálgicos, sempre na bus-

ca de um passado perdido no tempo e na memória, assumindo uma postura extremamente purista, ou por vezes ficando em busca de uma determinada cultura que se firme a parte do processo dinâmico social no mundo contemporâneo. O massivo deve ser visto permeado com o popular, já que este se funde a variadas formas de manifestações culturais, remetendo-se assim a um redimensionamento das culturas tradicionais, e/ou a uma hibridização das culturas nativas, já que a inserção do cenário cotidiano é fundamental, porque nele é que se encontram as festas de caráter popular, o bairro, a vizinhança entre outras formas de manifestação que apresentam igual caráter.

3. A poética intercultural do “*Manguebeat*”, hibridismo musical e intersemiose: uma experiência peirciana em “*A cidade*”, de Chico Science

A poética proposta pelo *Manguebeat* em sua composição musical trata de maneira bastante relevante e singular Recife com sua geografia física e humana, com seu retrato caótico, sua cultura, assim como fizera o cientista pernambucano Josué de Castro. O *Manguebeat*, em seu manifesto “*Caranguejos com Cérebro*”, encartado no CD “*Da Lama ao Caos*”, de Chico Science e Nação Zumbi, aponta para um discurso que corrobora com a proposta pós-moderna de colocar em cena novas representações sociais e culturais, através de uma política voltada para a cidadania, em que o global e o local apontam para uma relação inter-ética e intercultural. No Manifesto “*Caranguejos com Cérebro*”, de Fred Zero Quatro e Chico Science, podemos perceber o espírito vanguardista desse projeto intercultural representado pela poesia de massa dos anos 90. Ao percorrer através de um longo itinerário pela periferia do Recife, as letras das músicas de Chico Science trafegam por “rios, pontes e overdrives” focalizando a fome dos homens-caranguejos que se apresentam como seres que se beneficiam da lama energética do mangue e com isso buscam o enfrentamento com o mundo, única forma de denúncia da desgraça vivida por eles. Assim, fortalecidos pela diversidade do mangue, por sua fertilidade e produtividade, os homens da cidade-estuário, da água salobra que serve ao mesmo tempo de desova e criação articulam uma possibilidade de identificação com o mundo.

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

Lançando Recife como centro cultural, o *Manguebeat* influenciou bastante a música popular brasileira dos anos 90 do século passado propondo a combinação de ritmos tradicionais do Nordeste com o rock, o hip-hop e a música eletrônica, defendendo, ainda, a utilização de todos os meios tecnológicos disponíveis, ao demonstrar forte preocupação com a preservação ambiental, e enfatizar a importância dos mangues para as cidades costeiras. Assim, transforma o uso da ecologia numa espécie de metáfora artística, cantando o homem pobre da cidade em seus versos orais e populares, ao apresentar uma mensagem, um código bastante original e conceitual, destacando sua solidariedade para com o jovem periférico, que, para sobreviver, lança mão da esperteza como forma de fuga da aporia do sistema. A música passando a ser vista como estratégia de repensar a vida, de ver o presente em que o ser humano pode incluir-se na função ativa de sociabilidade. Chico Science percebeu que para o homem estagnado recuperar sua força criativa somente a lama poderia

lhe fazer sair dessa aporia, pois, o homem metaforizado na imagem da planta, deveria buscar em seu húmus (a lama), a maneira mais fácil de renascer e compreender sua função enquanto ser social e ativo. Para legitimar seu projeto musical com propostas contra-culturais, Chico Science lança mão da intersemiose e do hibridismo musical, em que diversidade e mistura apontam para a utilização da semiótica (aqui utilizaremos a semiótica de Peirce) como forma de atestar a confluência sígnica característica do mundo contemporâneo.

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

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

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

Nesse primeiro momento, ainda intuitivo, a música, em seu sentido lato, apresenta em suas filigranas uma música ainda sem a visível presença da fala já que, nesse nível de manifestação, “a música não passaria de um possível em aberto, ainda não realizado” (SANTAELLA, 2005, p. 381). A possibilidade de sentido ainda não se apresenta rapidamente. Mas apenas rapidamente, já que, em um segundo momento, um novo estágio de apresentação do signo irá se processar. O estágio sígnico em sentido de pureza irá ceder espaço a uma outra representação.

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

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

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

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

Chegamos, então, na composição de Chico Science, *A cidade*, a um terceiro estágio de sentido, a essa terceiridade, ao verbal, quando alcançamos a tradução de um pensamento em outro pensamento ininterrupto, seqüencial, que nos coloca, no âmbito da interpretação, na utopia da urbanização. A destruição do sonho trazido pela idéia do progresso tecnológico, em que o caos se consoma como consequência dos conflitos e dos desequilíbrios sociais.

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

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

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

A prostituição usada na utilização do turismo que trazem “pessoas de outros lugares” faz crescer a fama da cidade, que ultrapassa os mares, numa clara referência intertextual aos feitos lusitanos cantados por Camões em sua célebre obra “Os Lusíadas”. Assim, Recife se aproxima do mundo, se globaliza, se internacionaliza por sua miséria e desrespeito à cidadania. No fechamento da canção, percebe-se a sugestão para uma saída, que se processa na idéia de um resgate cultural, de uma assimilação de vários sons, através dos ritmos regionais, que se acercarão do global, do envenenamento das guitarras, para fundir-se a “uma embolada”, a “um samba”, a “um maracatu” como forma de dialogismo e possibilidade de alcançar a grande proposta do movimento *Manguebeat*, que é a conscientização social e a busca de uma representação política e cultural daqueles que estão na lama, símbolo da cidade e da identidade do homem que precisa enfrentar o caos mundial para poder reaver sua cidadania. Na promiscuidade dos ritmos, a canção se fecha com uma diminuição do ritmo pesado e envenenado das guitarras, interagindo o erudito com o popular, implicando na confluência entre o som global e regional, e, de forma rápida e quase que imperceptível, as vozes iniciais que dialogavam no burburinho da feira urbana, reaparecem e somem rapidamente.

4. Conclusão

Portanto, os meios e as diversificadas formas interacionais, que muitas vezes condicionamos em nossa lógica simbólica como opositoras, podem criar uma fronteira aberta em que as tradições e os espaços institucionais em constante batalha, apontam para a possibilidade de uma democracia efetivamente voltada para a igualdade comum e a para a justiça social. Para utilizar aqui a visão de um gramsciano, podemos deferir que na proporção em que o mundo dominado pela mídia se direciona como propriedade de uma pequena parcela da sociedade, ou seja, de pequenos grupos dominantes, sem dúvida teremos um incontrolável desequilíbrio no que se refere à disputa pela hegemonia, já que é truismo o peso inegável que esses meios têm no domínio da formação da opinião pública. Mas, o que não podemos ignorar é que essa nova mídia está também mergulhada e imbricada na sociedade civil, que pode lutar por espaço efetivo de democratização através do acercamento desses meios de comunicação de massa. A mídia, portanto, como mais um espaço de luta pela hegemonia, pelo consenso e interação entre as partes, aproveitando o conceito reformulado do marxismo, adaptando aos novos rumos da política e da cultura no mundo contemporâneo. Ficaríamos assim mais aproximados do pensamento benjaminiano, que atribuía o uso revolucionário da “reprodutibilidade técnica” na cultura e na obra de arte como um todo. Ao contrário de Adorno e Horkheimer, que acabava por condenar a menosprezar a indústria cultural, apesar de reconhecermos que há uma tentativa de unificação e homogeneização da cultura por parte daqueles que se filiam a setores econômicos nesse estágio atual do capitalismo.

Referências Bibliográficas

- [1] ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1999.
- [2] BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.
- [3] CHICO Science & Nação Zumbi. A cidade. In: **Da lama ao caos**. , 1994.
- [4] GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: Walter Miranda. **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- [5] HALL, Stuart. O global, o local e o retorno da etnia. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- [6] HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. 2ª ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

- [7] HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331 p.
- [8] JAMESON, Fredric. **A lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução: Maria Elisa Cavesco e Iná Camargo Costa. 2ª ed. S. Paulo: Ática, 2004.
- [9] JUSTINO, Luciano Barbosa. A vanguarda intercultural. In: **Estudos literários e socioculturais**. Rosângela Queiroz (Org.). Campina Grande: EDUEP, 2006.
- [10] LYOTARD, Jean-François 1984. **The postmodern Condition: A Report on Knowledge**, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [11] KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Org. E. Ann Kaplan; tradução, Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- [12] MARKMAN, Rejane. Música e simbolização – Mangubeat: contra-cultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.
- [13] MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- [14] MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradutor Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- [15] MOISÉS, Leyla Perrone. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- [16] NETO, Moisés. **Chico Science: a rapsódia afrociberdéliica**. Recife, 2001: Edições ilusionistas: 2.
- [17] NOTH, Winfried. A semiótica universal de Peirce. In: **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.
- [18] NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. p. 05-40).
- [19] OLIVEIRA, Solange Ribeiro de...[et al.] **Literatura e música**. São Paulo: ed. SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- [20] PLAZA, Júlio. A tradução intersemiótica como pensamento em signos & A tradução semiótica como intercurso dos sentidos. In: **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 17-43.
- [21] PRYSTHON, Ângela Freire. **Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e Estudos Culturais na América Latina**. Recife: Bagaço, 2002.
- [22] RAMÍREZ, José Manuel Lázaro. **Fábulas mutantes na floresta Pós-Moderna: perspectivas de narratividade dramática na contemporaneidade**. São Paulo. ECA-USP, 2004.
- [23] SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal**. 3. ed. – São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.
- [24] SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- [25] VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007

Autor

¹ **Sílvio Rodrigues, mestrando**

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

E-mail: sergiorlit@hotmail.com