

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

O Caranguejo-antena da Lama:  
Movimentos Organizados de Contracultura e Pós-modernidade

Juiz de Fora  
Fevereiro de 2007

Filipe Gotardelo Audebert Delage

O Caranguejo-antena da Lama:  
Movimentos Organizados de Contracultura e Pós-modernidade

Trabalho de Conclusão de Curso  
Apresentado como requisito para obtenção de  
grau de Bacharel em Comunicação Social  
na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Potiguara Mendes da Silveira Júnior

Juiz de Fora  
Fevereiro de 2007

Filipe Gotardelo Audebert Delage

O Caranguejo-antena da Lama:  
Movimentos Organizados de Contracultura e Pós-modernidade

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Potiguara Mendes da Silveira Júnior

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 08/02/2007  
pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Júnior (UFJF) – Orientador

---

Prof. Dr. Francisco Paoliello Pimenta (UFJF) – Convidado

---

Prof. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF) – Convidado

Conceito Obtido \_\_\_\_\_

Juiz de Fora  
Fevereiro de 2007

À Thaís,  
pela paciência (enquanto eu xingava o Word),  
pelo incentivo, carinho, companheirismo e formatação

Aos amigos,  
pelas conversas em botecos  
que originaram este trabalho

Ao Potiguara,  
pelas aulas psicodélicas

Ao Chico Science que,  
infelizmente,  
abandonou o Planeta Manguê  
há exatos dez anos

O presente trabalho busca demonstrar a impossibilidade de criação de movimentos organizados de contracultura na pós-modernidade. O estudo aborda a questão do fim das lutas dualistas em uma sociedade burguesa pós-revolução industrial, onde a lógica capitalista se pauta no caos e no constante renovar. O funcionamento dessa lógica cultural burguesa, a de que toda manifestação que vai contra a ordem vigente logo é incorporada ao sistema, não nos permite falar em cultura e contracultura. A dialética está morta. Qualquer ato revolucionário perde sua energia inicial a partir do momento em que se organiza. Tudo o que é sólido desmancha no ar da pós-modernidade, antes que consiga tomar forma. A lógica do pensamento pós-moderno não se pauta em dualismo ou se apegua a qualquer tipo de purismo ideológico. Em um universo onde as culturas puras perdem sua força devido a globalização, só resta às culturas que se tornem híbridas, como os indivíduos os são. O Mangubeat, manifestação cultural híbrida por excelência, entendeu que nenhuma forma de dualismo operava no mundo, sabendo locomover pela pós-modernidade, onde a dialética deixou de existir e todas as culturas são de fronteira.

Contracultura . Hibridismo . Mangubeat.

## **SUMÁRIO**

### **1 INTRODUÇÃO**

### **2 MANGUEBEAT: BRAZILIAN SWAMP ROCK**

### **3 O FIM DA DIALÉTICA**

#### 3.1 MARX E A LÓGICA CULTURAL BURGUESA

#### 3.2 BAUDELAIRE E O DESESPERO URBANO

#### 3.3 DOSTOIÉVSKI E A CRIAÇÃO REVOLUCIONÁRIA INCONSCIENTE

#### 3.4 OS ENGASGADOS GRITOS DE RUA DOS ANOS 60 E 70

### **4 O FIM DAS CULTURAS PURAS**

#### 4.1 CRISE DE IDENTIDADE

#### 4.2 CULTURAS DE FRONTEIRA

### **5 CONCLUSÃO**

### **6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## 1 INTRODUÇÃO

Hoje o chão passa rápido e perto do futuro/ Me distancio daqui/ pra lembrar que estarei no amanhã (se precisar)/ A memória resiste/ ao que o tempo insiste em acabar/ Quem se lembra,/ quem se lembra onde queria chegar?/ Ninguém sabe/ ninguém sabe onde tudo vai dar (Faz Tempo – Nação Zumbi).

Tudo o que é sólido desmancha no ar. A frase parece se encaixar perfeitamente na letra da música, não só pela rima, mas principalmente pelo sentido.

Esta frase foi escrita por Carl Marx, em seu Manifesto Comunista, quando viu, após a revolução industrial, a força que o capitalismo tinha em modificar todas as relações da humanidade. E não só as relações econômicas ou políticas, mas as relações sociais e culturais, que lentamente foram sendo ligadas direta ou indiretamente ao capital. A lógica de funcionamento da economia burguesa passou a ser aplicada, involuntariamente, a todas as esferas da vida cotidiana. E essa lógica prima pela renovação constante, ela se revitaliza pelo caos. A burguesia não teme abandonar um produto ou uma idéia pra trás se isso não lhe der mais lucro e não for movimentar o capital; o capitalismo precisa destruir sua bases o tempo todo para que possa renascer com mais força, com um novo rosto que as gerações mais jovens ainda não conhecem.

Depois que a burguesia consolidou-se como classe social dentro deste novo sistema que regia as relações do mundo, ela tornou-se a grande responsável pela organização sistemática do capital, tanto econômica quanto culturalmente. A noção de indústria cultural, usada pela primeira vez pelos teóricos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer, denuncia, em seu próprio nome, a dependência da cultura em relação aos processos industriais. A cultura funciona seguindo a mesma “lógica burguesa” e nenhuma manifestação cultural está livre desse processo de industrialização cultural. Mesmo as manifestações que visam ir contra a cultura dominante estão sujeitas à essas leis de mercado, sendo automaticamente fagocitadas, servindo como retroalimentação.

A primeira parte deste trabalho abrange o funcionamento dessa lógica cultural

burguesa, na tentativa de mostrar que não há mais luta dialética no terreno da cultura, em termos de cultura dominante x contracultura. Partimos da tese de que qualquer tentativa de manifestação cultural organizada de contracultura, com bases sólidas, é impossível na pós-modernidade, visto que a dialética, em todas as suas esferas, está morta em um universo regido pela “hiper-realidade” – modelo de universo simulado proposto por Jean Baudrillard. Para tentar comprovar nossa hipótese, partiremos das análises que Marshall Berman faz sobre a relação entre cultura modernista e economia burguesa na obra de Carl Marx, evidenciando que o funcionamento da sociedade burguesa eliminou toda possibilidade de luta dialética. Para mostrar o fim desse dualismo, contamos ainda com as análises de Berman sobre a obra de Baudelaire, mais precisamente do poema A Perda do Halo. No poema, o autor deixa implícito o movimento caótico do pensamento moderno, que tanto representantes da cultura quanto da contracultura estão sujeitos; um caos onde qualquer manifestação cultural conservadora ou subversiva sólida é rapidamente derrubada pelo turbilhão e dinamismo da modernidade.

Os movimentos de contracultura estão, geralmente, relacionados com atos revolucionários, emancipatórios. O próprio nome indica que vão contra alguma ordem estabelecida. Mas, em um universo hiper-real, onde a dialética esvaneceu-se, a práxis revolucionária também não é possível. Postulamos, então, a idéia de “criação revolucionária inconsciente”, segundo a qual toda e qualquer manifestação cultural reacionária genuína não é proposital. A partir do momento que o indivíduo tenta criar algum movimento revolucionário tendo consciência de onde quer chegar, deseja ganhar adeptos na coletividade, se organizar para combater, automaticamente ele se destrói, antes mesmo de nascer. As revoluções são manipuladas e organizadas por agentes que se apropriam do “sentir revolucionário” do povo para ascender ao poder. Quanto mais organizadas forem, menos espontâneas e verdadeiras serão essas revoluções. Para comprovar essa hipótese, analisaremos a sociedade russa pré-revolução, a obra do escritor Dostoiévski e a Revolução Russa de 1917, aplicando as noções de “Apropriação” do psicanalista MD Magno.



Qualquer manifestação cultural, para ser bem-sucedida, deve abandonar a idéia de dualismo entre culto e massivo, regional e universal, cultura e contracultura. O movimento cultural nascido no início da década de 90, em Recife, conhecido como Mangubeat, foi um exemplo de manifestação não-dialética. Os fundadores do movimento, entendendo a dinâmica do pensamento pós-moderno, criaram uma manifestação cultural atenuada com a lógica de funcionamento da cultura em um mundo globalizado, onde qualquer tipo de apego estético ou ideológico puro já não faz sentido. A escolha do Mangubeat como estudo de caso se deu por ele representar perfeitamente como uma manifestação cultural que pretenda alcançar a coletividade deve se comportar na pós-modernidade para obter sucesso. Para isso, antes de entrar na argumentação, começamos estudando a história do movimento para que, ao longo do trabalho, possamos contrapor exemplos do Mangubeat às hipóteses postuladas.

A segunda parte de nosso trabalho se debruça sobre a questão da migração, umas das conseqüências diretas da globalização. Com o avanço das tecnologias de transporte, a locomoção tornou-se muito mais fácil e corriqueira. E devido à má distribuição do capital pelo globo, o movimento de pessoas para grandes centros que vão em busca de dinheiro ou fogem de guerras causadas direta ou indiretamente pelo capital, se intensificou. Com isso, as identidades culturais puras vão se enfraquecendo, visto que o indivíduo não pertence a apenas uma cultura, mas a várias ao mesmo tempo. E essas identidades, trazidas por diversos movimentos migratórios ao longo dos anos, e aquelas oriundas das indústrias culturais, convivem mutuamente nas cidades. E desse encontro de várias identidades em um mesmo espaço físico nascem novas identidades “híbridas”. E não só a migração física, mas a virtual, devido aos avanços na comunicação, torna essa “hibridização cultural” muito mais intensa.

Em um mundo interligado por uma rede de circulação de informações gigantesca, alcançada pelos diversos avanços na área da informática e da mídia em geral, o indivíduo se torna um cidadão do mundo, faz parte da imensa aldeia global. E essa capacidade e facilidade de locomover entre diferentes culturas, gera uma “crise de identidade” no sujeito; fica cada

vez mais difícil falar em identidade virgem ou pura. Hoje, todas as culturas são híbridas.

Partindo da análise desse universo cultural híbrido, o nosso estudo tenta provar que toda e qualquer manifestação cultural deve ser necessariamente híbrida em um mundo onde a luta entre forças dialeticamente opostas não faz sentido, para que o sujeito, descentrado de uma identidade pura, possa se identificar. E esse hibridismo não se restringe apenas à existência de características estéticas de identificação regionais e universais simultâneas, mas também à existência de características de movimentos de cultura e de contracultura no que tange aos meios de produção e propagação das obras. Para comprovar essa hipótese, pegaremos como base a análise feita por Néstor García Canclini das culturas híbridas da América Latina, contrastando sempre com o estudo de caso, o Mangubeat.

## 2 MANGUEBEAT: BRAZILIAN SWAMP ROCK

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo/ Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos/ Entulhados a beira do Capibaribe / Na quarta pior cidade do mundo / Recife, cidade do mangue / Incrustada na lama dos manguezais / Onde estão os homens caranguejos (Antene-se – Nação Zumbi)

Recife, cidade mangue. Para aqueles que passaram pelos anos 90 antenados com a música que se fazia no país, é inevitável que façam imediatamente a associação entre Recife e manguezal. E isso se deve necessariamente ao movimento cultural nascido em 1991, no meio da lama dos manguezais, batizado de Mangubeat. A história do movimento se confunde com a história da banda Chico Science e Nação Zumbi, que será amplamente usada em nosso estudo.

Segundo José Teles, em *Do Frevo ao Mangubeat*, “até meados de 50, o Recife era o pólo cultural mais atuante no Brasil, depois de Rio de Janeiro e São Paulo”. (TELES, 2000, p.15). Sempre possuiu um acervo de músicas “regionais populares” e folclóricas muito rico e singular, como o maracatu, coco, xote, caboclinho, urso o escambau. O frevo talvez seja o exemplo mais conhecido e peculiar de música recifense exclusiva daquela cidade.

Com o passar dos anos, porém, essas músicas populares recifenses foram perdendo sua força e já não se renovavam mais devido à hegemonia cultural do Sudeste. Com a entrada de gravadoras multinacionais no país, muitas gravadoras locais - como a Rozenblit, que gravava e catalogava frevos e outras músicas locais – foram obrigadas a fechar suas portas, contribuindo para que os ritmos locais perdessem sua influência na musicalidade das gerações mais novas, cada vez mais ligadas às músicas que chegavam do Centro-Sul.

Para tentar amenizar os estragos da massificação cultural imposta pelo Sudeste, muitos artistas se uniram em campanhas e movimentos culturais em prol da ressurreição e preservação dos ritmos populares de Recife. O MCP, Movimento de Cultura Popular, em 1961; O Movimento Armorial no início dos anos 70, nascido por consequência das

vanguardas que misturavam estrangeirismos em suas músicas, como o Tropicalismo. Só alguns anos mais tarde, a geração jovem da década de 70 entendeu que xenofobia musical não ajudava na criação de uma música autêntica, contemporânea, que refletia o seu tempo; entenderam que era necessário se abrir a influências estrangeiras. Foi quando surgiram nomes como Ivinho, Zé Ramalho e Lula Cortês, que se destacaram no Sudeste e influenciaram muitos músicos recifenses dos anos 80.

Nessa época, o cenário musical de Recife - como de todo o Brasil - estava diretamente ligado às tendências impostas pela indústria fonográfica. Os novos artistas repetiam o que já havia sido sucesso no Sudeste na tentativa de vender e fazer sucesso em São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo Teles, alguns artistas recifenses se guiavam quase exclusivamente por Alceu Valença e “a temática primava pela redundância” (TELES, 2000, p.226), não refletindo a verdadeira situação socioeconômica da cidade mangue; outros copiavam artistas do Sudeste que já faziam sucesso no eixo Rio-São Paulo.

“Mas por baixo da lama mutantes crustáceos com cérebro apontavam suas antenas para o espaço em busca de novos sons” (TELES, 2000, pág. 230). Alguns jovens da geração dos anos 80 não estavam presos aos maneirismos culturais de artistas recifenses de sucesso:

[...] os mangueboys haviam detectado o estado lamentável das veias e artérias do Recife, mas viam saída para o marasmo cultural. Pretendiam livrar-se dos grilhões do tradicionalismo abandonando a energia negativa do melão de cana e energizando o ambiente fértil da lama (TELES, 2000, p.258)

Devido à facilidade de acesso a informação e a músicas diversas, os futuros mangueboys Renato Lins, Fred 04, Hélder Aragão e Chico Science, cresceram ouvindo punk rock, hip hop, e outros tipos de músicas estrangeiras, mas recebiam da comunidade familiar ou urbana a referência da cultura regional. Dessa fusão de ritmos regionais [maracatu, samba, coco, ciranda) com a música pop em geral, desenvolveu-se essa síntese musical, que sincretiza ritmos e os interage com as diversas culturas do globo.

Nascia, assim, o Mangubeat. No *1 Manifesto do Movimento Mangu Bit* - a

primeira versão da grafia era essa - os mangueboys colocam que o objetivo do movimento é:

engendrar um 'circuito enérgico' capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações do mangue 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 Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade Virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração/expansão da consciência. (TELES, 2000, p.256)

Daí, nota-se o caráter híbrido e universal do movimento. Apesar de usarem os ritos regionais, a música é trabalhada sobre os conceitos da música pop mundial. Nas palavras de Chico Science, “é nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los junto com a visão mundial que se tem.” (TELES, 2000, p.263)

A partir dos pilares erguidos por Chico Science e seus amigos, diversos grupos de diferentes tendências musicais aderiram ao movimento; existem catalogados 172 nomes de grupos recifenses pós-manguebeat. Em 1995, o movimento já tinha fervilhado toda a produção cultural de Recife e se tornado “um dos mais originais movimentos musicais surgidos nas últimas décadas” (TELES, 2000, p.304). Chico Science e Nação Zumbi foi e ainda é o mais conhecido grupo pertencente ao Manguebeat - inclusive no exterior - , seguido do Mundo Livre S.A, banda de Fred 04.

O sucesso do movimento como manifestação musical e intelectual deu-se pela maneira como foi pensado e planejado, desde o começo, para que funcionasse e ganhasse vida em um mundo pós-moderno, globalizado e híbrido. E é justamente pautado na análise desse sucesso que o nosso estudo prossegue nos próximos capítulos.

### 3 O FIM DA DIALÉTICA

Desde os tempos que antecedem a própria filosofia, o homem habituou-se sempre a pensar de forma dualista; bem e mal, corpo e alma, Deus e Diabo. Por carregar essa herança filosófica, quase uma catequese, é muito difícil para o indivíduo pensar em um sistema que seja monista, em que não haja uma distinção clara entre forças opostas. E essa dificuldade de raciocínio atrapalha entender a lógica da modernidade, e principalmente, a lógica cultural na modernidade.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, auto transformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.[...] Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como diz Marx, tudo o que é sólido desmancha no ar.” (BERMAN, 1986, p.15)

Esta citação está na introdução do livro Tudo o que é sólido desmancha no ar, de Marshall Berman. O título do livro, que deriva de um trecho do Manifesto Comunista, de Carl Marx, deixa implícito o funcionamento da modernidade: é impossível tentar criar qualquer tipo de manifestação política, social ou cultural com bases sólidas. A lógica da modernidade, que deriva da lógica burguesa, é a de se renovar e mudar constantemente. Nas palavras de Marx, citadas por Berman, “todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a ossificar.” (MARX, 1888, p.475 apud BERMAN, 1986, p.20).

Em um mundo onde as idéias se movimentam e se desfalecem com uma rapidez absurda, expressar-se em termos maniqueístas e bipolares é ser incoerente com a lógica do pensamento moderno.

No livro Simulacros e Simulação, Jean Baudrillard desconstrói o real. Na verdade, ele apenas evidencia o desaparecimento do real e nos introduz ao universo da simulação, ao universo da hiper-realidade. A humanidade vive na era da simulação, em uma era onde todos

os referenciais foram perdidos ou se desmancharam no ar.

Baudrillard ilustra muito bem esse universo hiper-real com a alegoria do mapa e do território. Ele conta que os cartógrafos de um certo império desenharam um mapa tão detalhado que ele cobria exatamente o território do reino. Antes da era da simulação, o território precedia o mapa, como a fábula conta. Hoje, na era da simulação, é o mapa que precede o território. Os cartógrafos ou simuladores atuais fazem o inverso do que faziam os da fábula: eles tentam fazer coincidir o real com os seus modelos de simulação. Assim não é mais possível diferenciar o real do imaginário.

O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí... Na verdade, já não é real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera. (BAUDRILLARD, 1991, p.8).

Na verdade, o imaginário está morto, mas a possibilidade do imaginário ainda vive, criando uma sensação de liberdade. A idéia de que se pode mudar a realidade é difundida, mas o real está morto. E esse mecanismo é aplicado e funciona em todas as instâncias da humanidade. Vive-se a ilusão de que o comunismo destruirá o capitalismo, que a direita ou a esquerda no poder modificará os rumos da política, que os ecologistas mudarão a relação do homem com a natureza. Mas já não existe esse tipo de dualismo, visto que vivemos em um mundo hiper-real. O discurso de luta dualista faz parte da simulação, da hiper-realidade, pois é muito mais fácil para o homem pensar que vive em um mundo dualista, com pólos bem definidos, do que admitir que vive em uma simulação caótica.

Tendo como base o livro de Marshall Berman, o presente capítulo tenta esclarecer essa lógica da modernidade empregada à cultura. O objetivo é tornar claro que qualquer manifestação cultural organizada, seja ela em prol da cultura dominante ou não, é impossível na modernidade e na pós-modernidade. O capítulo tenta mostrar, ainda, que falar em forças dialeticamente opostas é impossível. Para isso, escolhemos três autores usados por Berman: Marx, Baudelaire e Dostoiévski. Além disso, usaremos as noções de manifestações culturais

de rua da década de 60 e 70 explicitadas pelo autor.

### 3.1 MARX E A LÓGICA CULTURAL BURGUESA

Carl Marx escreveu boa parte de sua obra nos primórdios da Revolução Industrial. Além de vivenciar algumas das primeiras conseqüências dessa modernização, foi quem primeiro profetizou muitos fatos que derivariam dessas conseqüências, no que tangem ao pensamento moderno. Marx vislumbrou como a modernização afetaria todas as relações humanas a partir de então, e, principalmente, como afetaria o modernismo.

Marx acreditava que a vida moderna implicava em um todo coerente; a economia, a política, as novas relações sociais, influenciavam na concepção de mundo que os artistas adquiriam. A obra de Marx pode “esclarecer especificamente a relação entre cultura modernista e a economia e sociedades burguesas.” (BERMAN, 1986, p.89). A grande importância dessa relação está no fato de que todo o funcionamento do capitalismo influencia em toda e qualquer manifestação cultural.

A lógica do desenvolvimento burguês, já visível naquela época, ainda é praticamente a mesma. O capitalismo precisa sempre de novos mercados para se manter vivo. E essa procura por novos mercados tem como conseqüência a livre competição, um símbolo da “liberdade” capitalista. E qualquer burguês que deseja fazer parte dessa livre competição e se manter competitivo no mercado, precisa se renovar constantemente. A burguesia “não pode subsistir sem constantemente revolucionar os meios de produção.” (BERMAN, 1986, p.93)

Como foi colocado anteriormente, essa mesma lógica de mercado se adequa à cultura e se aplica ainda hoje. “Em relação a isso tudo, como ficamos nós? [...] Ficamos numa situação estranha e paradoxal. Nossas vidas são controladas por uma classe dominante de interesses bem definidos não só na mudança, mas na crise e no caos.” (BERMAN, 1986, p.94).



Qualquer tentativa de perturbação ou agitação contra o poder vigente ou, nesse caso, a cultura dominante, se reverte em seu fortalecimento; qualquer catástrofe é transformada em oportunidades lucrativas de renovação do seu próprio acervo.

[...] o capital imoral e sem escrúpulos, só pode exercer-se por detrás de uma superestrutura moral, e quem quer que seja que regenere esta moralidade pública (pela indignação, pela denúncia, etc.) trabalha espontaneamente para a ordem do capital.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 23).

Apesar da burguesia se proclamar como o “Partido da Ordem”, tanto política como culturalmente, Marshall Berman nos lembra que tudo o que a sociedade burguesa constrói é, propositalmente, construído para ser posto abaixo.

Tudo é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas.(BERMAN. 1986, p.97)

A economia burguesa é por si só e, suficientemente, anárquica. O capitalismo encena sua morte a todo o momento para que possa ressurgir das próprias cinzas rejuvenescido. Baudrillard coloca que as forças revolucionárias não aceleram o processo de morte do capital, mas o contrário, ajudam nessa encenação de morte. Na verdade, o sistema não espera outra coisa de nós: “[...] que o ressuscitemos pela negativa. Fim das praxes revolucionárias, fim da dialética.” (BAUDRILLARD, 1991, p.36)

Mas o que é mais arrebatador nessa visão, e que também nos será útil ao longo de nosso estudo, é que esse funcionamento da cultura é involuntário. Marx constrói uma imagem perfeita para ilustrar essa concepção:

[...] a moderna sociedade burguesa, uma sociedade que libertou tão formidáveis meios de produção e troca, é como a feiticeira incapaz de controlar os poderes ocultos desencadeados por seu feitiço. (MARX, 1888, p.475 apud BERMAN, 1986, pág. 99)

Nenhum representante da burguesia poderia imaginar que estavam dando início a esse processo. Uma vez criado, ele funciona sozinho, e ninguém tem a capacidade de tomar as rédeas e controlá-lo.

O homem moderno fica então dividido: ou adota a lógica burguesa de revolução

permanente e desenvolvimento infinito, ou cai em um niilismo de destruição insaciável, onde não há mais o que fazer e nem onde se esconder. E esse funcionamento da cultura, onde qualquer espécie de conduta é aceita no momento em que se torna economicamente viável, é a essência do niilismo moderno.

Portanto, esse raciocínio nos permite concluir, temporariamente, que qualquer movimento cultural de contracultura é inútil para derrubar a cultura dominante. A cultura precisa da contracultura para poder continuar se renovando e manter-se viva; ambos os discursos levam sempre ao mesmo lugar: à legitimação mútua.

Trata-se sempre de provar o real pelo imaginário, provar a verdade pelo escândalo, provar a lei pela transgressão, provar o trabalho pela greve, provar o sistema pela crise, o capital pela revolução, a arte pela antiarte [...] (BAUDRILLARD, 1991, p.28 e p.29)

E com a cultura não é diferente: prova-se a cultura pela contracultura. Qualquer movimento de contracultura legitima a própria cultura e é a sua apoteose. Ela serve de referencial à cultura defunta. Qualquer dano infligido à cultura dominante, se reverte em cura. “Tudo se metamorfoseia no seu termo inverso para sobreviver na sua forma expurgada. Todos os poderes, todas as instituições falam de si próprias pela negativa, para tentar, por simulação de morte, escapar à sua agonia real.” (BAUDRILLARD, 1991, p.29)

A burguesia cria a falsa sensação de liberdade, deixando o terreno sempre fértil às novas idéias.

Os inimigos do capitalismo desfrutam de uma grande margem de liberdade em seu trabalho – para ler, escrever, falar, organizar-se, fazer propaganda, promover greves, eleger. Mas essa liberdade de movimento transforma suas atividades em uma empresa e eles se vêem representando o papel paradoxal de mercadores e promotores da revolução, que necessariamente se torna uma mercadoria como outra qualquer [...] sujeito aos mesmos abusos e tentações, às mesmas fraudes manipuladoras e ilusões embromadoras de uma campanha promocional qualquer. (BERMAN, 1986, p.111)

E se alguém pretende criar movimentos organizados de contracultura, Berman deixa claro que a “burguesia controla os meios de produção na cultura e quem quer que pretenda criar deve operar em sua órbita de poder”, além de frisar que “a moderna burguesia é notavelmente habilidosa em extrair lucro de qualquer pensamento”.(BERMAN, 1986, p.113 e

p.114). Até as idéias mais subversivas precisam dos meios massivos para se manifestarem. E a partir daí, ganhará adeptos, enriquecendo o mercado e colaborando para o incremento do capital. No final das contas, um movimento de contracultura organizado não é um inimigo do sistema, mas é justamente o estimulante que a cultura dominante precisa. Marx nos mostra que ninguém na sociedade burguesa e capitalista é tão puro e tão livre. Todos estamos presos na teia do mercado intelectual, sujeitos às leis que vigoram. Os verdadeiros intelectuais precisam reconhecer sua dependência a esse mercado, para depois, se ainda quiserem, conseguir lutar de forma direta e aberta contra ele.

Os artistas por trás do movimento Mangubeat souberam reconhecer isso. Alguns deles eram formados em Comunicação Social, tendo um certo conhecimento sobre modernidade e modernismo. O Movimento foi todo arquitetado para que fosse difundido e usado pela mídia. E a genialidade deles está no fato de ter acrescentado características regionalistas em sua música, mas sempre usando os moldes que a própria mídia e cultura dominante lhes propuseram. Eles não tentaram mudar as regras do jogo, apenas exploraram essas regras a favor de sua cultura local. O Mangubeat nunca pretendeu romper com nada, criar uma cena inteiramente nova que funcionasse à margem do sistema ou que rivalizasse com ele. Muito pelo contrário, a idéia era tornar-se universal justamente com a ajuda do sistema. Ao invés de procurar meios alternativos para difundir suas música, os mangubeboys buscaram alianças com pessoas que possuíam contatos com gravadoras e produtores no exterior. O primeiro produtor do Chico Science e Nação Zumbi era proprietário de uma loja de CD's underground,

[...] um cara de 23 anos, que acabara de chegar de Los Angeles, onde ralou em vários empregos, ao mesmo tempo em que testemunhava o nascimento do rock alternativo que viraria a indústria fonográfica de cabeça para baixo [...] Paulo André Pires estava antenado com os novos sons americanos. (TELES, 2000, p.283).

Foi Paulo André que idealizou e organizou o Abril Pro Rock, um festival com bandas de rock locais, que contou com divulgação e cobertura massiva da mídia especializada.

“Chico Science e Nação Zumbi fizeram sua primeira aparição naquela que acabou se tornando uma das mais importantes feiras da música brasileira dos anos 90. Praticamente todos os artistas que interessam surgidos na década passaram pelo Abril Pro Rock” (TELES, 2000, p.28). A idéia de Paulo era de transformar Recife na *Seattle* Brasileira, aplicando o conhecimento que adquiriu da indústria fonográfica americana no nascimento do *grunge* e aplicá-lo no Nordeste Brasileiro.

O Mangubeat teve plena consciência das forças contra as quais estava lutando, da força da tempestade em que estava inserido e conseguiu voar usando o vento, tal qual os urubus. “Estou enfiado na lama / É um bairro sujo / Onde os urubus têm casas / E eu não tenho asas / Mas estou aqui em minha casa / Onde os urubus têm asas (Manguetown – Nação Zumbi).

### 3.2 BAUDELAIRE E O DESESPERO URBANO

Várias foram as tentativas de criar uma visão da vida moderna que abrangesse todo o significado da modernidade. Porém, como nos alerta Berman, muitas dessas interpretações se fixaram em um dualismo entre o material e espiritual. Algumas pessoas se dedicaram ao modernismo, que acreditava na autonomia do processo artístico, e outros na modernização, que cria que as forças políticas, sociais e econômicas não interferiam na “alma humana”. Mas essa divisão não permite enxergar a complexidade da modernidade em sua totalidade. Berman tenta mostrar essa interdependência entre indivíduo e o ambiente moderno, tendo como base a obra do escritor francês Baudelaire.

Baudelaire crê na afinidade entre modernização material e modernização espiritual. Porém, essa afinidade não é tranqüila e nem positiva. A arte moderna e a vida moderna se entrelaçam causando perturbação e desespero no homem moderno. A beleza da vida moderna é “peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e

ansiedades intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar.” (BERMAN, 1986, p.138)

O artista moderno precisa saber olhar o presente, saber encontrar na miséria e no desespero, “nos criminosos e mulheres reclusas que amontoam nos subterrâneos da cidade”(BERMAN, 1986, p.140) a beleza e o heroísmo do homem moderno comum, que precisa sobreviver ao caos urbano. Baudelaire leva a arte a encontrar a beleza no seio do povo, sendo aclamado como um dos grandes escritores urbanos.

O ponto que mais nos chama a atenção para o nosso estudo nesse subcapítulo é como a reorganização do espaço urbano interfere na produção artística da arte moderna. Enquanto Baudelaire escrevia, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída nos moldes do imperador Napoleão III e do prefeito de Paris, Georges Eugène Haussmann, deixando claro em toda sua obra como “a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos.” (BERMAN, 1986, p.143).

A obra de Haussmann consistia na construção de uma vasta rede de bulevares na velha cidade medieval. Os bulevares são ruas compridas que permitem ao tráfico fluir pelo centro da cidade com mais rapidez, de um extremo ao outro da cidade, revolucionários para a vida urbana do século XIX. O empreendimento derrubou muitos bairros antigos e miseráveis da cidade, além de deslocar milhares de pessoas. Mas isso fez com que os habitantes confluíssem para um mesmo espaço; “após séculos de vida claustal, em células isoladas, Paris se tornava um espaço físico e humano unificado.” (BERMAN, 1986, p.146). Antes das reformas, os pobres tinham ficado escondidos da visão da elite, mas agora, os bulevares tinham aberto buracos nos bairros pobres, permitindo que eles caminhassem entre os ricos, reivindicando seus direitos como cidadãos daquela cidade. E, agora, os ricos também se davam conta da realidade dos pobres. Nesse momento, a rua se tornou palco da luta entre classes, tanto lúdica quanto fisicamente.

Os bulevares, como foi frisado anteriormente, foram concebidos para dar vazão ao

tráfego pesado. As calçadas eram largas também, mostrando a preocupação dos engenheiros com os pedestres. Mas, eles não imaginaram que o tráfego, tanto de carroças, quanto de transeuntes, fosse intensificar em tão pouco tempo. E isso acarretou uma série de conseqüências não muito agradáveis aos pedestres. As ruas eram construídas com um tipo de pavimento chamado macadame, que, durante o verão, eram empoeirados e, durante os meses chuvosos, enlameados. Os pedestres tinham que se sujar ou de poeira ou de lama quando andavam nas ruas. E esse é o cenário de um poema de Baudelaire, que Berman analisa para mostrar como o verdadeiro artista se move na modernidade.

A Perda do Halo se desenvolve em um diálogo entre um poeta e um homem comum em um bordel ou prostíbulo. O homem comum, que sempre nutriu a idéia elevada do artista, fica surpreso em encontrar um deles em um bordel. O poeta se explica dizendo que enquanto tentava atravessar a rua em meio às carroças insandecidas, fez um movimento brusco e deixou seu halo cair na lama do macadame. Muito assustado pelo movimento da rua, não pegou de volta o halo e nem se preocupou, pois agora poderia passar pela multidão incógnito, cometer pecados e baixezas, freqüentar prostíbulos sem que ninguém mais o incomodasse ou fizesse qualquer tipo de repressão moral. O interlocutor, ainda preocupado, pergunta se o artista não iria colocar um anúncio pelo halo ou avisar a polícia. O poeta, porém responde:

Que Deus me perdoe! Eu gosto disto aqui. Você é o único que me reconheceu [...] Mais ainda, é divertido imaginar algum mau poeta apanhando-o e colocando-o desavergonhadamente na própria cabeça. Que prazer poder fazer alguém feliz! Especialmente alguém de quem você possa rir. Pense em X, ou em Z! Você não percebe como isso vai ser divertido? (BAUDELAIRE, 1865, P.46 apud BERMAN, 1986, p.151)

Marshall Berman realiza um estudo aprofundado deste poema e nos mostra como Baudelaire trata do modernismo com críticas ácidas e humor negro. O halo é uma sátira à crença da santidade da arte, à crença, compartilhada por artistas e homens comuns, de que a arte e os artistas existem em um plano superior. O homem moderno arquétipo, pintado por Baudelaire, é o pedestre lançado no turbilhão da rua, no meio do tráfego da cidade moderna.

O tráfego “espalha-se na direção de qualquer espaço urbano, impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo o ambiente moderno em caos”. (BERMAN, 1986, p.154) E para viver nesse caos, o homem precisa de explorar seus próprios recursos para sobreviver.

Berman ainda acrescenta:

Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade. (BERMAN, 1986, p.154).

O poeta de Baudelaire, ao perder o halo e continuar andando, descobre uma outra cidade que jamais conheceria sem a ajuda do caos urbano. E nessa outra face da cidade, a poesia também pode florescer, independente da “imundície moral” do bordel. Os poetas serão muito mais “poéticos” a partir do momento em que se despirem de seus halos sacros e irem de encontro à vida cotidiana em prol da arte. É como diz Chico Science em sua música Corpo de Lama:

Deixai que os fatos sejam fatos naturalmente / Sem que sejam forjados para acontecer / Deixai que os olhos vejam os pequenos detalhes / Lentamente deixai que as coisas que lhe circundam / Estejam sempre inertes como móveis / Inofensivos para lhe servir quando for / Preciso e nunca lhe causar danos / Sejam eles morais físicos ou psicológicos. (Corpo de Lama – Nação Zumbi).

O ponto mais interessante e icônico do poema para o nosso estudo reside no fato de que o halo, ao cair da cabeça do poeta não é destruído, mas incorporado ao fluxo do tráfego. E, como a lógica burguesa reaproveita todo e qualquer tipo de manifestação cultural para ser usado um dia se houver quem compre, o halo pode acabar se transformando em um ícone, venerado por maus poetas nostálgicos, que possam estar tentando fugir da modernidade. E esse halo pode ser usado novamente por algum artista da cultura dominante ou da contracultura, visto que as ruas, no caso a modernidade, serve de fonte primária tanto para um como para outro. Um representante da cultura pode pegar esse halo, limpá-lo e colocá-lo na cabeça. Um representante da contracultura pode sujá-lo ainda mais na lama, para tentar disfarçar ou dar um aspecto mais subversivo e colocá-lo na cabeça. Enquanto isso, o

genuíno artista pós-moderno fica na calçada, rindo e se divertindo do erro de ambos. Para o tráfego, que representa o caos da modernidade, “ambos são obstáculos e casualidades para os cavalos e veículos cujos caminhos eles cruzam e cujo livre movimento impedem.” (BERMAN, 1986, p.157). Então:

Não importa quão acirradamente o anti modernista possa apegar-se à sua aura de pureza espiritual, ele também tenderá a perdê-la, mais provavelmente cedo do que tarde, pelas mesmas razões que levaram o modernista a perdê-la: ele será forçado a se desfazer do equilíbrio, das medidas e do decoro e a aprender a graça dos movimentos bruscos para sobreviver. (BERMAN, 1986, p.157)

Quando o poeta se lança ao tráfego e se esforça para sobreviver, ele acaba, sem querer, acrescentando uma variável a mais ao caos do trânsito. Se os veículos precisarem se desviar de pedestres além de outros veículos e buracos na pista, a imprevisibilidade do tráfego piora. Portanto, quando um artista, não interessa se é pró ou contra a cultura dominante, tenta opôr-se ao caos, se joga ao tráfego para tentar organizá-lo, só piora ainda mais o caos.

E mais uma vez Chico Science foi perspicaz. O primeiro CD do Nação Zumbi se chama Da Lama ao Caos. A palavra **lama** tem um significado interessante no contexto da expressão. De certa forma, lama é sinônimo de caos. Uma massa de terra molhada não tem forma ou nenhum tipo de consistência. E sair da lama e ir para o caos não é muito diferente; a lama é um caos. Na letra da música que leva o mesmo título do álbum, Chico Science completa: “da lama ao caos, do caos à lama”. Ou seja, na modernidade é impossível fugir do caos. Continuando a letra da música ele fala: “O sol queimou, queimou a lama do rio / Eu vi um chié andando devagar / E um aratu pra lá e pra cá / E um caranguejo andando pro sul / Saiu do mangue, virou gabiru”. Todos os animais citados no trecho estão extremamente perdidos na lama, sem saber pra onde ir. E o caranguejo que conseguiu sair do mangue virou gabiru, que é uma gíria que significa homem desajeitado. No fim da música ele conclui que: “E com o bucho mais cheio comecei a pensar / Que eu me organizando posso desorganizar / Que eu desorganizando posso me organizar”. Reparem bem a sutileza e o jogo com o pronome pessoal **me**. Ele conclui que ele se organizando pode desorganizar. Como foi



explicado acima, quando ele tenta se firmar no caos do trânsito, **se** organizar, o caos piora, desorganiza. A consequência de sua organização particular é a desorganização coletiva. Por outro lado, quando ele diz que desorganizando posso **me** organizar, ele está afirmando que existe a possibilidade de desorganizar ainda mais o caos, mas a consequência dessa desorganização afeta apenas ele mesmo, tomando um caráter individual.

Mas e se todos ao mesmo tempo tentassem desorganizar e, conseqüentemente, organizarem a si próprios individualmente? E se as multidões unidas resolvessem enfrentar o tráfego juntas? Se vários artistas se organizassem e combatessem o caos unidos? Mudaria de um “caótico modernismo de bruscos movimentos solitários” para um “ordenado modernismo de movimento de massa”. (BERMAN, 1986, p.158). E isso ocorreu de fato em Paris e principalmente na Rússia, em 1905 e 1917. Porém, essas manifestações também possuem contradições e incongruências.

### 3.3 DOSTOIÉVSKI E A CRIAÇÃO REVOLUCIONÁRIA INCONSCIENTE

A modernização, e conseqüentemente o modernismo, ocorreu de uma forma muito peculiar na Rússia. Enquanto nos países do Ocidente levantes de modernização estiveram em curso durante todo século XIX, na Rússia a economia do império estava estagnada, a modernização não estava acontecendo de forma adequada. Quando acontecia, eram tentativas mal-feitas, destinadas ao fracasso. Esse atraso da modernização influenciou muito no pensamento político e cultural russo, e para entendê-lo melhor, Berman usa a cidade de São Petersburgo como guia nessa viagem pelo modernismo russo.

A cidade de São Petersburgo foi planejada pelo czar para ser uma janela para Europa, construída por arquitetos e engenheiros estrangeiros nos moldes das cidades ocidentais. As demais cidades russas eram aglomerações sem qualquer planejamento, de ruas medievais tortas e sinuosas. Daí o grande impacto de uma cidade planejada no país. Outra

peculiaridade da cidade é que foi planejada pelo imperador, que detinha amplos poderes para construir em larga escala, diferente de qualquer cidade do Ocidente. O plano do czar Pedro I era transferir a capital do império de Moscou para São Petersburgo. Para isso, ele ordenou que os pedreiros e trabalhadores braçais mudassem para a cidade após o término da construção e obrigou boa parte da nobreza a construir palácios e a se mudarem também, sob o risco de perderem os títulos. Dessa forma, São Petersburgo cresceu muito rápido - em menos de 20 anos, onde era apenas um pântano, viviam 100.000 pessoas - e mantendo uma contradição que tornou possível toda a literatura e movimentos revolucionários na cidade: uma cidade moderna com hierarquias monárquicas. Além dessa contradição, a grande maioria dos habitantes foi forçada a mudar para lá, não tendo nenhuma relação direta com a terra e com a própria cidade. Durante o primeiro século de vida da cidade: “[...] toda a definição e iniciativa em São Petersburgo emanara do governo [...] o governo havia estabelecido as razões para as pessoas de São Petersburgo estarem aí.” (BERMAN, 1986, p.175).

Com o passar dos anos, os habitantes começaram a sentir a necessidade de reivindicar a iniciativa para si, de definir o espaço público à sua maneira. Tendo como base as palavras de Rousseau, “casas fazem um burgo, e cidadãos uma cidade” (ROUSSEAU, 1975, p.361 apud BERMAN, 1986, p.175), os habitantes de São Petersburgo, pouco a pouco, se fizeram cidadãos e tornaram seu burgo uma cidade.

Tendo em vista toda a conjuntura da cidade, não é de se espantar que a revolução proletária e comunista tenha explodido ali; ela só poderia ter surgido em São Petersburgo. Mas antes da revolução aparecer nas ruas, ele apareceu na literatura: “grande parte da literatura russa é um ato político e artístico”. (BERMAN, 1986, p.176)

Marshall Berman explicita esses atos políticos camuflados na literatura a partir de diversos autores. Com Puchkin e seu Cavaleiro de Bronze, um dos primeiros heróis pertencentes à massa urbana anônima a surgir na literatura mundial, mostra a revolta contra o planejamento e a modernização impostas de cima para baixo pelo Czar, sem respeito ou

preocupação nenhuma com o povo. Com Gogol e Dostoiévski deixa claro os confrontos cotidianos em espaços públicos entre a nobreza e a plebe. Para o nosso estudo, fixaremos a atenção à análise que Berman faz do livro *Notas do Subterrâneo*, de Dostoiévski.

Nicolau I, Czar que reinou de 1825 a 1855, foi o governo mais repressor que a moderna Rússia teve. Enquanto Pedro I e seus sucessores tentaram abrir uma janela para o Ocidente, Nicolau fez de tudo para fechá-la. Montou uma polícia secreta de censura fortíssima, sob a qual o próprio Dostoiévski quase foi executado, reprimiu violentamente levantes camponeses, na tentativa de impedir a abertura da economia. O medo de Nicolau era de que com o desenvolvimento econômico surgissem novas classes e reformas políticas que poderiam por em risco as antigas relações de poder e hierarquia. Em meio a tanta repressão, o único espaço público que o Estado não podia gerar e controlar as ações e interações que ocorriam era na Rua Nevski. Essa rua se assemelhava aos bulevares franceses: retas, largas, perfeitas para a locomoção de pessoas e para o tráfego pesado.

A Nevski servia como uma vitrina das maravilhas da nova economia de consumo que a moderna produção de massa começava por tornar acessíveis [...] toda a fascinação proibida do exterior [...] Daí ter a Nevski emergido como uma espécie de zona livre, onde forças sociais e psicológicas puderam se desenvolver espontaneamente [...] foi o único lugar em Petersburgo onde todas as classes existentes se reuniram. (BERMAN, 1986, p.187)

Mas apesar dessa aura de liberdade que a rua emanava, a hierarquização da sociedade russa, “uma das mais rigidamente estratificadas da Europa” (BERMAN, 1986, p.195), era ainda mais visível naquele espaço, devido ao contraste com essa liberdade. Por isso, ocorriam muitos conflitos entre oficiais e funcionários públicos ou trabalhadores comuns: os oficiais se viam na obrigação de colocar a plebe em seu devido lugar e a exaltar sua patente em um ambiente em que todas as castas estavam representadas. E seguindo a lei de ação e reação, logo os homens comuns começaram a revidar e a questionar publicamente o poder das elites.

E é nesse cenário de revolta do homem comum, dotado de “uma inteligência complexa, uma vida interior rica e orgulho espiritual” (BERMAN, 1986, p.198), mas que falta

determinação e espaço para agir mais radicalmente, é que grande parte da obra de Dostoiévski ganha vida. Nas palavras de Berman, sobre um personagem de Dostoiévski: “Ainda que Devushkin quisesse, simplesmente não havia meio de o funcionário pobre lutar na década de 1840. Porém havia algo que talvez pudesse fazer: escrever.” (BERMAN, 1986, p.200)

A única coisa que restava aos homens comuns letrados que não pertenciam à nobreza, os chamados *raznochintsy*, era se esquivar ao máximo desses conflitos, mesmo reconhecendo seu valor intelectual e de cidadania, nítidos nas palavras de Dostoiévski:

[...] uma contínua e intolerável humilhação vinha-me a idéia, que passava numa sensação incessante e direta, de que eu era uma simples mosca aos olhos de todo aquele mundo, uma mosca insignificante e nojenta – naturalmente, mais inteligente, mais culta, de sentimentos mais refinados, mas uma mosca que estava a toda hora cedendo lugar aos outros, insultada e injuriada por todos. Por que me infligia esse suplício, por que ia à Nevski, não sei. Eu simplesmente me sentia arrastado pra lá, à menor oportunidade. (DOSTOIÉVSKI, 1998, p.69)

Durante as décadas de 1840 e 1860, algumas pequenas manifestações populares, mas não menos importantes, aconteceram nas ruas de São Petersburgo. Jovens estudantes, em sua grande maioria não pertencentes à nobreza, foram às ruas pacificamente protestar contra algumas posições do Czar. Foram rapidamente abafadas pelo Estado. Mas na literatura pequenas revoluções individuais tomaram forma e, posteriormente, influenciaram a revolução de 1917.

Em seu livro *Notas do Subterrâneo*, Dostoiévski, pela primeira vez de forma mais clara e revolucionária, descreve o momento em que um funcionário público insurge contra um oficial aristocrático, seu superior social, e luta por seus direitos na rua.

O personagem do romance anseia por um choque frontal, um encontro explosivo, mesmo que ele saia perdendo e se torne vítima do confronto. E essa vontade de arrumar encrenca o diferencia de todos os outros personagens criados até então. Ele ainda teme, e muito, confrontar o oficial, mais ainda assim o faz, mesmo depois de anos de angústia e preparo psicológico. Como lugar para a confrontação, o personagem escolhe a rua Nevski. O oficial quando passeava, andava trombando em todas as pessoas de castas inferiores à dele,

passando por cima delas como se não existissem. Ele nunca cedia caminho; se as pessoas não saíssem da frente, eram atropeladas. O funcionário se indignava por não poder ser tratado de igual para igual com o oficial na rua, por que sempre era ele que tinha que desviar. E isso de fato aconteceu diversas vezes, o funcionário sempre abrindo caminho para o oficial, em uma alusão clara à sociedade de castas da Rússia. Um dia o funcionário resolve não abrir caminho e trombar com o oficial para mostrar a si mesmo e para a sociedade russa presente em Nevski que ele podia se colocar no mesmo nível que o oficial, do ponto de vista social. O esbarrão de ombros ocorre, o oficial nem olha para trás, fingindo que não vê, e o funcionário se sente triunfante por ter conseguido enfrentá-lo em plena rua, mesmo que ninguém na multidão tenha visto sua proeza.

Quando Dostoiévski escreve o conflito entre o funcionário público e o oficial, ele próprio não tinha total consciência do grau de revolução contidas em suas páginas. Isso fica claro quando Berman diz que Dostoiévski se admiraria de ver estudantes radicais chorando sobre seu caixão quando morreu e que mesmo que tentasse, ele jamais poderia ter se transformado num escritor reacionário. Portanto, o grau revolucionário de suas palavras nunca foi proposital, ele não teve a pretensão de ser um revolucionário no sentido coletivo. O que fizeram depois de ler seus escritos foi que tomou um caráter de revolução. Isso nos faz pensar sobre a espontaneidade no momento de criação. O ato de criar manifestações revolucionárias, sejam elas políticas ou culturais, é inconsciente. O verdadeiro gênio não tem consciência do alcance de sua obra, e o tão revolucionária ela poderá ser. Dostoiévski apenas retratava sua situação enquanto funcionário público e intelectual à margem da nobreza. Ele apreendeu o espírito de sua época e transpôs para o papel. É claro que esse ato não é totalmente inconsciente, “o senso de urgência política se torna a fonte principal de energia, e o encontro pessoal na rua emergi como evento político.” (BERMAN, 1986, p.218) Ele tinha uma visão clara do comportamento da sociedade em sua época. Mas em momento algum ele pretendeu desencadear uma revolução. Dostoiévski apenas personificou as reivindicações e aspirações

dos habitantes de São Petersburgo. Depois de sua morte, o povo, influenciado muito por essas idéias, foi exigindo cada vez mais seus direitos, o que acarretou, em 1905, no fatídico Domingo Sangrento, uma das primeiras manifestação de rua que uniu intelectuais *raznochintsy*, estudantes e proletariado. Foi massacrada rapidamente, mas um novo espírito de esperança e luta coletiva surgiu; “todos souberam de imediato que toda uma época da história russa havia concluído abruptamente e uma nova revolução começara.”(BERMAN, 1986, p.237)

E é nesse ponto que nossa principal argumentação nesse subcapítulo ganha corpo. O espírito do povo já estava propício para a revolução desde antes do Domingo Sangrento, tendo em vista o cenário social e político russos descritos nas páginas anteriores. Berman nos mostra que o Domingo Sangrento foi articulado por um padre, Gapon, que era um agente duplo, à mando da polícia imperial para criar esses sindicatos e tentar dar uma ordem ao caos e esfriar os ânimos do proletariado. Mesmo Gapon, posteriormente, ter se rebelado e fugido ao controle do Estado, a organização proletária nasceu a partir do próprio Estado. Mas, o que nos interessa é que a revolução russa de 1917 e a construção dos Sovietes nasceram nos moldes de uma manifestação manipulada pelo Império. Mais tarde, apareceram Trotski, Stalin e Lenin, geniais por entender as reivindicações do povo, infiltraram-se no movimento proletário, organizaram e tomaram o poder, o que culminou na revolução de 1917:

Estudos recentes tornaram claro que, contrariando as alegações da hagiografia soviética, Lenin e os Bolcheviques não criaram e tampouco dirigiram o movimento de massas revolucionário de Petersburgo; reconheceram o dinamismo e a potencialidade desse movimento espontâneo, ligaram-se tenazmente a ele e ascenderam ao poder à sua crista. (BERMAN, 1986, p.255)

Quando chegaram ao poder, suprimiram toda e qualquer iniciativa popular espontânea, tomando as rédeas da situação, deixando de ser uma revolução do povo para uma revolução do partido, escondida atrás da máxima stalinista: não se pode fazer uma omelete sem quebrar os ovos.

Isso tudo ilustra que qualquer tipo de movimento, seja ele político ou cultural,

perde sua espontaneidade e validade a partir do momento em que se organiza. Enquanto eram aspirações individuais funcionavam, enquanto os *raznochintsy* realizavam demonstrações individuais na rua, funcionava. Mas a partir do momento em que essas aspirações tornaram-se coletivas, elas perderam sua naturalidade. Isso porque quando as revoluções vêm de baixo, partem das multidões revolucionárias e elas conseguem tomar o poder, o caos se instaura. São “grupos de pessoas anônimas comuns, pessoas cheias de fraquezas e vulnerabilidades, dilaceradas pelo medo, dúvida e ambivalência” (BERMAN, 1986, p.223), que tomam o poder. Para não ficarem perdidas e confusas, uma organização se faz necessária. E é então que os aproveitadores aparecem e modificam toda a essência da luta de outrora e a transformam em interesses próprios ou de minorias. Segundo o psicanalista MD Magno, em seu artigo Economia Pulsional, o povo sofre de um tipo de neurose coletiva. E essa neurose consiste em evitar o tanto quanto possível o confronto direto com o Real ou **Haver**.

O chamado neurótico se recusa a supor que possa ter uma relação direta com o que quer que seja. Ele sempre prefere um intermediário, um atravessador para sua mediação [...] as pessoas ficam submetidas a certos poderes e a certas forças[...] Eles são oprimidos pelos poderosos ou eles criam os poderosos porque exigem isso e não sabem viver sem isso?(MAGNO, 2003, p.75 e p.76)

E esses aproveitadores, que são eleitos para guiar o povo no confronto com o real, estão realizando o que Magno chama de “ato de apropriação”. Esses seres que não funcionam neuroticamente como o resto do povo, encontram a massa sedenta por alguém que confronte o haver e os mantenha na alienação. “Este alguém começa a ser aquele a quem o outro vai se alienar. Junta-se aí a fome com a vontade de comer: a vontade de alienar-se encontra uma vontade de apropriar-se.”(MAGNO, 2003, p.79) Foi exatamente esse papel social que os principais líderes do movimento proletário interpretaram, frisando “que o povo é quem faz revolução, quando, na verdade, o povo *instala* a revolução que eles fazem.”(MAGNO, 2003, p. 83)

O próprio Dostoiévski, mais uma vez evidenciando seu poder quase profético relativo à comportamentos de massa, parece ter antecipado a própria psicanálise no que se

refere à neurose coletiva. Em sua obra *Os Irmãos Karamazovi*, ele evidencia esse comportamento de alienação proposital das massas em um conto dentro do livro, citado por um personagem ateu ao protagonista, um noviço. No conto fantástico, intitulado *O Grande Inquisidor*, Jesus Cristo desce à Terra no século XV, na Espanha, no período mais brutal da Inquisição onde, “para maior glória de Deus, diariamente se acendiam novas fogueiras em todo o país e em autos de fé magníficos queimavam-se os hereges.”(DOSTOIÉVSKI, 2006, p.254) Jesus andou entre as multidões, realizou milagres semelhantes àqueles de sua primeira vinda, até que o grande inquisidor, tomando conhecimento de suas proezas, mandou prendê-lo. Uma vez no calabouço, um monólogo do padre, visto que Cristo não diz nada, se inicia. Em sua argumentação, o inquisidor insiste que Cristo sempre pregou a liberdade para os homens, o livre-arbítrio, mas que os homens são rebeldes por natureza e que espontaneamente depuseram essa liberdade aos pés da igreja, por não saberem ao certo o que fazer com ela. Para expor melhor seus pensamentos, ele usa a tentação de Cristo no deserto, onde “o espírito da destruição e do nada” (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.257) faz três propostas a Cristo: transformar as pedras em pão, pular do pináculo do templo e ser salvo por seus anjos, e lhe oferece todos os reinos do mundo. Como se sabe, Cristo rejeitou as três propostas. E esse foi o grande erro de Jesus, segundo a visão do inquisidor. Se Cristo tivesse transformado as pedras em pães, ele teria a humanidade em suas mãos, pois os homens o seguiriam para sempre, “temerosos apenas de que retires um dia a tua mão e os deixes sem esses pães.”(DOSTOIÉVSKI, 2006, p.258). Jesus Cristo, porém, querendo deixar o homem livre em sua escolha e não comprar sua fidelidade com comida, recusou. E aí que entra a Igreja Católica e todo o seu poder; a Igreja aceitou transformar as pedras em pães. Ao invés de querer dar ao homem a liberdade de pensamento, a Igreja lhes oferece a alienação, ela sabe que a humanidade não sabe o que fazer com a liberdade e que sempre irão depositá-la em alguém, por ser mais confortável viver na alienação. Assim, a humanidade pedirá que se torne escrava da Igreja, mas que em troca lhes dê o pão, o pensamento mastigado, pronto para



engolir. A Igreja se torna a agente do ato de apropriação: “nós nos conformamos em aceitar a liberdade e reinar sobre eles: a tal ponto chegará o seu pavor à liberdade.”(DOSTOIÉVSKI, 2006, p.259) E isso por entender que a maior preocupação do homem é a de, vendo-se livre, achar a quem se sujeitar.

Para o homem, não há maior tortura que essa necessidade de encontrar o quanto antes alguém a quem confiar o dom da liberdade que a infeliz criatura recebe ao nascer. No entanto, só dispõe da liberdade dos homens aquele que tranquiliza a sua consciência.(DOSTOIÉVSKI, 2006, p.260)

Dessa forma, a Igreja constrói todo o seu império com a liberdade do povo que lhe é entregue espontaneamente, na tentativa de fugir da neurose de ter que escolher entre o Bem e o Mal.

Os grandes influenciadores do movimento revolucionário russo - Dostoiévski, Gogol - foram reacionários individualmente, sem nunca tentar levar isso à coletividade propositalmente. Dostoiévski foi também um agente do ato de apropriação, já que apropriou do “espírito revolucionário” do povo para fazer toda sua obra, além da própria juventude ter transferido esse poder crítico político para o autor. A apropriação é ineliminável, sendo a própria literatura um ato de apropriação. Porém, a grande diferença entre Dostoiévski e qualquer outro líder da revolução russa está na inconsciência aparente de seu ato. A partir do momento que alguém tenta criar um movimento consciente dos rumos que tomará, como fará para ganhar adeptos na coletividade, esse movimento se torna uma apropriação muito mais nefasta do que se ela fosse não-proposital; ambos são apropriações, mas a segunda é um pouco mais sincera. A relação entre Igreja e homem, tratada no conto, é verdadeira, se levarmos em conta a argumentação de Magno. Mas há uma grande diferença entre o poder eclesiástico realizar o ato de apropriação propositalmente e ser realizado inconscientemente, realizar essa função social sem ter a mínima idéia do que faz. Existe ainda o fato de toda revolução, segundo MD Magno, nascer de uma necessidade coletiva de mudança. Se um ato revolucionário tem sua gênese a partir disso, ela perde seu caráter de sublevação quando se

organiza. Quando essa necessidade de mudar a ordem se instaura no “espírito coletivo”, é um sinal claro de que a nova ordem já se estabeleceu antes mesmo de tomar uma forma “física”: a revolução se torna ordem antes mesmo de se instaurar como tal. Dessa forma, qualquer movimento organizado de contracultura já nasce como necessidade da arte culta de se renovar, através de uma nova ordem e novos paradigmas, seguindo a lógica de desenvolvimento burguês; o ato revolucionário é conservador antes mesmo de se instaurar como a nova ordem. Quase instantaneamente, a subversão se torna norma, é incorporada ao panteão de correntes artísticas cultas. Nas palavras de José Ortega Y Gasset, citadas no Dicionário de Citações de Paulo Rónai: “A revolução não é a sublevação contra a ordem preexistente, mas a implantação de uma nova ordem, que vira a tradicional pelo avesso.” (RÓNAI, 1985, p.845)

Baudrillard, em seu livro *Simulacros e Simulação*, trabalha com a fórmula informação=entropia. A idéia básica é que quanto mais se fala sobre um acontecimento, quanto mais se organiza por meio de discursos, a energia inicial vai se dissipando. É o que ocorreu no Maio de 1968, na França. Quando a mídia propagou amplamente a greve dos estudantes ela não ajudou o movimento, mas funcionou como uma “caixa preta de neutralização da virulência original do movimento.”(BAUDRILLARD, 1981, p.106)

Baudrillard então conclui que:

[...] a informação ou o saber que pode ter-se de um sistema ou de um acontecimento é já uma forma de neutralização e de entropia deste sistema [...] A informação onde se reflete ou por onde se difunde um acontecimento é já uma forma degradada deste acontecimento.” (1991, p.106)

Algo parecido ocorre também na etnologia. Baudrillard diz que, quando a ciência encontra alguma tribo totalmente isolada da civilização fica em um impasse: entrar em contato para estudar o grupo, ou deixá-lo intocado e jamais conhecê-lo. “Para que a etnologia viva é preciso que o seu objeto morra, o qual se vinga morrendo por ter sido descoberto e desafia com a sua morte a ciência que o quer apreender.” (BAUDRILLARD, 1991, p.15)

Qualquer movimento, político ou cultural, só pode ser válido, então, enquanto

permanece no individualismo. Tanto cultura como contracultura. Mas é justamente aí que o abismo se alarga ainda mais. Como foi exposto no subcapítulo 2.1 sobre a lógica cultural burguesa, se essa sociedade moderna capitalista é tão passível de mudanças, como as pessoas poderão se fixar em qualquer tipo de individualidade real? Como coloca Berman, “a própria individualidade pode estar desmanchando no ar moderno.” (BERMAN, 1986, p.108)

Em Recife, os mangues sempre estiveram atrelados à pobreza, são as margens fedorentas da cidade. “Na quarta pior cidade do mundo/ Recife, cidade do mangue/ Incrustada na lama dos manguezais/ Onde a lama é a irresureição/ Onde estão os homens caranguejos” (Antene-se – Nação Zumbi). E essa fama do mangue mal-cheiroso acabou criando uma hierarquização; quem mora perto do mangue é pobre e marginal. Chico Science conseguiu captar esse espírito de revolta e começou a assumir o mangue como parte da identidade da cidade, a falar do mangue como algo positivo. Assim, criou um movimento organizado que ia de encontro aos anseios e baixa auto estima dos recifenses. Nesse ponto, Chico Science e os outros integrantes do Manguebeat se aproximam dos líderes da revolução russa: aproveitaram o espírito da cidade e do povo para criar, conscientemente, um movimento que levasse em conta essas variáveis que permeavam o imaginário coletivo. O movimento foi bem aceito pela população local que incorporou o espírito do mangue.

Porém, há uma grande diferença entre revolucionários russos e mangueboys. Nas palavras de Chico Science: “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” (Monólogo ao pé do ouvido – Nação Zumbi). Diferentemente dos revolucionários, Chico Science e seus companheiros não tolheram em nenhum momento a população da participação ativa no movimento. Eles apenas mostraram o caminho e muitas outras bandas, de estilos que variam do punk rock ao eletrônico, foram incorporados e bem aceitos no Manguebeat. Não fizeram um movimento com ordens explícitas de conduta ou de estética; não fizeram uma revolução para o “partido do mangue”. Qualquer tentativa de se

criar movimentos de contracultura xiitas, que preguem a oposição a uma ordem cultural pré-estabelecida, além de se tornarem conservadores quase no ato de sua criação, podem acabar se desvirtuando e se tornando demônios que destroem o poder criativo de outros grupos que não compartilhem da mesma visão. O Mangubeat apenas guiou, parcialmente, seus conterrâneos na tempestade. A morte precoce de Chico Science, seu principal líder, parece ilustrar de forma triste esse fato. Os manguboys se assemelham muito mais à Dostoiévski do que a Stalin: encenaram o confronto dos habitantes do mangue com a própria realidade usando a arte, sem pretender criar nenhuma revolução cultural de bases sólidas.

#### 3.4 OS ENGASGADOS GRITOS DE RUA DOS ANOS 60 E 70

“O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas/ Que cresceram com a força de pedreiros suicidas/ [...] A cidade não pára, a cidade só cresce/ O de cima sobe e o de baixo desce” (A cidade – Nação Zumbi).

A letra da música descrita acima trata a questão do urbanismo e de como ele altera todas as relações das pessoas com a cidade e entre elas próprias. E não é por acaso o urbanismo desenfreado ser tema recorrente das músicas dos manguboys: em Recife, o urbanismo causou feridas profundas que ainda não cicatrizaram. A cidade cresceu empurrando a população pobre para os mangues, que circundam a cidade. Os esgotos dos ricos são jogados nos mangues e são os pobres que têm que cheirar: “Num dia de sol Recife acordou/ Com a mesma fedentina do dia anterior (A Cidade – Nação Zumbi).

No início dos anos 60, os intelectuais modernistas, como Allen Ginsberg, enxergaram nesse crescimento algo quase demoníaco. Eles pregavam que homens e mulheres podiam e deveriam lutar contra essas novas forças físicas e sociais que se apresentavam: “Ginsberg nos exorta a experimentar a vida moderna não como uma terra devastada e vazia mas como uma épica e trágica batalha de gigantes” (BERMAN, 1986, p.295) e que existia um

outro mundo moderno possível, onde a palavra progresso não tivesse que trazer consigo o significado de destruição do velho para trazer o novo. O grande problema desses modernistas era que eles queriam destruir o mundo moderno demoníaco, mas não tinham nenhuma outra visão de mundo para colocar no lugar. Só depois de alguns anos é que pararam de tentar achar uma solução fora da sua realidade: esse novo mundo moderno estava na vida cotidiana da rua, estava “próximo de suas casas, perto da superfície e nas imediações de suas vidas: estava bem ali, bastando que soubéssemos procurar.”(BERMAN, 1986, p.298). Como consequência dessa concepção, durante os anos 60 e 70 surgiram diversos grupos que exploravam a rua como fonte artística, incorporavam os ruídos e objetos físicos da rua na concepção de sua arte. Kaprow, Jim Dine, Robert Whitman, Red Grooms, George Segal, Claes Oldenburg e outros estavam fascinados pelo espaço e objetos cotidianos, “sejam os nossos corpos, roupas, quartos ou, se necessários, a vastidão da 42<sup>th</sup> Street.”(ROSE, p.25 apud BERMAN, 1986, p.302). Por pior que seja, “a cidade é uma paisagem que vale apreciar – malditamente necessária se você vive nela.”(ROSE, p.25 apud BERMAN, 1986, p.303).

Não tinha porque lutar contra o que já era um fato consumado. Não dava mais para anular todo o estrago do urbanismo ou tentar freá-lo. O que restava era enxergar beleza e fazer arte com o que o ambiente, aparentemente morto e sem vida, lhes dava. Durante esses anos, muitos movimentos de rua afloraram como tentativa de barrar os avanços da modernidade que parecia sem controle. Pareciam seguir a filosofia da Pedra e Bala:

Desejo a pedra e a bala/ E a santa paz fora do jogo/ Pois o que fala alto é pedra e bala/ Naquela praça onde as crianças brincam/ Naquele prédio perto das estrelas/ Naquele circo no qual quando chove não há espetáculo. ( Pedra e Bala – Cordel do Fogo Encantado)

Nas palavras de Berman, que participou ativamente de algumas dessas manifestações, custaram a perceber que sua luta, apesar da paixão, não era funcional:

Muitos de nós que protestavam naquelas ruas permitiam-se ter a esperança, mesmo quando os caminhões e a polícia abatiam-se sobre nossas hostes, de que de todas essas lutas brotaria um dia uma nova síntese, um novo modo de modernidade através do qual todos nós poderíamos harmoniosamente nos mover e no qual nos sentiríamos em casa. Essa esperança foi um dos sinais vitais dos anos 60. Mas não

durou muito. Ainda antes do final da década ficou claro que nenhuma síntese dialética estava em operação e que teríamos de colocar todas essas esperanças em fermata, uma longa suspensão, se quiséssemos atravessar os anos à nossa frente. (1986, p.313)

A idéia de modernidade dos anos 60 consistia em ter que aniquilar o passado para poder ser capaz de construir algo verdadeiramente novo no presente. Foi o que fizeram os urbanistas modernos quando destruíram casas e até bairros inteiros para construções de novas estradas e parques. Mas nessa época, eles tinham a opção de aniquilar o passado ou não, de passar por cima de pessoas ou construções em prol do desenvolvimento e do futuro. A partir da década de 70, essa opção desmanchou-se no ar; era impossível aniquilar o passado, desfazer tudo o que já tinha sido feito. As casas já estavam destruídas, alguns bairros desapareceram. A urbanização começara e não ia mais parar; só restava aos artistas encarar o mundo como estava e trabalhar com ele a partir daí. Foi quando surgiu Robert Smithson, um dos maiores adeptos e difusores da idéia de que tinha-se que aprender a usar o presente já destruído pela modernização como fonte de criação. Smithson era obcecado pelas ruínas fabricadas pelo homem, como depósitos de lixo e sucata, minas abandonadas, canais poluídos. Ele dizia que era:

[...] essencial aceitar o processo de desintegração como um quadro de referência para novas espécies de integração, usar o entulho como meio de construir novas formas e fazer novas afirmações; sem esse quadro de referência e esse método, não há crescimento verdadeiro possível. (BERMAN, 1986, p.324)

Os artistas adeptos desse tipo de arte, conhecida como “arte da terra”, entenderam que era possível fazer arte urbana usando os detritos deixados pelo urbanismo humano. E isso não é uma forma de aceitar a destruição do antigo espaço enxergando beleza nos detritos, no que sobrou. Mas é evidenciar aos agentes da destruição o real tamanho do estrago que fizeram.

Na pós-modernidade, essa é a maneira mais correta de lutar. Baudrillard diz que somente as formas de resistências libertadoras, emancipadoras, são tidas por válidas e subversivas, mas que a tática de “renúncia à posição de sujeito e de sentido”

(BAUDRILLARD, 1991, p.111), aquelas estratégias usadas pelas massas que chamamos de alienação e de passividade, são negligenciadas. O fato de ser “hiperconformista” não impede que essa estratégia seja uma forma de recusa e de não aceitação, ao passo que “remetem para o sistema sua própria lógica reduplicando-a, devolvem, como um espelho, o sentido sem o absorver.”(BAUDRILLARD, 1991, p.111).

Tentar travar qualquer tipo de luta em moldes dialéticos é negligência em um mundo que a dialética morreu, em um mundo que não há inimigos palpáveis. Não tem mais por que ir para as ruas, tentar fechar o trânsito ou atrasar os avanços da humanidade. Em termos de cultura e contracultura se dá o mesmo. Lutar contra a cultura em termos dialéticos, encarar cultura e contracultura como lados opostos, além de impossível é negligência. Da mesma forma que a arte da terra nasce como consequência direta dos detritos produzidos pelos dominantes, a contracultura também nasce das cinzas da própria cultura; uma é consequência direta da outra: “...as instituições, o Estado, o poder, etc [...] é que se implodem por si próprias[...] O poder implode, é o seu modo atual de desaparecimento.” (BAUDRILLARD, 1991, p.93).

Seguir esse raciocínio, a princípio, pode ser escatológico demais e corre-se o risco de cair em um niilismo sem volta, onde nada pode ser feito além de remexer na lama deixada para trás. Como diz o título do livro de Berman, tudo o que é sólido desmancho no ar; e tudo o que desmancha no ar vira resíduo; “ [...] e tudo o que é residual está destinado a repetir-se indefinidamente no fantasmal”(BAUDRILLARD, 1991, p.179). É inconcebível hoje em dia qualquer tentativa de se criar um movimento sólido, qualquer tentativa de enraizar qualquer manifestação cultural ou de contracultura, em um mundo em constante movimento e mutação. A única saída e possibilidade, aparentemente, são gestos e manifestações isoladas de contracultura, feitas já para serem desmanchadas no ar, manifestações que não pretendem ossificar. Mas será que manifestações pessoais, individuais e isoladas, podem gerar um tipo de visão mais ampla ou uma esperança coletiva? Em um mundo globalizado, onde todos os

indivíduos habitam a aldeia global, onde todas as culturas são culturas de fronteira e onde a apego à etnia ou identidades puras se torna obsoleto, seria coerente falar em coletivismo?



#### 4 O FIM DAS CULTURAS PURAS

Com seus pássaros/ Ou a lembrança de seus pássaros/ Com seus filhos/ Ou a lembrança de seus filhos/ Com seu povo/ Ou a lembrança de seu povo/ Todos emigram/ De uma pátria a outra do templo/ De uma praia a outra do atlântico/ De uma serra a outra das cordilheiras/ Todos emigram/ Para o corpo de Berenice/ Ou o coração de Wall Street/ Para o último tempo/ Ou a primeira dose de tóxico/ Para dentro de si/ Ou para todos/ Pra sempre todos emigram (Canto dos Emigrantes - Cordel Do Fogo Encantado).

A migração é um fenômeno que sempre acompanhou a humanidade. Ao longo da história moderna, alguns fatores externos propiciaram a migração em massa, como os êxodos rurais e as grandes e pequenas guerras. Atualmente, em um mundo onde romper as barreiras físicas de distância se tornou tão fácil e quase instantâneo, essas migrações ocorrem em diversos pontos do globo a todo tempo, sem necessariamente ter um motivo físico e real que impulse o indivíduo a fazê-lo: o simples fato de querer transpor o espaço físico e se sentir parte da aldeia global é suficiente.

Mas em um mundo onde a globalização impera, onde a rede de informações, muito devido à internet, é tão complexa e interliga o mundo de uma maneira peculiar, onde “o espaço pode ser cruzado num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite”(HALL, 1998, p.73), já não há a necessidade de uma migração física para que se migre para uma cultura alheia à sua própria. O computador torna natural um diálogo entre culturas que é tão íntimo como uma fala particular. Não há mais fronteiras no mundo pós-moderno. A tecnologia conecta todos os indivíduos instantaneamente:

Manifestando e contaminando/ Pelos fones nunca surdos/ Microfones nunca mudos/  
Através das entidades sampleadas/ Que dançam o absurdo/ E nos canteiros da  
galáxia nervosa/ Falando pro ouvido do mundo/ Plugue-se, ligue-se e vá longe  
(Voyager, Nação Zumbi)

E se não há fronteiras, não há como falar em etnias e culturas atreladas a determinados espaços físicos. O mundo se tornou uma aldeia, cujas dimensões são o planeta; a internet se tornou o “bulevar do século XXI”. E essa realidade, que a globalização da informação e das culturas e as novas tecnologias nos proporciona, gera uma “crise de identidade”: “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão

em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” (HALL, 1998, p.07).

O sujeito moderno possui uma identidade híbrida, formada pelas diversas culturas que ele tem contato, seja por migração física ou virtual. O último capítulo de nosso estudo parte da análise desse sujeito moderno híbrido, de como as identidades culturais puras praticamente desapareceram no mundo moderno. Nosso principal objetivo é mostrar, tendo como base o estudo sobre as culturas latinas híbridas realizado por Néstor García Canclini, que só podem existir manifestações culturais híbridas em um mundo onde todas as culturas são “culturas de fronteira”.

#### 4.1 CRISE DE IDENTIDADE

As migrações entre diferentes culturas, tanto física quanto virtualmente, influenciam na identidade cultural do indivíduo moderno. Se o sujeito moderno está o tempo inteiro transitando em diferentes espaços, se inserindo em culturas alheias, mesmo que temporariamente, ele passa a pertencer muito mais à aldeia global do que às aldeias regionais ou nacionais. A força das identidades locais e regionais é muito menor do que a atração de se tornar um cidadão do mundo, de sentir parte de todas as culturas e não ficar restrito a apenas uma. A chamada crise de identidade parte do pressuposto de que a modernidade está descentrando as identidades, está fragmentando-as. E, segundo Stuart Hall, “esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma 'crise de identidade' para o indivíduo.” (HALL, 1998, p.09).

Em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Hall caracteriza três concepções de identidade postuladas ao longo da história da humanidade: a identidade do sujeito iluminista, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo era um reflexo da própria filosofia iluminista: o homem era um indivíduo centrado, unificado, auto-suficiente, dotado de razão, que possuía um centro, uma alma ou mente. E esse “centro essencial do eu” era tido como sua identidade. Depois passou-se dessa concepção individualista para uma concepção que refletia a complexidade do mundo moderno. A noção de sujeito sociológico entendia que o sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas que sua identidade era formada a partir das interações com outras pessoas que lhes transmitiam valores e costumes. Era uma visão interativa do eu. O sujeito ainda possuía uma essência interior, mas essa era constantemente transformada pelos diálogos com outras culturas e identidades. Na pós-modernidade, o sujeito está se tornando fragmentado, composto de várias identidades, algumas vezes até contraditórias. Nos séculos em que a concepção de sujeito sociológico ganhou vida, o intercâmbio entre culturas acontecia em uma escala muito pequena, quase doméstica. Mas em um mundo onde o sujeito é bombardeado por identidades possíveis a toda hora, o “próprio processo de identificação [...] tornou-se mais provisório, variável e problemático.”(HALL, 1998, p.12) E dessa infinita possibilidade de identidades é que resulta o sujeito pós-moderno,

[...]conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente; é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. (HALL, 1998, p.12, 13)

Para remediar essa situação e o sujeito não ficar à deriva no caos, as culturas nacionais ganharam novo fôlego. No mundo pós-moderno, as culturas nacionais são uma das principais fontes de identidade cultural. Mas essa identidade nacional não é algo inato, mas é formado e transformado no interior da representação, é um discurso criado pelas elites dos estados-nação para produzir sentidos, para produzir “um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica” (HALL, 1998, p.49). Canclini ainda acrescenta que:

no populismo estatizante, os valores tradicionais do povo, assumidos e representados

pelo Estado [...] legitimam a ordem que estes últimos administram e dão aos setores populares a confiança de que participam de um sistema que os inclui e os reconhece. (CANCLINI, 1998, p.264).

É interessante observar que as culturas nacionais se fortaleceram como consequência direta da globalização. Temendo a interconexão do mundo e a cidadania mundial do indivíduo, os Estados intensificaram as identidades nacionais apelando para o passado da nação, tentando identificar o cidadão mais com o estado do que com o próprio mundo, na tentativa de “mobilizar as pessoas para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os outros que ameaçam sua identidade” (HALL, 1998, p.56) e de frear o avanço da globalização sem fronteiras, onde os referenciais locais e regionais parecem estar enfraquecendo.

As oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que 'transtorna' as cidades. (CANCLINI, 1998, p.25).

Porém, muitos artistas entenderam que as identidades nacionais são um discurso para tentar manter a população unida debaixo do poder político de um estado-nação; são tentativas da elite intelectual e econômica de manter o controle sobre os cidadãos, de ressaltar ainda mais as diferenças sociais: “O patrimônio cultural funciona como recurso para reproduzir as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que conseguem um acesso preferencial à produção e distribuição dos bens.” (CANCLINI, 1998, p.195).

Em um mundo globalizado não faz mais sentido nenhum manter uma identidade nacional pura, pois todos são cidadãos do mundo e nada mais os prende. Todos vivem em uma gigante fronteira sem limites, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais.” (HALL, 1998, p.62). E essas culturas híbridas são manifestações claras de que a

[...]globalização tem o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e fechadas de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. (HALL, 1998, p 87).

E, retomando o que foi dito no segundo capítulo, a lógica da cultura, pelo ritmo

que a globalização e todos os seus efeitos impõem ao mundo, é justamente a de todas as manifestações culturais rígidas, com bases sólidas, se desmancharem no ar.

Criar um movimento de cunho regionalista, rejeitando qualquer forma de incorporação de culturas não-nacionais ou não-regionais, que podem ser características de alguns movimentos de contracultura, é ser conivente com o discurso do estado e negar a liberdade de transição entre diferentes “eus culturais” que a globalização proporciona. É como coloca Canclini:

As relações altamente ritualizadas com um único e excludente patrimônio histórico – nacional ou regional - dificultam o desempenho em situações mutáveis, as aprendizagens autônomas e a produção de inovações. Em outras palavras, o tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, que se caracteriza por sua heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização. (CANCLINI, 1998, p.166).

E essa possibilidade de transitar entre diferentes eus culturais não é mais uma opção, mas um fato consumado.

A diferença é que elas [as identidades] não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias 'casas'. As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural 'perdida' ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia (CANCLINI, 1998, p.89).

O Mangubeat foi um movimento cultural antenado com essa idéia. Eles eram regionalistas, mas flertavam com outras tendências culturais universais. Nas palavras do próprio Chico Science: “[...]se a gente for tocar maracatu do jeito que ele é, a galera vai pegar no nosso pé. Então a idéia básica do Mangubeat é colocar uma parabólica na lama e entrar em contato com todos os elementos que têm para uma música universal. (TELES, 2000, p.330). O Mangubeat é híbrido e criativo por ser contra os nacionalismos puristas:

[...]a fusão entre diferentes tradições culturais são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado... alegra-se com os cruzamentos e teme o absolutismo do Puro (HALL, 1998, p.91 e 92).

Quando os folcloristas e entusiastas das culturas tradicionais decidem que a “especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às

mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas”(CANCLINI, 1998, p.210). O Mangubeat é híbrido e não-dialético porque trabalha com a cultura global e regional ao mesmo tempo, entendendo que não há nenhum tipo de incompatibilidade em fazer essa fusão entre local e global; entende que os processos que compõem a cultura na modernidade não devem ser encarados de forma opositiva e maniqueísta do tipo moderno, culto e hegemônico, se opondo ao tradicional, popular e subalterno.

A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida agora como a capacidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias.(CANCLINI, 1998, p.354).

Entenderam, ainda, que a globalização força as pessoas a transitarem entre vários mundos e identidades, sendo um fenômeno que, mesmo que quisessem, não poderiam lutar contra. Isso fica evidente na letra de Etnia:

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 [...]/ Maracatu psicodélico/ Capoeira da Pesada/ Bumba meu rádio/ Berimbau elétrico/ Frevo, Samba e Cores/ Cores unidas e alegria/ Nada de errado em nossa etnia (Etnia – Nação Zumbi).

Retomando a pergunta que fechou o capítulo anterior, como falar em coletivismo em um mundo onde as identidades que ligavam o indivíduo a uma etnia ou grupo se desmancharam no ar? Falar em coletivismo pressupõe a idéia de uma identidade fixa. Para que o espírito de coletividade surja nas pessoas, elas têm que sentir parte de um grupo fechado, que anseiam pelas mesmas coisas. O filósofo Roger Scruton argumenta que

[...] a condição de homem exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo – como um membro de uma sociedade, grupo, classe, ou estado, ou nação, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar(SCRUTON, 1986, p.156 apud HALL, 1998, p.48).

Em um mundo onde as identidades puras e imaculadas praticamente não existem, onde o discurso por trás das culturas nacionais caiu por terra, onde as pessoas não mais se identificam com uma cultura única e coesa, as ações coletivas mudaram seu sentido e concepção. O sujeito é o tempo inteiro bombardeado com identidades possíveis, com cada

qual poderia se identificar, mesmo que temporariamente. “Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada”(HALL, 1998, p.21). Quando uma ação coletiva apela para um lado da identidade do indivíduo, ele pode aceitá-la temporariamente. Mas, se um outro lado de sua identidade, contrário ao anterior, falar mais alto, ele pode abandonar aquela ação coletiva e se juntar a outra. Portanto, até mesmo as manifestações coletivas estão fadadas a desmancharem no ar da pós-modernidade; é uma pretensão frustrada achar que qualquer manifestação individual, que apele para conceitos específicos de um grupo ou região, levará a uma coletividade. Isso se deve principalmente ao fato da mídia ter se transformado “na grande mediadora e mediatizadora e, portanto, em substituta de outras interações coletivas.” (CANCLINI, 1998, p.289). Qualquer ação, para se tornar coletiva, precisa passar pela mídia de uma forma ou de outra, seja pela televisão ou internet. E todas as mídias seguem leis de comportamento de mercado, sendo impossível qualquer ação bem-sucedida totalmente livre da indústria cultural.

“Você quer sair do gueto/ mas o mundo inteiro é o gueto” (O Gueto - Marcelo D2). Uma manifestação cultural que pretenda uma identificação coletiva tem que abarcar toda a aldeia global, com características que apelem tanto para o universal quanto para o regional. Se o sujeito pós-moderno é híbrido por natureza, somente com uma manifestação cultural híbrida é possível que haja uma identificação e esperança coletivas. E a única maneira de fazer isso é com a hibridação das culturas e identidades, além da hibridação dos meios de produção e propagação das manifestações artísticas.

## 4.2 CULTURAS DE FRONTEIRA

“[...] hoje todas as culturas são de fronteira.”(CANCLINI, 1998, p.348). A palavra **fronteira** na oração acima traz um significado muito abrangente e peculiar. O uso corrente da

palavra é para designar separação ou cisão, para evidenciar a dicotomia entre quem está de um lado e o resto, que está no outro. Mas a palavra, no contexto da frase, ganha uma significação mais abstrata nas mãos de Canclini. O que chama a atenção do autor na palavra não é o seu caráter divisório, mas o território neutro e híbrido que a fronteira designa. o mundo é uma fronteira gigante, onde não existe lados para se passar, por mais paradoxal que pareça.

Portanto, todas as culturas são híbridas e fronteiriças, sendo impossível que haja uma cultura que esteja de um lado ou de outro do “muro”; só existe o muro. Para que as manifestações culturais sejam válidas e coerentes com a “lógica da fronteira”, é necessário que elas possuam características regionais e globais, mas que sejam capazes de transitar livremente por essa fronteira. Nas fronteiras físicas a serem cruzadas, é necessário um conhecimento prévio das leis que regem essas fronteiras, como alfândega, impostos, documentação, etc. Da mesma forma se dá com essa onipresente fronteira de informação. Para que determinado produto artístico possa transitar pela fronteira, é preciso ter conhecimento de suas leis de circulação interna.

O primeiro passo para adquirir esse conhecimento é reconhecer que a arte está subordinada a essas leis de mercado e circulação. É pueril pensar que a arte funciona e se desenvolve paralelamente às leis de circulação e propagação conseqüentes da modernização. É utopia achar que é possível “construir espaços nos quais o saber e a criação possam desenvolver-se com autonomia.”(CANCLINI, 1998, p.32). Como foi colocado no capítulo 2, a modernização afeta diretamente a produção artística, e a lógica de funcionamento do mercado interfere no momento da criação. “Enquanto os teóricos exaltam a autonomia da arte, as práticas do mercado e da comunicação massiva [...] fomentam a dependência dos bens artísticos de processos extra-estéticos.” (CANCLINI, 1998, p.32).

Todo artista, no momento da criação, é obrigado a pensar na forma de propagação e circulação de sua obra. É preciso se aliar, de alguma forma, aos “agentes vinculados com a produção e circulação das obras” (CANCLINI, 1998, p.36), o que condiciona e afeta a obra do



artista. Mesmo as obras vanguardistas ou de contracultura, que são obras de ruptura, usam os mesmos mecanismos de difusão das artes convencionais, não sendo estranho “a produção artística de vanguarda ser submetida às formas mais frívolas da ritualidade: os vernissages, as entregas de prêmios e as consagrações acadêmicas” (CANCLINI, 1998, p.45).

A arte no Ocidente já está tão enraizada no capitalismo, que ela já não é capaz de conquistar a própria independência.

A internacionalização do mercado artístico está cada vez mais associada à transnacionalização e concentração geral do capital. A autonomia dos campos culturais não se dissolve nas leis globais do capitalismo, mas se subordina a elas com laços inéditos. (CANCLINI, 1998, p.62).

Mas, essa subordinação não gera uma estagnação criativa. Novas formas de manifestações culturais são criadas já levando em conta esses entrelaçamentos entre capital e arte, entre tecnologia e arte. Na letra de Computadores fazem arte, Chico Science brinca com essa idéia: “Computadores fazem arte/ Artistas fazem dinheiro[...]/ Computadores avançam/ Artistas pegam carona/ Cientistas criam robôs/ Artistas levam a fama.” (Computadores fazem arte – Nação Zumbi).

O Mangubeat entendeu, desde o começo, que para poder realizar qualquer manifestação cultural que pretendessem, eles teriam que saber lidar muito bem com o mercado e com a lógica da fronteira. E essa lógica não permite qualquer tipo de purismo artístico, de dicotomia entre culto e popular ou massivo. A atual conjuntura da modernização exige também que as relações de circulação e propagação das obras também sejam híbridas. Não há como pretender divulgar arte em alta escala sem passar pelos meios massivos de difusão, seja a televisão ou os museus. Toda e qualquer divulgação precisa de empresas privadas que patrocinem de alguma forma. Mesmo com a internet, se não houver, por exemplo, uma MTV para a divulgação do site da banda que disponibiliza as músicas em MP3, apenas um público muito específico e restrito terá acesso. Para uma obra ser bem-sucedida, além de inovações estéticas deve saber jogar com a mídia e com a publicidade em geral. “Ser

artista ou escritor, produzir obras significativas no meio dessa reorganização da sociedade global, comunicar-se com públicos amplos, tornou-se muito mais complicado.”(CANCLINI, 1998, p.96). Os artistas não podem ignorar o poder das indústrias culturais, mas criar estratégias para lidar com elas ao seu favor. É inútil a “competição com a mídia, como se fosse possível lutar contra ela de igual para igual, nem o voluntarismo messiânico dos que aspiram a resgatar o povo da manipulação massiva.”(CANCLINI, 1998, p.112).

O Mangubeat é híbrido não só por misturar características regionais com universais, mas também por conseguir manter características de cultura e contracultura. Eles foram capazes de denunciar a situação sócio-econômica da própria cidade de maneira inteligente e não convencional, usando a indústria cultural como difusora. Parecendo se referir diretamente ao Mangubeat, Canclini declara que: “[...] como grande parte dos músicos de rock, eles mostram que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre o seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça.”(CANCLINI, 1998, p.361).

Mas, seria niilismo demais queixar que os projetos autônomos e inovadores tenham se acabado. Qualquer manifestação artística que deseja passar às margens da indústria cultural, deve ser pensado para desmanchar no ar instantaneamente. A impossibilidade é a de se formar movimentos culturais organizados que estejam à margem do sistema.

Hoje, a arte é uma prisão: ao escolher, mais que uma definição, um slogan, parte da suposição de que o que os artistas podem fazer é introduzir-se em qualquer processo contínuo interrompendo-o por um instante. Frente à impossibilidade de construir atos, para evitar cair em ritos, a arte escolhe ser gesto.(CANCLINI, 1998, p.135).

Qualquer tentativa de manifestação de contracultura organizada sempre estará fadada a cair na mesma rede de relações de mercado e significação da arte dominante. Qualquer tentativa de transgressão é logo incorporada, seguindo a lógica da cultura burguesa marxista.

O impulso originário das vanguardas levou a associá-las com o projeto modernizador da modernidade: suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura

burguesa o representava. Mas a incorporação progressiva das insolências aos museus, sua digestão analisada nos catálogos e no ensino oficial da arte, fizeram das rupturas uma convenção.(CANCLINI, 1998, p.45).

Existe ainda a impossibilidade de falar contra a cultura dominante com uma linguagem autêntica, que não use o mesmo código de significação. “As artes modernas e pós-modernas propõem uma 'leitura paradoxal', pois supõem 'o domínio do código de uma comunicação que tende a questionar o código da comunicação'.(CANCLINI, 1998, p.50).

Portanto, a possibilidade de se manifestar contrariamente ao sistema só pode ser realizada, sem usar seus métodos de difusão massiva e a linguagem convencional para não se tornar mais um “rito”, é através de um gesto isolado, como é o caso do grafite. O artista grafiteiro não pode ter a pretensão de ser conhecido, ganhar prêmios por suas obras ou vê-las expostas em um museu. Os gênios por trás dessas obras sempre estarão no anonimato, mudando a paisagem da cidade a toda momento, reescrevendo a história urbana. Para as tribos urbanas que usam o grafite como modo de expressão, as

[...] referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos mass media para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias 'bem' pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos.(CANCLINI, 1998, p.336, 337).

E o mais interessante de gestos culturais como o grafite, é a espontaneidade e “inconsciência criativa”. É uma arte despreziosa, que não pretende questionar sistematicamente a cultura dominante, mas que sem querer, por um instinto quase anárquico, desestrutura a linguagem artística e questiona a modernização econômica, política e o poder, de uma forma que nenhum movimento organizado de contracultura jamais conseguiria. “O grafite é um meio sincrético e transcultural [...]É um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política.”(CANCLINI, 1998, p.338). Não só o grafite, mas outras formas de intervenção no real e no cotidiano, como a *Culture Jamming*, evidenciam a tendência das artes de ruptura de

serem realizadas na rua e no dia-a-dia, por indivíduos isolados. Mas, aprofundar nesses movimentos nos tomaria tempo e fugiríamos do tema proposto para esse trabalho.

## 5 CONCLUSÃO

O objetivo desta pesquisa era tentar evidenciar que qualquer tentativa de um movimento organizado de contracultura é impossível na pós-modernidade, em um mundo onde a dialética morreu, onde qualquer tentativa de luta em moldes dualistas já não faz mais sentido algum. Pensar que se pode destruir ou questionar a cultura dominante com qualquer tipo de antagonismo é ingenuidade. Baudrillard é taxativo quando afirma o fim das praxes revolucionárias e da dialética no universo hiper-real da pós-modernidade. Demonstramos a morte da dialética em três importantes autores da modernidade.

Em Marx, vimos que o pensamento moderno não suporta mais qualquer tipo de luta dialética devido a lógica burguesa que impera. E essa lógica torna qualquer idéia calcada em uma base sólida pronta para ser desmanchada no momento em que nasce, pois já nasce com o intuito de ser destruída e seus cacos incorporados ao sistema. Fazer parte de uma determinada corrente de pensamento ou artística não garante que suas bases se manterão firmes por muito tempo: “Nesta época em que a história se move em muitas direções, toda conclusão está atravessada pela incerteza.”(CANCLINI, 1998, p.354). A lógica cultural burguesa se pauta pela constante mudança e renovar de seu próprio acervo; ela necessita de renovação para se manter sempre jovem e contemporânea. Então, qualquer tentativa de criar movimentos organizados de contracultura para aniquilá-la apenas a fortalecerá, além de contribuir para o mecanismo de subsistência da própria cultura que tanto desejam destruir. É como coloca Baudrillard, se referindo a movimentos políticos: “a esquerda dá muito bem conta de si própria e faz espontaneamente o trabalho da direita [...] e que a direita faz também ela espontaneamente o trabalho da esquerda.” (BAUDRILLARD, 1991, p.25). Quando se realiza um movimento para tentar destruir o oposto, esse oposto se fortalece e mantém-se vivo, “num sistema onde a continuidade linear e a polaridade dialética já não existem.” (BAUDRILLARD, 1991, p.25).

E nesse mundo regido pelo caos, Baudelaire exorta que para atravessar a modernidade é preciso se adequar ao constante movimento imposto pela lógica de funcionamento do capitalismo que, direta ou indiretamente, rege todos os passos da humanidade. A partir do poema a Perda do Halo, fica evidente que qualquer tentativa de construir uma manifestação cultural com bases sólidas está fadado a ser “atropelado” e destruído no tráfego do pensamento cultural pós-moderno. O artista representante da contracultura que entra no “bulevar” da pós-modernidade, está sujeito a ser atropelado, perder o “halo da ruptura” em um esbarrão e algum representante da cultura pegar, colocar na cabeça e sair desfilando. Uma vez que o artista, tanto da cultura quanto da contracultura, realiza um projeto artístico, ambos estão sujeitos que suas obras se reciclem e passem a fazer parte do tráfego, sendo impossível ter a certeza se são obras de ruptura ou de convenção.

Assim, toda e qualquer manifestação organizada de ruptura se torna impossível. Se não há mais conflitos dualistas, se os lados opostos são faces diferentes de uma mesma moeda, as manifestações revolucionárias perdem seu sentido. Mas se ainda sim, o indivíduo insiste em criar alguma manifestação ou corrente de pensamento com bases rígidas, a teoria do ato de apropriação, aplicado à Revolução Russa e à obra de Dostoiévski, deixa claro que quanto mais um ato político ou cultural se organiza, mais sua energia inicial se esvanece, até o ponto de desmoronar. Quando uma revolução toma forma na realidade, ela já tinha sido feita no “espírito” do povo; ela nasce da necessidade de mudança das massas. E essa necessidade de mudança é um reflexo do funcionamento da lógica burguesa de eterna renovação. Portanto, quando um ato reacionário ganha vida, ele já era uma nova ordem que as massas desejavam. E se o povo já ansiava por essa nova ordem, a revolução deixa de ser subversiva para tornar-se a nova ordem em si. Dizer que os revolucionários de hoje serão os conservadores de amanhã seria, além de muito óbvio, errôneo. O correto a dizer é que os revolucionários de hoje são os conservadores de **hoje**. As revoluções malogram como subversões de uma ordem vigente quando se organizam e se tornam reais; elas desmancham no ar, antes mesmo de ossificarem.

Os movimentos de contracultura só são válidos, então, enquanto permanecem no individualismo, porque quando se tornam coletivos, quando mais se organizam e ganham adeptos, mais se tornam artificiais como ruptura, mais seu poder e energia se dissipam.

A maneira mais coerente de lutar não é se organizando contra alguém ou alguma ordem vigente, não é criando revoluções opositivas; as lutas dialéticas não estão mais em jogo. Mostramos que é preciso reconhecer a lógica de funcionamento da pós-modernidade e aprender a lutar com as armas disponíveis. É uma característica essencial da pós-modernidade no que tange à cultura, é a crise de identidade. Identificamos que o sujeito pós-moderno é resultado das várias identidades que o mundo globalizado da informação lhe apresenta. O indivíduo é um ser híbrido, que se identifica com manifestações culturais também híbridas. Assim, qualquer movimento de contracultura que apele para uma identidade pura, que tente resgatar qualquer tipo de regionalismo como forma de combater a homogeneização da cultura proposta pela globalização, é incoerente; o regionalismo puro serve muito mais para acelerar esse processo do que para freá-lo. A partir do momento que se define uma “brasileiridade” ou uma “mexicanidade”, isso serve como parâmetro para a segmentação do mercado global. Qualquer “investidor cultural” terá certeza de como seu produto precisa ser para ser bem aceito em cada mercado. A dialética entre regional e global homogeneiza ainda mais a cultura. A mídia tornou-se a grande mediatizadora de identificação coletiva. Qualquer manifestação cultural, conservadora ou subversiva, precisa dos meios de comunicação para ganhar a coletividade. A arte está sujeita às leis de mercado como qualquer outra mercadoria. Assim, qualquer manifestação artística subversiva que deseja passar às margens da indústria cultural, deve ser pensada para desmanchar no ar instantaneamente. Frente à impossibilidade de se criar movimentos de contracultura organizados, às artes de ruptura só resta se tornarem gestos isolados, sem ter a pretensão de questionar sistematicamente uma ordem vigente, visto que a partir do momento que se organizam, essas manifestações caem automaticamente na mesma rede de relações de qualquer outra manifestação conservadora ou dominante.

Porém, demonstramos que existe uma maneira de criar movimentos culturais com traços de contracultura, e ainda conseguir obter sucesso de identificação com as massas; essa exigência é que ele seja híbrido. Não somente na mistura entre regional e global, mas também nos meios de propagação e difusão. E foi exatamente o que o Mangubeat fez. Desde o começo, os integrantes do movimento entenderam que, para realizarem algum tipo de manifestação que evidenciasse suas raízes culturais em um mundo globalizado, era preciso saber lidar com a mídia a seu favor; entenderam que movimentos que trabalhavam em cima da dialética, como o xenófobo Movimento Armorial, só tinha função como museu e não levavam a cultura local além das fronteiras da própria cidade. Era vital que se hibridizassem, que em sua música possuíssem características tanto regionais quanto globais. Dessa forma, levariam a sua cultura ao conhecimento do mundo, como de fato fizeram.

Por fim, concluímos que, se um indivíduo deseja ser conhecido como artista, viver de sua arte, é necessário que se adapte às leis que vigoram na produção cultural, seja vanguardista ou conservador. Se deseja ser um “quixote” da contracultura, ele deve permanecer no anonimato, realizando suas proezas somente para si. Mas existe ainda a saída proposta por movimentos como o Mangubeat: ser híbridos, questionar a cultura dominante sem negar e utilizar seu poder de propagação, possuir características de cultura e contracultura ao mesmo tempo; ser capaz de colocar em evidência sua cidade e sua situação sócio-econômica para o mundo inteiro, navegando na marola causada pela onda de propagação da cultura dominante.

A ciência conseguiu juntar/ O mangu com o mundo/ E de lá saiu/ Um Mangu boy Malungo/ Antenado, camarada, Malungo/ Sangue bom/ Francisco de Assis/ Malungo sangue bom (Malungo, composta por Jorge du Peixe, Bolla 8, Fred Zero 4, D2, Falcão - Nação Zumbi).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. São Paulo: Ed. Relógio d'água, 1991.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1998.

D2, Marcelo. **Letras de música**. Disponível em <<http://www.nacao-zumbi.letas.terra.com.br/>> Acesso em 18/12/2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. **Notas do subterrâneo**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. **Os irmãos Karamazovi**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006.

ENCANTADO, Cordel do Fogo. **Letras de músicas**. Disponível em <<http://www.nacao-zumbi.letas.terra.com.br/>> Acesso em 18/12/2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 1998.

MAGNO, MD. Economia pulsional: trabalho, apropriação e alienação. **Lumina**: revista da Faculdade de Comunicação da UFJF, Juiz de Fora: Ed. UFJF, v. 6, n.1/2, p.73-91, jan./dez. 2003.

RÓNAI, Paulo. **Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: Ed. 34 LTDA, 2000.

ZUMBI, Nação. **Letras de músicas**. Disponível em <<http://www.nacao-zumbi.letas.terra.com.br/>> Acesso em 18/12/2006.