

Francisco José Gomes Damasceno
(Organizador)

CAMPO ARTÍSTICO, MOVIMENTOS, CIDADES: SALVADOR, SÃO PAULO E RECIFE

DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS,
PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES



Vol. IV



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

REITORA PRO TEMPORE

Josete de Oliveira Castelo Branco Sales

EDITORA DA UECE

Erasmo Miessa Ruiz

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Luciano Pontes

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso

Francisco Horácio da Silva Frota

Francisco Josênio Camelo Parente

Gisafran Nazareno Mota Jucá

José Ferreira Nunes

Liduina Farias Almeida da Costa

Lucili Grangeiro Cortez

Luiz Cruz Lima

Manfredo Ramos

Marcelo Gurgel Carlos da Silva

Marcony Silva Cunha

Maria do Socorro Ferreira Osterne

Maria Salete Bessa Jorge

Silvia Maria Nóbrega-Therrien

CONSELHO CONSULTIVO

Antônio Torres Montenegro | UFPE

Eliane P. Zamith Brito | FGV

Homero Santiago | USP

Ieda Maria Alves | USP

Manuel Domingos Neto | UFF

Maria do Socorro Silva Aragão | UFC

Maria Lírída Callou de Araújo e Mendonça | UNIFOR

Pierre Salama | Universidade de Paris VIII

Romeu Gomes | FIOCRUZ

Túlio Batista Franco | UFF

Francisco José Gomes Damasceno
(Organizador)

CAMPO ARTÍSTICO, MOVIMENTOS, CIDADES: SALVADOR, SÃO PAULO E RECIFE

DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS,
PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES

AUTORES

Alisson Cruz Soledade
Camila Bandeira Moura
Valéria Aparecida Alves

Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento
Francisco José Gomes Damasceno



Vol. IV



CAMPO ARTÍSTICO, MOVIMENTOS, CIDADES: SALVADOR, SÃO PAULO E RECIFE DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS, PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES

©2020 Copyright by Francisco José Gomes Damasceno

O conteúdo deste livro, bem como os dados usados e sua fidedignidade, são de responsabilidade exclusiva do autor. O download e o compartilhamento da obra são autorizados desde que sejam atribuídos créditos ao autor. Além disso, é vedada a alteração de qualquer forma e/ou utilizá-la para fins comerciais.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará
CEP: 60714-903 – Tel: (085) 3101-9893
www.uece.br/eduece – E-mail: eduece@uece.br

Editora filiada à



Coordenação Editorial

Erasmu Miessa Ruiz

Diagramação e Capa

Narcelio Lopes

Revisão de Texto

Os autores

Ficha Catalográfica

Lúcia Oliveira CRB - 3/304

C198 Campo artístico, movimentos, cidades: Salvador, São Paulo e Recife: dimensões da(s) arte(s): atores sócio-históricos, práticas culturais e cidades / Organizado por Francisco José Gomes Damasceno. - Fortaleza: EdUECE, 2020.
56 p. - (Coleção DICTIS; V.4)
ISBN: 978-65-86445-22-0

1. Arte - Brasil. 2. Arte - Aspectos socioculturais. I. Soledade, Alisson Cruz. II. Alves, Valéria Aparecida. III. Moura, Camila Bandeira. IV. Nascimento, Francisco Gerardo Cavalcante do. V. Damasceno, Francisco José Gomes. VI. Título. VII. Série.

CDD: 700.981

Sumário

06_{pg}

**0. Apresentação coletiva - 'Impressões de leitura':
Historiadores da Cultura como interferentes...**

Nádia Maria Weber Santos

08_{pg}

**1. As cidades por atores sócio-históricos e interferentes
intelectuais - uma proposta de introdução à leitura e ao
entendimento das reflexões**

Francisco José Gomes Damasceno

13_{pg}

**2. "Essa é a minha forma de militar e exigir justiça": A
atuação intelectual do rapper Eduardo Taddeo**

Alisson Cruz Soledade

24_{pg}

3. Contracultura: estética e resistência

Valéria Aparecida Alves

37_{pg}

**4. O conceito de hibridismo na produção musical de Chico
Science & Nação Zumbi e a crítica Armorial**

Camila Bandeira Moura

45_{pg}

**5. O universo citadino dos jovens breakers Chico Vulgo e
Jorge du Peixe: Recife 1984-1992**

Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento

'Impressões de leitura': Historiadores da Cultura como interferentes...

Nádia Maria Weber Santos¹

¹ Dra. em História pela UFRGS. Bolsista de Produtividade do CNPq – CA História. Membro pesquisadora do IHRGS, onde é curadora do Acervo Sandra Jatahy Pesavento. E-mail: nmmws@gmail.com Lattes: CV: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642>

Apresentar uma obra significa, ao início, muitas vezes, aceitar fazer algo de modo cego, sem saber o que vamos encontrar pela frente, mas confiando na intuição. Digo isto não em um sentido negativo, mas naquele extremamente positivo e revelador, quando se aceita lançar-se ao desconhecido. Pois bem. Desta vez não foi diferente. Minha intuição acertou mais uma vez. Embora não conhecesse os capítulos em si, conhecia uma boa parte da 'turma': colegas historiadores, pesquisadores do DÍCTIS - **Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas**, da UECE, que se dedicam a pensar a Cultura e, aqui, particularmente [e principalmente] a música e as manifestações artísticas, de forma muito instigante e original. Portanto, não foi uma surpresa encontrar excelentes textos e reflexões. A surpresa se deu em relação à variedade de estilos de narrativas, bem como a enfoques e a temáticas, nem sempre contemplados nas preocupações dos historiadores contemporâneos. E, principalmente, boa surpresa, ao colocarem-se como interferentes no e do campo artístico, como pesquisadores e pensadores. Muito longe de ser uma

posição arrogante, como poderiam apontar alguns pensadores, é uma posição realista e, sobretudo, instigante para o historiador da cultura que, quase invariavelmente, está muito próximo de seu objeto. Instigante e verdadeira, onde a subjetividade do pesquisador encontra-se em cada passo de sua pesquisa, interferindo nos resultados, mas de forma positiva e propositiva. Interferência não significa, aqui, manipular resultados, mas sim envolver-se com cada passo da investigação, fazendo escolhas e selecionando métodos e achados de pesquisa para construir suas narrativas, suas versões da História e, assim, contribuir no campo social.

Na medida em que o historiador da cultura se serve do papel de detetive ou de semiólogo, indo atrás de pistas, indícios, sinais e sintomas culturais de uma época, para logo a seguir fazer as inter-relações necessárias para a montagem de sua narrativa histórica, os textos de nossos colegas cearenses emparelham-se aos melhores textos neste campo historiográfico. Eles são interferentes!

Não vou falar sobre cada um deles, pois o colega organizador da obra, professor Francisco Damasceno, a quem agradeço o convite para apresentá-la, já o faz em seu capítulo inicial. Mas gostaria de relacionar, muito brevemente, as ideias presentes nos capítulos aos motes principais que norteiam a História Cultural no Brasil. Transitando por **Narrativas** diversas e diferenciadas, **Representações** e **Imaginários** sociais e culturais, **Sensibilidades** e **Memórias**, assim como pela **Interdisciplinaridade**, e, muito proficuamente pela questão da **Ficção**, situando seus objetos, preferencialmente, no campo da música e de alguns de seus correlatos artísticos, como a dança e a poesia, porém passando por instigantes discussões de focos bem contemporâneos como gênero, cidades, jovens, trajetórias e cultura popular, os autores nos entregam um mar (cearense!) de boas reflexões sobre processos artísticos, para o que se propõe o livro coletivo: 'Dimensões da(s) arte(s): atores sócio históricos, práticas culturais e cidades'. As fontes utilizadas para "controlar a ficção" (Pesavento, 2007, p.58)², para organizar a narrativa do historiador aos moldes das inovações da História Cultural, tais como jornais, fontes iconográficas e fonográficas, depoimentos, entre outras, são profícuas aos resultados das pesquisas apresentadas.

Pesavento (2007) revela, na sua original sistematização dos preceitos da História Cultural, que o historiador arrisca sempre e se depara constantemente com grandes

desafios. Por ser um viajante no tempo, "é neste ponto que se revela a dificuldade do acesso aos sentidos [significados] do passado" e, "admitindo que o mundo se apresenta cifrado, que o simbólico obriga a ver além do que é mostrado e dito", este desvelamento ou descoberta torna-se uma "empresa arriscada" (Pesavento, 2007, p. 117). Trabalhar com o simbólico, com o imaginário e com sua interpretação, construindo uma narrativa verossímil, características, essas, essenciais da História Cultural, não é tarefa fácil. O risco de uma superinterpretação existe, e se torna um desafio ao historiador ser "convicente" através da sua correta relação com as fontes e com os métodos. E nossos autores, desafiados pela profusão simbólica que encontraram, arriscaram e demonstram maestria neste lidar com seus objetos, fontes, métodos e referenciais teóricos, dando conta de uma diversidade grande de narrativas reveladoras de aspectos musicais brasileiros e ou de campos contundentes do humano. Por isso, também, são interferentes...

A partir, portanto, de minhas impressões de leitura, observo que, na sua originalidade, a obra na qual o leitor iniciará a viagem, está alinhada, a partir de resultados de profícuas pesquisas, com os preceitos mais atuais da História Cultural no Brasil, teórica e metodologicamente. Desejo uma ótima viagem a todos!

² PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. 3ª ed., 2ª reimpressão.

As cidades por atores sócio-históricos e interferentes intelectuais - uma proposta de introdução à leitura e ao entendimento das reflexões

Esta é a quarta obra de um total de cinco referentes ao seminário *Dimensões da(s) arte(s) atores sócio-históricos, práticas culturais e cidades*. Ao todo essas obras podem ser lidas como uma única, bem como podem, na medida do interesse de cada um, serem lidas por reflexões específicas agrupadas por eixos temáticos como aqui.

Assim, ela é o resultado de uma forma de interferência na constituição da arte e de seu universo tanto sensível - e, portanto, no seu escopo simbólico - quanto no mundo social, e, desta forma, no próprio fazer-se do que se constitui como arte.

Para Canclini:

O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os **historiadores** e os museógrafos, os marchands, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência a priori, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o **folclorista e o antropólogo** levam à cena a

cultura popular para o museu ou para a academia, **os sociólogos e os políticos** para os partidos e os **comunicólogos** para a mídia. (CANCLINI, 2000, p. 23)

Dessa forma as reflexões aqui apresentadas, muitas em relação direta com as ocorrências artísticas e ainda dos historiadores em relação direta com os sujeitos que as promovem, com seu tempo histórico e seus contextos nos colocam como interferentes nesse processo de elaboração da arte e de seu processo de reconhecimento social, de conceituação e elaboração artística. Daí porque pensada como interferência.

Nesse sentido, os argumentos e apontamentos aqui propostos são substanciais. Trata-se de um conjunto que se torna orgânico na medida em que se posicionam, os historiadores, como parte desse processo histórico, ou, melhor dizendo, desses processos históricos, ao lado dos artífices numa propositura que se amplia para o entendimento do contemporâneo e de suas muitas formas de expressão.

Há uma inclinação rumo ao sensível e a partir dela se constitui uma paisagem que envolve a(s) cidade(s). É assim que surgem me-

trópoles como Fortaleza, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Delineia-se para uma mundialização das práticas que não podem mais ser entendidas dentro das noções tradicionais de “local” e “global”, já que as redes estabelecidas apontam para uma grande circulação de bens culturais, de elementos poéticos e artísticos e também de pessoas.

Além disso, as muitas proposituras desses artífices se deslocam no tempo e no espaço chegando a pessoas diferentes em locais diferentes e em momentos diferentes, que instauram novas ordens de sentido, novas formas de sentir e traduções cada vez mais “mestiças”, cada vez mais caudalosas do ponto de vista das muitas tradições que lhes cruzam os caminhos.

As reflexões dos autores são também nesse sentido reveladoras dessas trajetórias e das muitas tradições de análise e interpretação propostas tanto no campo das artes, como também na produção historiográfica, cada vez mais próxima e mais pertencente às ciências sociais. Os paradigmas aqui revelados nos colocam no campo de uma história em sua dimensão cultural como fundamental para compreensão da arte, do mundo e da própria história.

Resultado dos estudos e pesquisas articuladas em torno das discussões realizadas pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS, grupo de pesquisa vinculado ao CNPq reflete os anos de estudo e as reflexões estabelecidas neste âmbito se propondo de forma explícita a catalisar e potencializar as relações interinstitucionais sobre a temática e promover o

debate de forma ampla com os diferentes atores sócio-históricos envolvidos.

Pensada simultaneamente como seminário e publicação, organizamos a mesma em cinco pólos de discussão cada um deles com um eixo mais geral em torno da qual se colocam as temáticas mais específicas, a saber: I) Campo e Mercado Fonográfico: Fortaleza e[m] trajetos musicais; II) Juventude e Gênero: Fortalezas nordestinas; III) Culturas Populares e Trajetórias: deslocamentos; IV) Campo artístico, movimentos, cidades: Salvador, São Paulo e Recife, e, V) Música(s) cearenses: Sujeitos, estratégias de produção, circulação e consumo musical.

Esta forma de organizar revela que pensamos de forma articulada alguns conceitos como o de Mercado Fonográfico, Gênero, Juventude, Culturas Populares e Cidades, e o fazemos com uma forte referência estabelecida fora dos grandes centros geradores e polarizadores dessas discussões, revelando a rede “cidade-mundo” cada vez mais complexa e mais distendida das compreensões focadas no que já se pode imaginar como um eixo desgastado e em desmonte. As visões que os desavisados podem entender como periféricas se revelam no centro dinâmico de outras formas de entendimento dos processos sociais e históricos em tela, localizados e inseridos em contextos amplos e de difícil territorialização quando se imagina um lugar, já que praticados estes lugares se distendem e assumem feições de suas práticas, são assim os locais a partir dos quais (e nos quais!) se pratica a arte e a interferência restauradora dos sentidos mais amplos dessas experiências.

É dessa miríade de realidades e de olhares sobre elas que surgem essas provocações que propõem outras dimensões de análise...

Campo artístico, movimentos, cidades: Salvador, São Paulo e Recife

Neste conjunto de escritos e reflexões as cidades de Salvador, São Paulo e Recife são delineadas na medida em que movimentos culturais são apresentados e abordados, o que revela a dimensão constitutiva das artes na produção de significados que a teia da cultura estabelece para a expressão “cidade”.

Mais uma vez revelam-se deslocamentos como nos demais livros resultantes de nosso seminário. Primeiro nas formas de abordagem. Entre o ensaio e as narrativas, acadêmicas, mas sem os limites expressos pela prototipia dos gêneros. Os autores desviam caminhos de entendimento tradicionais da reflexão sobre o urbano, revelando-o a partir de seus sujeitos, das suas leituras (de sujeitos e pensadores) seus universos imaginários.

As relações estabelecidas se constituem em norte para a compreensão sensível de contextos sociais e históricos, da historicidade de nosso tempo e do tempo dos sujeitos apresentados. Nesse sentido a própria reflexão apresentada é desviante, provocadora, inquietante é ela própria um deslocamento nas formas de produção sobre os fenômenos cidade e cultura.

No ensaio **“Essa é a minha forma de militar e exigir justiça”**: **A atuação intelectual do rapper Eduardo Taddeo**, Alisson Cruz Soledade delinea a partir de um instrumento pouco usual entre os historiadores - o diário de campo - uma experiência compartilhada entre ele, o pesquisador, e os sujeitos estudados, o rapper e sua comunidade, revelando os possíveis nas novas abordagens historiográficas. Baseado na ideia de *raciovitalismo*, do teórico francês Michel Maffesoli busca produzir um tipo de conhecimento que seja pleno de “pulsão vital”, “enamorado pela vida” e revelador do fértil na atuação desses sujeitos e dele próprio como intelectual.

Disso emana sua perspectiva de uma intervenção intelectual legítima e socialmente referenciada do rapper Eduardo Taddeo e com ele a “mostração” do papel da música para amplos setores sociais, seus sujeitos anônimos nas formas como escolheram se manifestar: um show de rap. No seu entendimento “A periferia é compreendida então como um símbolo da partilha que ultrapassa a dimensão geográfica e estabelece uma relação de afeição entre os participantes a partir do reconhecimento das dores e do abandono causado pelo ‘sistema’”. Neste sentido, está formada a comunidade imaginada, se deslocando no espaço e no tempo e se desvelando aos nossos olhos pela singular abordagem de Alisson Soledade.

Dividido em três “cenas”, o texto aponta os sentidos para a situação intelectual como operada pelo rapper e o show assume o papel de metáfora para a vida.

Valéria Aparecida Alves escreveu **“Contracultura: estética e resistência”** no qual se pode refletir com autora sobre a apropriação da obra de arte como indícios de uma realidade passada. Baseada em profícua discussão com uma certa bibliografia, aponta a necessidade de uma “análise sensível” da obra, realizada com rigor metodológico elevando o desafio dessa empreitada de incorporação da arte pelos historiadores.

Assim, ela nos revela pouco à pouco alguns sentidos e significados para a contracultura no Brasil, em suas palavras: “A reivindicação de liberdade – inclusive artística – a busca de novos padrões estéticos, o experimentalismo destaca-se no que podemos considerar “estética da resistência.””

É com essas referências que as importantes experiências estéticas de Waly Salomão e Jorge Mautner nos são apresentadas em um contexto de ditadura civil militar e de busca por novos horizontes políticos, sociais, artísticos. Em suas palavras: “Desta forma, neste contexto complexo e contraditório – marcado pelos ‘anos de chumbo’, ‘milagre econômico’ e ufanismo, diversos artistas desenvolveram projetos que introduziram no país a contracultura.”

Camila Bandeira Moura escreveu **“O conceito de hibridismo na produção musical de Chico Science & Nação Zumbi e a crítica Armorial”** no qual avalia a pertinência do uso do conceito de hibridismo cultural forjado por Canclini não sem se questionar sobre os sentidos desse uso: “Mesmo percebendo uma visão positiva sobre o conceito de hibridismo por parte de Canclini, precisamos ter cautela, observar a

relação entre cultura e poder e fazer alguns questionamentos: nessas “fusões” culturais o que se perde e/ou ganha no meio do caminho?”. A instigante provocação é lançada como um desafio em suas conclusões e revela a preocupação da autora.

Além disso, é interessante a reflexão e acrítica feita ao movimento Armorial e ao seu grande difusor Ariano Suassuna em função de sua posição de apego a um “tradicional puro” e imaginado de forma isolada, e também pelo ataque promovido ao Manguebeat graças as suas experimentações, incorporações e traduções, para ela: “O Armorial foi na contramão da efervescência cultural de Recife e rejeitou com todas as forças o Manguebeat...”

Por fim, ela conclui suas reflexões apontando uma forma de entender os conceitos, já que “[...] este[s] se faz[em] a partir de acúmulos teóricos e práticos e por saber que o ‘conceito’ não é uma unanimidade, ou seja, podem existir variações nas teorizações destes, e quase sempre existem” ao que ela aponta um caminho possível: “Penso que o hibridismo poderia enveredar em uma prática mais libertadora, proporcionando o questionamento dos modelos e práticas já existentes e novos significados seriam criados nesses processos de misturas”.

O artigo **“O universo citadino dos jovens breakers Chico Vulgo e Jorge do Peixe: Recife 1984-1992”** de Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento nos revela como as cidades são particularmente praticadas por sujeitos históricos, assim em suas palavras, O Recife foi “[...] fomentado por uma sociedade e suas relações sociais a partir de es-

pacialidades e sociabilidades promovidas por jovens suburbanos que percorreram a urbe, criaram locais de fomento e difusão cultural”.

A cidade é vista sob o prisma destes sujeitos e, portanto, não é qualquer cidade, mas uma cidade singularizada pelas suas ações, que articulam “[...] um grande circuito em que seus habitantes antenados com o mundo estão interligados por lembranças, cultura e tecnologia”.

Partindo daí o autor aponta a Bossa Nova, o Tropicalismo e o Manguebit como três importantes momentos da história musical brasileira, importantes justamente pelo fato de possuírem uma grande capacidade de reinvenção como também por “beberem das mais diversas fontes sonoras”, de expressões diversas da cultura brasileira e por fazerem isso articulando às expressões “[...] jazzísticas, anglo-saxônicas, ou mesmo eletrônicas” para com isso “regurgitarem” de forma criativa e atual sua “catarse”.

Preocupado com a trajetória do hip hop na cidade é apontado então um movimento dividido em três fases: a) Um primeiro momento de diversão, amador e desarticulado politicamente na década de 1980; b) Um segundo momento, nos anos 1990, articulados em torno das “posses” e despontando uma consciência política; c) Um último momento correspondente a um engajamento político e como ferramenta na busca de melhores condições de vida nas e pelas comunidades carentes, como ocorre atualmente, segundo o autor.

A partir disso surgem bairros distantes, periféricos, jovens pobres, em suas movimen-

tações, realizações, em sua arte, como central na preocupação deste historiador. Dentre estes jovens as atenções se voltam para dois breakers: Chico Vulgo e Jorge Du Peixe. Em torno de suas atuações as reflexões sobre a juventude, a cultura e a cidade se articulam.

Em suas conclusões a análise se revela em seu contexto mais amplo: “[...] propomos a noção do MangueBit como algo não fenomenal, porém singular na música popular brasileira das últimas décadas, uma construção histórica, fruto de um espetáculo urbano, amador, performático, não leigo, porém com um caráter nítido no que diz respeito à intervenção política de uma juventude espetacular...”.

Resultados de trabalhos de pesquisa, nesse caso, se propõem a instigar, intrigar, compor, movimentar e interferir... se propõem a uma afecção, uma afetação, que incomode e leve à reflexão, forma de ação que cabe a você caro leitor imaginar qual será, como será e ... com quem e quando se fará.

Com esse conjunto de reflexões, por intermédio dos seus sujeitos, pelas formas como se apresentam essas realidades, que doravante fazem parte de nossas preocupações, temos uma certeza: novas leituras e abordagens sintonizadas a essas se fazem necessárias.

Bem vindos e boa leitura!!!

Referências

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

“Essa é a minha forma de militar e exigir justiça”: A atuação intelectual do *rapper* Eduardo Taddeo.

Alisson Cruz Soledade³

³ Mestre em História pelo Mestrado Acadêmico em História e Culturas da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap). Membro ativo do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DICTIS/UECE. E-mail: alissonsoledade@gmail.com.

Resumo: A discussão realizada neste texto é sobre como a atuação do *rapper* Eduardo Taddeo tem se configurado como um exercício intelectual que congrega em sua raiz uma perspectiva racio-vitalista. Suas canções, livro e a maneira como lida com o público evidenciam como o *rapper* agrega arte e vida de maneira a não se restringir a uma explicação dos fenômenos sociais, mas acima de tudo de uma intervenção social ao qual é engendrada pelas faculdades racionais críticas e por uma dimensão sensível que acabou por construir laços de afetividade entre atores sócio históricos a partir do valor simbólico atribuído as vivências de exclusão.

Palavras-chave: Rap, Intelectualidade, Raciovitalismo

com o seu público em um show que aconteceu no ano de 2015. A narrativa é desenvolvida a partir das anotações realizadas no diário de campo⁴ quando me desloquei até a capital baiana para realizar a entrevista com Eduardo Taddeo. Sigo aqui as indicações de Michel Maffesoli sobre a descrição se tratar de “um método erótico, enamorado pela vida e que se empenha em mostrar a fecundidade” (1998, p. 114) ao não se focar apenas na demonstração das coisas, como se elas fossem apenas exemplos de uma construção a priori, mas ao contrário, a descrição implica na “mostração” de como a vida se apresenta em sua condição mais orgânica.

Cena[02]: A vida no Show...

Cena [01]: Para entender o texto/show

A discussão sobre o objeto será realizada em uma narrativa que congrega tanto uma análise das fontes (canções e livros) quanto uma descrição da relação estabelecida entre o ator sócio histórico investigado

Início da noite de sábado em Salvador, capital do estado da Bahia, 26 de setembro de 2015. Nas ladeiras do Pelourinho, algumas pessoas já se enfileiravam na entrada da Praça Pedro Archanjo. Na sua grande maioria eram pessoas negras, majoritariamente masculinas e aparentemente com idade en-

⁴ Diário de Campo, Salvador-BA, 26 de set. de 2015.

tre 15 e 30 anos. Em cena, chamava atenção a estética capilar dos *dread locks* que, em grande número, faziam a cabeça tanto dos homens quanto das mulheres. As roupas eram diversas. De forma geral, os mais novos trajavam uniformes de times de basquete e de grupos de rap, já o vestuário relacionado com as religiões de matriz africana, as camisas estampadas com retratos de Malcolm X, Martin Luther King e da campanha “Reaja ou será Morta, Reaja ou Será Morto” compunham o visual dos mais velhos. Todos reunidos para assistir ao show do *rapper* paulistano Carlos Eduardo Taddeo.

Eduardo se tornou um dos grandes expoentes da cultura hip hop no final da década de 1990 e início dos anos 2000 quando era responsável pela composição das letras das canções do grupo de *rap* Fação Central - FC. Ao longo da trajetória como membro do grupo, o *rapper* denunciou nas suas letras perseguições policiais, viu o videoclipe da banda ser acusado de apologia ao crime pelo Ministério Público de São Paulo, respondeu as críticas em programas de televisão e conseguiu sair da polêmica ainda mais fortalecido⁵ por ter mantido nas letras, bem como nas suas posturas perante os meios de comunicação, a crítica social e o código de conduta que hegemonicamente fundamentou o *rap* brasileiro no final do século XX e início do XXI:

As ideias que giram em torno da noção de se ter voz adquiriram um lugar de destaque no *rap* produzido pelos brasileiros. Isso é uma dimensão da prática do *rap* que transcende qualquer delimitação espacial ou temporal. Ela é continuamente construída e realimentada como estratégia de informação, comunicação, inserção social e de participação menos assimétrica nas complexas relações de poder nas quais estamos todos enredados. (OLIVEIRA, 2016, p.17)

Após a publicação do seu primeiro livro, intitulado “A guerra não declarada na visão de um favelado” (TADDEO, 2012), Eduardo se desvinculou do Fação Central, rodou o Brasil proferindo palestras em escolas, centro comunitários, centros de ressocialização e universidades, mas foi em 2014 com o lançamento do seu primeiro álbum solo, “A fantástica fábrica de cadáver” (2014) que deu um novo passo rumo a ratificação da sua posição como um dos ícones do rap nacional. O show realizado em Salvador era justamente o lançamento do disco na capital baiana.

O evento teve antes da apresentação do *rapper* paulistano, quatro grupos baianos que cantavam sobre a violência, drogas, o papel da polícia nas chacinas ocorridas no estado e, sobretudo, da relação entre as disputas entre grupos do tráfico e a necessidade de união nas periferias. Nos intervalos entre um grupo e outro, Jack⁶, Mestre de Cerimônia, arrancava gritos do público

5 Para Roberto Camargos de Oliveira “a polêmica, que certamente foi muito positiva para o Fação Central, colocou o grupo em evidência fora do circuito no qual era conhecido e reconhecido pelo trabalho que desenvolvia. O episódio o alçou à condição de o mais notório grupo na abordagem de temas indigestos para o público que não é do rap, se bem que Eduardo e Dum Dum não constituíssem uma voz isolada” (2016, p. 161)

6 Jack foi o responsável pela organização do evento. Além de promotor de festas de Hip Hop, ele também é *rapper* e produtor de outros grupos soteropolitanos. Agradeço a ele por ter tornado possível a realização do diário de campo, bem como da entrevista com Eduardo e com seus companheiros. Todo o debate realizado neste texto, principalmente na instituição dos afetos entre os participantes da cultura Hip Hop, pode ser compreendido também pelo

ao falar que ali era um espaço tomado pela periferia. Em certo momento, levantou o punho, conclamou o público a fazer o mesmo e disse “Isso aqui é rap”! Esse é o sinal do *rap*. O sinal na verdade era o mesmo utilizado pelo movimento *black power*, agora incorporado e traduzido sob a égide do Hip Hop e mais especificamente da música *rap*. Impressionante como quase a totalidade da praça Pedro Arcanjo permaneceu por mais de 2 minutos com os braços levantados enquanto Jack discursava sobre a necessidade da união das “quebradas” e da função social do *rap* nesse processo.

Fátima, empresária e esposa de Eduardo, aproveitou para comercializar o livro, o novo álbum de Eduardo, bonés e camisas com o nome e fotos do artista. Quarenta e cinco livros foram vendidos em menos de 20 minutos. Foi simbólica a grande quantidade de livros do Eduardo levadas pelo público para o evento. Antes mesmo de Fátima começar a comercialização das peças, já havia inúmeras pessoas com os livros na mão, levantados sempre que algum grupo energizava a platéia. Os livros alçados significavam mais do que as letras contidas no papel. Esse é um elemento primordial para refletir sobre o papel do *rap* e da literatura marginal na popularização da leitura no país.

Após o encerramento da apresentação do último grupo, o Dj Marquinhos começou a discotecagem e o público respondeu cantando as músicas. Era “A minha voz está no

ar” do grupo Facção Central e “Quebrando as Algemas” do A286. O público cantava em coro e, quando as músicas acabaram, Jack conclamou o público a recepcionar Eduardo. O público gritava o nome dele e, ao mesmo tempo, ele foi subindo as escadas para chegar ao palco.

A praça Pedro Arcanjo não é uma grande casa de *show*. É um espaço acanhado, dividido em dois ambientes. Não é um espaço amplo e o palco também não é tão alto, então o rapper tinha (teve) que passar pelo meio do público para poder subir ao palco e precisou da ajuda dos organizadores da festa para se desvencilhar dos fãs que o abraçavam.

Tudo parecia pronto até que o som em ótima qualidade durante toda a noite começou a falhar. O show atrasou e o público ficou mais ativo. Os gritos de “Ah é Eduardo” ficaram mais fortes até que J. Arias e Smith, vocais de apoio, iniciaram o *show*.

Quando Eduardo começou a cantar, o público explodiu. Pulava a uma altura que dificultava a visibilidade do palco para quem estava mais distante. As falas eram expostas quase como uma pregação evangélica e ao mesmo tempo serviam como introdução ao que seria cantado na música seguinte. A performance do *rapper* ultrapassou o palco e gerou um impacto na vida daquelas pessoas. Pessoas emocionadas choraram com as canções “Depósito dos rejeitados” (TADDEO, 2014) e “Don Corleone do gueto” (idem).

Na canção “Depósito dos Rejeitados”, Eduardo narra em primeira pessoa a

acesso e contato entre o pesquisador e os atores sociais pesquisados. Cambiantes, as identidades de pesquisador e partícipe da cultura Hip Hop tornaram ainda mais desafiadoras e qualitativas a descrição desses laços.

história de um menino negro, morador de orfanato, que já havia perdido a esperança de ser adotado. O tom de voz carregado em um misto de tristeza e raiva, os versos que enunciavam “Em média em um ano um vira-lata deixa o instituto de zoonose e ganha uma casa. A sociedade se preocupa com o bem-estar de cachorro, mas que se foda se o preterido aqui tá vivo ou morto” (TADDEO, 2014, CD1, Faixa03) e a colocação da cor da pele como um dos atributos principais do preterimento do personagem na adoção gerou uma grande comoção no público de maioria negra. Em uníssonos com Eduardo e com a mesma carga raivosa, o público cantava na Pedro Arcanjo os versos, “Ninguém se importa se eu me cubro com farinha de trigo, tentando me clarear pra atender racista rico” (Idem, ibidem).

Foi possível ver também as lágrimas de pessoas no público com a canção “Don Corleone do gueto”. Nela, Eduardo “encena” uma pessoa que já cometeu delitos e sofreu as consequências dos seus atos. Em um tom professoral, indicava os efeitos maléficos da criminalidade para o criminoso, desconstruindo assim qualquer valorização gerada por esses atos:

Aí moleque não tem glamour em ser transferido no avião da PF pra outro presídio/
Em 22 horas tá numa cela isolado, torturado mentalmente, incomunicável, monitorado/ [...] A Smart Tv, a Hornet tem super desvalorização, quando o SAT 3 da rasante na sua perseguição/ Esquece a família Soprano, o Scarface, as células nervosas do Gangster aqui picham a parede/ No sistema carcerário tem pelo

menos 300 mil, que sonharam em ser o Don Corleone do Brasil/ [...] O cordão com inicial no auge do movimento, se transformou na tornozeleira de monitoramento/ Quem dominava 12 milhões de metros quadrados, agora carrega os bens numa sacola de mercado/ Se tiver pronto pra uma mãe enlutada num enterro, aceita os termos pra ser Don Corleone do gueto. (EDUARDO, 2014, CD1, faixa 05)

A utilização da canção como forma de emitir uma mensagem, apresentar um posicionamento e dar lições é algo que faz parte do arsenal simbólico do *rap* no Brasil, de forma que “a voz e a fala, concatenados com elementos sonoros e musicais diversos, constroem um campo de reflexões no âmbito da produção musical. É assim, fazendo uso de suas canções, que muitos compositores ambicionam informar aos seus ouvintes” (OLIVEIRA, 2016, p.83). Diante disso, pesquisadores de diversas áreas do conhecimento tem discutido de que forma os *rappers*, através da música, têm desempenhado uma importante função de explicar dimensões da realidade brasileira a partir das vivências nas localidades mais abandonadas do país:

Na medida em que a contemporaneidade avançou sobre a sociedade com suas novas formas e fórmulas de relações sociais [...] principalmente, após o surgimento da chamada crise da representação. Com isso, o tipo clássico de intelectual, perde espaço e em parte o poder de falar em nome do outro, especialmente, pelas camadas que até então eram cercadas de voz. (OLIVEIRA, 2012, p. 21).

Oliveira e Miranda seguem o mesmo trilho sobre o surgimento de um novo modelo de intelectual que baseados nas suas experiências de exclusão deslocam o discurso sobre a nação, do centro para a periferia, da locução que parte da margem para falar da própria periferia e contestar as narrativas dos meios de comunicação e dos governantes. Enquanto Waldilene Miranda (2011) analisa os diálogos entre a expressão musical da cultura hip hop e a literatura marginal, Oliveira se nutre do que ele chama de discurso subversivo do rap e tem destacado que a canção:

Configurou-se como uma espécie de consciência crítica da periferia e para a periferia. Seus praticantes e, em certo sentido, seu público, trabalharam na formulação de um campo simbólico, embora ao mesmo tempo prático, em que a voz e a produção musical sintetizaram a reflexão em torno de aspectos do mundo contemporâneo. (2016, p. 4)

As canções escritas e cantadas por Eduardo desde a época do Fação Central até a carreira solo, bem como o livro e as palestras evidenciam como ele busca visibilizar sua maneira de compreender as contradições sociais e as formas de solução dos problemas causados por elas. Eduardo não se caracteriza como um intelectual que apenas descreve e analisa uma determinada realidade. Ele narra, analisa e expõe com a intenção de que sua atividade possa gerar uma transformação efetiva na sociedade, “dá um vazio vê que ainda não fiz o escrito, com poder de evitar os enterros coletivos. Impedir que os antigos vizinhos de rua, depois dos BUM! Se tornem vizinhos de sepultura” (TADDEO, 2014, CD1, faixa 09):

De um modo fenomenológico ou compreensivo, talvez se deva considerar o senso comum não como um momento a ultrapassar, não como um “pré-texto” que prefigura o texto verdadeiro que pode ser escrito sobre o social, mas como algo que tem sua validade em si, como uma maneira de ser e de pensar que basta a si própria e que não carece, quanto a isso, de nenhum mundo preconcebido, fosse qual fosse, que lhe desse sentido e respeitabilidade. (MAF-FESOLI, 1998, p.161)

Desse modo, é importante destacar que apesar de ter publicado um livro, Eduardo afirma que é um rapper que escreveu um livro e não um literato. As canções e o livro são narrativas produzidas por um indivíduo que “não possui necessariamente saber da erudição livresca, é morador da periferia pobre dos grandes centros urbanos do Brasil” (MIRANDA, 2009, p.4) e produzidos a partir de espaços diversos e que confrontam a centralidade dada a ciência, isto é, o “discurso é fincado em alicerces locais, pondo em relevo o que se apreende no cotidiano vivido (evidentemente a partir de uma ação que tanto lê o real quanto o recria” (OLIVEIRA, 2011, p.42). Assim ao narrar a si mesmo, evidencia esse deslocamento das narrativas e o conhecimento proveniente das vivências:

Meu currículo profissional não é muito extenso: sou um *rapper* ativista e nem é por formação acadêmica, mas sim por autoproclamação. Não estudei em Harvard, não sou cursado, pós-graduado, mestrado ou doutorado em nenhuma disciplina e por nenhuma faculdade re-

nomada. Aliás, por nenhuma faculdade renomada e por nenhuma sem renome também. Sendo bem franco, eu nunca entrei em uma universidade. A bagagem cultural que propicia minha inscrição no ramo literário foi formada pelas informações negadas ao coletivo popular, que por livre e espontânea vontade, eu adquiri de maneira clandestina e marginal. A bagagem cultural que propicia a minha inserção ao ramo literário foi formada pelo legado deixado pela vivência cotidiana no interior da hecatombe brasileira. Esta última, bem mais do que me trazer experiências sobre a temática, me fez um perito no assunto (TADDEO, 2012, p.13-14).

Ao se proclamar perito no assunto, o *rapper* não se furtou de criticar aqueles que escreveram sobre o tema, mas que não possuíam o artefato principal para a narração das dores das populações que sofrem com o abandono do Estado e pra piorar, muitas vezes, segundo ele, “o massacre dos fracos e oprimidos, condenados aos morros, faz favelas, aos conjuntos habitacionais inabitáveis, aos cortiços, aos viadutos, as caixas de papelão, etc., sempre esteve linkado a narrativa deturpada de abutres coligados aos assassinos sociais” (Idem, *ibidem*).

Eduardo é um intelectual que tem consciência da sua atuação e das tentativas de silenciamento do seu discurso nas diversas esferas da sociedade – importante lembrar da acusação de apologia ao crime e da proibição do videoclipe -, se impõe e se nutre “do discurso dominante, rasurando-o, explicitando as contradições desse discurso; produz seu próprio lócus de enunciação e luta para consolidá-lo por meio de um

discurso crítico” (OLIVEIRA, 2012, p. 39), assim não foi apenas no livro que evidenciou a construção de uma narrativa “deturpada”, na canção “As vozes da estatística” ele cantou: “Sou o pilar do estresse pós-traumático do governo, um analfabeto funcional que interpreta texto. Discordo da tese do estudioso em conflito urbano, [...] Onde escrevem homicídios e déficit cultural, eu leio pós-abolição ficcional” (TADDEO, 2014, CD1, faixa 11):

Em suas performances o intelectual ingressa politicamente em um confronto discursivo que, antes de tudo, é uma luta por aquisição de poder. Através da palavra, esse sujeito faz com que o seu papel social e cultural dentro das comunidades pobres revele desequilíbrios derivados de uma realidade de exclusão. São intelectuais que, motivados pelo sentimento de pertencimento a uma dada comunidade, recuperam, sobretudo, a memória que fora ignorada (MIRANDA; RIBEIRO, 2011, p. 45)

É recorrente nas produções de Eduardo, nas canções e no livro, a apresentação das suas análises sobre determinados aspectos da vida social, principalmente a violência, associadas à vivência, destacando sempre sua posição como favelado:

Entre erros e acertos, o que você lerá nesta obra, será a opinião autêntica em primeira pessoa, de um genuíno fruto da exclusão e marginalização social. Eu sou um legítimo correspondente de guerra. Eu sou um correspondente de guerra que foge completamente do convencional. Eu não chego depois que os corpos estão no chão, estou no campo

de concentração antes, durante e depois da matança. Eu sou o único correspondente de guerra do universo que está aprisionado aos campos de refugiados e aos campos de batalha, junto com todos que foram, são e serão severamente supliciados. O único do universo que foi sentenciado a morrer da mesma forma cruel e desumana, que as vítimas barbarizadas sobre as quais escreve (TADDEO, 2012, p. 15).

A classificação do cenário social brasileiro como Guerra Civil é a principal característica da atuação intelectual de Eduardo Taddeo. Desde a época do Fação Central quando lançou as canções “Isso aqui é uma guerra” – que também virou videoclipe – e “A guerra não vai acabar”, bem como os álbuns “Direto do campo de extermínio” e “O espetáculo do circo dos horrores” até o livro e as canções já em carreira solo buscaram apresentar uma maneira de compreender as desigualdades existentes no Brasil e os seus efeitos a partir da caracterização das favelas como campos de concentração. A violência é caracterizada por ele como efeito das disputas entre os grupos sociais, nas quais os participantes dos grupos dirigentes são descritos como pessoas perversas que se preocupam com a manutenção do status social, do aumento das riquezas e aceitam os excluídos socialmente apenas como serviçais. Nesse sentido, a Guerra Civil é resultado da resistência dos atores sociais que não aceitam essa lógica e buscam de diversas formas ultrapassar as barreiras impostas pela classe dirigente. O crime é apresentado por ele como a armadilha que torna legítima a execução dos atores sociais

que não aceitam esse tipo de ordenamento, mas que buscam ascender apenas através do consumo. É na medida em que escreve e canta que o *rapper* acaba se produzindo como correspondente dessa guerra e assim apresenta o seu “Dossiê”:

O único texto oficial com efeito em área de manancial, são os parágrafos do código penal/ Denuncio que os autores da constituição cidadã, nos fazem sacar a 45 pela carga da TAM/ Que recebemos penas hediondas em julgamentos, porque acatamos a proibição das drogas sem questionamento/ No mar de mentiras montam posto pra recolher seu oitão, pra te manter inofensivo diante da aniquilação/ Faminto desarmado não invade condomínio, não reage à bala contra os grupos de extermínio/ As mesas de decisões são poleiros de carneiros, que roubam diplomas e convidam médicos estrangeiros/ Por isso é mantra a dica do especialista no restaurante, relógio na meia e orelha sem brilhante/ Por isso em vez do Danúbio Azul o canal auditivo, ouve em 900 milésimos a valsa dos tiros/ Esse aqui é meu dossiê montado nas zonas de abandono, com dados que não aparecem no relatório da ONU/ É meu manifesto contra quem não investe em favelado, pra dar no 181 5 mil por procurado (TADDEO, 2014, CD1, faixa 08).

Apesar da grande valorização da dimensão racional do rap, na qual realizaria considerações sobre as dinâmicas sociais contemporâneas, ao considerar a atuação de Eduardo como intelectual pode-se perceber um tipo de *raciovitalismo* (MAFFESOLI, 1998) que contempla a explicação do mundo não apenas pela racionalidade, mas, sobretudo pela congregação dessa

faculdade com uma “iluminação pelos sentidos”, isto é, os gritos de “Ah é Eduardo” nos intervalos das músicas no *show* indicavam a exaltação de uma figura que parecia retratar um modelo de atuação social que denunciava as mazelas, apresentava seu “dossiê”, mas apontando, sobretudo para a importância das afetividades na construção de uma desigualdade entre os grupos e ao mesmo tempo como as sensibilidades geram as resistências:

É isso, propriamente, que pode permitir compreender que, para além dos discursos sobre a crise e outros pensamentos convencionados sobre a morosidade ou a depressão social, cada um mais abstrato que o outro, estejamos confrontados, em todos os domínios, a uma efervescência inegável e a uma criatividade específica (MAFFESOLI, 1998, p. 190).

A presença de Eduardo não gerou toda aquela catarse unicamente pelas ideias que defendia, mas, sobretudo pela exibição de uma postura que congregava as reflexões com uma performance social na qual ao mesmo tempo contemplava o campo simbólico do *rap* e impactava na incorporação do público daquela imagem construída sobre si em toda a sua trajetória artística.

Nesse sentido, o *raciovitalismo*, ou “a operação que sabe unir os opostos: operar conhecimento, e, ao mesmo tempo, perceber as pulsões vitais, saber e poder compreender a existência” (MAFFESOLI, 1998, p. 58) não se foca somente nas relações de causa e efeito das motivações e racionalidades que regem a ordem das coisas, mas pela

organicidade da atuação que leva em consideração a globalidade da vida. No caso da atuação de Eduardo, é possível perceber isso, visto que ele engloba nas canções não somente as racionalizações ligadas a uma politização da arte como denúncia tal qual se classificou o rap brasileiro da década de 1990 costumeiramente, mas uma congregação tanto do nível do psíquico racionalizado, quando apresenta suas caracterizações da sociedade e dos grupos sociais, quanto da comoção que envolve todo o amalgamado de experiências compartilhadas ao exaltar a identificação entre os “periféricos”. Assim, a sociedade é descrita por ele a partir não somente da reflexão, mas da afecção, desta forma, “O que vemos é a expressão de uma dada subjetividade que está colada a uma estrutura de sentimentos que constrói identidades a partir da dicotomia entre ‘nós’ e ‘eles’”. (OLIVEIRA, 2016, p. 158).

Essa congregação ficou notável quando o *rapper* reagiu aos gritos do público de “Ah é Eduardo”. Ao afirmar que ao invés de gritarem seu nome, o público deveria gritar “Uh é Salvador” e que ele e os outros quatro eram iguais a todos ali presentes, apenas mais um favelado, sofredor das mesmas moléstias sociais, Taddeo asseverou ainda mais o sentimento de reconhecimento do público consigo. Eduardo não se furtou de valorizar aquele momento que segundo ele incomodava o sistema, pois a “periferia” comprando “a ideia” em um evento organizado por caras da periferia, cantado por caras da periferia e assistido pela periferia. A periferia é compreendida então como um

símbolo da partilha que ultrapassa a dimensão geográfica e estabelece uma relação de afeição entre os partícipes a partir do reconhecimento das dores e do abandono causado pelo “sistema”.

Finalizou sua fala afirmando que isso é revolução, auto-gestão do periférico. Falas como essa são comuns nos shows e discos do Eduardo desde a época do Facção Central e elas tem um papel fundamental na constituição de um laço afetivo do público com o artista que ultrapassa o conteúdo das análises realizadas pelo *rapper*.

O laço afetivo constituído entre Tadeo e o público estava ligado a um tipo de gerenciamento de impressões (GOFFMAN, 2002), isto é, o *rapper* enquanto sujeito é descentrado, assim desempenha papéis e atua socialmente a partir do palco ocupado nos contatos face a face. Essa teatralidade, não é entendida como falseamento, mas como expressividade. Para Goffman (idem), a expressividade dos indivíduos envolve dois tipos de atividades de significação, a expressão que ele transmite e a expressão que emite.

Deste modo, a expressividade transmitida por Eduardo poderia ser compreendida pelos “símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositadamente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos” (GOFFMAN, 2002, p. 12), ou seja, pelas canções e falas proferidas por ele. Já a expressão emitida é compreendida como “uma gama de ações que os outros podem considerar sintomáticas do ator” (idem, ibi-

dem), isto é, são os efeitos e impactos que as ações, feições e comportamentos de um ator geram em outras pessoas.

Cena[03]: O Show na vida...

Nesse sentido, a expressividade emitida por Eduardo ficou visível no *show* e após ele. Por problemas no horário, o *rapper* pediu desculpas, afirmou que diminuiria a quantidade de falas entre as canções para poder ter mais tempo para as músicas e para poder atender quem quisesse conversar com ele após o término do *show* e assim aconteceu. O *rapper* permaneceu toda a madrugada nas ruas do Pelourinho conversando com os fãs, dando autógrafos e entrevistas.

As conversas tinham praticamente o mesmo panorama, agradecimento pela presença, a narração sobre a importância das músicas na vida de cada um e afirmação de que Eduardo “representa” pela atitude, postura e discurso.

Uma das pessoas que permaneceu ao lado do *rapper* todo o período ao qual ele se dispôs a conversar com o público perguntou como faria para voltar para Feira de Santana, sua cidade, localizada a aproximadamente 120 km de Salvador. Foi informado a ele que naquela hora não havia mais transporte nem para rodoviária e nem da rodoviária para Feira de Santana. Foi então que o rapaz destacou o tipo de impacto causado pela atuação de Eduardo. Contou

que permaneceu ali até aquele momento porque Eduardo era a figura que ele respeitava. De forma sisuda, tímida e desconfiada revelou que já havia praticado crimes e como as músicas do Facção Central o ajudaram a superar aquela fase.

Nesse sentido, as relações estabelecidas, o código de conduta e as mensagens produzidas a partir do *rap* evidenciam como a música “deixa de ser apenas uma construção melódica e passa a dar sustentação a vidas de atores sócio históricos de forma mais ampla. Passa a constituir ético-socialmente, senão todas, pelo menos, grande parte de suas ações” (DAMASCENO, 2007, p. 229).

Ficou perceptível então como aquele fã enxergava Eduardo com uma áurea salvadora, quase messiânica. Ele não reconhecia nem seus próprios esforços, colocou todo o “mérito” na atuação do Eduardo. Era uma forma de narrar a importância do *rap* muito semelhante como os religiosos o fazem com seus ritos de passagem, só que nesse caso Eduardo era o Mito salvador e a música a palavra de salvação.

Fontes

SOLEDADE, Alisson. **Diário de Campo**, Salvador-BA, 26 de set. de 2015.

TADDEO, C. E. **A guerra não declarada na visão de um favelado**. São Paulo: 2012 (independente).

TADDEO, C. E. **A fantástica fábrica de cadáver**. São Paulo: Só Monstro Produções, 2014. 2 CD.

TADDEO, C. E. Depósito dos rejeitados. Interprete: Eduardo Taddeo. In: EDUARDO. **A fantástica fábrica de cadáver**. São Paulo: Só Monstro Produções, 2014. 1 CD. Faixa 03

TADDEO, C. E. Don Corleone do Gueto. Interprete: Eduardo Taddeo. In: EDUARDO. **A fantástica fábrica de cadáver**. São Paulo: Só Monstro Produções, 2014. 1 CD. Faixa 05

TADDEO, C. E. A era das Chacinas. Interprete: Eduardo Taddeo. In: EDUARDO. **A fantástica fábrica de cadáver**. São Paulo: Só Monstro Produções, 2014. 1 CD. Faixa 09

TADDEO, C. E. Dossiê. Interprete: Eduardo Taddeo. In: EDUARDO. **A fantástica fábrica de cadáver**. São Paulo: Só Monstro Produções, 2014. 1 CD. Faixa 8.

TADDEO, C. E. As vozes da estatística. Interprete: Eduardo Taddeo. In: EDUARDO. **A fantástica fábrica de cadáver**. São Paulo: Só Monstro Produções, 2014. 1 CD. Faixa 11

REFERÊNCIAS

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Sutil diferença**: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – grupos mistos no universo citadino contemporâneo. Fortaleza: EdUECE, 2011.

_____. As cidades da juventude em Fortaleza. In: **Revista Brasileira de História**, vol 27, nº53, São Paulo, jan/jun, 2007. p. 215-242.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. Tese (Doutora-

do em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**; Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MIRANDA, W. S; RIBEIRO, G. P. Intelectuais? da periferia?: uma análise das performances de Ferréz. **Ipotesi**. Juiz de Fora, 2011.

MIRANDA, W. S. **O intelectual e a construção do discurso marginal**. In: XI Congresso Internacional da Abralic, 2008, São Paulo. XI Congresso Internacional da Abralic, 2008.

_____. Diálogos possíveis: do rap à literatura marginal. **Darandina Revista eletrônica**, v. 4, p. 1-18, 2011.

_____. O intelectual e o discurso marginal: estratégias de resistência e de (re)construção do imaginário nacional. In: **Simpósio internacional Literatura, Crítica e Cultura III**: Interfaces, 2009, Juiz de fora. Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura III: Interfaces, 2009.

OLIVEIRA, Cleber José de. **Rap**: O discurso subversivo do intelectual marginal. 2012. 121 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Grande Dourados, 2012.

OLIVEIRA, Roberto Camargo de. **“Periferia com o poder da palavra”**: A poética dos rappers brasileiros. 2016. 324f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

_____. **Música e política**: percepções da vida social brasileira no rap. 2011. 187 f. Dis-

sertação (Mestrado)-Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem**: trajetória social e intelectual de Mano Brown. Campinas, SP. 2012.

Contracultura: estética e resistência.

Valéria Aparecida Alves ⁷

⁷ Professora Adjunta do curso de Graduação em História e Mestrado Acadêmico em História – MAHIS –, na Universidade Estadual do Ceará – UECE. Vinculada ao Laboratório de Estudos e Pesquisa em História e Culturas – DICTIS, especificamente à linha de pesquisa: Música, musicalidade e experiências ético-estéticas.

“Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa [...]”

GINSBERG, Allen. *Uivo*, 1956.

Resumo: O texto apresenta a reflexão sobre as formas de resistência ao autoritarismo vigente no Brasil, especificamente na década de 1970, a partir da produção cultural. Durante o período de cerceamento das liberdades, da intensificação da censura, prisões, torturas e exílio, ocorreu, também, a expansão da indústria cultural e questionando as práticas autoritárias e os mecanismos de controle – do Estado Autoritário e da indústria cultural –, diversos artistas e intelectuais aproximaram-se do movimento da contracultura, reivindicando liberdade e elaborando novas formas de produção artística – música, literatura e cinema –, colaborando para a renovação do cenário cultural brasileiro.

Palavras-chave: Contracultura, Estética, Resistência, Produção Cultural, Década de 1970.

Considerações iniciais

O texto ora apresentado aborda o desenvolvimento da contracultura no Brasil durante a década de 1970, quando diversos artistas reivindicando liberdade e elaborando novas formas de produção artística – música, literatura e cinema, colaboraram para a renovação do cenário cultural e ampliaram o debate sobre a liberdade – necessária para a participação política e exercício da cidadania, bem como para a criação artística.

É preciso salientar que atualmente todas as expressões artísticas – música, cinema, literatura, teatro, fotografia, dança, entre outras –, são objetos de estudo e, também, fontes para o historiador. Todavia, por muito tempo foram desconsideradas da análise histórica em razão da subjetividade que carregam e da dificuldade de “decifração” de suas mensagens.

No debate sobre os procedimentos metodológicos para a análise da arte, um aspecto que, ainda, suscita polêmica refere-se à recepção. Questões importantes mar-

cam a discussão, tais como: considerando que a arte se relaciona à sensibilidade e a singularidade de cada sujeito e, portanto, produz múltiplas interpretações, como proceder para analisar tais fontes? Após a consolidação da indústria cultural, podemos/devemos restringir a análise da recepção a ideia de mero consumo?

A problematização sobre a recepção da arte exige ampla discussão e sem a pretensão de oferecer respostas, encontramos algumas questões para reflexão, apontadas nos estudos de Baccega (2009), que aponta a importância de considerarmos a recepção de forma mais ampla, considerando a condição de sujeito e não o restringindo a mero consumidor, conforme destaca:

[...] Essa concepção relaciona-se diretamente com a concepção de receptor que temos hoje: sujeito ativo, não só interpreta, ressignificando as mensagens da mídia, como também inclui essa ressignificação no conjunto de suas práticas culturais, modificando-as ou não. O receptor e o consumidor estão juntos [...] (BACCCEGA, 2009, p. 112).

É preciso salientar que os estudos de Baccega (2009) referem-se sobretudo a produção midiática, ou seja, analisa a produção difundida pelos meios de comunicação, principalmente a propaganda. Contudo, considero que tais reflexões contribuem para a análise da recepção da arte em todas as suas expressões. Considerando receptor e consumidor como um sujeito ativo, portanto, àquele que interfere na produção de significado da mensagem, ainda, afirma, que:

[...] O consumidor não é um homem isolado, não é um mero repetidor de valores e de escolhas. Ele é membro ativo da sociedade em que vive, nos limites de cuja estrutura terá opções. Trata-se do sujeito ativo, mesmo conceito presente também nos estudos de recepção, ou seja, são os mesmos sujeitos que vão formar o “consumo ativo”. E que, sendo ativo, o consumo não é apenas consumismo, no sentido que o senso popular atribui a essa palavra [...] (BACCCEGA, 2009, p. 113).

Sobre os procedimentos metodológicos adequados à análise da recepção da arte, também, temos a contribuição de Zumthor (2007), que propõe uma definição de recepção, a saber:

[...] Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos: “a recepção de Shakespeare na França, no século XVIII” [...] (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Percebe-se no trecho citado, a importância do contexto para a análise. Conforme destaca o autor, é preciso considerar o processo de produção e recepção da obra. Em seus estudos, o autor, ainda, sugere a importância da reflexão sobre a intencionalidade, ou seja, a motivação para a produção da obra, bem como o impacto da obra sobre quem a recebe. Afirma que:

[...] Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação [...] (ZUMTHOR, 2007, p.52).

O autor salienta, ainda, a importância da reflexão sobre a multiplicidade de significados que a arte possibilita. Uma vez que cada sujeito interpreta a mensagem a partir de sua visão de mundo, ou seja, de forma particular. Assim, questiona a possibilidade de unanimidade na compreensão, conforme destaque:

[...] Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quanto diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. Pensemos nos cantos revolucionários. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. Diversos meios retóricos, rítmicos, musicais contribuem para esse efeito unânime. Mas será que a unanimidade é verdadeiramente atingida? [...] (ZUMTHOR, 2007, p.55).

Conforme observa-se nas afirmações do autor, é preciso considerar a recepção de forma singular – daí a grande dificuldade de análise nos estudos históricos que abordam a consciência coletiva -, pois cada sujeito significará a obra de uma forma. A subjetividade de cada sujeito receptor/público influenciará na produção de sentidos para a obra. Afirma, ainda, que:

[...] Relativamente ao sentido que, no fim de nosso discurso, vai-se investir na obra, esta age sobre nós como um emissor de mensagens embaralhadas pelos séculos e cuja decodificação (sempre aproximativa) implica minha própria historicidade: operação não arbitrária, pois ela implica também consideração da historicidade daquela obra. Mas apropriando-me dela, eu a vivo, e ao vivê-la lhe dou, muito além de todas as significações recuperadas, um sentido. Posso dizer seu sentido? Ou é o meu? Suscitado pelo próprio ato dessa tradução, dessa *translatio sutdii* que é inevitavelmente o tempo da humanidade. Procuo minha própria história na singularidade do meu objeto; e ele encontra em mim, como em prospectiva, a sua. Encontra uma paixão: a minha; aquela em que meu discurso conseguirá talvez comunicar à minha volta (ZUMTHOR, 2007, p.108).

Questionando, portanto, a ideia de sentido único observado na arte, Zumthor (2007) propõe considerarmos a pluralidade de significados, afirma, também, que a decodificação da obra é parte da análise de nossa própria experiência, ou seja, ao atribuirmos sentido a mensagem que recebemos, estamos “traduzindo” não apenas a obra, mas a nossa vivência, pois usamos nosso repertório – cultural, intelectual, social e emotivo para “traduzir” a obra, o que implica no exercício de refletir sobre si mesmo.

No debate sobre a recepção destaca-se, também, os estudos de Pereira (2012), que apresenta reflexões sobre as experiências estéticas, afirmando que: “[...] Para que se possa viver uma experiência estética, antes de tudo, é preciso assumir uma atitude

estética, ou seja, assumir uma posição, uma postura que constitua e configure a nossa percepção” [...] (PEREIRA, 2012, p. 186). O autor salienta a importância da sensibilidade para a análise da produção artística, afirmando, portanto, a impossibilidade da análise objetiva da obra de arte.

Hoje sabe-se que a subjetividade também, está presente na análise histórica. Ao analisar o objeto de estudo e as fontes, o historiador não faz um estudo “neutro”, mas apresenta uma interpretação, elabora um discurso marcado pela subjetividade. Contudo, mesmo considerando a interpretação histórica parcial e subjetiva, é preciso buscar respostas para questões fundamentais à História, em especial: Quem produziu? Quando? Onde? Para quem? Por quê? Com o quê? Como? Tais questões são primordiais na pesquisa histórica e devem conduzir a análise das fontes. Porém, é preciso lembrar que tais questionamentos não produzirão uma análise conclusiva, no sentido literal do termo, pois o discurso histórico será sempre parcial, provisório e limitado.

Ainda sobre a subjetividade na arte, Pereira (2012) aponta para os procedimentos metodológicos importantes na “decodificação” de suas mensagens. Destaca a importância da observação dos *sentimentos* contidos na obra. Para o autor, é importante considerarmos na análise o que a obra nos suscita, ou seja, observar quais emoções a obra desperta. A apreciação estética, de acordo com o autor, relaciona-se sobretudo com o sentir, mais do que a explicação sobre seu significado. Conforme afirma:

[...] Segundo ele [Kant], quando apreciamos esteticamente, não se trata de simpatizar ou não com a existência da coisa, tampouco importa algo da sua existência, em termos daquilo que nos pode dizer o entendimento ou a explicação. Diferentemente disso, trata-se de contemplar ativamente a coisa, ou seja, atentar para o sentimento que a experiência da coisa produz em mim [...] (PEREIRA, 2012, p. 186).

Considerando a “atitude estética” na análise sensível do objeto estudado, o autor amplia o conceito, ao destacar que esta não se relaciona apenas a obra de arte, enfatizando que:

[...] Qualquer coisa pode ser um objeto estético se estabelecemos ante ele uma atitude estética. Podemos ter experiências estéticas ao entrar em jogo com uma música erudita, uma música popular, um som da natureza, um ruído urbano ou, mesmo, com o silêncio [...] (PEREIRA, 2012, p. 187).

Enfatizando a subjetividade da arte, o autor, reitera a importância da experiência com o objeto e seus múltiplos significados, bem como a impossibilidade de sua “decodificação” de forma plena e conclusiva. De acordo com o autor o sentido da obra de arte está nas emoções que despertam, conforme afirma:

As obras de arte – sejam de que natureza forem – representam uma zona de confluência de possibilidades que foi trazida à vida pela operação de um artista e, por isso, representam um campo de potência ilimitado. Um objeto ou acontecimento cultural ou artístico não está

aí meramente para ser compreendido, manejado ou dominado, mas, ao contrário, para ser experimentado [...] (PEREIRA, 2012, p. 189).

Vale ressaltar, contudo, que mesmo o autor enfatizando a importância da análise sensível da obra, ou seja, a observação dos sentimentos suscitados pela obra de arte, sua análise – mesmo que parcial e provisória, exige a observação de procedimentos específicos. O autor destaca que:

[...] O mundo cultural e artístico é constituído de formas de racionalidade próprias que implicam em formas de rigor específicas. Essas formas de racionalidade e rigor, por sua vez, só podem ser experimentadas quando se tem alguma competência para saber ler, ouvir, vivê-las [...] (PEREIRA, 2012, p. 190).

Considerando a complexidade da obra de arte e, portanto, as dificuldades para empreender sua análise, o autor observa, também, o rigor metodológico a ser empregado para a sua compreensão. Sobre a experiência estética, observa a importância da análise detalhada e ampla que a arte exige. Sobre os desafios de sua compreensão, alerta que:

[...] Se me ateno ao impulso de *decifração* ou *entendimento* do objeto ou do acontecimento, torno a cair na armadilha de tentar dominá-los sob certa forma de racionalidade, impedindo-me de sentir os efeitos que esteticamente podem produzir. Da mesma forma, se me *entrego* “livremente” à experiência, também resvalo para o espontaneísmo catártico e leviano que resulta da frequente falta

de rigor. A produção de sentidos que caracteriza a experiência estética é efeito de entrelaçamento, do arranjo que o sujeito faz com o objeto ou com o acontecimento de maneira rigorosa, ou seja, levadas em consideração as possibilidades de compreensão que a experiência torna visíveis. E esse rigor responde à competência de perscrutar meticulosa e minuciosamente os pormenores do objeto, alcançando a sutileza da perspicácia que a discriminação e o discernimento conferem ao sujeito experimentado [...] (PEREIRA, 2012, p. 191).

Contribuindo, pois, com o debate sobre os procedimentos metodológicos a serem adotados na análise da obra de arte, o autor, enfatiza a impossibilidade de “decifração” de seu conteúdo, da mensagem que comunica. Ressalta a existência dos múltiplos significados e sentidos, que tornam instigante e desafiadora a abordagem da arte, afirmando que:

[...] A medida do rigor, nesse caso, está no entendimento da *intradutibilidade* do conteúdo da experiência estética, ou seja, na impossibilidade de aquele *algo* que se produz no sujeito que experimenta esteticamente a realidade ser traduzido em alguma linguagem ou forma de racionalidade conhecida. Por ser intraduzível, a forma de expressão que vai dar concretude ao conteúdo da experiência estética precisa ser inventada [...] (PEREIRA, 2012, p. 193).

Assim, a partir das reflexões propostas pelos autores citados, considera-se que mais importante do que abordar o conteúdo da obra de arte, a análise deve priorizar a discussão sobre como a obra comunica sua

mensagem e quais sentimentos despertam. A experiência estética possibilita, portanto, não a tradução da obra, mas implica na observação minuciosa da sensibilidade empregada pelo artista e exige, igualmente, sensibilidade do historiador para a análise. Considerando, portanto, as recomendações feitas pelos autores citados, iremos abordar a seguir o movimento de contracultura no Brasil dos anos 1970.

“Desafinando o coro dos contentes”

Reconhecendo a importância do contexto na produção da obra de arte, conforme os autores citados mencionam, é preciso situar o movimento de contracultura no Brasil. Na década de 1970 o Brasil vivia os “anos de chumbo”, caracterizados pelo recrudescimento das medidas de cerceamento das liberdades, após a edição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. Com a ampliação das medidas coercitivas - censura aos meios de comunicação, prisões, torturas e exílios, as manifestações de oposição ao governo autoritário – que marcaram a década de 1960 -, foram desarticuladas.

O movimento estudantil entrou em declínio, em razão a prisão de importantes lideranças durante o XXX Congresso da UNE, realizado no final de outubro de 1968, em Ibiúna, SP. O fechamento do Congresso, em dezembro de 1968, também, contribuiu para desarticular a oposição de parlamen-

tares. Diante de tal cenário, muitos opositores seguiram para a luta armada a partir das ações de guerrilhas urbana e rural na tentativa de derrubar o governo autoritário. Divididos em diversos grupos de diferentes matrizes ideológicas, os militantes foram presos, torturados e mortos – foram poucos os que sobreviveram às prisões e torturas. A violência empregada pelos militares e o cerceamento das liberdades que sufocou a sociedade brasileira, contribuiu para a saída de diversos intelectuais e artistas do país, que optaram pelo autoexílio.

Contudo, concomitantemente, aos “anos de chumbo”, o país vivia o “milagre econômico”, marcado pelo avanço do desenvolvimento econômico, a expansão da produção, de crédito e conseqüentemente do consumo – sobretudo desfrutado pela classe média -, a redução dos índices de inflação e a ampliação da contratação de mão-de-obra. Durante o “milagre econômico”, o governo militar – sob a presidência do general Emílio Garrastazu Médici -, destacou-se, também, os projetos de infraestrutura, que de acordo com a Doutrina de Segurança e Desenvolvimento Econômico em vigor, deveriam assegurar maior controle do território brasileiro, bem como, reduzir as desigualdades regionais e a miséria no país, a fim de afastar a “ameaça comunista”.

Caracterizando, ainda, a década de 1970 no Brasil, vivia-se o período de ufanismo, resultante da propaganda desenvolvida pela Assessoria Especial de Relações Públicas – AERP, criada, também, no governo Médici, que divulgava *slogans* como: “*Pr*

frente Brasil" e "*Brasil: ame-o ou deixe*". O clima ufanista, também, fora favorecido pela campanha da seleção masculina de futebol que disputava a Copa Mundial no México, que entusiasmava a maioria dos brasileiros e sendo vitoriosa, conquistou o tricampeonato mundial, corroborando a fase de otimismo da população brasileira.

Desta forma, neste contexto complexo e contraditório – marcado pelos “anos de chumbo”, “milagre econômico” e ufanismo, diversos artistas desenvolveram projetos que introduziram no país a contracultura. Marcados pelo ambiente político, social, econômico e cultural vividos no país e influenciados por discussões e propostas realizadas no exterior, sobretudo nos EUA, França e Inglaterra, propuseram novas formas estéticas que marcaram a década de 1970 no Brasil.

Nos anos 1970, contrariando o clima ufanista ditado pela propaganda do governo militar, recusando os ditames da indústria cultural que se consolidava no país, beneficiado pelos investimentos do Estado autoritário, diversos intelectuais e artistas ocuparam espaços, buscavam alternativas e através das “brechas” deixadas pelo cerceamento imposto ao cenário cultural, apresentaram projetos e desenvolveram obras que evidenciavam a crítica ao contexto vivido e propunham novas experiências estéticas:

[...] Foi a partir de 1968 e nos anos posteriores até 1974 que a contracultura ganhou mais visibilidade no Brasil, exemplificada através de uma série de experiências, tais como: produção e di-

usão independente da informação escrita (livros, jornais, revistas e panfletos), de espetáculos musicais, teatrais, filmes, histórias em quadrinhos, como alternativa ao asfíxiamento imposto pelo esquema burguês e empresarial e principalmente pelo regime militar. (BARROS, 2005, p. 78).

Durante a década de 1970 nota-se a diversidade de publicações da imprensa alternativa, em destaque: *O Pasquim*, *Flor do Mal*, *Rolling Stone*, *Bondinho*, *Navilouca*, *Pólen*, *A Pomba*, *Tribo*, *Soma*, *O Inimigo do Rei*, *Barbárie*, *Autogestão*, *Utopia* e *Verbo Encantado*, que contribuíram para difundir o movimento da contracultura no Brasil. Sobre as características das publicações, afirma-se que:

[...] Uma diferença que se faz principalmente pela exigência da informação e do rigor, herança concretista, e de algumas das sugestões que daí advêm, como a preocupação com as linguagens industriais, o trabalho sobre as relações intersemióticas, a valorização dos aspectos gráficos e visuais e o extremo apreço pela informação teórica e cultural que abre caminhos e alternativas. Entretanto aqui, o experimentalismo vem “sujo” pela marca do vivenciado, pela procura de coerência entre produção intelectual e opção existencial, pelo que chamam de “nova sensibilidade” [...] (HOLLANDA, 2004, p. 91)

Questionando a ordem vigente e os valores tradicionais, jovens utilizavam o vestuário, o corte de cabelo, a linguagem corporal e novos padrões de comportamento para evidenciar suas concepções e visão de mundo. Influenciados pelos *hippies* norte-a-

mericanos, chocaram a sociedade brasileira, com sua aparência e práticas:

[...] Em seus encontros, jovens vestidos com roupas extravagantes, de cabelos compridos e barbas por fazer, descalços ou calçando sandálias franciscanas, refratários ao banho e amando-se livremente diziam não às formas tradicionais de comportamento, representadas pelo homem subserviente, de terno e gravata, pela mulher submissa e infeliz e pelo jovem asseado, fardado e enviado aos campos de batalha no Vietnã, de onde muitos voltariam em caixões ou em cadeiras de rodas. (CAPELLARI, 2007, p. 29).

A transgressão de costumes e valores evidenciados no comportamento de muitos jovens no Brasil dos anos 1970, também, pode ser observada na produção artística da época. Feita por jovens e para jovens, as manifestações da contracultura revelam a subversão, também, de padrões estéticos, apresentando novas formas de comunicar a arte e de propor a reflexão sobre questões em debate no cenário nacional e internacional. O consumo em expansão e a indústria cultural foram alvos privilegiados na temática da contracultura:

[...] No mesmo ano [1970], Cildo Meireles propôs *Inserções em circuitos ideológicos*, obra que convocava o espectador a aderir a uma espécie de guerrilha artística, ensinando-o a imprimir informações e opiniões críticas em rótulos de garrafas de Coca-Cola ou notas de dinheiro, que eram, em seguida, postas de novo em circulação [...] (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 465).

As intervenções artísticas identificadas com as manifestações da contracultura no Brasil, embora caracterizadas pela diversidade de experiências, revelam a prevalência da *performance* dos artistas, ou seja, o uso do corpo para comunicar a obra. Percursos, cenas, *happenings* configuraram-se recursos muito utilizados pelos artistas, marcados, obviamente, pelo protesto – não nos moldes observados na década de 1960 -, reinventado:

[...] No dia 12 de novembro de 1978, Hélio Oiticica (1937-1980) participou do evento organizado pelo artista Ivald Granato em São Paulo, intitulado *Mitos vadios*. Reunindo criadores residentes no Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires, a intenção era protestar coletivamente contra a realização da I Bienal Latino-americana de São Paulo, então em curso na cidade e organizada sob o polêmico tema *Mito e magia*, ficando a critério de cada artista os meios ou procedimentos a serem usados na manifestação. No texto-*release* preparado para divulgar sua intervenção, e publicado no jornal *Diário de São Paulo* no dia 5 daquele mês, Hélio Oiticica adianta as ações que se propunha a realizar, sob o título geral de *delirium ambulatorium* [...] (ANJOS, 2012, p. 24).

A intervenção do artista na cena cultural, de forma performática, pode ser observada na proposta dos “Parangolés”, criados por Hélio Oiticica:

[...] o fato de o Parangolé não ser somente um termo que identificava um conjunto de trabalhos que partilhavam certos atributos, mas, principalmente, um conceito que revelava os limites do

entendimento convencional de arte, no qual algo é criado apenas para a “contemplação” alheia. Como corolário dessa posição, passa a sugerir que o lugar de efetivação desses trabalhos não poderia ser mais a “exposição”, propondo, em seu lugar, a noção de “ambiente” (ANJOS, 2012, p. 27).

Embora fossem identificados como “alienados”, àqueles que participaram do movimento de contracultura no Brasil, revelam a crítica e o projeto de mudanç  – em todos os níveis – política, econ mica, social e cultural. Recusando a militância nos moldes característicos da década de 1960 – partidária e institucionalizada –, o engajamento observado nas manifestações artísticas da contracultura na década de 1970, revela a intenção de provocar a mudanç , de revolucionar a ordem, a partir de ações individuais e cotidianas, o projeto de uma nova sociedade, a partir do novo sujeito e uma nova consciência:

[...] O ambiente da contracultura desejava o paraíso aqui e agora, e transplantou para c  o espaço mítico da comunidade de pequena escala, articulada por laços de solidariedade, trabalho e vida em comum, bem como as experiências de arte com ela compatíveis. Toda uma geração de poetas foi ela mesma mimeografar seus versos e vender a produção em portas de cinemas, bares, museus e teatros – poemas curtos, próximos do registro de fatos e sentimentos cotidianos, e marcados pela perplexidade e pelo bom humor [...] (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 475).

A análise da produção da contracultura no Brasil, revela a recusa de rótulos, a polivalência dos artistas – muitos dedica-

vam-se a composições musicais, a produção de roteiros de filmes, a escrita de textos, a encenação em peç s e filmes e às artes plásticas –, a originalidade no uso do humor, deboche e escraço como recursos para a crítica e manifestação de protesto. A reivindicação de liberdade – inclusive artística – a busca de novos padrões est ticos, o experimentalismo destaca-se no que podemos considerar “estética da resistência”.

Em 1972, Waly Salomão publicou seu primeiro livro “*Me segura que eu vou dar um troço*”, reunindo manuscritos produzidos durante sua prisão na penitenciária do Carandiru, em São Paulo, entre janeiro e fevereiro de 1970, por porte de drogas. A obra foi considerada um marco est tico, literário e referência da contracultura no Brasil dos anos 1970. Em destaque, trecho da obra:

[...] Criar não se prendendo às coisas existentes aqui no Brasil – linguagem do lazer nacional – mas remetendo cartas internacionais. FROM BRAZIL. Levantar adiante tudo que resultou em mim. Morte às linguagens existentes. Morte às língua-gens existentes. experimente livremente. Estratégia de vida: mobilidade no EIXO rio são paulo bahia.viagens dentro e fora da BR. Deixar de confundir minha vida com o fim do mundo. bodil.

Entradas E bandeiras: entregaç o: nada ao nível do fascismo: pintor baiano tomou lsd e no fim da viagem tomamos mais 3 cápsulas viajou direto não volta mais pra casa. dos pais. Aned t rio.

Passo a mão no meu rosto como numa pedra numa rocha numa coisa do universo.

Regimento interno – edif. don Miguel rua avanhandava 65 são paulo

- é expressamente proibida a entrada de elementos maus encarados se bem como hippies, beatniks ou qualquer pessoa que por seus trajes ou gestos atestem conta a moral e o bem-estar dos demais inquilinos. (SALOMÃO, 2003 a, p. 106)

Semelhante à obra de Waly Salomão, em 1976, Jorge Mautner publicou "*Fragmentos de Sabonete*": notas sobre o renascimento americano do norte e do sul. A obra que reúne ilustrações e texto - apresentado em fragmentos, como anuncia o título -, apresenta as reflexões do autor sobre suas experiências e suas impressões sobre o contexto vivido no Brasil e no exterior. Conforme destaque:

[...] Alguns jovens, de cabelos muito compridos, cambaleiam pelas ruas; porque a morte sufoca a atmosfera da cidade, intoxicando até insetos e ratos. Os jovens são anjos pagãos; e, no cais, subitamente, chegou um antigo navio cheio de marinheiros que cantam músicas sobre o verde mar que existe longe, muito longe, depois da Estátua da Liberdade. (MAUTNER, 1976, p.9).

Na obra de Mautner, temas como: consumo, industrialização, tecnologia, democracia, autoritarismo, cinema, música, literatura, filosofia e religião são destaques, conforme observa-se no trecho:

Há um sabonete na esquina do mundo, um sabonete muito sozinho, derretendo-se, um sabonete virando água por causa do calor, na esquina da Rua 42.

Eu comprei um sabonete e coloquei no banheiro. Ele é verde e tem muita clorofila. Gosto dele, ele esfrega-se no meu corpo e sua espuma é abundante.

Às vezes, dá vontade de comer o sabonete. Acho que isto é uma espécie de amor, amor desenvolvido em sociedade de consumo ultra-industrial. Mas chega de explicações! Amor é cego! Amo este sabonete e pronto! Que bom que ele vem em série, em super-produção. Assim, há milhões de sabonetes. Como se vê, o inconveniente da individualidade não existe, outra maravilha destes tempos de produção industrial eletrônica. (MAUTNER, 1976, p. 12).

Conforme observa-se no trecho citado, a partir das reflexões sobre o sabonete, Mautner apresenta mais do que uma banalidade – sua preferência e até amor pelo sabonete verde -, a temática aparentemente banal e sem sentido, traz à tona a discussão sobre os padrões de consumo e a relação desenvolvida com a mercadoria na sociedade industrial e massificação não apenas de bens de consumo, mas também dos seres humanos – o declínio da individualidade e a padronização.

Na obra, Mautner, também, aborda e antecipa a discussão de gênero, que no Brasil, seria intensificada a partir dos anos 1980. Propondo uma "nova nomenclatura" para identificar os sujeitos, afirmava:

Quatro pessoas (seres, para ser mais democrático e igualitário; daqui em diante não direi mais se são homens, mulheres ou outra coisa; direi que são seres, pois esta é a nova nomenclatura) estavam reunidas comendo hamburgers [sic], numa sala que tinha uma luz somente, encravada no teto. Luz branca e fria, direta e concisa, como a arquitetura funcionalista da Suécia. (MAUTNER, 1976, p. 13).

O estranhamento, a proposta não convencional observadas nas obras de Salomão e Mautner, o experimentalismo, a linguagem fragmentária, identifica-as com o movimento de contracultura e foi explicado da seguinte forma:

[...] o fragmento do real bruto é redimensionado e redimensiona os recortes vinculados à tradição teórica e cultural. É desse confronto que tira sua força. E não se pode esquecer que a “nova sensibilidade” revela um movimento constitutivo idêntico: a cultura (o saber, a técnica) é redimensionada pela loucura (percepção fragmentária) e vice-versa (HOLLANDA, 2004, p. 88).

Embora rejeitassem “fórmulas”, modelos estabelecidos para a criação, Waly Salomão explicou o método utilizado no processo criativo, que podemos considerar como a “chave” para analisar a produção da contracultura no Brasil, a saber:

[...] Variedade de elementos e, principalmente, ambiguidade de tratamento. Escrever tateando como se experimentasse saber das coisas que não se saiba ainda que se saiba. Os materiais heteróclitos, multiformes, almejando um sentido esperto de forma. A passagem do caos ao cosmo e a rara capacidade de se esvaziar de novo e retraçar o caminho inverso, do cosmo ao caos. De modo que é o processo criativo total que é ativado impedindo o fetichismo coagulador da obra feita. Para iniciar a corrida são necessários dois ou três pressupostos básicos: tomar uma boa talagada de inconformismo cultural-ético-político-social, evitar a arapuca armada do folclore e destravar a armadilha preparada pelo es-

teticismo. Para poder penetrar genuinamente – o genuíno não sendo nenhuma raiz encontrável mas o resultado sintético das pedras de tropeço iniciáticas – no Buraco Quente e chegar até o (lendário boteco) Só Para Quem Pode [...] (SALOMÃO, 2003 b, p. 17)

Percebe-se, portanto, a construção de uma “nova sensibilidade” por artistas e intelectuais que se aproximaram da contracultura no Brasil, durante os anos 1970. Discutir, analisar e “compreender” as obras características deste movimento, conforme indicam os estudos citados, não pode se fazer centrando a análise exclusivamente em seu conteúdo, valendo-se da reflexão meramente objetiva. “Decifrar” ou “traduzir” tais obras é tarefa impossível, uma vez que não podemos alcançar o pleno significado dado por seus autores. A análise das obras nos permite, apenas, aproximarmos do contexto histórico em que foram produzidas, pois podemos identificar seus “vestígios” nas obras e dialogar com as experiências estéticas que provocam, a partir do exercício de nossa sensibilidade e assim, atribuir-lhe sentido.

Considerações finais

A partir das reflexões propostas por Baccega (2009), Zumthor (2007) e Pereira (2012), podemos afirmar que ao analisar a obra de arte como documento/fonte, deve-se buscar os vestígios deixados por quem a produziu, ou seja, captar as marcas do con-

texto histórico em que foi produzida, identificar as influências recebidas pelo autor, o público a quem a obra se destina e com o qual o autor dialoga, além de refletir sobre o que e como a obra comunica. Contudo, conforme os estudos dos autores citados, a abordagem exclusivamente objetiva, pautada apenas na racionalidade, inviabiliza a possibilidade de compreensão da obra, pois negligencia aspectos fundamentais – os sentimentos, as emoções contidas na arte. Desta forma, os estudiosos sugerem combinar na análise da obra de arte a objetividade – análise externa e interna da obra – e a experiência provocada pela obra, observar as emoções que a obra suscita. Cabe, portanto, ao historiador “experimentar” a obra para atribuir-lhe sentido. O uso da arte como fonte exige o exercício da sensibilidade, o que se configura um desafio ao trabalho acadêmico.

A análise sobre a contracultura no Brasil da década de 1970 permite-nos observar as propostas de artistas que a partir de suas experiências estéticas questionaram e criticaram não apenas o autoritarismo vigente no Estado brasileiro, mas, também, os padrões estéticos estabelecidos. A partir de suas obras, propuseram novas formas de expressão, romperam fronteiras estabelecidas, reunindo literatura, arte visual – colagens, ilustrações – artes plásticas e performance na mesma obra. Ousaram apresentar novos temas – a marginalidade, homossexualidade, religiosidade, consumo e industrialização para citar alguns – e sobretudo, privilegiaram a pesquisa na criação, ou seja, nota-se a ênfase ao expe-

rimental nos projetos desenvolvidos, a busca pela inovação e a rejeição da repetição de “fórmulas” estabelecidas, contribuindo para renovar a produção cultural no Brasil da década de 1970, e em meio aos “anos de chumbo” encontraram “brechas” e resistiram contra toda forma de autoritarismo. Defenderam com discursos e práticas, observados em suas obras, a liberdade, inclusive de criação artística.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Liz Maria Teles de Sá. **Waly Salomão**: a fabricação da poesia. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). PPGEL/UNEB. Salvador, 2011.

ANJOS, Moacir dos. As ruas e as bobagens: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica. **Revista ARS** (São Paulo) v. 10, n. 20, p. 21-41, 2012.

BACCEGA, Maria Aparecida. Inter-relações, comunicação e consumo na trama cultural: o papel do sujeito ativo. In: **Animua – Revista Interamericana de Comunicação Midiática**. Vol. VIII, n. 15, Jan-Junho, p. 107-122, 2009.

BARROS, Patrícia Marcondes. **“Provocações brasileiras”**: a imprensa contracultural made in Brazil – Coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) e Rolling Stone Brasileira (1972-1973). Tese (Doutorado em História e Sociedade). Assis, SP: UNESP, 2007.

_____. A imprensa alternativa na contracultura no Brasil (1968-1974): alcance e desafios. In: **Patrimônio e Memória**. UNESP-FCLAS-CEDAP, v.1, n.1, p.78-85, 2005.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil**: o underground através de Luiz Carlos Maciel c.1970. Tese (Doutorado em História Social). FFLCH/USP, 2007.

FERREIRA, Neliane Maria. Paz e amor na Era de Aquário: a contracultura nos Estados Unidos. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS** – número Especial – vol. 33- ano 18, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LIMA, Artemilson de. Excurso sobre o conceito de contracultura. **Holos**, ano 29, vol. 4, 2013 – p. 183-192.

MAUTNER, Jorge. **Fragmentos de sabonete**: notas sobre o renascimento americano do norte e do sul. Rio de Janeiro: Ground, 1976.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 2009 (Coleção Primeiros Passos; 100).

PEREIRA, Marcos Villela. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v.23, n.1 (67), p. 183-195, jan./abr. 2012.

RIDENTI, Marcelo. Democratização e massificação da cultura In: REIS, Daniel Aarão (Coord.) **Modernização, Ditadura e Democracia (1964-2010)**. Rio de Janeiro: Obje-

tiva, 2014, (História do Brasil Nação: 1808-2010, v.5).

SALOMÃO, Waly. **Me segura que eu vou dar um troço**. [reedição] Rio de Janeiro: Aeroplano/Biblioteca Nacional, 2003 a.

_____. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003 b.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Judite Maria de Santana. **Waly Salomão**: algaravias do pós-tudo. Tese (Doutorado em Teoria Literária). UFPE. Recife, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

O conceito de hibridismo na produção musical de Chico Science & Nação Zumbi e a crítica Armorial

Camila Bandeira Moura⁸

⁸ Graduada em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS. E-MAIL: camilabandeiramoura@gmail.com.

Resumo: Por entender que os conceitos são resultados de um processo de teorização, como afirma Koselleck (1992), travo uma discussão entre a relação do conceito e o conteúdo a se tornar inteligível. Utilizo o conceito de hibridismo aplicado à análise da produção musical de Chico Science & Nação Zumbi para um melhor entendimento dos processos de mesclas feitas pelo grupo, sem esquecer o contexto social e as mudanças provocadas pelo advento da globalização no início dos anos 1990. Analiso também a posição tradicionalista defendida por Ariano Suassuna através do movimento Armorial que reivindicava as raízes da arte sertaneja como essência da cultura e que se opôs a nova proposta musical que ousava misturar os elementos da cultura popular tradicional às novas influências estrangeiras que chegavam ao país.

Palavras-chave: Hibridismos; Relações interculturais; Estudos Culturais; Crítica Armorial.

Cena Teórica

“Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”⁹.

Nem todas as palavras são necessariamente conceitos. Para uma palavra tornar-se um conceito deve-se manter sua polissemia, ou seja, quando esta possibilita seu uso em vários sentidos. Embora o conceito também esteja associado à palavra, ele é mais do que uma palavra: uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ela. (KOSELLECK, 2006, p.109). Os conceitos são resultados de um processo de teorização, Reinhart Koselleck no artigo *Uma história dos conceitos* afirma que “Um conceito relaciona-se sempre àquilo que se quer compreender, sendo, portanto a relação entre o conceito e o conteúdo a

⁹ SCIENCE, Chico. Monólogo ao pé do ouvido. In: Chico Science & Nação Zumbi. *Da Lama ao Caos*. Rio de Janeiro:Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 01 (1 min. 07 seg.).

ser compreendido, ou tornado inteligível, uma relação necessária tensa”, neste sentido utilizo o conceito de hibridismo aplicado à análise da produção musical de Chico Science & Nação Zumbi – CSNZ - que se faz necessário no auxílio à compreensão dos processos de mesclas feitas pelo grupo. Entendo por hibridização processos socio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2015, p. XIX).

O conceito reúne em si a diversidade da experiência histórica assim como a soma das características objetivas teóricas e práticas em uma única circunstância, a qual só pode ser dada como tal e realmente experimentada por meio desse mesmo conceito. (KOSELLECK, 2006, p. 109)

José Adilçom Campigoto defende no artigo *Interpretação de textos, de história e de intérprete* que se deve “analisar os textos a partir do lugar de sua produção, isto é, seu contexto”. Os conceitos não devem ser tomados como sistemas textuais autônomos, e sim relacionados a uma dada realidade social a serviço da compreensão histórica (KOSELLECK, 1992). Procuo dialogar o conceito de hibridismo presente na produção musical de Chico Science & Nação Zumbi levando em conta a conjuntura na qual estavam inseridos.

Nos textos de Koselleck e Campigoto percebemos a relação visceral entre linguagem e história e observamos a mutabilidade das palavras, entendendo que “não é toda palavra existente em nosso léxico que pode

se transformar em um conceito e que, portanto pode ter uma história” (KOSELLECK, 2006, p. 134 e 135). Um conceito é forjado a partir de um contexto, um emaranhado de perguntas e respostas, um processo de teorização que busca compreensão histórica, e pode assim o tornar inteligível.

Interpretar e dar sentido as palavras é trabalho essencialmente relevante aos estudos históricos. As palavras não podem ser usadas de maneira indiscriminada e sem critérios, podemos usar a mesma palavra em contextos diferentes e assim chegarmos a conceitos diversos, ou seja, uma nova contextualização aliada a novos questionamentos e reflexões podem ressignificar tais palavras. “A semântica é assim imprescindível para a comunicação linguística e para o uso pragmático da língua” (KOSELLECK, 2006, p. 141).

Cena Manguê

“Recife, cidade do manguê
Onde a lama é a insurreição
Onde estão os homens caranguejos
Minha corda costuma sair de andada
No meio da rua, em cima das pontes
É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo
Procure antenar boas vibrações
Procure antenar boa diversão
Sou, Sou, Sou, Sou, Sou Manguêboy!”¹⁰

“A cena como um todo é um sistema destinado a lembrar, movimentar e transformar a expressão cultural e a energia so-

¹⁰ SCIENCE, Chico. Antene-se. In: Chico Science & Nação Zumbi. *Da Lama ao Caos*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 10 (3 min. 35 seg.)

cial” (JANOTTI JR., 2012, p. 5). A cena mangue criada na cidade de Recife no início dos anos 1990, se formou em meio ao intenso processo de globalização que permitiu uma enxurrada de novas possibilidades musicais e estéticas, havia neste período uma produção fonográfica prioritariamente voltada ao eixo Rio-São Paulo, além disso, as políticas públicas no âmbito cultural do estado eram deficitárias e voltadas somente para um nicho cultural: o movimento armorial¹¹. Somando-se a esse contexto temos a elevação da desigualdade social e a crise política e econômica que assolava o país.

O manguebeat se apresentou de maneira rica e diversificada, agitou o quadro cultural de Recife procurando juntar elementos do pop internacional, hip hop, ritmos regionais, estética-visual, posturas e letras e produziram um novo estilo musical de caráter híbrido, ou seja, quando as mesclas feitas a partir dos elementos já existentes acabam construindo um novo elemento com características próprias e que está passível de se transformar novamente quando houver junção com outros elementos e assim por diante (MOURA, 2017, p. 43).

O Manguebeat¹² fez com que a nova geração pernambucana consumisse a própria cultura e não a deixasse cair no esquecimento, “envenenaram” suas músicas com

11 O movimento armorial foi idealizado nos anos 1970 por Ariano Suassuna, prezava pela preservação da “pureza” da cultura popular, fez críticas severas ao Manguebeat, acusava-o de descaracterizar os ritmos regionais ao mesclar o que se tinha de tradicional/popular aos “estrangeirismos” (MOURA, 2017, p. 31).

12 Originalmente o termo usado foi Manguebit, já que trazia a referência a bit de computador, e por erro da imprensa virou beat de batida. Declaração de Fred Zero Quatro e Jorge Du Peixe, respectivamente sobre: “Outro dia o Antônio Carlos Miguel tava [sic] me dizendo que acha que foi ele que provocou essa confusão e

ritmos diversos, indo do tradicional às inovações tecnológicas. É importante ressaltar que esse consumo foi fruto de persistência, originalidade e pioneirismo, a mídia local só se interessou pelo manguebeat após o sucesso inicial adquirido com esforços dos próprios músicos que criaram festas e festivais – como o Abril pro Rock¹³, por exemplo –, canais de rádio próprios e criaram uma página na internet¹⁴ – algo ainda novo na época.

Observamos a posição tradicionalista justificada por Ariano Suassuna através do Movimento Armorial que reivindicava as raízes da arte sertaneja como essência da cultura e que se opôs claramente aos jovens que chegavam com uma nova proposta para a cena musical de Pernambuco, o manguebeat, que propunha a não estagnação dos elementos culturais e misturaram elementos da cultura popular tradicional como o coco, a ciranda, o maracatu e o cavalo marinho às novas influências estrangeiras que vieram para o país com advento da globalização, já que

na hora de..., no primeiro texto dele sobre isso, dele ter se confundido e ter botado beat de batida” e “Manguebeat foi um termo criado pela imprensa, pela imprensa escrita, vinha de uma música do Mundo Livre S/A que era Bit, B-I-T, de computador”. Optamos por essa grafia por entendermos que esta nomeia a cena criada. Cf.: **A LAMA a parabólica e a rede**. Direção: Rejane Calazans e Clarisse Vianna. IÁIÁ Filmes. Duração: 17 minutos e 52 segundos, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ind_ZC89bKkU>. Acessado em: 20 jan. 2017.

13 O Abril Pro Rock [surgiu] em 1993 produzido pelo Paulo André Pires (foi produtor de CSNZ). A proposta era fazer um festival que funcionasse como vitrine da nova música feita na cidade com todas as misturas a que se tivesse direito. A primeira edição foi um sucesso e em 2016 comemorou a sua 24ª edição e assim como no início traz bandas e artistas novos no cenário musical e que se unem aos já consagrados do território nacional e uma ou outra atração internacional (MOURA, 2017, p. 38).

14 Criação da home page *Manguebit* que continha informações sobre a cena mangue. CAMPOS, Stela. Mangueboys lançam a BIT-nik generation. Recife: *Jornal do Commercio*, 27 out. 1995.

Os elementos fundantes da música do sertão seriam encarados como mais legítimos pela sua ancestralidade e sua perenidade para definir a ordem cultural vigente, e os elementos provenientes das fontes urbano-industriais seriam alienígenas e desordenadas, portanto não-autênticos. (VARGAS, 2007, p. 52).

Difícil é lidar com esta ideia de Suassuna, de que a música do sertão seja a legítima quando essa música também é resultado de hibridações. É necessário observar que essa exaltação ao movimento tradicionalista surgiu em meio a uma conjuntura política de extremo conservadorismo, vivíamos uma ditadura civil-militar no país e políticas culturais conservadoras eram muito bem vindas por parte do governo, lembrando também das ligações políticas que Ariano Suassuna tinha com o governo¹⁵.

Se analisarmos a cultura latino-americana entramos em um campo ainda mais complexo e diverso. Múltiplos elementos culturais foram produzidos, hibridações que se formaram a partir das misturas feitas com o que já existia neste território e com os mais variados “ingredientes” trazidos pelos colonizadores.

A América Latina acabou se tornando exemplo maior da lógica (ou antilógica) mestiça ao conectar ocidentes, orientes

¹⁵ Ariano nasceu em “berço político”, filho do ex-governador do estado da Paraíba, João Suassuna (Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/morre-aos-87-anos-escritor-ariano-suassuna-cavaleiro-do-sertao-13341934>>. Acesso em 12 de set. 2016.), foi secretário da cultura de Pernambuco de 1994 a 1998 (Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2014.php>>. Acesso em 12 de set. 2016.), eleito presidente de honra do PSB (Partido Socialista Brasileiro) em 2011 e secretário de assessoria do governador Eduardo Campos até abril de 2014 (Disponível em: <http://www.psb40.org.br/not_det.asp?det=6647>. Acesso em 12 de set. 2016.).

e selvagens, tradições absolutamente longínquas, em novos produtos culturais e em novas respostas físicas e simbólicas que nenhuma dessas tradições, especialmente a ocidental, pôde resolver solitariamente dentro de seus limites conceituais. (VARGAS, 2007, p. 200).

Vale ressaltar que as culturas que foram inseridas neste continente através dos processos de colonização nas mais diversas regiões e não devem ser tratadas como culturas puras e simplificadas de um ou outro lugar, mas como culturas que também já foram hibridizadas em seus processos sócio-culturais de formação. O hibridismo é, acima de tudo, um processo, um movimento sem centro que promove deslocamentos em vários sentidos conforme as situações históricas e os elementos culturais e de linguagem em amálgama (VARGAS, 2007, p. 195). Assim, não devemos pensar a cultura latino-americana e muito menos as culturas que vieram a servir de influências e mesclas por aqui, como autênticas, originais ou que as mesmas vieram intactas. Na verdade, devemos pensar em tais culturas bem distantes e nada parecidas com seus elementos “de origem”. Nestor Garcia Canclini, em sua obra *Culturas Híbridas* demonstra o que não há de tradicional, autêntico, nem autogerado nos grupos populares (2015, p. 284).

Apesar das inúmeras críticas feitas pelos pilares do armorial, é certo que o manguebeat resgata a cultura popular do esquecimento do público pernambucano, a exemplo disso a fala¹⁶ de Mestre Salustia-

¹⁶ O MUNDO é uma cabeça. Truques Cinematográficos. Direção: Bidu Queiroz e Cláudio Barroso. Duração: 17 minutos, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DWHsIGxZcKI>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

no¹⁷ revela o sentimento em relação à divulgação da cultura popular feita pelos artistas da cena mangue que se apropriaram dela e deram uma nova “roupagem” a música: “Não só Chico Science, como Mestre Ambrósio, como Antônio Carlos Nóbrega, e o povo dizia pra mim assim: ‘Mestre como é que você dá o seu saber a outro artista? Você não tem medo que isso vai a repetir mal a você?’. Eu digo: ‘Não, ao contrário, isso vai crescer o meu nome’”¹⁸.

Com uma parábola enfiada na lama – símbolo do manguebeat – Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) foram além das músicas e folgedos populares, utilizaram as antenas para a captação de novos sons, entre eles, o rap teve grande influência nas produções musicais do grupo. Foram os *rappers* os primeiros a perceber as inúmeras possibilidades da parafernália eletrônica dos estúdios (TELES, 2012, p. 281). O *sampler*¹⁹ foi bastante utilizado nas canções da banda. O rock também veio forte. Paulo André, que depois seria produtor de CSNZ, estava atento ao que era produzido nos Esta-

dos Unidos e Europa, através da RockXpress, sua loja de discos, ele possibilitou o contato mais rápido com o que estava sendo produzido, principalmente as novidades em torno das movimentações do pós-punk²⁰. O lugar serviu de ponto de encontro de várias bandas e dali se começou o rascunho de uma nova cena Recife. Em poucos anos apareceria o festival que iria consagrar a aparição dessa nova cena, o festival Abril Pro Rock, organizado por Paulo André, teve sua primeira edição em abril de 1993 e contou com a participação das bandas (em ordem de apresentação): Cobaia Kid, Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Weapon, Delta do Capibaripe, Academia do Medo, Xamã, Paulo Francis vai pro Céu?, Tempo Nublado, Zaratempô, Blusbróders, Lula Cortês e Maracatu Nação Pernambuco²¹. O jornalista José Teles afirma que “praticamente todos os artistas que interessam surgidos na década (1990) passaram pelo Abril pro Rock” (2012, p.285).

Enquanto grupos musicais se deslocavam para o eixo Rio-São Paulo em busca de gravadoras, sucesso e reconhecimento, Chico Science & Nação Zumbi - CSNZ juntamente com a banda Mundo Livre S/A fizeram o caminho inverso, conseguindo com que as gravadoras fossem até Recife escutar, perceber, conhecer o que estava sendo produzido e sendo chamado de “mangue”. Os grupos da cena mangue fizeram os olhares se voltarem para Pernambuco, chamando

17 Manoel Salustiano Soares ou Mestre Salu como também era conhecido, nasceu em Aliança, na Zona da Mata de Pernambuco, no dia 12 de novembro de 1945 e faleceu em 31 de agosto de 2008. Criador do grupo Piaba de Ouro é considerado um ícone da cultura popular Pernambucana, atuante nas manifestações como o coco, a ciranda, o aboio de vaquejada, o forró pé-de-serra, o cavalo-marinho, o caboclinho, o mamulengo e o maracatu. Em 1965, Salustiano foi agraciado com o título de doutor honoris causa pela Universidade Federal de Pernambuco.

18 Cf.: **O MUNDO é uma cabeça**. Truques Cinematográficos. Direção: Bidu Queiroz e Cláudio Barroso. Duração: 17 minutos, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DWHslGxZcKI>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

19 *Sample*, termo derivado do inglês que tem como significado a palavra “amostra”, quando se extrai de uma gravação já feita e se insere em parte ou todo em uma nova música, já o *Sampler* – termo utilizado no texto – aparelho que armazena amostras de áudios em diversos formatos para posterior utilização. O sampler hoje já não é mais utilizado como nas décadas de 1980 e 1990 no Brasil, sendo superado por novas tecnologias.

20 Surgiu após o auge do Punk (1977) e teve suas raízes neste, porém, mais introspectivo, incorporou o Dub Jamaicano, o Funk americano, experimentações em estúdio e os samples.

21 PEREIRA, Marcelo. Hoje é dia de rock... e muito mais. Recife: **Jornal do Commercio**, p., 25 abr. 1993.

atenção para as manifestações da cultura popular que já eram produzidas no estado e que não tinha reconhecimento e nem espaço dentro da cena cultural nacional. Podemos afirmar que existe um Recife antes e outro após o advento do mangubeat.

Neste sentido, Canclini justifica o uso do termo hibridismo da seguinte maneira: “abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais” (2015, p. 19). Utilizo o hibridismo neste diálogo por pensar ser o termo mais adequado para tratar de tantas variações culturais, e nestas se mesclam a cultura dita popular e de elite que moderniza a cultura tradicional e a partir destes formam um novo elemento.

O Mangubeat trouxe consigo um resgate das manifestações culturais tradicionais de Pernambuco, como por exemplo, o coco, a ciranda, o maracatu, cavalo-marinho e ao mesclar com elementos da “música pop mundial”, como o reggae, rap, funk, hip-hop, dentre outros, produziu novos elementos de caráter híbrido. Mas a mescla por si só não é capaz de produzir o híbrido, a “hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas sim, que pode ajudar a dar conta de formas particularidades de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização da América Latina” (CANCLINI, 2015, p. XVIII). É necessário entender que

o hibridismo também compreende a fusão de elementos já hibridizados, sendo assim, afirmamos que o elemento híbrido construído não é imutável e por consequência se vier a se modificar poderá resultar em outros desdobramentos, novos processos de hibridações.

A cena construída contou com inúmeras propostas musicais aliadas a variadas tradições populares e incrementos diversos. Não temos como definir o que é a música mangue, por que quase tudo que era novo e estava sendo produzido em Recife entre 1992 e 1996 era classificado como Mangubeat. Um exemplo disso é tentar comparar as bandas: Mestre Ambrósio produz musicalmente diferente de Mundo Livre S/A que também se difere de Chico Science & Nação Zumbi e estes são completamente diferentes de Devotos do Ódio e assim por diante... Poderíamos usar muitos outros exemplos. Mesmo com todas as suas diferenças, variações e influências, todas as bandas pernambucanas citadas fizeram parte da turma do mangue, da cena que ficou conhecida como Mangubeat.

O mangubeat deixa um legado para além da música. Outras esferas culturais também foram influenciadas pelo Mangubeat, expandidas e consumidas Pernambuco a fora. “Ainda que muitas obras permaneçam dentro dos circuitos minoritários ou populares para as quais foram feitas, a tendência predominante é que todos os setores misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas” (CANCLINI, 2015, p. 309).

A cena criada nos anos 1990 foi mantida, apesar da morte trágica de Chico Science, um dos fundamentais mentores. Além de mantida, ela extrapolou os limites musicais e atingiu outras áreas, como o cinema, as artes plásticas e a moda, e transformou-se em objeto de estudo no âmbito acadêmico nos mais diversos níveis, dentro e fora do país. Por isso, não é exagero dizer que o Manguebeat foi fundamental para abrir a música e vários setores da cultura de Pernambuco para o mundo (VARGAS, 2007, p. 183).

A cena de Recife deu um giro de 360° neste período. De uma apática cena à eferescência. A década de 1990 se mostrou prodigiosa para a cultura pernambucana. Em 1993, antes mesmo das bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, ícones do Manguebeat, gravarem seus álbuns pelo selo Chaos, a nova cena já contava com mais de 100 bandas e grande parte delas vinham das periferias de Olinda e Recife, mesmo sem muitas perspectivas a “parabólica” conseguiu captar as “boas vibrações” para criar uma cena plural e cheia de originalidade.

Considerações finais

“Maracatu psicodélico
Capoeira da Pesada
Bumba meu rádio
Berimbau elétrico
Frevo, Samba e Cores
Cores unidas e alegria”²².

22 MAIA, Lúcio. SCIENCE, Chico. Etnia. In: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996. 3 CD. Faixa 01 (2 min. 33 seg.).

Iniciamos o artigo com a discussão sobre “conceito” por ser primordial entendermos que este se faz a partir de acúmulos teóricos e práticos e por saber que o “conceito” não é uma unanimidade, ou seja, podem existir variações nas teorizações destes, e quase sempre existem.

Procuramos perceber como Chico Science & Nação Zumbi estabelecem a relação entre a tradicional música popular e a música contemporânea, e como essa relação é recebida pela crítica, mais especificamente pelo movimento Armorial que tinha como grande entusiasta o escritor, dramaturgo e poeta Ariano Suassuna, que contraditoriamente conseguiu ser *pop* sob a imagem de antiquado. O Armorial foi na contramão da eferescência cultural de Recife e rejeitou com todas as forças o Manguebeat acusando-o de promover “estrangeirismos”. Suassuna tinha uma postura intransigente quando o assunto era elementos da cultura de outros países e principalmente a norte-americana. O movimento Armorial deveria ser a arte erudita brasileira que partia de suas raízes populares, e tudo que vinha a destoar disso não era bem-vindo.

Enquanto o Armorial cultuava e tentava a valorização de uma cultura que se limitava as raízes populares, Chico ia além, pegou as tais raízes e misturou a um novo som captado pelas “parabólicas enfiadas na lama”, o que resultou em uma nova proposta musical, original e autêntica.

Mesmo percebendo uma visão positiva sobre o conceito de hibridismo por parte de Canclini, precisamos ter cautela, obser-

var a relação entre cultura e poder e fazer alguns questionamentos: nessas “fusões” culturais o que se perde e/ou ganha no meio do caminho? A cultura de massa estaria sendo adaptada ou/e incorporada à cultura de elite? Qual se sobressai de maneira mais constante? São algumas questões que merecem ser refletidas nestas relações interculturais. O processo de hibridismo pode ser perigoso se for manipulado para atender interesses particulares, ou seja, quando se torna instrumento da cultura hegemônica e dos que estão no poder (KERN, 2004, p. 59). Penso que o hibridismo poderia enveredar em uma prática mais libertadora, proporcionando o questionamento dos modelos e práticas já existentes e novos significados seriam criados nesses processos de misturas.

“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”²³

REFERÊNCIAS

CAMPIGOTO, José Adilçom. Interpretação de textos, de história e de interprete. São Paulo: **Revista Brasileira de História**, vol. 23, n. 46, p.p. 229-252, 2003.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridadas**. São Paulo: Edusp, 2015.

²³ SCIENCE, Chico. Um passeio no mundo livre. In: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: *Chaos/Sony Music*, 1996. 1 CD. Faixa 06 (4 min.).

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

KERN, Daniella. O conceito de hibridismo ontem e hoje. In: **MÉTIS: história & cultura** – v. 3, n. 6, p. 53-70, jul./dez. 2004.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. **Uma história dos conceitos**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol. 5, n. 10, p.p. 134-146, 1992.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

O universo citadino dos jovens breakers Chico Vulgo e Jorge du Peixe: Recife, 1984-1992

Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento²⁴

²⁴ Mestre em História (MAHIS-UECE); Doutorando em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DÍCTIS. Professor do curso de História das Faculdades INTA - Sobral.

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão sobre o movimento hip hop na cidade do Recife entre os anos de 1984 a 1992, período compreendido entre o surgimento da gangue de dança “Legião Hip Hop” e a formação da Banda Chico Science e Nação Zumbi respectivamente. As configurações históricas que permeiam este recorte temporal têm como objetivos a compreensão da ascensão e consolidação do movimento hip hop na capital pernambucana, tendo como fio condutor dois sujeitos sociais (Chico Vulgo e Jorge Du Peixe), ambos dançarinos de break da periferia da cidade de Olinda em meados da década de 1980, os quais viriam depois fomentar uma movimentação musical denominada de ManguéBit.

Palavras-chave: Cidade, Juventude, Música, ManguéBit, hip hop

Jovens, breakers, pobres, constituídos a partir de articulações da vida social, bem como de interpretações instauradas dentre as suas escutas, reflexões e trocas simbólicas de cultura, assim, o *hip hop* na sua vertente mais corporal, o break, instiga-nos a pensar quais práticas culturais os dois dançarinos Chico Vulgo e Jorge du Peixe carregaram consigo, para a fomentação do ManguéBit no início da década de 1990.

Nossas argumentações que irão trilhar a forma como analisamos nossos sujeitos sociais assentam-se em uma perspectiva ampla do que entendemos como o estudo da história, música e juventude, ou mesmo como iremos constituir as análises das musicalidades e práticas culturais no universo citadino recifense, principalmente na década de 1980 e início de 1990.

As análises nas quais a discussão direcionar-se-á foram construídas a partir de um diálogo com outras searas acadêmicas, mesmo porque a noção de juventude²⁵ percebida, analisada e problematizada é deveras ampla e extrapola o receptáculo histórico. Está imbuída por uma noção de diversidade no que concerne aos sujeitos sociais em questão, assim moldamos nossa discussão em torno da ideia de um conceito construído historicamente todos os dias, em diversos lugares.

²⁵ “O conceito de juventude adquiriu inúmeras significados: serve tanto para designar um estado de ânimo como para qualificar o novo e o atual, inclusive chegou-se a considerar como um valor em si mesmo. Este conceito deve ser tratado desde a diversidade de seus setores, onde caberia perguntar-se: desde quando começamos a construir uma definição de juventude, sem que as diferenças de classes sociais e os contextos socioculturais estivessem sobre as identidades das categorias de juventude?” Cf. LEÓN, Oscar Dávila. *Adolescência e Juventude: das noções às abordagens*. In: FREITAS, Maria Virgínia de. **Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais**. São Paulo: Ação Educativa, 2005, p.13.

Essas ponderações acerca do Recife servem para refletirmos de qual cidade estamos falando, seja das entranhas podres expostas por Josué de Castro, versadas em forma de release por jornalistas como Fred O4 e Renato L, ou a capital cantada em verso e prosa por Chico Science em que prédios, homens, transporte coletivo, velocidade, fedentina e a noção cínica de progresso disputam o mesmo espaço na urbe.

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas /que cresceram com a força de pedreiros suicidas/ cavaleiros circulam vigiando as pessoas /Não importam se são ruins, nem importa se são boas /e a cidade se apresenta centro das ambições/ Para mendigos ou ricos e outras armações/ coletivos, automóveis, motos e metrô/ trabalhadores, patrões, policiais, camelôs/ a cidade não pára, a cidade só cresce /o de cima sobe e o de baixo desce/ A cidade se encontra prostituída /por aqueles que a usaram em busca de saída/ ilusora de pessoas de outros lugares /a cidade e sua fama vai além dos mares /no meio da esperteza internacional /a cidade até que não está tão mal /e a situação sempre mais ou menos /Sempre um com mais e outros com menos /eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu /tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu /pra gente sair da lama e enfrentar os urubu /num dia de sol Recife acordou com a mesma fedentina do dia anterior²⁶.

O cotidiano daqueles que migraram do sertão pernambucano, agreste e zona da mata para o Recife, engrossaram o caudalo-

so contingente humano dos miseráveis que abarrotam a metrópole, que em sua maioria são a mão-de-obra barata e farta que abunda das periferias para o centro e regiões mais nobres, carregando tecidos, cestos de frutas, verduras, importados de baixa qualidade e porque não dizer a própria cidade nos ombros.

Essa é a cidade do Recife, do lirismo poético de Francisco de Assis França, que compõe desde tempos imemoriais o cinturão periférico que estrangula a urbe, na qual a compreendemos como possuidora de um elo essencial entre juventude, cidade, performance e intervenção política dentro de uma sociedade em que “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real” (DEBORD, 1997, p.15) A noção de uma metrópole palco estende-se por “trajetos” (MAGNANI, 2005) formados por afinidades estéticas que sobrepõem classes e fronteiras sociais e a periferia atravessa os portões do anonimato.

A Recife dos jovens artífices

O debate estará centrado em uma Recife da década de 1980, compreendida não apenas como a urbe que serviu de palco e cenário para os jovens artífices do MangueBit²⁷, mas como um espaço coletivo, constituído por sentidos, uma atmosfera de reabertura política pós Ditadura Militar.

26 SCIENCE, Chico. A cidade. In: Chico Science e Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/ Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 04.

27 A grafia “MangueBit” irá respeitar a grafia original do *Release Caranguejos com cérebro* escrito em 1991, e publicado no cd “Da lama ao caos” de Chico Science e Nação Zumbi de 1994.

O universo citadino recifense e sua discussão direcionar-se-ão através das formas em que a aventura da convivência e da produção cultural se desenvolveram ou, “A cidade como regime singular de integração local, conceito de trajetórias, espaço de exterioridade e de comunicação da diferença só se realiza quando há produção de espaços coletivos”.(CAIAFA, 2005, p. 13)

O Recife que será apresentado e discutido, foi fomentado por uma sociedade e suas relações sociais a partir de espacialidades e sociabilidades promovidas por jovens suburbanos que percorreram a urbe, criaram locais de fomento e difusão cultural.

Dessa forma criam-se alguns referenciais que os próprios hip hoppers seguem, como também as reações e os consequentes enfrentamentos que os mesmos provocam na sociedade que os assistem, isto é, as imagens, o som, a forma como se agrupam e vivenciam a cidade, os tornam reconhecíveis entre seus semelhantes, como também despertam admiração, curiosidade, medo devido às origens sociais destes jovens, ou mesmo a violência por parte da polícia; reações desencadeadas principalmente, pelo comportamento pouco convencional dos hip hoppers.

Para tal perspectiva o termo “territórios existenciais”, proposto por Janotti Júnior (JANOTTI JÚNIOR, 1994) instiga-nos a refletirmos sobre os espaços percorridos por esses jovens na urbe, em que a subjetividade é exercitada para além de espaços normativos configurados pelo autor como a escola, o trabalho e a família.

A partir disso, transcorrerão de maneira concomitante em nosso trabalho, dois desafios. O primeiro será oferecer uma visão dos jovens Chico Vulgo e Jorge Du Peixe, imersos em uma grupalidade juvenil pautada no movimento *hip hop*. O segundo será a percepção das “cartografias culturais” (DIÓGENES, 1998) da cidade do Recife pelos breakers.

O Recife apresentado por Chico Science e Jorge du Peixe é a cidade do “desencanto” (RIBEIRO, 2007, p. 77) uma metrópole caótica, miseravelmente desigual, de grandes edifícios às margens altas do Rio Capibaribe e palafitas às margens baixas deste mesmo rio, em que noções de progresso arraigadas aos grandes especuladores condenaram a “metrópole” do Nordeste a uma situação delicada no que se refere à qualidade de vida de seus habitantes, ou seja, “Caos, exclusão social, mão-de-obra em excesso e desqualificada, infraestrutura urbana falida e violência serão os sintomas mais gritantes da mudança do modo de produção arcaico-moderno para o pós-moderno” (SALDANHA NETO, 2004. p. 12) .

Percebemos que a localização, o berço de toda esta movimentação é a cidade de Recife, uma metrópole erguida sobre os manguezais, entrecortada de rios e seus mananciais, ou como Josué de Castro afirmou: “A cidade assenta nas terras baixas de uma extensa planície aluvional que se estende desde as costas marinhas, frisadas, em quase toda a sua extensão por uma linha de arrecifes de pedra” (CASTRO, 2000, p. 16) deveras qualquer atividade seja ela

cultural ou não precisa antes de tudo de um habitat, e, Recife é um produto da ação humana em detrimento da natureza dos manguezais.

Havia a necessidade de colocar em movimento todo um organismo cultural vivo chamado “Recife” que durante anos viveu sob o sedentarismo das práticas artísticas e do silêncio pernicioso das elites quebrado pelos baques altissonantes do mangue e para os mangueboys a ordem geral era “negociar para existir”, compreender a cidade como um grande circuito em que seus habitantes antenados com o mundo estão interligados por lembranças, cultura e tecnologia.

É justamente nesta atitude de desconstrução, abertura, e principalmente, de diversas influências que percebemos o ManguêBit alicerçado na não linearidade, na ousadia, ou melhor, em uma estética que nos remete propriamente a um conceito, ou melhor, uma espécie de anti-estética, amorfia no sentido de conceitos pré-estabelecidos, porém estruturados enquanto ações culturais de cunho antropofágico.

A fruição da estética musical promovida pelo ManguêBit é entrelaçada por vários caminhos, devido a esta característica multifacetada, podemos falar em estéticas musicais do ManguêBit que desaguaram em uma sonoridade singular desenvolvida pelos jovens músicos recifenses. Segundo Pierre Boulez,

Com efeito, a observação das metamorfoses “estéticas” de uma determinada geração pode nos levar a apresentar o

seguinte fato: a diretriz da obra, sua significação, fora deliberadamente escolhida antes de qualquer reflexão sobre o próprio vocabulário (BOULEZ, 2007, p. 19).

Nas supracitadas estéticas que fomentaram o ManguêBit, sejam elas atinentes à cultura popular, aos elementos estrangeiros, às novas tecnologias a serviço da música, podemos perceber que o papel, ou melhor a funcionalidade que cada elemento teve dentro deste constructo da moderna música brasileira, foram necessárias na comprovação de todo um arcabouço histórico musical delineado durante o século XX.

A respeito das estéticas musicais presentes no ManguêBit, podemos fazer uma leitura panorâmica e percebemos que um olhar mais aguçado para as sonoridades brasileiras como o samba, o xaxado, o baião realizado pelos bossa-novistas; ou mesmo a valorização de artistas e sonoridades de cunho mais popular esquecidos pela mídia como o Tropicalismo o fez, com as rumbas e com artistas como Vicente Celestino. Não tão distante da releitura e conseqüente valorização que o ManguêBit propôs aos maracatus, afoxés, cirandas, dentre outros que sofriram com o ostracismo cultural por parte de diversas camadas da sociedade pernambucana.

Em nossas observações acreditamos que um dos principais fatores que levaram estes três momentos históricos ao reconhecimento, foi justamente esta capacidade de se reinventar, de alimentar-se com o banquete sonoro à disposição nos melhores caldeirões culturais espalhados pelo Bra-

sil, como também beber nas mais diversas fontes sonoras, sejam elas jazzísticas, anglo-saxônicas, ou mesmo eletrônicas, e regurgitarem uma catarse musical criativa, sempre atual, versada em certa medida na originalidade que lhe coube.

Os primórdios do break recifense

Na perspectiva do *break* “enquanto linguagem artístico-corporal” (ALVES; DIAS, 2004, p. 05) e integrante de toda uma cadeia de expressões artísticas que o mesmo congrega, buscamos analisar neste diálogo o movimento *hip hop*, especificamente o *break* na cidade de Recife ainda em seus primeiros passos, caracterizado em meados da década de 1980, como incipiente, espreado, entusiasta, pois inicialmente os breakers (MELO, 2008, p.32) possuíam uma visão parcial de toda a conjuntura, ou melhor de todo o poder aglutinador e artístico que o *hip hop* já representava em várias metrópoles do mundo, por conseguinte percebemos que os jovens breakers recifenses dançavam apenas por divertimento, período caracterizado essencialmente por iniciativas individuais com reuniões esporádicas pela cidade.

É interessante observarmos que o movimento *hip hop* em Recife está caracterizado basicamente em três fases desde seu surgimento na capital pernambucana até os dias atuais, ou seja, percebemos em um primeiro momento o *hip hop* recifense

como desorganizado, amador e desarticulado politicamente, pois o intuito dos jovens em participar das gangues de dança era apenas para dançar e se divertirem na cidade, não incorporando neste momento inicial os outros elementos do *hip hop* (*MC, DJ, Graffiti*); este referido período estende-se basicamente por toda a década de 1980, período em que está compreendido nosso recorte temporal e a atuação de nossos sujeitos sociais.

A segunda fase do movimento *hip hop* em Recife está compreendida no início da década de 1990 e é caracterizado pela formação das primeiras “posses” (DAMASCENO, 2004, p.144) como também por uma articulação mais consistente em torno das vertentes artísticas que o compõem, seja através da conscientização política que o envolve desde sua concepção, ou mesmo pela demarcação de áreas para as disputas de *break*, e principalmente, consolidação como manifestação cultural da periferia recifense.

A organização do movimento *hip hop* nesta segunda etapa deve-se ao fato destes jovens agruparem-se em gangues de dança espalhadas em diversas comunidades do Grande Recife²⁸, principalmente, Casa Amarela, Santo Amaro, Rio Doce, Peixinhos, etc.; os quais organizavam disputas em pontos centrais da capital pernambucana, como o Parque Treze de Maio, (o principal local de reunião destes jovens), a Rua do Hospício,

²⁸ O Grande Recife é composto ainda por outros 13 municípios (Abreu Lima, Araçoiaba, Cabo, Camaragibe, Igarassu, Itamaracá, Ipojuca, Itapissuma, Jaboatão dos Guararapes, Moreno, Olinda, Paulista e São Lourenço da Mata).

Estação do Metrô do Barro, Praça do Trabalho, Parque da Jaqueira, Rodão da Praia do Pina e Centro da Cidade.

A terceira e atual fase do *hip hop* recifense configura-se como um período de engajamento político das posses através de Organizações não Governamentais - ONG's, partidos políticos, cooperativas culturais e profissionalização dos festivais e músicos, elevando-o à categoria de ferramenta indispensável na busca por melhores condições de vida nas comunidades carentes do Grande Recife.

Observou-se que o *hip hop* do Recife vivenciou nos últimos anos, uma maior atenção por parte das autoridades, principalmente da prefeitura municipal, que através de ações que envolvem desde a construção de espaços destinados à prática do *break*, como ações de promoção do segmento, como por exemplo, o projeto "aurora do lazer", que acontece quinzenalmente no Centro do Recife e dentre a programação estão as rodas de *break*.

Há um fator importante que devemos destacar nesta terceira fase do *hip hop* recifense, ou seja, a organização de campeonatos de *break*, com uma organização similar a grandes festivais, no que tange ao patrocínio de empresas, formatação da disputa por meio de campeonatos realizados no exterior, dançarinos e torcidas uniformizadas, reuniões prévias para a definição de regras e premiação, por fim a própria participação direta do movimento *hip hop* nas políticas públicas de promoção da cultura na capital pernambucana.

Entretanto, nossa explicação estará centrada apenas na primeira fase, que caracterizamos como "fase breaker" do movimento *hip hop* em Recife, pois dentre as expressões culturais do movimento *hip hop*, o *break* despontou como o mais praticado pelos jovens da periferia do Grande Recife no período em questão.

Segundo Costa e Menezes "o *hip hop* inicialmente foi marcadamente expresso pela dança e música" (COSTA; MENEZES, 2009, p.203), formadora da primeira geração de *hip hoppers* de Recife, estes tendo como os primeiros locais de encontros para os rachas²⁹ o Parque 13 de maio no Centro do Recife, o Parque da Jaqueira, Rua do Hospício, Avenida Conde da Boa Vista em frente à Antiga Escola de Engenharia do Recife.

Caracterizado nesta primeira fase como a história das "rodas de *break*" segundo Barreto (BARRETO, 1997, p. 59), a cidade neste período já possuía suas primeiras gangues de dança, "Rock Master Crew", e "Recife City Breaker", além da "Legião Hip Hop", segundo nossa pesquisa, todas formadas por jovens de baixa renda, oriundos de diversos bairros da periferia recifense.

Propomos então a busca pela compreensão de questões prementes, a fim de reconfigurar as práticas socioculturais de dois sujeitos que pelas vias tradicionais da historiografia dificilmente teriam sido percebidos, entretanto por meio de questões apresentadas pela História Cultural buscamos facilitar a compreensão de uma das

²⁹ "Racha" é a denominação utilizada pelos breakers quando se referem às disputas de *break* entre as gangues de dança.

expressões da amálgama cultural que formou o mosaico multicultural denominado de ManguêBit.

Embora exista uma diversidade considerável de trabalhos acadêmicos acerca do *hip hop*, principalmente nas Ciências Sociais, Comunicação Social, Serviço Social; há deveras uma carência do tema dentro da historiografia contemporânea, entretanto há exceções³⁰ dentro desta seara acadêmica, contudo propomos de uma maneira geral o entrecruzamento de um movimento juvenil surgido nos EUA com uma forte identificação entre os jovens pobres das periferias brasileiras, e uma movimentação cultural surgida no Estado de Pernambuco no começo da década de 1990, que teve como seu principal expoente (Chico Science), um breaker, ex-integrante de uma gangue de dança do Bairro de Rio Doce, periferia de Olinda.

Podemos considerar que os Bailes Black do Rio de Janeiro e São Paulo foram uma das principais formas de inserção do *hip hop* no Brasil, pois os mesmos eram frequentados por uma juventude oriunda de diversas classes sociais, animadas por cantores como Gerson King Combo e dançarinos como Nelson Triunfo, este período está compreendido entre o final da década de 1970 ao início da década de 1980.

Entretanto, devemos observar que apesar das primeiras práticas culturais do *hip hop* tenham sido visualizadas primei-

ramente no “eixo Rio-São Paulo”, é interessante percebermos que o mesmo já era um caudaloso rio subterrâneo vivenciado em algumas capitais brasileiras, dentre elas está o Recife, a capital pernambucana, que se apresenta em nossa pesquisa como palco das manifestações e dos sujeitos sociais que averiguamos.

Segundo nossas observações, acreditamos que o elemento *break* foi a porta de entrada da prática do *hip hop* pelos jovens das periferias do Estado de Pernambuco, principalmente nos municípios de Olinda, Camaragibe, Jaboatão dos Guararapes, Paulista, além da própria cidade do Recife, que concentravam nas décadas de 1970 a 1990 áreas caracterizadamente urbanas.

Durante a pesquisa do mestrado buscamos elementos históricos, sociais, políticos, econômicos, e principalmente, culturais que nos fornecessem subsídios para o entendimento do ManguêBit como movimentação musical do Recife na década de 1990, constituído a partir da fusão de elementos musicais aparentemente distintos³¹, com táticas culturais realizadas sob a ótica de movimentos anteriores, em especial o movimento *punk* londrino.

Nas reconstruções históricas que propomos na graduação e principalmente no mestrado, exploramos o elemento *hip hop* de uma forma menos intensa, dando uma

³⁰ Dentre estas exceções podemos citar: DAMASCENO, Francisco José Gomes, op.cit. OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Música e política: percepções da vida social brasileira no rap*. Uberlândia: Dissertação de mestrado em história, UFU, 2011.

³¹ Dentre estes elementos musicais distintos podemos citar os ritmos marcadamente pernambucanos oriundos da cultura popular como: os maracatus, afoxês, caboclinhos, cirandas, cavalos-marinhos, etc.; outrossim, destacamos também elementos musicais da cultura contemporânea estrangeira, como o Soul, Funk, Rock, além é claro do próprio *hip hop*.

ênfase maior para o *punk* e suas analogias³² com o ManguêBit, certamente salvaguardando suas temporalidades e territorialidades específicas.

Contudo nesse momento nos interessa apontar o *hip hop* como um importante elemento formador do ManguêBit, assim entendemos que uma compreensão mais aplicada desse estudo está baseada certamente, em alguns pontos que estão imersos basicamente na década de 1980, por conseguinte propomos uma investigação mais precisa dos elementos experienciais do *hip hop* e dos sujeitos sociais (Chico Vulgo e Jorge Du Peixe) que foram protagonistas na fomentação do ManguêBit.

Dentre as problemáticas suscitadas, algumas hipóteses permeiam nosso entendimento acerca do nosso objeto de pesquisa, assim acreditamos que o vestuário utilizado pelos sujeitos sociais Chico Vulgo e Jorge Du Peixe eram inspiradas livremente nos *bboys*, com suas calças largas, tênis de marca esportiva famosa, colares, bonés, dentre outros paramentos.

Há um interesse em especial no que concerne à formação das bandas Orla Orbe, Loustal, Bom Tom Rádio e Lamento Negro,

32 Percebemos que o ManguêBit utilizou-se de características advindas do movimento *punk* londrino, dentre estas similitudes, podemos citar a utilização de uma indumentária que remetesse aos próprios ideais do que os jovens queriam repassar para as sociedades das suas referidas épocas, ou seja, o visual agressivo dos punks com cabelos moicanos, roupas rasgadas, alfinetes em todo o corpo, serviam como uma forma de impactar visualmente a sociedade, enquanto que o ManguêBit com óculos de Sol, chapéu de palha, colares extravagantes, teclados de computadores presos às suas roupas etc, remetiam a uma simbiose entre a cultura popular das feiras recifenses com as tecnologias vindas do exterior. Além da indumentária podemos referenciar a realização de festas temáticas, criação de um linguajar próprio, além de uma intenção em se criar uma cena local para os músicos em ambos os contextos históricos aos quais nos referimos.

haja vista a importância que as mesmas tiveram como elementos formadores da vivência cultural de Chico Vulgo (Chico Science) e Jorge Du Peixe, pois percebemos que subsiste um fator que congrega todos estes grupos, ou seja, a afinidade artística dos sujeitos sociais que foram atuantes nestas frentes musicais pernambucanas da década de 1980, ou como afirma Maffesoli: “a sensibilidade coletiva, originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética” (MAFFESOLI, 1987, p. 27)

Partindo desta premissa apontada por Maffesoli, percebemos que os grupos musicais em questão foram formados por jovens que conviviam entre si desde a adolescência como Chico Vulgo e Jorge du Peixe, ambos moradores da periferia de Olinda, ou mesmo a banda Lamento Negro formada a partir da amizade entre Chico Vulgo e Gilmar Bola Oito³³ que na época em questão (final da década de 1980), eram funcionários da Emprel³⁴ e nas horas vagas atuavam como músicos.

Outras hipóteses que mencionamos neste ponto são as utilizações de componentes e técnicas musicais que Chico Vulgo e Jorge Du Peixe utilizaram nas suas composições no período das referidas bandas Orla Orbe, Loustal, Bom Tom Rádio e Lamento Negro, como por exemplo, o *Scracht*³⁵ e o

33 Gilmar Bola Oito foi percussionista da Nação Zumbi desde sua primeira formação no final da década de 1980 até o ano de 2015, era membro da Banda Lamento Negro, um grupo de *Afro Reggae* sediado no bairro de Peixinhos, periferia do Recife.

34 Emprel: Empresa Municipal de Informática da Prefeitura do Recife.

35 O *Scratch* provém da técnica de *scratching* utilizada pelos *Disco-Jockeys* do *hip hop* que giram os discos de vinil com as suas mãos para a frente e para trás de modo a fazer interferências na música que está sendo executada.

*Sampler*³⁶, claramente percebidos em composições como banditismo por uma questão de classe³⁷, rios, pontes e overdrives³⁸, Macô³⁹, dentre outras composições.

Com relação aos locais públicos para as disputas de *break* eram quase sempre os mesmos, desde suas primeiras manifestações na capital pernambucana, ou seja, locais caracterizados pelo fácil deslocamento destes jovens que vinham das mais variadas periferias do Recife, como exemplo podemos citar praças públicas, dentre elas o Parque 13 de maio, ruas movimentadas, como a Rua do Hospício, ou mesmo estações de trem e metrô (estação central, estação do barro)

A formação de grupos de jovens em torno da música não é um fenômeno tão recente, pois desde meados da década de 1950, assistimos a expansão da música jovem a partir do *Rock and Roll*, como também a uma utilização de elementos musicais oriundos de diversos segmentos mediante suas inserções no mercado fonográfico, principalmente nos Estados Unidos.

Com relação à década de 1960, percebemos que não era apenas a música utilizada como elemento difusor e expressivo da cultura juvenil, mas o corpo como forma de promoção de intenções, ideias, sentimen-

tos, ou seja, o corpo serviu também como meio de “divisão” entre o que era ser um jovem e um adulto na década de 1960.

Neste sentido ampliamos a ideia de que esta cultura juvenil que de uma ou outra forma foi potencializada na década de 1960, e nas décadas seguintes foi cristalizada, segundo Hobsbawm em certo grau de re-elaboração dos estigmas de uma nova cultura, ou:

Seus estilos juvenis se difundiam diretamente, ou através da amplificação de seus sinais via a intermediária cultural. [...] Difundiam-se através dos discos e depois fitas, cujo o grande veículo de promoção, então como antes e depois, era o velho rádio. Difundi-se através da distribuição mundial de imagens; através dos contatos internacionais do turismo juvenil, que distribuíam pequenos, mas crescentes fluxos de rapazes e moças de jeans por todo o globo; através da rede mundial de universidades, cuja a capacidade de rápida comunicação internacional se tornou óbvia na década de 1960. Difundiam-se ainda pela força da moda na sociedade de consumos que agora chegava às massas, ampliada pela presença dos grupos de seus pares. (HOBBSB-
WM, 1995, p.321).

Este processo de tomada de conhecimento do termo “cultura juvenil” a partir das proposições históricas de Hobsbawm, requer algumas reflexões que partem do pressuposto de que determinados grupos de jovens reúnem-se por meio de estilos musicais que os conectem entre si, seja de forma afetiva, estética, política, social, cultural, etc.; desta feita a observância do nosso objeto de pesquisa em si e dos sujeitos so-

36 O Sampler é uma técnica musical que consiste em sobreposição de músicas de ritmos diferentes ou semelhantes, característica preponderante do hip hop.

37 SCIENCE, Chico. Banditismo por uma questão de classe. In: Chico Science e Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos/ Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 10 (03 min. 59 seg).

38 SCIENCE, Chico. Rios, pontes e overdrives. In: Chico Science e Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos/ Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 10 (04 min. 03 seg).

39 SCIENCE, Chico. Macô. In: Chico Science e Nação Zumbi. *Afro-ciberdelia*. Rio de Janeiro: Chaos/ Sony Music, 1996. 1 CD. Faixa 06(04 min. 09seg).

ciais que o compõe, requer primeiramente a constituição de uma observância e assimilação da conjuntura por nossa parte, para que posteriormente o diálogo caminhe para a compreensão das particularidades, ou melhor, do coletivo para o individual.

Assim, propomos que os jovens hip hoppers do Recife da década de 1980, em especial os breakers, sejam estabelecidos dentro de nossas argumentações como “Grupos de Estilo Jovem”, pois segundo Kênia Kemp:

Por grupos de estilos jovens me remeto portanto à formação de coletividades marcadamente juvenis, que tomam como referência para condição de pertencimento ao grupo, um estilo que elabore além de uma proposta estética, um modelo de comportamento. O estilo é resultado de elaborações coletivas e aceito consensualmente como modelo substantivo. (KEMP, 1993, p.13).

Percebemos a partir de Kênia Kemp que o estilo é construído sob os auspícios da convivência entre os “iguais”, em um contexto de experiências cotidianas compartilhadas, através de sonoridades, indumentárias, deslocamentos urbanos e principalmente, vivências coletivas que lhes atribuem um sentido para suas vidas, ou melhor, toda a vivência do hip hop só adquire um sentido entre os jovens que o praticam, quando o mesmo é compartilhado por estes atores sociais urbanos.

Desta forma criam-se alguns referenciais em que os próprios hip hoppers seguem, como também as reações que os mesmos provocam na sociedade que os assiste, isto

é, as imagens, o som, a forma como se agrupam e vivenciam a cidade, os tornam reconhecíveis entre seus semelhantes, como também despertam admiração, curiosidade, medo, sobretudo devido às origens sociais desses jovens, ou mesmo a violência por parte da polícia; reações desencadeadas principalmente, pelo comportamento pouco convencional dos hip hoppers.

No conceito “Grupos de Estilo Jovem” proposto por Kênia Kemp verificamos que o fio condutor destas sociabilidades e o próprio referencial que se constrói, o estilo perpassa a música, componente agregador e ao mesmo tempo “globalizador”, haja vista a conexão desses jovens às culturas extra-territoriais, ou seja, o jovem hip hoper experiencia o pertencimento a algo bem maior do que as paredes da sua casa, as ruas de sua comunidade, as fronteiras de sua cidade, há, portanto, uma formação de “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008) uma amplitude no sentimento de pertencimento citado anteriormente.

Neste ponto a definição de arte por Shusterman com relação ao rap, como prática popular de cultura se torna pertinente:

[...] a definição da arte como prática estende-se para além das obras artísticas. A noção de prática, ressalta as ações humanas, assim como reconhece os produtos de suas realizações. Portanto, definir arte como um conjunto de práticas não compreende apenas objetos artísticos, mas também seus agentes, os que sustentam a prática: os produtores e receptores das obras de arte. (SHUSTERMAN, 1998, p.30-31).

Da mesma maneira o *rap* e o *break* como vertentes do hip hop encaixam-se nesta definição, pois a forma como estes jovens se articularam, denota que a arte experienciada por eles é fruto das práticas sociais operacionalizadas em grupo, pensadas e repensadas de forma coletiva, sendo submetidas a uma adequação de realidades por parte desta juventude, seja através da incorporação de novos elementos, ou como Shusterman (1998, p. 150) afirma: “É como a dicotomia criação/apropriação é desafiada”; enfim, é entender a arte do *hip hop* (*break, grafitti, rap*, etc) como forte elemento no processo de transformação das realidades difíceis.

Por fim, propomos a noção do ManogueBit como algo não fenomenal, porém singular na música popular brasileira das últimas décadas, uma construção histórica, fruto de um espetáculo urbano, amador, performático, não leigo, porém com um caráter nítido no que diz respeito à intervenção política⁴⁰ de uma juventude espetacular, com um dimensionamento do fazer político por meio de uma estética que gera uma postura ética dos jovens frente aos problemas cotidianos.

⁴⁰ “Por isso, a meu ver, precisamos ir além dos significados mais comuns - e frequentemente muito empobrecedores - que recorrem a política. Conceituar o que vem a ser política não é algo pacífico entre os estudiosos do assunto. Estou entre aqueles que entendem que somos todos, conscientemente ou não, seres políticos, como seres sociais que estabelecem entre si relações de poder na sociedade. Nesse sentido o que me interessa, sobretudo, é resgatar uma dimensão, comumente perdida, do conceito de política como espaço de criação individual e coletiva, múltiplo, contraditório, conflituoso, aberto, no cotidiano da existência humana, à expressão dos mais diferentes desejos e interesses”. Cf. PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org). **Introdução às Ciências Sociais**. São Paulo: Papirus Editora, 2010, 17ª edição. p. 50-51.

REFERÊNCIAS

ALVES, Flávio Soares & DIAS, Romualdo. A Dança break: corpos e sentidos em movimento no Hip-Hop. Campinas: **Motriz**, Revista de Educação Física da UNESP -Rio Claro, V.10, nº 1, 2004.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARRETO, Sílvia Silvia Gonçalves Paes. **Juventude, sociabilidade e identidade**. O “underground” recifense e o movimento hip hop. Recife: Monografia de Ciências Sociais, UFPE, 1997.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAIAFA, Janice. **Produção comunicativa e experiência urbana**. Rio de Janeiro: V Encontro de núcleos de pesquisa da Intercom, 2005.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

COSTA, M.R & MENEZES, J.A. Os territórios de ação política de jovens do movimento hip hop. Rio de Janeiro: EmPauta, revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, V 06, Nº 24, 2009.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Sutil diferença**: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – Grupos mistos no universo citadino contemporâneo. São Paulo: Tese de Doutorado em História, PUC-SP, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência**. Gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume Editora, 1998.

FREITAS, Maria Virgínia de. **Juventude e adolescência no Brasil**: referências conceituais. São Paulo: Ação Educativa, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos**. O breve século XX 1914 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder Silveira. **Heavy Metal**: O universo tribal e o espaço dos sonhos. Dissertação de mestrado em multimeios. Unicamp, 1994.

KEMP, Kênia. **Grupos de estilos jovens**: o “rock underground” e as práticas (contra) culturais dos grupos “punk” e “trash” em São Paulo”. Campinas: Dissertação em Antropologia da UNICAMP, 1993.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos** – O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**. São Paulo, vol. 17 nº 2, Nov. 2005.

MARCELLINO, Nelson C. (org). **Introdução às Ciências Sociais**. São Paulo: Papyrus Editora, 17ª edição, 2010.

MELO, Monica Zaira. **A ação político-cultural do movimento hip hop na comunidade do Totó**. Recife: Monografia de Serviço Social, UFPE, 2008.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Música e política**: percepções da vida social brasileira no rap. Uberlândia: Dissertação de mestrado em história, UFU, 2011.

RIBEIRO, Getúlio. **Do tédio ao caos, do caos à lama**: Os primeiros capítulos da cena musical mangue, Recife – 1984/1991. Uberlândia. Dissertação de Mestrado em História, UFU, 2007.

SALDANHA NETO, Manuel Romário. **Caos e pós-modernidade na cultura pernambucana**: A estética do mangue. Recife: Dissertação de mestrado em letras, UFPE. 2004.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.