



## **Um conto de três cidades. Sensibilidades musicais urbanas<sup>1</sup>**

Angela Prysthon<sup>2</sup>

### **RESUMO**

Este artigo tem por objetivo discutir as complexas e profundas articulações entre música popular e a cidade. Apresentaremos de modo necessariamente panorâmico a análise de três cenas distintas (no tempo e no espaço) ligadas às culturas pop e rock. São três épocas, três estilos e três cidades diferentes: Manchester, na Inglaterra, do final dos anos 70 aos anos 90; Seattle no início dos anos 90 e Recife dos anos 90 aos 2000. O propósito é identificar certas recorrências e diferenças entre as cenas para compreender como o engendramento de “sensibilidades culturais” e a configuração de cenas musicais modelam e redesenham não apenas as próprias cidades, mas o modo como os sujeitos apreendem e circulam nesses espaços.

**PALAVRAS-CHAVE:** sensibilidades culturais; música popular; cultura urbana; paisagens sonoras

Este artigo tem por objetivo discutir as complexas e profundas articulações entre música popular e a cidade. Quando pensamos nessas articulações, imediatamente são feitas associações mentais entre determinados gêneros e determinadas cidades: Nova Orleans e o jazz tradicional; Nova York e o hip hop; Chicago e o blues, Detroit e o som de Motown; Nashville e o country; Belém do Pará e o tecnobrega; o Rio de Janeiro e o samba; São Luís e o reggae, entre outras... Aqui vamos apresentar de modo necessariamente panorâmico a análise de três cenas distintas (no tempo e no espaço) ligadas às culturas pop e rock. São três épocas, três estilos e três cidades diferentes: Manchester, na Inglaterra, do final dos anos 70 aos anos 90; Seattle no início dos anos 90 e Recife dos anos 90 aos 2000. A idéia é identificar certas recorrências e diferenças entre as cenas para compreender como o engendramento de “sensibilidades culturais” e a configuração de cenas musicais modelam e redesenham não apenas as próprias cidades, mas o modo como os sujeitos apreendem e circulam nesses espaços.

O conceito de “sensibilidade cultural” empregado aqui é tributário do trabalho de Celeste Olalquiaga sobre o pós-modernismo, no qual ela define sensibilidade “como uma predisposição coletiva para certas práticas culturais” (OLALQUIAGA, 1998, 16). E de fato há nos cenários observados aqui uma predisposição coletiva que construiu em

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Comunicação e Cultura Urbanas, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Professora do programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.



torno da música um novo imaginário para as três cidades em questão. Evidentemente, este novo imaginário não foi constituído apenas pelos produtos da indústria musical (discos, CDs, shows e presença midiática), mas por uma gama de articulações entre estes – que poderíamos classificar como “catalisadores” – e indivíduos, grupos e signos.

É necessário compreender, portanto, como se desenhou essa gama de articulações nas três cenas a partir de uma noção diferente de cidade. Uma noção que deixa evidente a urgência de um constante deslocamento conceitual, vinculado ao marco teórico do pós-moderno. Pois, se na modernidade tínhamos, de certa maneira, algumas convicções em relação à natureza da cidade, seus componentes, suas articulações, a partir da pós-modernidade não apenas teremos que renegociar e retrabalhar todo esse elenco de noções, como também inserir uma série de novos paradigmas e termos. Claro que sem esquecer do *flâneur*, do cosmopolitismo, da modernidade – elementos constitutivos do urbano, entram em cena na cidade pós-moderna de maneira muito mais enfática que antes, a descentralização, os meios de comunicação de massa, as redes de informação, a diferença, os novos espaços urbanos. Pois, além de um território conceitual necessariamente mais fluido, tem-se em vista uma nova materialidade. As *world cities*, cidades do mundo em constante processo de mutação, não são necessariamente as maiores cidades, mas lugares onde a diversidade multiplica-se a cada instante, ora num movimento integrativo, ora na dissolução em partes isoladas.

“World cities are the sites in which we find the juxtaposition of the rich and the poor, the new middle class professionals and the homeless, and a variety of other ethnic, class and traditional identifications, as people from the centre and periphery are brought together to face each other within the same spatial location”<sup>3</sup>. (FEATHERSTONE, 1995, 118)

Desse modo, a própria configuração urbana contemporânea vai sendo permeada pelo imaginário cultural e conceitual do pós-moderno. Featherstone também fala de um entrelaçamento entre as esferas cultural, social e econômica dessa cidade pós-moderna:

“The postmodern city is therefore much more image and culturally self-conscious; it is both a centre of cultural consumption and general consumption, and the latter, as has been emphasized, cannot be detached from cultural signs and imagery, so that urban lifestyles, everyday life and leisure activities

---

<sup>3</sup> “As cidades mundiais são sítios nos quais encontramos a justaposição de ricos e pobres, a nova classe média de profissionais liberais e os sem-teto, e uma variedade de outras identificações étnicas, de classe e tradicionais, como também pessoas do centro e da periferia que são colocadas dentro de uma mesma localização especial.”



themselves in varying degrees are influenced by the postmodern simulational tendencies.”<sup>4</sup> (FEATHERSTONE, 1991, 99)

As transformações do cenário urbano mundial são quiçá lentas, graduais, mas certamente são bastante concretas. A nossa principal hipótese aqui é que a música (e os processos sociais ligados a ela) vai ser essencial para o engendramento dessas transformações.

### **Manchester, so much to answer for**

Giacomo Bottà, falando sobre a influência efetiva da música popular sobre a cidade, enumera algumas maneiras concretas através das quais é exercida essa influência:

“This is the result of a layering: popular music mediates places as textscapes, soundscapes and landscapes. Song lyrics referring to places make up a band’s textscape. The use of local music tradition, vernacular or typical city noises constitute a band’s soundscape. Finally, the landscape consists of all the visual elements (e.g. covers) referring to the same particular locality. Turning to the regeneration level, it seems important to note that music in itself is ethereal, but its production, circulation and fruition rely on material factors located in cities.”<sup>5</sup>

Manchester é uma cidade do noroeste da Inglaterra, mais conhecida como o berço da Revolução Industrial e como uma das maiores cidades da Grã-Bretanha (a zona metropolitana de Manchester é a segunda maior aglomeração urbana do Reino Unido depois de Londres). Além das marcas da revolução industrial e da sua subsequente decadência, o imaginário da cidade foi profundamente marcado pela Segunda Guerra, na qual Manchester teve grande parte do seu centro histórico destruído pelas bombas. A cidade também sofreu de modo particularmente intenso as reformas econômicas da era Thatcher: indústrias fechadas, altos índices de desemprego e o

---

<sup>4</sup> “A cidade pós-moderna é portanto muito mais auto-consciente imagética e culturalmente; é um centro de consumo tanto cultural como geral, e assim como este último não pode ser desvinculado dos signos e imaginários culturais, os estilos de vida urbanos, o cotidiano e as atividades de lazer estão todos em maior ou menor grau influenciados pelas tendências pós-moderna simulativas.”

<sup>5</sup> “Este é o resultado de uma superposição em camadas: a música popular media lugares como paisagens textuais, sonoras e visuais. As letras de músicas que se referem a lugares se configuram como as paisagens textuais. O uso da tradição musical local, vernacular ou ruídos tipicamente urbanos constituem as paisagens sonoras de uma banda. Finalmente as paisagens propriamente ditas consistem de todos os elementos visuais (por exemplo, as capas) que se referem à mesma localidade. Voltando para o nível da regeneração, parece importante notar que a música em si é etérea, mas sua produção, circulação e fruição dependem de fatores materiais localizados nas cidades.”



fechamento do porto em 1982. O que afetou, obviamente, as formas de produzir e consumir cultura na cidade.

A partir do final da década de 1970 surge uma cena musical vibrante na esteira da subcultura punk em ascensão em toda a Inglaterra (subcultura, aliás, deflagrada a partir de um cenário de decadência pós-industrial extremamente semelhante ao contexto particular mancuniano). Podemos ver na trajetória dessa cena (que começa com o agrupamento de bandas em artistas a partir do impulso dos primeiros shows dos Sex Pistols na cidade em 1976 e de certo modo tem um fechamento simbólico a partir do final da era “Madchester” com o encerramento das atividades do clube Haçienda em 1997) um conjunto de exemplar de modos de articulação entre música e cidade. Vários grupos – em certa altura já classificados como pós-punk –, lugares e indivíduos podem ser mencionados como parte desse período histórico tão especial para a mitologia pop: Buzzcocks, The Fall, The Smiths e Morrissey, A certain ratio, Durutti Column, The Stone Roses, Joy Division e Ian Curtis, New Order, Happy Mondays, Factory Records (gravadora), Haçienda (clube noturno aberto em 1982), Tony Wilson (jornalista e empresário), Rob Gretton (empresário de bandas), Peter Saville (designer gráfico).

Os fragmentos urbanos indubitavelmente permeiam a história musical da cidade. Por exemplo, nas letras de Morrissey, vocalista da banda extinta em 1986 The Smiths, as paisagens de Manchester são sempre presentes. Desde a alusão a trens, pontes, fontes, cemitérios e escolas, até crimes, filmes e livros que tematizam a cidade. Como na canção “Suffer Little Children” (1983) que alude aos assassinatos em série de crianças, perpetrados por Myra Hindley e Ian Brady nos anos 60 e na qual Morrissey vai mencionando os nomes das vítimas:

“Lesley-Anne, with your pretty white beads  
Oh John, you'll never be a man  
And you'll never see your home again  
Oh Manchester, so much to answer for”<sup>6</sup>

Outro exemplo direto da presença de Manchester no cancionário dos Smiths é “The Headmaster Ritual” (1984), na qual é descrita a rotina numa escola da cidade:

---

<sup>6</sup> “Lesley-Anne, com seu bonito colar de bolinhas brancas/ Oh, John, você nunca será um homem/ E você nunca verá sua casa novamente/ Oh, Manchester, tanto para dar conta”.



“Belligerent ghouls  
Run Manchester schools  
Spineless swines  
Cemented minds”<sup>7</sup>

Já “Reel around the fountain” evoca uma representação mediatizada de Manchester ao citar diretamente frases do filme “A Taste of Honey” (Tony Richardson, 1962), ambientado em Manchester e uma constante referência para o grupo, em capas, vídeos e letras:

“Reel around the fountain  
Slap me on the patio  
I'll take it now  
Oh ...  
Fifteen minutes with you  
Well, I wouldn't say no  
People said that you were virtually dead  
And they were so wrong”<sup>8</sup>

Entretanto, de todas as figuras individuais da cidade, a que talvez sintetize melhor esse período da história da música pop de Manchester seja Tony Wilson, o empresário e jornalista que impulsionou a “movida mancomuniana”, desde os primeiros shows punk até a cristalização de Madchester (como Manchester começou a ser chamada a partir do final dos anos 80 e da configuração da cena acid e Techno na cidade). Em meados dos 70, Wilson era um repórter de TV local com o que ele chamava ‘excesso de orgulho cívico’ e grandes planos para a cultura do noroeste da Inglaterra (**24 Hour Party People**): ocupando o lugar central nestes planos estava a Factory Records, a gravadora que de certo modo estabeleceu novos parâmetros para o lançamento e a circulação do rock e da música pop no mundo. Nem todos os artistas e grupos importantes da cena mancomuniana faziam parte da Factory, mas a relação da gravadora com a cidade foi tão intensa que deixou marcas muito fortes mesmo após a falência em 1992. O selo, lançado em 1978, empregava um sistema de catalogação inusitado no qual não apenas os lançamentos musicais, mas também os trabalhos gráficos, edifícios e outros objetos recebiam um número. Até o caixão no qual foi enterrado Wilson em agosto de 2007 recebeu um número de catálogo (FAC 501). O

---

<sup>7</sup> “Zumbis beligerantes/ Dirigem as escolas de Manchester/ Suínos invertebrados/ Mentas cimentadas”.

<sup>8</sup> “Carretel em volta da fonte/Estapeia-me no pátio/ Tomarei agora/ Oh.../ Quinze minutos com você/ Eu não recusaria/ As pessoas disseram que você estava virtualmente morto/Mas eles estavam tão errados.



caso da Factory é importante para o argumento aqui especialmente porque sintetiza todas as possibilidades de relação entre música e cidade. Aliás, a Factory surge das entranhas de Manchester, é um projeto completamente desvinculável da cidade, em todos os seus aspectos (visuais, sonoros, líricos).

Um dos exemplos mais notáveis dessa simbiose, especialmente relativa aos “soundscapes” urbanos são as gravações do grupo Joy Division, especialmente aquelas produzidas por Martin Hamnett, nas quais aparecem ruídos de trens, alarmes, maquinaria pesada, a acústica dos grandes armazéns, entre outros efeitos (OTT, 2003). Nas letras das canções de vários dos grupos da Factory, inclusive do Joy Division, também é possível vislumbrar algumas referências mais indiretas, especialmente a uma atmosfera lúgubre e sombria que remete a certa decadência pós-industrial. Assim como nas letras dos Happy Mondays, evocativas da psicodelia e do ecstasy massivamente consumidos em Madchester. Mas talvez seja nos landscapes propriamente ditos que a conexão entre cidade e música feita pela Factory seja mais explícita ou bem sucedida: não somente o clube Hacienda se tornou uma espécie de símbolo cultural mor da cidade durante a sua existência, como no trabalho gráfico que marcou a gravadora (especialmente aquele empreendido pelo designer Peter Saville).

### **Smells like Teen Spirit**

O caso de Seattle difere do de Manchester pela ausência de referências tão explícitas. Não é possível fazer a mesma taxonomia de letras, capas e sons do grunge que tenham rastros tão plásticos da cidade. Entretanto, é provável que o impacto da cena grunge em Seattle tenha sido ainda maior (até pensarmos nos termos da influência internacional que teve o movimento). O grunge é um estilo de rock alternativo surgido na segunda metade dos anos 80 no estado de Washington nos Estados Unidos, especialmente na área de Seattle. As influências do punk, do heavy metal e do hardcore aliadas a uma estética visual despojada, letras que versavam principalmente sobre a apatia e a angústia da chamada “geração X” (pessoas que estavam na casa dos vinte anos na década de 90) e uma rejeição do glamour e da performance estilizada que caracterizou o rock e o pop dos anos 80.

Assim como em Manchester um selo em particular vai ter preponderância na cena: a gravadora Sub Pop, que concentrou grande parte das bandas de Seattle e



catapultou os dois grandes nomes do grunge para o sucesso mundial através daqueles que talvez sejam os dois álbuns mais “clássicos” da cena: Nirvana com *Nevermind* e Pearl Jam com *Tem*, ambos lançados no segundo semestre de 1991. Além do Nirvana e do Pearl Jam outras bandas chegaram ao estrelato (nem todas vinculadas ao Sub Pop) do mesmo modo ambíguo e indeciso – um misto de atração e repulsa em relação à indústria fonográfica e ao showbiz: Alice in Chains, Soundgarden, Mudhoney, Green River, Melvins, entre outras de menor expressão.

Outro aspecto que chama a atenção é como, de um modo até mais intenso que Manchester – que tinha algo de misoginia –, a cena de Seattle é emblemática da predominância masculina nos seus grupos musicais e na própria configuração das redes sociais associadas a ela. Algo que pode ser vagamente relacionado ao boom da tecnologia na década de 90 com a chegada massiva de homens solteiros na região para trabalhar em empresas como Microsoft, por exemplo. A cena se configurou quase como uma catarse tanto para os jovens que faziam a música, como para aqueles que a consumiam.

O mais relevante, contudo, da cena grunge em conexão com a cidade de Seattle é simultaneamente o modo como ela foi transformada pelos símbolos (ou poderíamos dizer anti-símbolos) associados à música (sobretudo a moda – as camisas de flanela, os cabelos sujos e desgrenhados, os coturnos – e o comportamento anti-establishment dos músicos) e associada ao grunge aos olhos do mundo. Para além de sua fama como um concentrado de empresas tecnológicas (especialmente aquelas ligadas à informática), como o berço da Starbucks e dos cafés de designer, mas de certo modo associado a tudo isso, Seattle foi se tornando sinônimo do grunge.

Começou-se a prestar atenção naquela isolada e fria cidade do noroeste americano a partir de uma cena que pouco tinha de hedonista e afirmativa. Mas a interessante contradição é que todo o que o movimento tinha de negação (rejeição do mainstream, do padrão, antiesteticismo, antiindústria) foi sendo capitalizado para a caracterização de Seattle como um dos pólos criativos mundiais de maior impacto e relevância na década de 1990.

Curiosamente, o vigor do grunge só foi possível por causa do relativo isolamento cultural vivido pela cidade até então:

“According to those who were there, Seattle in the early 80s was a fairly isolated place culturally. Major bands often didn't bother adding Seattle to their west coast American tours, and the live scene was awash with derivative bands





doing their best to sound like someone else. It wasn't an environment which seemed immediately conducive to an explosion of original musical vitality. Yet environment seems to be a key concept in explaining the 1985-95 decade.” (HOWITT)<sup>9</sup>

Ou seja, a cena surge exatamente de uma carência, aparece como resposta a um contexto francamente fechado e provinciano. A cidade se torna plataforma para a elaboração de estratégias de superação deste contexto, ela é a malha através das quais as predisposições coletivas são articuladas.

### **A cidade não pára**

Em vários trabalhos sobre a cena Mangue foi apontada a ligação do movimento com a cidade, a cultura urbana e com a emergência de novas identidades sociais na periferia. Emergindo da “periferia da periferia”, da lama, o *mangue bit* (como foi chamado no início pelos grupos que o constituíam) ou *mangue beat* (como ficou conhecido através da mídia nacional) vai transformar a cidade do Recife. Assim como Manchester e Seattle, a perspectiva de transformação urbana através da música, da cultura, é o motor das sensibilidades culturais.

Nos trabalhos das bandas manguebit (mesmo aquelas que rejeitam o rótulo, eventualmente) estão presentes tanto a rearticulação da tradição (através de ritmos populares de Pernambuco e alusões ao folclore da região), como a preocupação com as últimas tendências da cultura *pop* mundial. Recuperando o elo perdido (e certa independência vital e muitas vezes franca oposição) em relação ao tropicalismo, Chico Science & Nação Zumbi, por exemplo, em *Da lama ao caos* mistura ritmos brasileiros como o maracatu, a ciranda ou o côco com o samba, com música eletrônica, *hip hop* e *rock*. As letras do Nação Zumbi freqüentemente tentam essa equação entre o local (as especificidades de viver numa cidade particularmente subdesenvolvida de um país subdesenvolvido, as gírias e os mitos recifenses) e o universal (as relações com a tecnologia, as imagens metropolitanas). As canções mais conhecidas do grupo tematizam justamente o “inchaço” do Recife, a sujeira e, simultaneamente, a música de suas ruas.

---

<sup>9</sup> “De acordo com aqueles que estiveram lá, Seattle era um lugar bem isolado culturalmente. As grandes bandas sequer incluíam Seattle nas turnês americanas da Costa Oeste, e a cena local estava repleta de bandas derivativas que faziam o máximo para soar como outras. Não era um ambiente que anunciava uma explosão de vitalidade musical original. Ainda assim, o ambiente parece ser um conceito-chave para explicar a década de 1985-1995.”





O diálogo entre as dualidades tradição/modernidade, centro/periferia, nacionalismo/cosmopolitismo vai ser explorado nos trabalhos seguintes, por exemplo, no segundo disco, inclusive quando vai ser indiretamente assumida certa herança do Tropicalismo com a participação especial de Gilberto Gil na faixa “Macô” e a regravação de “Maracatu Atômico” de Jorge Mautner. Em “Enquanto o mundo explode”, Science afirma:

um curupira já tem seu tênis importado  
não conseguimos acompanhar o motor da história  
mas somos batizados pelo batuque e apreciamos agricultura celeste.  
(1996)

O outro grupo mais proeminente do *mangue beat*, o mundo livre s/a, embora ritmicamente mais convencional que o Nação Zumbi, reunindo algumas características do samba e do *rock*, procura explicitar a posição da periferia em relação ao mundo globalizado. Recife continua sendo referência importante como perspectiva periférica:

O mangue reanima, abastece  
Injeta, recarrega as baterias  
Da Veneza esclerosada  
Mangue, manguedown  
Cidade complexo, caos portuário  
Mangue, Manguetown. (1994)

Outro dado importante na conjuntura do manguebit é, indubitavelmente, como o discurso da identidade e da tradição ultrapassou as barreiras da cultura das classes médias e letradas para influenciar a produção musical mais popular. Vemos, assim, a emergência de artistas realmente periféricos (periféricos dentro da própria periferia) fazendo uso do discurso da identidade nacional e de suas relações com formas globais de expressão. Mesmo podendo ser considerado mais *culto* que outros fenômenos mais populares (o hip-hop de São Paulo, o funk carioca, o pagode, por exemplo) por suas características ideológicas, discursivas e metalingüísticas, lança alguns dados importantes para o redimensionamento do papel do popular no contexto contemporâneo: se no início eram bandas urbanas lideradas por filhos da classe média (mesmo que em alguns grupos houvesse a presença de membros das classes mais baixas) a ganharem expressão nacional, nos últimos anos da década de 90 foram mercantilizados sob esse rótulo (às vezes até inadequadamente) artistas de origem indiscutivelmente “popular” e proletária, como Selma do Côco (uma senhora de idade “revelada” ao público num



festival de rock em Recife em 1996), a cirandeira Lia de Itamaracá ou as bandas hardcore do subúrbio Alto José do Pinho, também de Recife, todos conquistando espaço na mídia, desde programas de auditório de grande audiência a documentários na MTV ou na TV Cultura.

Contudo, é provável que a grande contribuição do Mangue seja realmente a interferência na cultura da cidade. Um dos aspectos mais relevantes da história do movimento é precisamente essa relação com o Recife, ou, melhor ainda, a maneira como seus produtos, manifestações, modos e modas foram construindo ao longo da década de 90 uma nova relação com a cidade, uma nova cultura urbana. Em várias “genealogias” do Mangue se aponta a influência do Recife (e quase sempre a influência da pobreza do Recife, da miséria do Recife, das mazelas do Recife) nas letras, nas músicas, no visual e na atitude dos músicos, onde talvez o ponto mais interessante seja a forma como todos esses elementos acabaram por transformar o imaginário urbano recifense, a maneira como o Mangue construiu uma política de diferença cultural para a cidade, o modo como, através dos mais variados fenômenos culturais, o Recife se viu repentinamente inserido num contexto pós-moderno. O Recife foi, pois, reinventado a partir do movimento Mangue, ou melhor, da “cena Mangue”, como preferem seus “fundadores”.

### **Convergências periféricas**

As três cenas são evidentemente distintas, são espacialmente muito distantes umas das outras, mesmo que temporalmente haja coincidências, contudo, chama a atenção como recorrência o modo a partir do qual as sensibilidades culturais aparecem como constitutivas do tecido urbano, como tais articulações (tanto a música propriamente dita, como todo o seu entorno, seus acessórios – moda, audiovisual, códigos de comportamento, etc.) se tornam as bases para a inserção (ou reinserção) dessas cidades num contexto globalizado. Manchester, Seattle, Recife, em espaços-tempos distintos e cada uma de sua maneira particular, demonstram o funcionamento do que poderíamos chamar de cosmopolitismo pós-moderno ou cosmopolitismo periférico (PRYSTHON, 2002), processo sublinhado e condicionado por uma série de remapeamentos culturais implicados na globalização e numa reconfiguração pós-moderna do conceito de cidade.



As sensibilidades culturais das três cenas apontam justamente para o momento de ruptura representado pelo pós-modernismo para a cultura das cidades. Elas são exemplos bastante concretos de como o pós-modernismo e a pós-modernidade têm relações, ou antes, podem ser conseqüências da política mundial contemporânea e de uma completamente nova configuração global de poder, “in which the old imperial maps have been lost” (na qual os velhos mapas imperiais se perderam) – como faz Robert Young (1990, 117). Ou seja, poderíamos pensar no momento de ruptura do pós-moderno como o momento de autoconsciência cultural da periferia (e entendendo essas cidades “fora do eixo” – seja Manchester, Seattle ou Recife – como encarnações urbanas do conceito de periferia). O cosmopolitismo vai-se reconfigurando através do percurso de autodescoberta feito pelas margens. Uma autodescoberta que pode levar ao estabelecimento das primeiras políticas da diferença e para a afirmação de um novo conceito de urbano. O cosmopolita periférico tenta se colocar, produzir e se autodefinir a partir de uma instância ambígua (ser e estar na periferia, desejar estar na metrópole, no centro) e aponta justamente os elementos que fazem da periferia um modelo de modernidade alternativa (problemática, incompleta, contraditória). Ele trabalha nos interstícios de uma realidade e tradições locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna. Assim temos outro cosmopolitismo que indubitavelmente transforma a própria noção de cidade, de experiência urbana na contemporaneidade.

As teorias pós-modernas e do pós-moderno, inevitavelmente, pois, lançam outras dimensões ao conceito de cosmopolitismo: a sua constante remissão ao crescente *descentramento* da vida urbana e da cultura pós-moderna, a evidente globalização em diversas esferas da sociedade – entre elas economia e cultura –, a insistência pelo relativismo cultural e o estabelecimento de um ciberespaço agora como realidade e não mais alucinação futurista são algumas das razões mais importantes para essa redefinição do cosmopolitismo. Basicamente, entretanto, a emergência dessa sociedade pós-industrial, ou “sociedade de informação” – com todas as suas nuances, entre elas a valorização do periférico, do exótico, do excêntrico (refletidos no multiculturalismo) – desestabiliza a força centralizadora das metrópoles modernas. O cosmopolitismo pós-moderno e periférico vai ser diferente sobretudo porque ele não supõe necessariamente um ponto norteador (algo essencial no cosmopolitismo moderno, como fica claro acima com a Paris-mito dos modernos e os subseqüentes prolongamentos dessa Paris na periferia – São Paulo, Buenos Aires, etc.).



Portanto, se o cosmopolitismo moderno é essencialmente centrípeto, a força centrífuga da pós-modernidade começa a relativizar a importância das grandes metrópoles mundiais em termos de disseminação das informações. O que antes era quase um sistema de oposições – campo/cidade; provinciano/cosmopolita; bárbarie/civilização; caos/ordem –, torna-se uma rede de múltiplas interdependências, confluências e novos parâmetros. E é justamente a cidade que se torna o território intersticial onde se encadeiam, intercalam-se e se confrontam tais oposições. Ao invés de ser apenas mais um elemento do binarismo oposicional, a cidade passa a ser ela própria um processo dialético dos embates pós-modernos.

O que não significa, obviamente, que deixem de existir os grandes centros de onde emanam as tendências culturais. Mas como Manchester, Seattle e Recife mostraram nas três últimas décadas, há uma clara propensão para que essas tendências apareçam de muitos outros lugares, difundam-se e dissolvam-se de forma muito mais rápida. A gradual superação desses esquemas oposicionais e a crescente descentralização cultural da contemporaneidade vão, assim, modificando profundamente a própria estrutura tanto da teorização sobre a cidade, como as nossas próprias experiências.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOTTÀ, Giacomo. “Pop Music, Cultural Sensibilities and Places: Manchester 1976–1997” in FORNÄS, Johan (ed). **The ESF-LiU Conference Cities and Media: Cultural Perspectives on Urban Identities in a Mediatized World**, Vadstena, Suécia, 25–29 de outubro de 2006, 121-126. <http://www.ep.liu.se/> (acessado em 03 de março de 2008)
- FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*. London/Thousand Oaks/ New Delhi: Sage, 1995.
- HOWITT, Bernie. “Popular Culture- Grunge” in **Society and Culture Association**. <http://www.ptc.nsw.edu.au/scansw/grunge.html> (acessado em 03 de março de 2008)
- KING, Emily (ed). **Designed by Peter Saville**. Nova York: Princeton Architectural Press, 2003.
- OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis**. Sensibilidades culturais contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- OTT, Chris. **Joy Division’s Unknown Pleasures**. Londres: Continuum, 2003.
- PRYSTHON, Angela. **Cosmopolitismos periféricos**. Ensaio sobre modernidade, pós-modernidade e Estudos Culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002.
- REYNOLDS, Simon. **Beijar o céu**. São Paulo: Conrad, 2006.
- ROBERTSON, Matthew. **Factory records**. The Complete Graphic Album. San Francisco: Chronicle Books, 2007.
- WILSON, Tony. **24 Hour Party People**. What The Sleeve Notes Never Tell You. Londres: Channel 4 Books, 2002.